UNIVERSITE D'ARTOIS

Ecole Doctorale n° 473 - SHS Lille-Nord de France

Equipe d'Accueil *Textes et Cultures* (EA 4028) - *Praxis et Esthétique des Arts*

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Arts du spectacle

par

Marie GARRÉ NICOARĂ

L'ESPACE MARIONNETTIQUE, LIEU DE THÉÂTRALISATION DE L'IMAGINAIRE

Sous la direction de Monsieur le professeur Amos FERGOMBÉ

Soutenue le 7 décembre 2013

Membres du jury :

Mme Monique BORIE, professeur émérite à l'Université Paris III- Sorbonne Nouvelle

M. Luc BOUCRIS, professeur émérite à l'Université Stendhal – Grenoble III

M. Amos FERGOMBÉ, professeur à l'Université d'Artois

M. Didier PLASSARD, professeur à l'Université Paul-Valéry Montpellier III

M. François LAZARO, directeur du Clastic Théâtre, expert

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu Amos Fergombé qui a dirigé cette thèse et qui, par son accompagnement sans faille, sa rigueur et son enthousiasme, m'a ouvert de nombreuses perspectives de réflexion et a permis à cette thèse de prendre forme.

Je remercie également le laboratoire Textes et Cultures, ainsi que mes collègues enseignants au département des Arts du spectacle à l'Université d'Artois : Sandrine Le Pors, Pierre Longuenesse, Aude Astier pour leur accueil chaleureux et les échanges scientifiques, pédagogiques autant qu'amicaux qui ont émaillé ma période d'ATER.

Mes remerciements vont aux membres de la commission Patrimoine, recherche et édition des Saisons de la Marionnette, chercheurs et artistes, et plus particulièrement à Raphaèle Fleury, Emmanuelle Ebel-Jost, Hélène Beauchamp, Julie Sermon, Evelyne Lecucq, François Lazaro, qui ont aidé cette réflexion à prendre corps, grâce à nos échanges sur leurs propres recherches ou pratiques.

Cette recherche doit beaucoup à la fréquentation de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, à son centre de documentation, et aux échanges avec les étudiants de l'ESNAM. Je remercie vivement Lucile Bodson, Raphaèle Fleury, Céline Bourrasseau, Aurélie Oudin, Delphine Poquet pour leur confiance à l'occasion de ma collaboration au Portail des Arts de la Marionnette, et l'intérêt porté à mes recherches lors de mes nombreuses résidences.

Je tiens à témoigner ma gratitude à mes relecteurs, mais surtout amis : Jay Baclet, Dorothée Cooche-Catoen, Louise Declercq, Julien De Méo, Aurélie Dorchy, Clément Dransart, Lise Garré-Solano, Hélène Grave, Claire Hooge, Hélène Massard, Mathilde Pozycki. Merci d'avoir accompagné de près ou de loin l'élaboration de cette thèse par votre soutien, vos conseils et votre amitié.

Enfin je remercie mon époux, Cosmin Nicoară, pour sa patience et sa lumineuse présence de tous les instants.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE 5

Partie I 17

LA MARIONNETTE : UNE FIGURE DU SEUIL 17

Chapitre A : 21

Une métaphore de la figure humaine 21

Chapitre B : 83

Dialogue du corps marionnettique avec l'espace 83

Chapitre C: 131

Le corps marionnettique comme lieu d'engendrement de la perception 131

PARTIE II. 159

L'ESPACE MARIONNETTIQUE : UN ESPACE DIALECTIQUE 159

Chapitre A : 163

L'espace marionnettique comme lieu d'une confluence des théories et des pratiques 163

Chapitre B : 237

Couloir, cadre, castelet, écran : dialectiques de l'espace marionnettique traditionnel 237

Chapitre C : 261

L'économie de l'espace marionnettique 261

PARTIE III. 307

REINVENTION CONTEMPORAINE DES DISPOSITIFS 307

Chapitre A : 313

Tables et écrans, entre surface et profondeur 313

Chapitre B : 339

Encadrements et emboîtements sur la scène marionnettique 339

Chapitre C : 375

L'espace marionnettique comme lieu d'un dépli 375

PARTIE IV 395

PROCESSUS ET ESTHETIQUES RELATIONNELS DE L'ESPACE MARIONNETTIQUE 395

Chapitre A : 399

Théâtraliser l'entre-deux : un espace relationnel 399

Chapitre B :..... 431
L'espace marionnettique et son processus de mise en abyme 431
Chapitre C :..... 471
Relectures du vivant par l'inerte, déconstruction de la présence 471

CONCLUSION..... 517

INTRODUCTION GENERALE

Cette thèse, ayant pour objet la problématique de l'espace dans l'art de la marionnette en examine les enjeux en termes d'instauration des corps, de place du spectateur et de théâtralisation de l'imaginaire. Il s'agit de montrer comment la théâtralisation est instaurée au travers d'une illusion liée à l'animation, du rapport scène/salle renégocié, d'une mise en abyme qui met en dialogue l'inerte et l'animé. Comment un tel espace, souvent traversé par une dialectique entre intérieur et extérieur, un dialogue entre réel et illusion, mais aussi une économie scénique fondée sur la monstration et la dissimulation et un enchâssement des niveaux de lecture de l'image scénique peut féconder un imaginaire ? Comment, dans la manipulation à vue, pratique centrale en marionnette contemporaine, l'espace marionnettique devient un véritable espace relationnel et le lieu d'une problématisation de la figure et du corps ?

Il s'agira d'analyser l'espace marionnettique, envisagé comme lieu de surgissement, d'inscription et d'instauration de la figure et de questionner la relation d'un tel espace à la place du spectateur. Comment cet espace peut devenir l'objet d'une dialectique dedans/dehors, vie/mort, confrontant deux présences, l'une à l'œuvre dedans et l'autre en dehors, jouant sur une forme de contiguïté qui engage alors le spectateur regardeur ?

A la fois plastique et scénique, l'espace marionnettique est celui qui met en crise le corps, la figure qui s'y inscrit. Le corps posé comme celui de la marionnette est confronté à celui du vivant.

L'invention d'un nouvel espace conduit à l'instauration d'un nouveau corps, échafaudé autrement. Dans l'art de la marionnette, les évolutions scéniques et plastiques sont marquées par ce que les artistes de la marionnette désignent souvent par l'expression du « castelet qui tombe », emblème du renoncement à des formes classiques. (La manipulation à vue qui en découle équivaudrait pour l'acteur-manipulateur, par un glissement sémantique, à « tomber le masque ».)

Au cours du XX^{ème} siècle, la redéfinition du corps marionnettique fait écho aux problématiques qui ont émergé dans les pratiques des arts visuels. Les expérimentations contemporaines prennent pour objet de réflexion ce corps, effigie de l'humain ou

présence scénique dont on va chercher à repousser les limites.[1] Les scènes se peuplent alors de corps composés jouant sur les signifiants de la matière, déstructurés, tendant vers l'abstraction. Poussant ce corps encore plus loin dans ses retranchements, certains créateurs mettront en jeu des marionnettes géantes (Le Royal De Luxe[2]), des pantins hyperréalistes (compagnie 3-6-30[3], Là Où Théâtre[4]) ou une dématérialisation de la figure (compagnie Pseudonymo[5], compagnie Zapoï[6]), jouant ainsi de son reflet trouble ou en manipulant des images animées.

Nous avons cherché à saisir ici les rapports très étroits qui lient la marionnette à l'espace dans la pratique contemporaine. Aujourd'hui, la problématique de l'espace marionnettique semble être un enjeu essentiel permettant de réinterroger l'imaginaire. Si la marionnette ne peut être pensée sans son rapport à l'espace, c'est qu'elle mobilise des notions fortement liées à une dimension spatiale : le montré et le caché, la tension entre intérieur et extérieur, les dynamiques d'apparition et de disparition. La marionnette apparaît dans un espace pensé en résonance avec ses caractéristiques cinétiques et dramatiques, et elle instaure par sa présence un espace imaginaire.

Le dispositif dit « en » marionnette semble bel et bien aujourd'hui jouer autant que la marionnette. Dans un tel art, le médium est à la fois le corps marionnettique et son animation, sa manipulation. Ce médium est lié à un ordonnancement de l'espace et de la place du spectateur révélant une marionnette indissociable de l'acte de manipulation (que son espace articule de façon plus ou moins visible)[7].

Dans cette thèse, le terme « marionnette » fera référence aux formes de la marionnette sur lesquelles nous travaillons, théâtre d'objet et théâtre d'ombres inclus. Mais ce terme est souvent porteur de malentendus nonobstant son usage récurrent dans le contexte institutionnel : Les Saisons de la Marionnette[8], le Théâtre de la Marionnette à

---

[1] Voir la thèse d'Emmanuelle Ebel sur cette question : EBEL, Emmanuelle, *L'Objet marionnettique sur la scène contemporaine : le corps utopique*, thèse dirigée par Germain ROESZ, Université de Strasbourg, 2011.
[2] *La Petite Géante*, par Le Royal de Luxe, mise en scène Jean-Luc Courcoult, création à Calais, 2006.
[3] *L'Herbe Folle*, création 2010, ou *Les Aveugles*, création 2008, mise en scène Bérangère Vantusso.
[4] *Des nouvelles des vieilles*, création 2007, conception Julika Mayer.
[5] *Last cigarette / Entretien avec un pantin* in *Variations. Parcours marionnettique*, par la compagnie Pseudonymo, mise en scène David Girondin Moab, 2009.
[6] *Zapping Lupus*, *Cirkusa Absurdita*, *Dracula,* mises en scène Denis Bonnetier, créés respectivement en 2004, 2007 et 2010.
[7] D'où les problématiques soulevées par la valorisation des marionnettes conservées dans les musées.
[8] Les Saisons de la Marionnette (2007-2010), mouvement de regroupement des professions des arts de la marionnette (pratique, recherche, formation) visant à faire reconnaître l'art de la marionnette : « A l'initiative de THEMAA

Paris, UNIMA/THEMAA[9], l'Institut International de la Marionnette, l'Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM)[10], le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes (FMTM) de Charleville-Mézières[11].

La revue OMNI, éditée par le Théâtre de la Marionnette à Paris, fut en 2006 le lieu d'un débat autour de la dénomination à adopter, autour du terme même de marionnette.[12] Ainsi, Philippe Aufort (compagnie AMK)[13] s'interrogeait-il sur l'opportunité de parler d'« objet » plus que de « marionnette » pour faire référence à cet art :

> « D'ailleurs, je pense très régulièrement qu'il faudrait abandonner ce terme, « marionnette ». Son étymologie ne correspond pas à mes aspirations, sa culture populaire enferme dans des idées reçues et des préjugés tenaces. »[14]

Pour lui, il conviendrait d'affirmer « clairement que la substance même de ce théâtre que nous pratiquons n'est plus du théâtre de marionnettes (« la petite Marie »… : non merci) mais bien plus du théâtre d'objets (*objectare* : ce qui est jeté devant). »[15]
Or, la marionnette se différencie de l'objet manipulé dans sa capacité à représenter l'humain, à en proposer une effigie, cet « acteur en effigie » défini par Didier Plassard. Elle instaure un corps-double sur la scène, en lien avec celui du manipulateur.

Pour Alain Recoing (Théâtre aux Mains Nues), « La marionnette n'existe pas »[16], elle est un simple « instrument théâtral », tandis qu'elle semble faire émerger une pratique

---

(Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés), des acteurs représentatifs du monde de la marionnette - l'Institut International de la Marionnette, le Théâtre de la Marionnette à Paris, le TJP CDN d'Alsace, le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale à Paris, le Musée Gadagne de Lyon - et de nombreux artistes se sont rassemblés autour du manifeste « 2007-2010 : Saisons de la Marionnette ». Par leurs énergies conjuguées, ils travaillent à l'affirmation d'une politique publique en faveur des arts de la marionnette qui réponde aux enjeux d'une plus large diffusion et reconnaissance de ce que ces arts peuvent produire de plus imaginatif et novateur. » Extrait du site internet http://www.saisonsdelamarionnette.fr/.

[9] L'UNIMA est l'Union Internationale de la Marionnette, fondée en 1929, dont la section française est devenue THEMAA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés) : http://www.themaa-marionnettes.com.

[10] L'ESNAM a été fondée en 1987 à Charleville-Mézières. Elle dépend de l'Institut International de la Marionnette : http://www.marionnette.com/.

[11] Le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières a été fondé en 1961 par Jacques Félix. Il fonctionne sur un rythme biennal depuis 2009 : http://www.festival-marionnette.com/.

[12] Voir l'article de BODSON, Lucile, « Au-delà des mots », revue *OMNI*, Le Théâtre de la Marionnette à Paris éditeur, Paris, N° 5, hiver 2005-2006, p. 6.

[13] AUFORT, Philippe, « « Marionnette », un mot-piège », revue OMNI, TMP, paris, n°4, automne 2005, p.6.

[14] *Ibid*, p.6.

[15] *Ibidem.*

[16] RECOING, Alain, intervention lors de La Scène des Chercheurs, Rencontres pluridisciplinaires organisées par THEMAA à la BNF, Paris, première édition le 4 octobre 2008.

entière des arts de la scène lorsque François Lazaro (Clastic Théâtre) définit l'art de la marionnette comme art de « l'interprétation par délégation ».

Proposant une certaine dé-définition de la marionnette, Pierre Blaise (Théâtre Sans Toit) la voit comme un « artifice » : « (…) un indicateur pour nous montrer l'acteur ou le personnage. Cette forme se rencontre souvent dans le théâtre de table ou de papier où les figures sont au service du talent du bonimenteur. »[17] Au contraire, Ilka Schönbein est attachée au terme de « marionnette », qu'elle préfère à celui de « figure »[18].

D'autres termes recouvrant un aspect de cet art, permettent de révéler ses autres facettes : « art de l'acteur en effigie » (Didier Plassard)[19], « théâtre d'animation », « interprétation par délégation » (François Lazaro, Clastic Théâtre) ou encore « théâtre du corps et du personnage hors de soi » (Lazaro).

Ces deux propositions du directeur artistique du Clastic Théâtre nous éclairent sur une délégation du geste produisant l'ouverture d'un autre espace, espace de jeu, espace fictionnel, mais également espace pour le regard.

Une première caractéristique est qu'elle met en jeu un autre corps que celui du vivant. En cela on peut parler, comme François Lazaro, d'interprétation par délégation, de « théâtre par objet interposé »[20], ou d'acteur en effigie (Plassard). La marionnette peut aussi apparaître comme figure fantomatique, au sens où le définit Monique Borie : « une figure qui conjugue en elle le mouvement et l'inanimé. »[21] Une telle présence permet d'ouvrir à d'autres modalités de perception : « La présence des spectres rappelle l'enjeu véritable du théâtre qui est, selon la formule de Craig ici, d' « accueillir la révélation de l'invisible ». »[22]

Une autre caractéristique est que la marionnette, est selon Amos Fergombé[23], porteuse d'un "double-corps". Derrière le corps de la marionnette se tient un autre corps, invisible. Cette définition pourrait faire écho à l'ouvrage d'Ernst Kantorowicz, *les Deux*

---

[17] BLAISE, Pierre, *Un théâtre d'art de marionnettistes* in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, (dir. Evelyne Lecucq), Paris, éd. Théâtrales, 2003, p.58.

[18] JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein.Le corps : du masque à la marionnette,* Paris, Editions THEMAA, Encyclopédie fragmentée de la marionnette, vol.3, 2011, p.42.

[19] PLASSARD, Didier*, L'Acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des Avant-gardes historiques (Allemagne-France-Italie)*, coll. Th. 20, Lausanne, L'Âge d'Homme / I.I.M., 1992.

[20] EJNES, Véronique, (dir.), *Des théâtres par objets interposés*, Ed. ODIA Normandie, Cahier Partages n°3, 2006.

[21] BORIE, Monique, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute*, Actes Sud, 1997, p.11.

[22] BORIE, Monique, *op. cit.,* p.225.

[23] FERGOMBE Amos, « Les deux corps de la marionnette », communication au colloque *Corps vivants/ corps marionnettiques* organisé par Françoise Heulot-Petit et Stanka Pavlova (Textes et cultures EA 4028) Université d'Artois – Arras les 18 et 19 mars 2010.

corps du roi[24] dans lequel il analyse la dualité corporelle du roi. Celui-ci possèderait deux corps, l'un mortel, soumis à la maladie et à la vieillesse, l'autre immortel, surnaturel, dépositaire du pouvoir et incarnant le pays tout entier. La question de la ruse, du leurre est très présente puisque dans certaines ethnies, lorsque le roi meurt, une effigie humaine prend immédiatement sa place, le roi devant demeurer immortel aux yeux de la communauté (l'expression consacrée « Le roi est mort. Vive le roi. » est d'ailleurs directement liée à cette coutume). La figure marionnettique charrie elle aussi d'autres corps et donne à voir l'invisible, la « forêt invisible » évoquée par Alain Guillemin[25] dans sa thèse.

Les exemples convoqués permettent de dépasser certains malentendus liés à l'art de la marionnette. L'un des lieux communs les plus répandus consistant à voir cet art comme exclusivement destiné à l'enfance, les créations étudiées ici sont pour la plus grande part des spectacles créés pour un public d'adultes. De même, la diversité des démarches envisagées contredit le point de vue répandu qui considère la marionnette comme une forme figée, engoncée dans une tradition ou des fictions perpétuellement identiques.

La notion d'objet pauvre, ou d'art pauvre est battue en brèche par la diversité des esthétiques envisagées, du théâtre d'objet mettant l'objet déclassé au centre du jeu (compagnie Turak) aux grandes salles parisiennes investies par les spectacles monumentaux de Philippe Genty. La vision d'un marionnettiste démiurge érigeant la manipulation comme système de domination est également déjouée par les créateurs contemporains, qui s'exercent à une véritable écoute de la matière, à travailler avec et non contre la matière, dans un processus d'écoute et de partenariat avec l'objet, la figure.

Il ne s'agit pas ici des liens entre l'art de la marionnette et la magie, l'illusionnisme ou prestidigitation, trop éloignés des démarches abordées dans lesquelles les coulisses sont presque toujours rendues visibles.

Art hybride par excellence, la marionnette se situe au croisement des arts plastiques et visuels, du cinéma, de la danse et du théâtre. La multiplicité de ses formes et les expériences contemporaines qui étendent sans cesse ses limites invitent à en reconsidérer l'appellation, et, plutôt que de « marionnette », à parler de « marionnettique » comme le

[24] KANTOROWICZ, Ernst, *Les deux corps du roi*, [1957], Paris, Gallimard, 1989.
[25] GUILLEMIN, Alain, *Jeux chamaniques, jeux marionnettiques : Aux sources d'une culture théâtrale*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Claude Jamain, 2012.

suggère Christian Chabaud, directeur artistique de la compagnie Daru[26]. Le marionnettique désignant, par extension, ce qui « est de l'ordre de la marionnette ».

L'espace marionnettique est entrevu suivant trois fonctions :

- l'espace dédié à la marionnette (« espace scénique » du théâtre) espace qui s'articule à celui de la manipulation,
- l'espace imaginaire instauré par la présence marionnettique (« espace dramatique » du théâtre), dans lequel l'acteur peut aussi faire office de personnage
- l'espace du dispositif entier, dans lequel est pensée, inscrite, la place du spectateur (« espace théâtral » du théâtre).

La notion de dispositif, employée dans la thèse est ce qui ne se voit pas mais qui permet de voir. Il permet de donner à voir et d'organiser le visible.[27]

Nous privilégierons dans cette étude le terme d'art de la marionnette et l'aborderons non comme « théâtre de marionnette » mais comme pratique spectaculaire traversée par le concept de théâtralité et surtout de théâtralisation. Cette thèse interroge les rapports étroits entre espace marionnettique et imaginaire. L'espace marionnettique nous semble être le lieu d'une véritable interrogation de l'imaginaire. L'imaginaire se définit ici en opposition à l'imagination, selon l'approche de Hans Belting[28], comme le fonds commun visuel et le réservoir d'images d'une tradition culturelle.

Une des premières difficultés a été d'envisager la notion de marionnette. Une autre a été de cerner un corpus d'exemples sur lesquels appuyer la réflexion, tant le foisonnement de la création actuelle semble dense. L'art de la marionnette recouvre une création protéiforme que les créateurs contemporains n'ont de cesse de réinventer. Qui veut se pencher sur la question de la marionnette contemporaine court alors le risque de l'éparpillement ou de la réduction. Nous avons opté pour les démarches de quatre compagnies ou artistes contemporains. Nous prendrons également appui sur d'autres

[26] Voir CHABAUD, Christian, « Marionnettiques», in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, (dir. Evelyne Lecucq), Editions Théâtrales / THEMAA, Carnets de la Marionnette n°1, 2003, pp.111-125 et SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques», *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, numéro 48, automne 2010, p. 113-129.

[27] Nous entendons ce terme au sens de « dispositif scénique », et non au sens où l'envisage Giorgio Agamben : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. ».

[28] BELTING, Hans*, Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004, p.21.

démarches, des réflexions sur l'espace marionnettique et sur la place du spectateur esquissées dans le cadre de laboratoires d'étudiants qui sont appelés à devenir des marionnettistes.

Cette thèse naît de l'intérêt pour des démarches marionnettiques contemporaines attentives à la question de l'espace : la compagnie Philippe Genty (Paris), l'artiste allemande Ilka Schönbein, la compagnie Turak Théâtre (Lyon) ou encore le Théâtre de la Licorne (Lille). La démarche de ces artistes met en jeu, réinterroge la place du spectateur, le regard de celui-ci sur la figure marionnettique ainsi que son instauration dans l'espace scénique.

Philippe Genty[29] ne se définit pas comme artiste de la marionnette, mais comme metteur en scène de spectacles visuels. Ses créations sont au croisement entre arts de la marionnette, danse et magie. Il a développé son art dans les cabarets du monde entier avec des représentations de marionnette à fil ou de théâtre noir.

Evoquant le spectacle *Rond comme un cube*[30], créé en 1980, il dira : « Début d'une longue histoire qui nous fera passer progressivement du monde de la marionnette à un théâtre visuel dont elle ne sera plus qu'une des facettes. »[31]. Pourquoi parler d'espace marionnettique en abordant l'œuvre de Philippe Genty ? Ses spectacles mettent en scène des apparitions à la frontière entre homme et pantin, jouant sans cesse de l'indécision et des métamorphoses du vivant en inanimé et inversement. Ils instaurent un espace marionnettique où le trouble des échelles et l'importance de la plasticité se doublent d'un intérêt particulier pour les coulisses. Ce sont des caractéristiques essentielles de l'espace marionnettique. Pour lui : « Le théâtre ne se fait pas sans le public. Et c'est encore plus vrai d'un théâtre qui tente d'échapper au discours, pour inventer un autre langage. »[32]

Artiste formée à la danse avant de découvrir l'art de la marionnette, les spectacles d'Ilka Schönbein[33] sont le lieu d'une manipulation propice à une réinvention du corps de la marionnette, figure hybride qui prend place sur son propre corps par le biais de masques et prothèses moulés sur ses membres, son visage.

---

[29] La compagnie Philippe Genty, basée à Paris, a été fondée en 1968.
[30] *Rond comme un cube*, mise en scène Philippe Genty, création 1980.
[31] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, L'Entretemps, 2013, p.110.
[32] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op. cit.*, p.147.
[33] Ilka Schönbein est la directrice artistique du Theater Meshugge, fondé en 1992.

La thèse s'intéressera à la démarche du Théâtre de la Licorne[34], compagnie explorant les enjeux du masque en mettant en scène des acteurs masqués aux prises avec objets, marionnettes ou machines. Quant à la compagnie Turak, son travail autour de la Turakie, ethnographie imaginaire[35], s'appuie sur l'objet trouvé, le corps composite, et les installations théâtralisées. Ces démarches réinventent la question de la manipulation, de l'animation, en engageant le regard du spectateur dans une expérience forte.

La thèse prend appui sur onze créations des artistes du corpus central : *Voyageurs immobiles*[36], et *La Fin des Terres*[37], pour la compagnie Philippe Genty, *Bestiaire forain. Le Cirque de la Licorne*[38], *Chère famille !*[39] , *Lysistrata*[40], *Spartacus*[41], pour le Théâtre de la Licorne, *Intimae (petits opéras obliques et insulaires)*[42], *A notre insu*[43], *Nouvelles et courtes pierres (triple solo périlleux*[44]*)* pour la compagnie Turak et, pour Ilka Schönbein, *Chair de ma chair*[45] et *La Vieille et la bête. A mon père*[46].

Notre méthodologie de travail ne portera pas sur les textes mis en scène. Aussi, nous privilégierons le terme d'art de la marionnette plutôt que de théâtre de marionnettes afin d'asseoir la spécificité d'une forme artistique qui possède ses propres rapports au corps, à l'espace et à la représentation. Sans en faire l'objet principal de notre étude, nous ne négligerons pas pour autant les dramaturgies visuelles à l'œuvre dans l'espace marionnettique, qui reposent sur les postures de manipulation, mais aussi sur différentes stratégies du discours, le partage des voix, sur la mise en abyme de la parole, etc…

L'approche choisie pour aborder cet objet se situe au croisement des sciences de l'art (la sémiologie en fait partie) et de l'anthropologie, avec un intérêt particulier pour l'analyse de l'espace dans une perspective poïétique.

---

[34] La Licorne, compagnie fondée en 1986 à Lille est dirigée par Claire Dancoisne.
[35] Le terme est issu de l'ouvrage de Jean-Luc MATTEOLI, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, PUR, 2011.
[36] *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, création 1995, reprise en 2009.
[37] *La Fin des terres,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005
[38] *Bestiaire forain. Le Cirque de la Licorne*, compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, 2001.
[39] *Chère famille !* , mise en scène Claire Dancoisne, création 2004.
[40] *Lysistrata*, mise en scène Claire Dancoisne, création 2006.
[41] *Spartacus,* mise en scène Claire Dancoisne création du Théâtre de la Licorne, 2010.
[42] *Intimae (petits opéras obliques et insulaires),* mise en scène Michel Laubu, création novembre 2006.
[43] *A notre insu*, mise en scène de Michel Laubu, vu à Béthune en 2008.
[44] *Nouvelles et courtes pierres (triple solo périlleux),* mise en scène Michel Laubu, création septembre 2009.
[45] *Chair de ma chair*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, création 2006.
[46] *La Vieille et la bête. A mon père*, mise en scène Ilka Schönbein, 2009.

La thèse est marquée par un dialogue voire une confrontation entre les réflexions des créateurs et celles des chercheurs. Le manque de recherches théoriques sur l'art de la marionnette a parfois conduit les artistes à théoriser leur pratique, à proposer un vocabulaire, une grammaire commune[47] afin de saisir leur art.

Cet appui se nourrira de l'approche anthropologique de l'imaginaire (essentiellement, l'œuvre *Pour une anthropologie des images*[48] de Hans Belting, les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*[49] de Gilbert Durand, ainsi que les travaux de Gaston Bachelard[50]), et de la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty[51]. L'effigie et le masque seront également envisagés dans une perspective anthropologique avec les ouvrages de Marc Augé (*Le Dieu objet*[52]), de Françoise Frontisi-Ducroux (*Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*[53]), de Jean-Pierre Vernant (*Mythe et pensée chez les Grecs*[54]) ou de Monique Borie (*Le fantôme ou le théâtre qui doute*[55]).

L'espace marionnettique est une problématique qui demeure peu traitée par les chercheurs[56]. Les travaux universitaires ont davantage privilégié la question du corps marionnettique, du jeu et très peu la question de l'espace marionnettique.

Dans un mémoire de Master en arts du spectacle, nous nous interrogeons sur la question du « Regard du spectateur dans l'expérience marionnettique »[57]. Il nous semblait important de tenter de saisir ce qui se jouait dans la confrontation entre spectateur et marionnette, de chercher à comprendre quelle était la place conférée au regardeur dans les pratiques marionnettiques contemporaines, tant ce qui se joue lors de la représentation dans les arts de la marionnette interroge de manière singulière la question

---

[47] LECUCQ, Evelyne (dir.), *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Editions Théâtrales / THEMAA, Carnets de la Marionnette n°1, 2003.
[48] BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004.
[49] DURAND, Gilbert*, Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1989.
[50] Notamment BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1958 et *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, José Corti, Paris, 1947.
[51] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 et *Art regard, écoute. La perception à l'œuvre*, ouvrage collectif, PUV, coll Esthétiques hors cadre, 2000.
[52] AUGÉ, Marc, *Le Dieu objet,* Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1992.
[53]FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, 1995.

[54] VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs, Etudes de psychologie historique*, Paris, [Maspero, 1965], réédition La Découverte, 2007.
[55] BORIE, Monique, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute,* Actes Sud, 1997.
[56] Hormis les travaux de Chantal Guinebault-Szlamowicz (voir bibliographie).
[57] GARRE NICOARA, Marie, *Le regard du spectateur dans l'expérience marionnettique*, mémoire de Master en Esthétique des Arts et des spectacles, sous la direction de Danielle DUBOIS – MARCOIN, 2008.

du regard. Le désir de questionner l'espace marionnettique naît de ces premiers questionnements, et intervient comme un dépassement, une continuité de ces premières réflexions. Pour cette thèse, nous nous intéresserons à l'espace marionnettique à la fois dans sa perception par le regardeur mais également au processus de création qui préside à l'instauration de cet espace.

La participation aux Saisons de la Marionnette et l'implication dans la commission « Patrimoine, recherche et édition » ont permis une meilleure structuration et ont donné une véritable assise au regard qui est le notre sur les créations de l'art de la marionnette. La mise en dialogue de chercheurs et d'artistes de la marionnette lors de nombreuses journées de rencontres[58] nous a permis d'approfondir notre regard. La fréquentation de l'Institut International de la Marionnette (lieu de rencontre entre les expériences des étudiants, stagiaires et compagnies professionnelles), de son centre de documentation, et de ses étudiants et stagiaires, autant que de compagnies reconnues lors de notre collaboration au projet du Portail des Arts de la Marionnette[59] n'est pas étrangère à notre désir de poursuivre cette recherche.

La première partie de la thèse (« La marionnette : une figure du seuil »), approfondit les enjeux d'un corps marionnettique qui engendre un certain type de perception et qui s'inscrit dans un dialogue fondamental avec son espace d'instauration. Nous y examinons la façon dont l'espace marionnettique conduit à une configuration particulière des corps et au dialogue qui s'instaure entre les deux, comment l'un et l'autre s'influencent mutuellement. Cette partie se centre sur le corps de la marionnette en revenant dans un premier temps sur quelques conceptions marquantes de ce corps au cours du XX^{ème} siècle, puis sur la façon dont la marionnette s'empare de son espace pour enfin envisager ce corps comme lieu d'engendrement de la perception pour le spectateur.

La deuxième partie (« L'espace marionnettique : un espace dialectique») commence par présenter les enjeux de l'espace marionnettique avant d'aborder la question des corps

[58] Rencontres entre chercheurs et professionnels organisées par THEMAA depuis 2008 : « La Scène des Chercheurs », journée d'étude à la BNF et « Les Journées Professionnelles de la Marionnette », au Clastic Théâtre à Clichy et au Théâtre Rutebeuf.

[59] Le Portail des Arts de la Marionnette est un chantier de numérisation des fonds et collections des institutions concernées par la marionnette (patrimoine et création contemporaine), et donne lieu à un portail internet qui permet au plus grand nombre de les découvrir : www.artsdelamarionnette.eu (ouverture : printemps 2011).

instaurés dans cet espace. Ainsi, la partie II se penche sur les caractéristiques d'un espace qui engendre un certain type de corps. Cette partie cherche à saisir les caractéristiques de l'espace marionnettique, en le confrontant et en le différenciant tout d'abord d'autres types d'espaces (scénique, plastique, cinématographique). Elle analyse ensuite trois types d'espaces marionnettiques traditionnels pour en cerner les enjeux. Un troisième chapitre vient se centrer sur les enjeux plus particuliers de la question des corps (vivant et marionnettique) qui y prennent place et du type de perception que cet espace propose. C'est la question de l'espace qui est mise en perspective, dans un cheminement qui précise les différentes approches mobilisées pour appréhender cette notion, puis qui cherche à définir les particularités de l'espace marionnettique. Nous tentons ensuite de saisir les enjeux de trois dispositifs traditionnels fondateurs pour l'art de la marionnette en examinant les pratiques traditionnelles du castelet, du *bunraku* et du théâtre d'ombres. L'espace marionnettique y est lu à travers une série de dialectiques (entre les échelles, le champ et le hors-champ, la monstration et la dissimulation), propres à l'économie de cet espace qui articule deux corps : celui de la marionnette et celui du manipulateur, autant que deux espaces : celui de l'image et celui de la fabrique de cette image.

La troisième partie (« Réécritures de l'espace marionnettique ») se saisit des tendances contemporaines de l'élaboration des dispositifs scéniques de la marionnette (cadres, boîtes, tables, écrans, espace quotidien). Nous déclinons ici plusieurs dispositifs contemporains qui semblent procéder d'une réinvention des trois dispositifs traditionnels envisagés dans la partie I : la boîte et le cadre comme avatars contemporains du castelet, la table comme prolongement de la pensée du *bunraku*, et l'écran du théâtre d'ombres traditionnels et ses renouveaux actuels. Examinant le renouveau de la scène marionnettique dans ses pratiques scénographiques, elle met en évidence les principales évolutions des dispositifs scéniques échafaudés par les praticiens contemporains, et cherche à saisir les influences que ces nouveaux espaces, ces nouveaux modes de présence scénique ont sur l'imaginaire du corps vivant et comment ils jouent à mobiliser le corps et l'imaginaire du spectateur d'une façon particulière.

Dans la quatrième partie (« Processus et esthétique relationnelle de l'espace marionnettique »), nous développons les enjeux des nouveaux dispositifs marionnettiques

(en terme d'espace relationnel, de mise en abyme du regard et de questionnements du corps vivant). Cette troisième partie ouvre sur les enjeux des renouveaux de ces dispositifs marionnettiques contemporains. Elle va ainsi se pencher sur les renouveaux dans la relation théâtrale, puis dans la place du regard du spectateur et enfin saisir en quoi ces nouveaux dispositifs réinterrogent la question du corps vivant, qui apparaît alors comme présence troublée. L'espace marionnettique y est envisagé comme lieu de tension, une tension qui n'est pas façonnée par les accessoires mais par la confrontation entre présence humaine et objet marionnettique. Cette partie analyse la façon dont l'entre-deux est théâtralisé dans les pratiques contemporaines, dans des pratiques de manipulation à vue où le jeu du comédien s'érige en véritable dispositif dramaturgique.

La thèse examine ainsi les enjeux de l'espace marionnettique en termes de configuration, mais aussi de dialectique (partie II) : comment ces espaces conduisent-ils à une configuration particulière du corps (partie I) et comment instaurent-ils un autre rapport au regardeur en échafaudant un espace qui se joue de l'entre-deux, met en abyme le regard, interroge le corps vivant (partie IV), et les réinventions des dispositifs traditionnels sur les scènes contemporaines (partie III) ?

Partie I.

LA MARIONNETTE : UNE FIGURE DU SEUIL

Qu'est-ce qui fonde la marionnette comme une problématique spécifique pour les arts de la scène ? Cette première partie explore les enjeux fondamentaux de la place de la figure animée dans l'économie de l'espace marionnettique. Elle envisage également le dispositif marionnettique dans sa capacité à engendrer des formes de corps singuliers, de véritables présences de l'entre-deux.

Il apparaît tout d'abord que la dimension anthropologique de l'effigie est fondée sur un entre-deux. Nous reviendrons sur l'histoire de l'effigie et sa fonction de seuil entre les hommes et les dieux, seuil entre l'homme et sa représentation, sa figure. La marionnette naît du fétiche, de l'objet sacré, animé, porte-parole entre les divinités et les hommes. On retrouve des origines religieuses dans le *bunraku*[60] (la marionnette étant au départ un simple bâton accompagnant le prêtre dans la tradition *shintô*), dans le théâtre d'ombres et dans la tradition européenne avec les crèches animées et les effigies de la Vierge Marie portées en procession. Craig a cherché à rapprocher sa Surmarionnette de l'expressivité des statues dans les temples.

Le fétiche a été considéré comme profane par la religion catholique avant que la rationalisation ne l'écarte définitivement des pratiques collectives. Aujourd'hui, on assiste à un retour à l'émerveillement, et au sentiment d'étrangeté que provoque l'inerte animé. L'animisme semble faire retour dans l'art contemporain grâce à la marionnette et aux pratiques de l'illusion (comme la magie nouvelle).

L'entrée en scène d'un corps artificiel pose de nouveaux problèmes au système scénique dans son entier. C'est d'abord la notion de corps qui est mise en crise, réinterrogée, mettant en doute la présence de l'acteur vivant sur scène. Ce travail autour de l'effigie dans les créations contemporaines a été largement influencé par deux démarches d'hommes de théâtre : la Surmarionnette de Craig et le travail sur le mannequin et l'objet pauvre de Kantor. L'espace marionnettique contemporain se révèle être le lieu d'un bricolage des corps, où la main de l'artiste se laisse deviner, un espace poïétique.

[60] Le *bunraku*, est une pratique spectaculaire japonaise traditionnelle dont le nom d'origine est *nyngyo jôruri* qui associe l'art des marionnettes (*nyngyo*) à celui du récitatif (*jôruri*). Les marionnettes de grande taille y sont manipulées à vue par trois manipulateurs dont le visage est dissimulé. Le chapitre B de la partie II est consacré aux formes traditionnelles de la marionnette et aux espaces marionnettiques traditionnels.

Dans un second chapitre, nous envisagerons la marionnette comme figure du seuil, capable d'ouvrir un autre espace par sa seule présence.

Le rapport que la marionnette entretient à l'espace constitue une réinterrogation de l'espace scénique. Le bousculement des échelles induit une occupation de l'espace irréaliste, qui ne dépend plus des proportions de l'humain, tandis que la matérialité de son corps et l'acte de manipulation instaurent un dessin de l'espace renouvelé. Ce corps qui échappe aux lois de la pesanteur ou aux contraintes physiques humaines étend ses potentialités au façonnement de l'espace qui l'entoure, tandis que la partition scénique très précise de la figure animée met en place un espace codifié, empli de signes. Les dimensions d'apparition et de disparition de la marionnette instaurent un espace où caché et montré acquièrent une valeur fondamentale. Enfin, pour le spectateur, le surgissement en scène de cette présence fictive s'accompagne de la création d'un espace mental, à forte dimension imaginaire.

La perception du spectateur se trouve également mise en crise. La marionnette propose un seuil pour le regard, entre réel et imaginaire. L'apparition de la figure animée fait jouer autrement son statut, son activité de perception face à ce corps, face à cette présence radicalement autre. Le corps marionnettique apparaît véritablement comme un lieu d'engendrement de la perception, corps comme lieu de tous les paradoxes. Constamment à la lisière entre présence et absence, il est en attente de regard. Sa présence en scène vient dérouter les enjeux de la coprésence du spectateur face à l'acteur et notamment la relation interfaciale, telle que la définit Marie-Madeleine Mervant-Roux[61].

[61]Dans son ouvrage *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*., CNRS, 1998, notamment le chapitre consacré à « La salle face à la scène » et le numéro de la revue *Ligéia : Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXIè année, n°81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008.

Chapitre A.

Une métaphore de la figure humaine

La marionnette est une métaphore de l'humain. Au sens étymologique du mot (*métaphora* signifiant transport en grec), elle est une représentation de l'homme en scène, figure qui a subi un déplacement.

Substituant à l'acteur une présence autre, décalée, non réaliste, la marionnette a d'abord été présente dans les rituels sous la forme du fétiche. Forme de théâtre populaire, elle a été dans la culture européenne le support de revendications sociales avant de devenir une forme privilégiée dans la culture d'enfance.

Les Avant-gardes ont redécouvert son pouvoir subversif et Edward Gordon Craig a érigé la marionnette en modèle pour l'acteur, rapprochant la présence scénique d'une forme de spiritualité. Tadeusz Kantor a exploré deux voies qui influencent la création marionnettique contemporaine : le travail sur le mannequin et l'esthétique de l'objet pauvre sur scène. Ses recherches sur les métamorphoses de la présence humaine en scène peuvent être retrouvées dans la démarche artistique de Philippe Genty aujourd'hui.

Dans un troisième temps, nous envisagerons les pratiques de l'effigie dans les démarches des quatre artistes sur lesquels s'appuie cette thèse. Le choix des artistes a été guidé par l'importance qu'ils donnent à un théâtre visuel, dans lequel le langage scénique prime sur la parole (si le point de départ de la création est un texte, le spectacle donne lieu à une interprétation plus riche en images qu'en mots).

Ilka Schönbein, Philippe Genty, la compagnie La Licorne ou le Turak Théâtre questionnent le corps, la présence de la marionnette. Et proposent différentes voies à l'incarnation de ce corps scénique qui passent par l'hybridation, le corps diffracté, la fragmentation ou la réification du corps de l'acteur, le travail sur l'objet quotidien ou la machinerie.

1. Un art de l'effigie

« Sur le chemin qu'on croyait sûr et qu'emprunte l'homme du Siècle des Lumières et du rationalisme, voici que s'avancent, sortant tout soudain des ténèbres, toujours plus nombreux, les SOSIES, les MANNEQUINS, les AUTOMATES, les HOMONCULES – créatures artificielles qui sont autant d'injures aux créations mêmes de la NATURE et qui portent en elles tout le ravalement, TOUS les rêves de l'humanité, la mort, l'horreur et la terreur. »

Tadeusz KANTOR[62]

Si Tadeusz Kantor dans *Le Théâtre de la Mort* évoque la présence obsédante de l'homme artificiel sur les scènes théâtrales, c'est pour en faire la figure d'un revenant. L'effigie[63] est en effet antérieure aux recherches menées par le théâtre des avant-gardes et par les créateurs contemporains de l'art de la marionnette. Elle fait retour depuis un fond archaïque commun à de nombreuses cultures. Dans ce chapitre, nous envisagerons cette métaphore de la figure humaine à la fois dans ses dimensions anthropologiques et dans ses manifestations lors des expérimentations artistiques et scéniques du début du XXème siècle afin d'en évaluer la portée sur la marionnette contemporaine.

Pour saisir l'art de la marionnette dans ses formes contemporaines, il faut revenir aux mutations scéniques et artistiques qui ont jalonné son histoire sans négliger la dimension anthropologique de l'effigie. Les recherches de Marc Augé sur le *Dieu objet* nous permettent d'envisager la marionnette en relation avec sa fonction de fétiche dans de nombreuses cultures. Avec les apports de Jean-Pierre Vernant et Monique Borie, au croisement entre scènes antiques et pratiques contemporaines, nous pourrons saisir en quoi marionnette, idole et figure de l'absence sont profondément liées.

Dès le début du XX^{ème} siècle, l'effigie, le double matériel ou l'abstraction de la figure humaine viennent bousculer les codes de figuration de l'humain en scène, proposer d'autres voies d'exploration de la corporéité scénique[64]. Ce chapitre se propose de revenir sur les expérimentations scéniques et plastiques qui ont conduit à repenser les arts de la scène et, partant, l'art de la marionnette.

---

[62] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis BABLET, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p.216.

[63] Terme forgé par Didier Plassard pour désigner les manifestations de l'homme artificiel en scène, qui donne le titre à son ouvrage *L'Acteur en effigie* (voir note suivante).

[64] Pour une synthèse de cette apparition du corps artificiel dans les avant-gardes historiques, consulter l'ouvrage de Didier Plassard*, L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, éditions Institut International de la Marionnette / L'Age d'homme, collection Théâtre Années Vingt, 1992.

L'analyse commence par le théâtre des avant-gardes, période de bouleversement historique sur les scènes européennes. Edward Gordon Craig en Angleterre, le mouvement futuriste en Italie, le Bauhaus en Allemagne, ont appuyé leurs renouveaux sur une remise en question de la place de l'acteur et du statut du spectateur. Comme l'a montré Didier Plassard dans son ouvrage *L'Acteur en effigie,* ces expérimentations autour de l'effigie trouvent leurs racines dans un fond littéraire commun à l'Europe du début du siècle, autant que dans le phénomène historique de la mécanisation grandissante. Nous accorderons dans cette recherche une attention particulière à deux rénovateurs des arts de la scène, E.G. Craig et Oskar Schlemmer qui, dans leurs démarches respectives, ont pensé le corps scénique sous forme d'effigie et l'ont envisagé dans ses rapports avec l'espace.

Nous interrogerons ensuite la démarche de Tadeusz Kantor, artiste qui continue d'influencer le travail de nombreux praticiens de la marionnette[65]. Plasticien, scénographe, homme de théâtre, il a sans relâche interrogé la figuration de l'humain, tant dans son travail de plasticien que sur scène. Sa conception particulière de l'objet, son utilisation scénique, ses relations avec les corps vivants en scène, l'utilisation de mannequins préfigurent les interrogations des artistes de la marionnette contemporaine. La mort et la question de la mémoire, qui hantent toute son œuvre, trouvent un écho important dans les pratiques des créateurs contemporains que nous étudions ici.

Le travail de l'effigie sera abordé dans les pratiques contemporaines, en interrogeant les cinq démarches créatrices sur lesquelles se fonde notre approche. Chez Philippe Genty, Ilka Schönbein, dans la compagnie Turak ou le Théâtre de la Licorne, la figure humaine est interrogée, explorée, sa figuration renouvelée. La marionnette y est également pensée dans son rapport à l'espace et ces quatre démarches sont attentives au renouveau des dispositifs de monstration.

[65] On peut penser notamment au travail sur le mannequin mené par Gisèle Vienne, ou aux démarches des compagnies de théâtre d'objet. Nous y reviendrons dans la seconde section de ce chapitre.

1.1 L'effigie, figure de l'entre-deux

L'art de la marionnette met en jeu la présence de l'effigie : façonnée à l'image de l'homme, elle est une figure plus ou moins anthropomorphe qui vise à représenter un absent. Cette fonction de l'effigie traverse les arts picturaux et les arts de la scène. Elle puise ses racines dans un besoin humain de désigner l'absence, de la remplacer, de la donner à voir. La marionnette s'appuie sur cette fonction elle aussi.

Philippe Choulet, dans un article consacré à l'*Anthropologie de la marionnette*[66], s'interroge sur la part d'animisme qui est convoquée chez le spectateur de la marionnette :

> « Très précisément, je resserre la question du sens autour du *pouvoir* qu'a la marionnette : d'où vient le pouvoir qu'elle a sur les enfants et sur les peuples, sur ces enfants et ces peuples qui sont en nous ? (…) Quel spectateur sommes-nous lorsque nous sommes devant la marionnette ? Je crois que nous sommes à la fois enfant et peuple, singulier et multiple, qu'il s'agisse des directeurs de théâtre, des metteurs en scène, des montreurs d'ours –pour rendre hommage à Kleist- ou bien des spectateurs eux-mêmes. »[67]

L'art de la marionnette convoquerait donc chez le spectateur un penchant animiste inscrit dans son humanité. En ce sens, la marionnette possède une parenté certaine avec le fétiche, notamment dans sa façon de convoquer le regard du spectateur. Fétiche, effigie, marionnette sont des figures de l'entre-deux qui matérialisent une absence et dont la puissance tient à une forme de croyance de la part du spectateur.[68]

Étymologiquement, le fétiche vient du portugais « fetisso » ou « feitiço » et signifie « objet fée » enchanté et pour cette raison vénéré. Il signifie également « chose fabriquée ». Il se situe au croisement de l'artisanat et du sacré. Symbole muet, le fétiche est associé aux procédures de divination et d'initiation. Il possède une gamme étendue de représentations et d'utilisation. Ainsi, selon Albert de Surgy[69] :

---

[66] CHOULET, Philippe, « L'Anthropologie de la marionnette », in *[pro]vocations marionnettiques* n°1, TJP Strasbourg, 2004, pp.9-22.
[67] *Ibid.*, p.10.
[68] Ces références au fétiche sont tirées du site de recherches anthropologiques : http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/fetiche/ consulté le 20/04/2013.
[69] DE SURGY, Albert, *Nature et fonction des fétiches en Afrique Noire. Le cas du Sud Togo,* Paris, L'Harmattan, coll. Anthropologie – Connaissance des hommes, 1994.

« les objets nommés fétiches ne comportent pas moins de cinq acceptions complexes et différentes : corps animés ou inanimés, ou phénomènes naturels, distingués du reste de l'environnement du fait qu'ils éveillent en l'homme de salutaires ou nobles sentiments, représentations ou symboles de divinités ou de grands ancêtres, lieux de fixation d'esprits de la nature ou d'âmes des défunts, ou encore objets manifestant par eux-mêmes un pouvoir magique ou permettant à certaines personnes, ou aux divinités auxquelles ils sont consacrés, d'exercer un tel pouvoir, et enfin objets simplement nécessaires à l'exécution de sortes de drames rituels. »[70]

Pour Jean-Pierre Vernant[71], le fétiche questionne le statut de l'image et l'incarnation du dieu. Il en représente le premier stade dans l'évolution humaine. Sans avoir une forme véritablement anthropomorphe, il est chargé de présentifier l'invisible, d'assigner une place dans notre monde à des entités de l'au-delà. Dans le stade suivant (apparaissant entre le Vème et le IVème siècle avant Jésus Christ), la *mimesis* instaurera la représentation du dieu sous la forme d'une image, l'idole étant alors considérée comme artifice imitatif qui reproduit l'apparence des choses réelles. Dans cette forme de symbolisation, l'idole perd de ses pouvoirs divins.

Au contraire, pour le fétiche, l'incarnation est directe, l'objet lui-même est imprégné de sacré. Dans *Le dieu objet*[72], l'anthropologue Marc Augé se questionne sur cette adoration directe de la matière. Selon lui l'animisme, à la différence de notre choix de pensée, « n'établissait pas de séparation et de transcendance mais construisait un univers de relations entre la matière et la vie, les hommes et les dieux, les morts et les vivants. Un univers où tout fait signe et tout signe fait sens ». Dans cet univers de relation se dessine ce qui est caractéristique de l'effigie en tant que fétiche : la reconnaissance d'une puissance de l'objet ainsi qu'une capacité de présence articulée à une forme d'étrangeté.

Cette puissance provient de l'énigme qui est posée à l'homme par la matière. Sa force d'inertie, son mutisme, offrent une résistance au sens. Le mutisme du fétiche invite à l'interprétation. Pour Marc Augé, ce qui fait problème est l'inerte, la matière brute : « Ce qui fait problème est ce qui résiste. D'où (…) les métaphores habituelles (« volonté de fer

[70] http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/fetiche/ consulté le 21/04/2013.
[71] VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.
[72] AUGE, Marc, *Le dieu objet*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1988.

», « cœur de pierre », « rester de glace »). L'impensable et, d'une certaine manière, la puissance sont du côté de l'inertie brute, de la pure matérialité, de la masse. » [73]

C'est donc moins la capacité anthropomorphique du fétiche qui en font un objet d'adoration que son mystère : entre nécessité de compréhension et impossibilité d'y parvenir. La précarité de la vie humaine se heurte à l'éternité de la matière. Ainsi, aux origines de l'art du *bunraku,* on retrouve cette dualité matière / esprit et ce lien avec l'au-delà. Les officiants de sanctuaires shintô se servaient d'un bâton pour accompagner certaines prières, bâton qui, au cours du temps, se mit peu à peu à prendre forme humaine[74] :

> « Le théâtre de marionnettes japonais a une origine religieuse et l'ancêtre des poupées est une branche d'arbre. En effet, la marionnette est issue de la branche dont se servent les prêtres shintô pour faire venir une divinité et qui est le support matériel permettant à l'esprit de « s'incarner », de venir parmi les humains. »[75]

C'est donc moins la puissance anthropomorphe que le réceptacle matériel qu'offre l'objet dans un contexte rituel qui fait de l'effigie une figure de l'entre-deux.
La marionnette se caractérise par son lien essentiel avec un dispositif (rituel, spectaculaire, etc…), et par son articulation à un regard.

Marc Augé se demande « si notre sensibilité contemporaine et occidentale n'est pas beaucoup plus proche que nous n'aurions de prime abord tendance à l'imaginer de l'intuition fétichiste »[76]. Les pratiques de l'art de la marionnette apparaissent être le lieu de cette tension entre matière et humain, entre inerte et signification. En effet, on s'y situe dans la même dualité entre matière et symbole, entre maîtrise et rappel de l'indicible.

Pour Monique Borie, l'espace de relations propre aux cultures animistes prend place sur les scènes théâtrales dès lors qu'apparaît la question du fantôme. Dans son ouvrage consacré au fantôme, *Le Fantôme, ou le théâtre qui doute*[77], elle envisage, dans une perspective

[73] AUGE, Marc, *Le dieu objet*, *op. cit*., p.30.
[74] HANJI, Chikamatsu, *Imoseyama* ou *L'Education des femmes*, Gallimard, Connaissance de l'Orient, traduit et présenté par Jeanne Sigée 2009, p.18.
[75] PIMPANEAU, Jacques, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon,* Université Paris 7, Centre de publication Asie Orientale, coll. Bibliothèque asiatique, 1978, p.7.
[76] *Ibid*, p.114.
[77] BORIE, Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, 1997.

au croisement du théâtre et de l'anthropologie, la présence en scène des idoles, des fétiches, ces figures qu'elle nomme « effigies de l'entre-deux »[78].

Les idoles, (du mot grec *eidolon* qui sert à désigner le fantôme ambivalent, entre apparition et illusion, telles que le *colossos*, double du mort destiné à pallier son absence), sont destinées à un regard. Reprenant les analyses de Jean-Pierre Vernant dans son chapitre « La catégorie psychologique du double »[79], elle note que le *colossos* signe l'absence autant que le contact possible entre le mort et les vivants. Il en est de même du fétiche, qui incarne la possibilité, ou le désir d'une relation :

> « C'est par rapport à cette pensée de la relation que se constituent toutes ces *effigies de l'entre-deux*, qui marquent toujours des seuils, des points de passage ou des croisements. Effigies qui sont des objets de pierre ou de matières inertes mais chargées de puissance car elles peuvent s'animer pour donner, dit Augé, « signe de vie ». »[80]

Toute effigie est destinée à un regard, à un spectateur. Le théâtre est alors le lieu par excellence de ce croisement des présences[81]. Monique Borie examine ces corps qui fonctionnent sous forme d'apparition, « des corps à la frontière du corps de chair et de l'abstraction, corps-signes, hiéroglyphes animés, situés dans un entre-deux du corps vivant et de la marionnette ou du mannequin, dans cet espace où l'incarnation est à la limite de la désincarnation ou, mieux, semble avoir besoin de l'intégrer. »[82]

La scène du fantôme s'érige alors comme espace de l'entre-deux, dans une tension entre vie et mort, visible et invisible, matérialité de la représentation et figure fantomale, incarnation et désincarnation. Dans les pratiques contemporaines, la scène marionnettique est le lieu de cet entre-deux. La mort de la marionnette y est en effet très présente. Dans *La Vieille et la bête*, Ilka Schönbein incarne le personnage d'une vieille au bord de la mort, manipulant Mina, marionnette de vieille dame qui se refuse à aller en maison de retraite et qui finit par mourir dans les bras de l'interprète. Le personnage de la mort est lui aussi très présent, incarné par une marionnette dans *Tranchées* de la compagnie Zapoï, ou dans *Un*

---

[78] *Ibid*, p.18.
[79] VERNANT, Jean-Pierre, « La catégorie psychologique du double » in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris, 1965.
[80] *Ibidem.*
[81] Françoise Frontisi-Ducroux, dans son ouvrage consacré au masque dans l'art grec ancien (*Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, *op. cit.*), montre cette réciprocité du voir et de l'être vu dans le fonctionnement des effigies.
[82] *Ibid*, p.11.

souffle une ombre un rien de la compagnie Stultifera Navis. La figure du fantôme parcourt l'œuvre de Philippe Genty, dont les mises en scène présentent des corps dans un entre-deux, basculant de la présence vivante à l'énigme de la matière inanimée. Son *Pierrot*, marionnette à fils pour le music hall, finissait d'ailleurs inanimé après avoir coupé lui-même tous ses fils. La résurrection des figures est aussi un motif récurrent, comme dans *A notre insu* où les manipulateurs de la compagnie Turak ramènent à la vie les marionnettes étendues au sol, un couteau planté dans le dos.

Certains marionnettistes contemporains revendiquent la part d'animisme nécessaire à l'art de la marionnette. C'est le cas de François Lazaro, directeur du Clastic Théâtre, qui rapproche l'art de la marionnette de la pensée magique à l'œuvre dans les croyances traditionnelles :

> « C'est que l'être humain, depuis la nuit des temps, ne supporte pas que le monde n'ait pas de sens ni que l'invisible n'ait pas de visage. Pour l'humain, toute chose a une cause, une raison, un sens, tout répond à une loi, à une règle, à une grammaire ou à une volonté extérieure. (…) Et si le sens d'un événement est inaccessible, alors, selon le degré d'évolution de l'être, s'échafaude l'hypothèse scientifique ou l'explication magique. »[83]

François Lazaro explique ainsi le rôle que joue la pensée mythique, enfouie au plus profond de nous, et sa résurgence face à la vision de l'objet animé. La marionnette est là pour poser de nouveau cette question. Si son animation a lieu dans le cadre bien défini d'un spectacle, il n'en reste pas moins que l'espace d'un instant, voire plus, l'étrangeté prend le pas sur la raison.

Philippe Genty se revendique lui aussi de cette part d'animisme qu'il tente de réveiller chez le spectateur : « La marionnette ou l'objet, au travers des allégories et métaphores qu'ils incarnent, touchent le conscient du spectateur, touchent son esprit tout en s'adressant à un recoin plus secret de son psychisme. L'enfant est animiste sans le savoir. (…) Cet animisme nous le rejetons à l'adolescence et pourtant il reste enfoui. Avec ce territoire refoulé, la marionnette va trouver une résonance, entrer en communication avec nos angoisses, nos désirs et nos rêves les plus improbables. »[84]

---

[83] LAZARO, François, « L'art de faire parler les pierres » in LECUCQ, Evelyne, (dir.), *Les fondamentaux de la manipulation* : *Convergences*, Paris, Ed Théâtrales / THEMAA, Carnets de la marionnette n°1, 2003, p.32.
[84] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit*., p.114.

Si l'art de la marionnette est le creuset de ces questionnements, on s'aperçoit que la figure du fantôme, comme a pu le montrer Monique Borie, traverse le XX^{ème} siècle et l'ensemble des pratiques scéniques. Abordée par les symbolistes, Maurice Maeterlinck en tête, elle constitue l'horizon créatif de Craig quand il oriente ses recherches autour de la Surmarionnette. Dans le contexte des avant-gardes artistiques, l'effigie sera porteuse de cette puissance de questionnement. Quels sont les nouveaux corps qui surgissent sur les scènes à l'orée du XX^{ème} siècle ? Pourquoi le recours à ces formes de corporéité ?

1.2 Craig et l'effigie : la Surmarionnette

Julie Sermon, dans un article consacré aux *Dramaturgies marionnettiques*[85], revient sur la fonction de laboratoire des formes scéniques attribuée à l'effigie sur les scènes théâtrales au tournant du XXème siècle :

> « Si, tout au long de son histoire, le théâtre de marionnettes a servi de refuge au théâtre d'acteurs quand ce dernier se trouvait soumis à la censure des pouvoirs, dans la dernière décennie du XIXème siècle, la marionnette se voit conférer une véritable mission de régénération théâtrale. Dans la mouvance Symboliste, elle devient l'emblème et le laboratoire de la scène à venir, le contre-modèle idéal ou le substitut effectif des interprètes de chair et d'os. Catalysant les revendications esthétiques de tous ceux que les canons traditionnels ne satisfont pas, elle est ce qui leur permet de formuler d'autres idées, sinon anti-naturalistes, du moins, dénaturalisées de l'acteur et de la représentation. »[86]

Pour elle, la marionnette ou l'effigie permettent de proposer sur scène un « modèle et régime alternatifs de théâtralité ». De quel ordre est ce décalage dans la représentation de l'humain proposé par l'effigie ?

L'apparition sur les scènes du début du XX^{ème} siècle de pantins, simulacres et effigies, ne peut être comprise indépendamment d'un certain contexte social et artistique, comme l'analyse Didier Plassard dans son ouvrage consacré à *L'Acteur en effigie*[87]. Nous sommes en effet, dans les années 1910 et 1920, à un tournant de l'histoire en Europe. C'est d'abord l'époque de la seconde révolution industrielle qui produit dans la société une inéluctable « incertitude de la conscience face à l'emprise croissante de la mécanisation »[88], c'est également un moment de bouleversements politiques et sociaux au niveau mondial avec l'éclatement de la Première Guerre Mondiale. Cette guerre laisse bien entendu des stigmates au sein de la population, pendant son déroulement et dans son immédiat après-guerre, avec l'apparition de soldats de retour du combat dont les silhouettes mutilées, équipées de prothèses dévoilent au grand jour l'horreur des combats

[85] SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral* n°48, automne 2010, pp.113-127.
[86] I*bid*., p.114.
[87] PLASSARD, Didier*, L'Acteur en effigie*, op. cit.Pour les deux prochaines sections, nous nous appuyons sur son analyse.
[88] PLASSARD, *L'Acteur en effigie, op. cit.,* p.24.

et font jouer l'ambivalence entre corps vivant et membres inanimés. Les conflits mondiaux imposent clairement, pour la première fois, une destruction de l'homme par la machine.

Cette violente opposition du mécanique et de l'humain demande à être pensée, tant par les artistes que par la société. L'influence est encore grande des thématiques des Romantiques, qui assimilent les doubles matériels de l'humain sous l'angle de l'inquiétude : duplicité, angoisse de castration et de mort, inauthenticité et aliénation[89]. Les expérimentations scéniques qui vont voir le jour à cette époque ne sont pas exemptes de cette recherche sur le pantin, le double artificiel. « La naissance du XX[ème] siècle s'accompagne donc, sur tout un versant de sa production littéraire et artistique, d'une mise à l'écart du corps vivant, biologique, auquel vient se substituer son double sublimé, immobile en une gloire ou une apothéose de théâtre. »[90] La répulsion trouve son pendant dans la fascination qu'exerce le mannequin sur nombre d'artistes.

L'heure est aussi au Symbolisme, qui considère que l'acteur vivant n'est pas apte à « donner à entendre » les textes qui portent une dimension métaphysique. Maurice Maeterlinck sera ainsi l'un des premiers à rêver d'un théâtre qui serait débarrassé de la présence humaine, trop lourde de significations, qui parasite la pureté du texte. Dans un essai intitulé *Un théâtre d'androïdes*[91], qui paraîtra sous sa forme finale dans *Menus propos –le théâtre*[92], l'auteur imagine un théâtre où l'acteur serait remplacé par des figures animées :

> « Il est difficile de prévoir par quel ensemble d'êtres privés de vie il faudrait remplacer l'homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d'un art mort ou nouveau. Nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinée, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros. »[93]

Maeterlinck souhaite ainsi redonner une dimension métaphysique à l'acte théâtral, par le truchement d'un être intermédiaire, et renouer avec la « puissance de suggestion »[94] des figures.

---

[89] *Ibid.*, p.23.
[90] *Ibid.,* p.54.
[91] Elaboré en janvier-février 1890.
[92] MAETERLINCK, Maurice, « Menus propos –le théâtre » in *La Jeune Belgique,* septembre 1890.
[93] MAETERLINCK, Maurice, *Menus propos*, *op. cit.,* p.335-336.
[94] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit.*, p.38.

Figure du double, puissance spirituelle de l'effigie et dualité homme/machine offrent au théâtre une voie d'exploration pour renouveler la représentation humaine en scène. Parallèlement, au début du siècle, le théâtre de marionnettes connaît une période de déclin et se sclérose dans deux voies : celle de « l'alignement sur le jeu des comédiens » et celle de la reproduction en miniature de numéros de music hall[95]. Dans ce contexte, les artistes de la marionnette ne sont pas conscients que c'est du renouveau des pratiques scéniques qui s'inaugure sur les scènes des avant-gardes que viendront les principales mutations de l'art de la marionnette.

Comme l'analyse Julie Sermon, « Mettre l'acteur en effigie, c'est opposer à l'idéal de fusion (de l'interprète dans son personnage) et de confusion (de la scène et de la vie), propres au naturalisme, une esthétique fondée sur la distance, la séparation, l'étrangeté. Pour les Symbolistes et leurs divers héritiers, il n'est nullement question de cantonner le théâtre à n'être qu'un espace de reproduction du réel, ni de faire croire au spectateur que ceux qu'il voit sur scène sont à son image. Pour empêcher la mise en branle de ses réflexes mimétiques, court-circuiter les effets d'identification et de projection, il est par conséquent indispensable de porter atteinte à l'anthropomorphisme des interprètes, de dénaturer leur apparence humaine et le sentiment de vie qu'inéluctablement elle procure. Deux solutions s'offrent alors : libérer la scène du corps biologique de l'acteur, en recourant à des substituts marionnettiques (automates, pantins, ombres, objets…) ; marionnettiser le jeu de l'acteur, c'est-à-dire le déshumaniser, le dépersonnaliser, par l'emploi de masques, de costumes, de gestuelles, qui, au lieu de chercher à créer des effets de réel, s'affichent comme artificiels. »[96]

Effectivement, l'apparition de mannequins et d'effigies sur les scènes possède une force particulière lorsqu'on pense que cette irruption intervient dans le cadre d'une « théâtralité basée sur l'effet de réel »[97]. Le pantin va y assumer divers rôles et prendre en charge une gamme de significations, faisant évoluer les structures des arts scéniques : « réduction de l'autonomie de l'acteur, mise en crise de l'effet d'illusion, recomposition de la dimension proprement spectaculaire de la scène, élargissement de la catégorie du vraisemblable et, par là, de l'ensemble des conventions théâtrales. »[98] Des

[95] *Ibid.,* p.25.
[96] SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *art. cit.,* p.114.
[97] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit.,* p.13.
[98] *Ibid.,* p.54.

expérimentations dans les domaines de la danse et des arts plastiques viendront elles aussi nourrir ces démarches qui mettent l'effigie au cœur de l'acte théâtral. L'influence d'Heinrich von Kleist pèse sur nombre d'expérimentations, en particulier sur le Bauhaus et les travaux d'Oskar Schlemmer. Kleist, dans son essai paru en 1810[99], semble vouloir redonner une place importante au mouvement de la figure et au dessin que celui-ci trace dans l'espace. Il s'intéresse à la « perception abstraite [du] dessin » des « courbes et (…) ellipses que forment [les] membres [des marionnettes] dans la danse. »[100]

L'aspiration à un théâtre plastique, le désir d'un art du théâtre qui ne serait plus subordonné à la présence de l'acteur vivant, le désir de refonder une scène à la dimension métaphysique, qui aurait la puissance du mystère, tout cela annonce l'arrivé des pantins, simulacres et effigies. Ces acteurs artificiels sont également à replacer dans le contexte de cette époque qui repose tant sur le « refus de la nouvelle civilisation technicienne » que sur un « refus tout aussi net de la nature »[101] que représente le corps vivant de l'acteur et ses travers. La recombinaison de ces deux instances doit donc se faire sur la scène théâtrale, et passe par le recours à l'effigie.

Edward Gordon Craig est le précurseur de ces formes et sera une source d'inspiration pour la plupart des démarches avant-gardistes. Dans son célèbre article sur « L'Acteur et la surmarionnette », paru dans sa revue *The Mask* en 1908[102], Craig propose à l'acteur vivant un modèle singulier : la marionnette. Ardent défenseur de la « primauté du spectacle sur le texte écrit » et de la recherche d'un « espace entièrement fonctionnel »[103], il tourne ses recherches vers une figure de l'humain en scène. Réorganisant les éléments scéniques, il rêve d'un théâtre ou les lignes, les couleurs, la lumière, le mouvement, ont le même statut que l'acteur. Son travail sur le masque est la première impulsion à son projet de surmarionnette, en tant qu'instrument qui permet d'essentialiser le geste de l'acteur. Pour lui en effet, « la marionnette est un modèle de l'homme en mouvement. »[104] Il appelle de ses vœux une métamorphose de l'acteur qui passe par l'enseignement que donne la figure animée.

---

[99] KLEIST, Heinrich (von), *Sur le théâtre de marionnettes,* Mille et une nuits, 1993 [1810].
[100] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.27.
[101] *Ibid*., p.56.
[102] Et repris en 1911 dans son ouvrage *De l'art du théâtre.*
[103] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.47.
[104] CRAIG, Edward Gordon, *Puppets & Poets*, 1921.

Bien qu'il n'ait finalement jamais réellement pensé à expulser l'acteur de chair de la scène, il expérimente en 1905 et 1906 un « projet de théâtre expérimental où l'interprétation serait confiée à des effigies de taille approximativement humaine. »[105] Si le recours à l'effigie permet une plus grande maîtrise des mouvements de l'image scénique, ce qui donne toute sa force à la démarche de Craig est la quête d'un théâtre où la dimension spirituelle, sacrée retrouverait sa place : « (…) Craig, qui recherche le moyen de donner naissance à une nouvelle « croyance », pense qu'il sera possible, en recourant à de grandes effigies, proches des statues des temples de l'Antiquité, de restaurer sur la scène le sens du mystère, donc du sacré. »[106]

C'est à une dimension inaccessible que nous convie la surmarionnette de Craig, un au-delà dont elle est la médiatrice : « [La surmarionnette] ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà : elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort. »[107]

La surmarionnette est considérée par Craig comme figure de l'entre-deux, située entre matériel et immatériel, entre vie et mort. C'est bien la mort qui est l'horizon de son théâtre, la mort envisagée dans sa puissance esthétique. La beauté de la mort, Craig l'observe dans les statues des temples de l'Antiquité. Cherchant à retrouver la splendeur originelle du théâtre, il se tourne vers ces figures de pierre qu'il envisage à la manière du fétiche, comme lieu où se joue une relation entre la mort et la vie.

Cette statuaire antique, que l'acteur ne fait qu'imiter, doit redevenir le véritable horizon du théâtre, la scène se devant d' « ouvrir à la perception d'un au-delà de la réalité »[108] comme l'analyse Monique Borie. Situé au bord de la mort, le plateau doit être le lieu d'une tension où l'inanimé apparaît supérieur au vivant : « [...] je pense que mon but sera plutôt de saisir quelque lointain éclat de cet esprit que nous appelons la Mort – de ramener de belles choses du monde imaginaire ; on dit qu'elles sont froides, ces choses

[105] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.52.
[106] *Ibid.,* p.53.
[107] CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, p.74.
[108] BORIE, Monique, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute, op. cit.,* p.225.

mortes, je ne sais pas – elles semblent souvent plus chaudes et plus vivantes que ce qui s'affiche aux couleurs de la vie. »[109]

La présence de l'acteur doit tendre vers cette dualité, la Surmarionnette apparaissant comme « entre-deux du corps vivant et de la statue »[110]. Il met le regard du spectateur, la réception de cette présence particulière au cœur du projet : « Dans cet inanimé qui s'anime, Craig, comme Maeterlinck, perçoit quelque chose de beaucoup plus fort que dans le corps vivant qu'un mouvement naturel ferait bouger. » [111] On retrouve ici l'illusion propre à l'art de la marionnette dans cette tension entre inerte et animation. Selon Monique Borie, pour Craig, le théâtre doit être pour le public l'espace d'un retour à la capacité de croire : « L'art du théâtre est pour lui tout le contraire d'un art de la semblance et de la simulation. C'est un art de la croyance. »[112]

[109] Citation extraite de *L'Acteur et la Surmarionnette*, Craig, 1907, issue de l'appel à communication pour le colloque international *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, organisé à Charleville-Mézières les 15-17 mars 2012.
[110] BORIE, Monique, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute, op. cit.,* p.228.
[111] *Ibid*., p.231.
[112] *Ibid.,* p.235.

1.3 L'effigie dans le théâtre des avant-gardes

Suite aux principes formulés par Craig, trois démarches du début du XX^{ème} siècle sont emblématiques du laboratoire d'expérimentation des formes de la présence humaine en scène : futuristes, dadaïstes et artistes du Bauhaus explorent une réification de la figure humaine qui passe par un travail autour des masques, prothèses et costumes visant à déréaliser la présence de l'acteur.

Le Futurisme, mouvement d'avant-garde italien, inscrit ses préoccupations scéniques dans la mise en place d'un « théâtre synthétique », théorisé par Filippo Tommaso Marinetti en 1915 dans son manifeste *Le Théâtre futuriste synthétique*.
Ce théâtre synthétique se donne pour but de « mettre fin au règne de l'acteur et remplacer les prestiges de son jeu par la brutalité de l'impact visuel, le choc de l'action subite et inattendue »[113]. Sa dramaturgie repose sur la brutalité de la guerre (les futuristes italiens considèrent leur art comme faisant partie intégrante de l'action belliciste et leur mouvement sera d'ailleurs intégré par le fascisme) et sur le motif éminemment romantique du « dédoublement de la conscience »[114] et de l'aliénation.

Les moyens employés interrogent la figure humaine et la mettent en crise, jouant de la réification de l'humain, tandis que les choses semblent prendre vie, comme dans des mises en scène [115] où des vêtements s'animent. On voit également intervenir de façon brutale des figures mécaniques sur la scène, symbolisant l'irruption de la modernité au cœur du passé, thème récurrent dans le mouvement futuriste.

La machine y intervient comme modèle pour l'acteur, dans des mises en scène de Marinetti où l'acteur doit à la fois tendre vers la « dépersonnalisation »[116] et imiter la machine dans la déclamation de poèmes futuristes. Désincarnation de la voix et « gesticulations géométriques »[117] tendent à rapprocher l'acteur vivant d'une mécanique implacable.

---

[113] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p. 64.
[114] *Ibid*., p.69.
[115] *Ibid*., p.71.
[116] *Ibid*., p.86.
[117] MARINETTI, Filippo Tommaso, *La déclamation dynamique et synoptique*, p.363.

Dans son premier ballet mécanique[118], Giacomo Balla fera se métamorphoser chacun des douze acteurs en autant d'organes d'une gigantesque machine. Ils en assument les mouvements et scandent des onomatopées répétitives, la distance et l'ironie inhérentes à cette mise en scène permettant de montrer efficacement « la domination qu'elle exerce sur l'homme »[119].

D'autres futuristes travailleront à repenser la figure humaine dans ses rapports à l'espace. Les peintres Enrico Prampolini et Fortunato Depero, dans des réalisations pour castelet, chercheront à rénover la scène théâtrale en affirmant le lien qui unit personnage et décor.

Si les futuristes comme les dadaïstes s'appuient sur une transformation de la figure humaine, les dadaïstes développent de façon plus complète la densité plastique de l'acteur et la place du costume dans leurs réalisations. Entre 1916 et 1920, à Paris, Berlin ou Zurich, le mouvement Dada tend vers une « transformation du corps du comédien par le costume et le masque »[120]. Dans ses lectures-spectacles à Zurich, Hugo Ball cherche par exemple à dissimuler l'humain pour ne pas altérer la pureté du poème phonétique déclamé. Il se vêt d'un costume réalisé par Janco :

> « Mes jambes étaient prises dans un fût de colonne en carton bleu brillant qui m'enserrait jusqu'à la taille, de sorte que je ressemblais jusque-là à un obélisque. Je portais par-dessus une gigantesque collerette en carton découpé, doublée d'écarlate à l'intérieur et dorée à l'extérieur, fixée à mon cou de telle manière que je pouvais l'agiter comme des ailes en relevant et en abaissant les coudes. J'avais en outre un grand chapeau de chaman à rayures bleues et blanches, pareil à un haut-de-forme. »[121]

Le personnage en scène possède ici une forte densité plastique, son apparition étant à la fois « saugrenue et bouleversante »[122]. Chez Tristan Tzara à Paris, au contraire, l'usage du costume revêt un tout autre but, celui de briser les attentes du public : « l'abstraction de la forme, ici, ne vise pas à la construction plastique du personnage, mais à la soustraction de l'interprète et à l'exhibition de l'impossibilité de donner corps à un personnage. »[123]

---

[118] *Machine typographique*, mise en scène Giacomo Balla, création 1914.
[119] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.89.
[120] *Ibid*., p.141.
[121] BALL, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, cité et traduit par PLASSARD, Didier, *op. cit.,* p.144.
[122] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.145.
[123] *Ibid*., p.156.

Si dans le mouvement Dada, le recours à l'effigie peut avoir une portée satirique, la marionnette intervenant comme une caricature des puissants (bourgeois, juges, militaires), son sens glisse progressivement vers une figuration de la condition humaine dans son ensemble.

Les artistes du Bauhaus, Oskar Schlemmer plus particulièrement, sont eux aussi dans une recherche autour de la figuration de l'humain[124]. Comme l'annonce Oskar Schlemmer dans son manifeste *L'homme et la figure d'art* : « L'histoire du théâtre est l'histoire de la transformation de la forme humaine (...) »[125]

Ce qui sous-tend la démarche, tant picturale que scénique, d'Oskar Schlemmer, c'est une préoccupation constante pour la figure humaine dans ses rapports avec l'espace. Dans ses activités de peintre, sculpteur, décorateur mural, chorégraphe, danseur autant qu'homme de théâtre, il cherche à « établir les lois fondamentales de l'intégration et du développement de l'organisme vivant dans l'espace. »[126]

Membre actif du Bauhaus, entre 1922 et 1925 il tend ses recherches vers la réalisation d'un *Cabinet figural*, projet qui ne sera finalement jamais réalisé. Devenu directeur de l'atelier théâtral du Bauhaus en 1923, il crée un théâtre de marionnettes. La fabrication des effigies mises en jeu dans ce théâtre n'est pas sans suggérer une préfiguration des costumes de son œuvre emblématique, le futur *Ballet triadique*[127] :

> « D'après le témoignage de Kurt Schmidt, la fabrication des marionnettes semble avoir été l'occasion d'une réflexion approfondie sur le rôle des principes d'organisation plastique au théâtre : basées sur un jeu de formes géométriques élémentaires – cercle, triangle, carré -, les figurines ne sont pourtant pas entièrement déterminées par celui-ci, mais se présentent plutôt comme une tentative originale de caractérisation psychologique des personnages au travers de leur structure formelle. ».

Le but est de « donner aux protagonistes du drame une forme qui conditionne partiellement leur perception par les spectateurs »[128].

---

[124] Voir l'exposition « Le Bauhaus 1919-1933 et Paris » au Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, du 15 mai au 26 août 2002 (commissaires Christain Derouet et Didier Schulmann).
[125] SCHLEMMER, Oskar, "L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, Editions RMN, p.123.
[126] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.21.
[127] *Ballet triadique*, mise en scène Oskar Schlemmer, création 1922.
[128] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.210.

Le Ballet triadique, « danse de formes et de gestes »[129], est l'œuvre emblématique de la démarche de Schlemmer. Il est l'aboutissement d'une série d'expérimentations chorégraphiques et plastiques menées dans les années 20 par l'artiste. Ses chorégraphies mettent en scène des danseurs animant à l'aide de leurs corps des formes ou des matières dans l'espace (notamment la *Danse des cerceaux* en 1927 et 28, la *Danse des bâtons* en 1928 ou encore la *Danse du métal* en 1930).

Karin Von Maur retrace la démarche de l'artiste, entre travail pictural et chorégraphique, dans le mouvement dialectique qui nourrit l'un et l'autre versant de sa démarche. Voici comment elle présente l'œuvre picturale de Schlemmer :

> « Certes, c'est l'homme qui est au centre de son œuvre, mais il ne se révèle pas : les visages sont dépersonnalisés et réduits à des types comme les silhouettes qui le plus souvent se détournent de profil ou de dos ; même si elles font face au spectateur, comme la danseuse dans le tableau de Munich *Die Geste* (Le Geste), leur attitude est ambivalente, hybride, on ne sait si elles se protègent ou viennent à vos devants, si elles se dévoilent ou se dissimulent. »[130]

Elle poursuit : «En devenant chorégraphe et danseur, le peintre a vécu quelque chose qui l'a amené à vouloir mettre en forme sur la scène de l'espace peint qu'est le tableau, sa sensibilité pour le corps et l'espace. »[131]

Schlemmer cherche ainsi à faire triompher sur scène le règne de la forme abstraite pure, en réponse aux courants de l'art moderne (Cubisme, Futurisme et Expressionisme). L'abstraction est chez lui la voie pour aboutir à une métaphysique des formes. Et la scène du théâtre est pour lui le lieu privilégié pour mettre en pratique sa démarche. Selon lui : « Le mot théâtre désigne l'essence la plus fondamentale de la scène : simulation, déguisement, métamorphose. »[132]

Il va réaliser ses aspirations avec la création de costumes psycho-plastiques pour son *Ballet triadique*.

> « Dans le livre de scène du Bauhaus paru en 1925, il considère comme forme la plus élevée de transformation du corps humain par le costume plastique et spatial « les formes d'expression

---

[129] DISERENS, Corinne, « L'homme dans l'espace. Une petite introduction à l'artiste et son œuvre », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, Editions RMN, p.9.

[130] VON MAUR, Karin, « Oskar Schlemmer et son combat « pour la précision de l'idée » », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, p. 14.

[131] *Idem.*

[132] SCHLEMMER, Oskar, "L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, p.124.

métaphysiques comme symbolisation du corps humain » et il en énumère les caractéristiques : « la forme étoilée de la main ouverte, le signe de l'infini des bras croisés, la croix des épaules avec la colonne vertébrale ; ensuite la double tête, la multiplicité des membres, la division et la suppression des formes. » Le résultat, c'est la dématérialisation. »[133]

Chacun des costumes en scène géométrise la forme humaine, met en évidence les symboles métaphysiques inscrits dans le corps et dans ses attitudes. Schlemmer dresse ainsi une typologie des formes corporelles, le costume ayant pour but de constituer « une architecture en mouvement », une « typification des formes du corps », ou encore une matérialisation des « lois du mouvement du corps humain dans l'espace »[134].

Plus qu'une simple dépersonnalisation du danseur, une marionnettisation de l'interprète, le costume spatio-plastique tend à renouveler la gestuelle du danseur, qui, contraint par ce costume rembourré et encombrant, découvre de nouvelles façons d'appréhender l'espace.

L'analyse qu'en fait Didier Plassard insiste sur la signification de chaque costume, pris séparément, et envisagé comme la « dramaturgie interne de chaque personnage »[135]. C'est ici d'un débordement de l'espace scénique sur le corps de l'interprète qu'il est question, préfigurant peut-être les pratiques actuelles du corps-castelet[136] :

> « La réduction de la figure humaine à une série d'objets élémentaires – formes géométriques comme le cylindre, le cône, la sphère ; symboles tels que la croix, le cœur, le signe de l'infini – conduit ainsi à leur déliaison mutuelle et, par là même, à la transformation du corps en une scène théâtrale miniaturisée, une scène-corps sur laquelle se joueraient les rencontres, les écarts ou les feintes entre ces divers éléments. »

Si le théâtre des avant-gardes perturbe les codes de la convention théâtrale, il n'aboutit pas pour autant, comme le souhaitait Tzara, à une déconstruction du rapport entre le spectateur et la représentation : « Effet de surprise, alogisme, caractérisation plastique du personnage ou provocation grossière n'abolissent pas la communication de la

---

[133] HÜNEKE, Andreas, « L'Abstrait Forme et Symbole », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, p. 52.
[134] SCHLEMMER, Oskar, "L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, p.132-133.
[135] PLASSARD, Didier, « *Eine schöne Kunstfigur* : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer l'homme et la figure d'art*, éd. Centre National de la Danse, coll. Recherches, 2001, p.59.
[136] Le corps-castelet, est une technique mise au point par Nicolas Gousseff et Alain Recoing à la fin des années 80. Il s'agit pour l'interprète de manipuler sa marionnette à gaine sur son propre corps, faisant de ce dernier un espace de jeu pour la marionnette. Cette notion est plus largement développée dans le chapitre IV.C de cette thèse.

scène et de la salle, ils la réactivent au contraire en administrant une salutaire secousse à un art dévitalisé par ses habitudes. »[137]

Au contraire, c'est une irruption du théâtral dans des voies qui lui étaient étrangères qui se produit : « Par le travail du costume, du geste et de la voix, la lecture de poèmes, la déclamation de manifestes, la présentation de tableaux et le spectacle de danse échappent à leurs cadres ordinaires et se théâtralisent. »[138]

En sortant du schéma habituel de l'identification et de la projection propres au réalisme, la mise en effigie de l'interprète réinvente le rapport scène-salle et provoquent le spectateur dans ses attentes. Ces pratiques proposent par ailleurs un regard nouveau sur la société en mettant au jour ses mécanismes et ses tensions inhérentes.

Comme le souligne Didier Plassard, le recours à l'effigie, à la métamorphose de l'humain en machine ou en mannequin, repose chez les Dadaïstes, comme chez les Futuristes, sur une « volonté d'intervention globale dans le tissu de la société »[139]. Le théâtre acquiert alors une portée significative, symbolique de la situation de l'homme pris dans des mutations sociales et politiques auxquelles il ne peut se soustraire :

> « Ce que j'ai appelé la poétique de l'effigie joue, dans ce processus, un rôle essentiel : tandis que, sur la scène, l'intervention brutale de formes inattendues, abstraites ou grotesques, recentre et multiplie la force de suggestion du spectacle, la production et l'exhibition de simulacres humains assimilent ceux-ci à autant d'acteurs bloqués, pris dans les mailles d'un conflit où ils ne peuvent intervenir. En ce sens, mannequins et poupées sont à interpréter comme les symboles d'êtres paralysés face à leur destin, réduits au rôle d'objets par les bouleversements du monde extérieur. Au théâtre de l'action, tourné vers la résolution des antagonismes et l'élucidation des conduites, ils opposent la mise en scène des tensions et l'impossibilité d'agir. »[140]

Les recherches plastiques vers un corps épuré, symbolique, le rejet du naturalisme préfigurent le théâtre du XX^{ème} siècle et le renouveau de l'art de la marionnette.

---

[137] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, op. cit*, p.168.
[138] *Idem.*
[139] *Idem.*
[140] *Idem.*

2. Mannequins et objets pauvres, Tadeusz Kantor et le Théâtre de la Mort

Né à Wielopole en 1915, Tadeusz Kantor est une figure majeure de la scène théâtrale du XXème siècle. Des spectacles comme *La Classe morte*[141], *Wielopole Wielopole*[142], ou *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*[143], ont marqué un tournant dans la création théâtrale du siècle dernier. Formé aux Beaux Arts de Cracovie, plasticien, scénographe, homme de théâtre, il a consacré sa vie à l'art et à la recherche de nouvelles voies pour instaurer un théâtre de la mort et de la mémoire.

La scène chez Tadeusz Kantor est envisagée comme espace pour les revenants. Pour lui, la vie ne peut être réintroduite en art que par « l'absence de vie »[144], c'est ce qui le conduit à mettre en scène effigies et figures artificielles. Il envisage la mort comme partie intégrante du comédien (tandis que que pour Craig elle est un horizon pour l'acteur), comme le souligne l'appel à communication du colloque « Surmarionnettes, masques et mannequins »[145].

Pour Kantor, la présence du mannequin en scène ne remplace pas l'acteur mais introduit un décalage propre à questionner sa présence. Il en fait un horizon pour l'acteur :

> « Je ne pense pas qu'un MANNEQUIN (ou une FIGURINE DE CIRE) puisse être substitué, comme le voulaient Kleist et Craig, à l'ACTEUR VIVANT. Ce serait facile et par trop naïf. Je m'efforce de déterminer les motifs et la destination de cette entité insolite surgie inopinément dans mes pensées et dans mes idées. Son apparition s'accorde avec cette conviction de plus en plus forte en moi que la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort, au

141 *La Classe Morte,* mise en scène Tadeusz Kantor, 1974.
142 *Wielopole Wielopole*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1980.
143 *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1990.
144 KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort,* textes réunis et présentés par Denis BABLET, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977**,** p.218.
145 « Près de soixante-dix ans plus tard, dans son propre manifeste du *Théâtre de la mort*, Tadeusz Kantor, entreprenant de renverser le mythe craiguien de la naissance de l'acteur, fait de ce dernier un être « habité par la mort » : « Les moyens et l'art de cet homme, l'ACTEUR [...], se rattachaient aussi à la MORT, à sa tragique et horrifique beauté.[145] » Le mannequin en compagnie duquel il fait entrer l'acteur vivant sur la scène a pour première fonction de nous rappeler que le théâtre prend sa source dans les territoires de la mort. », Colloque « Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains », organisé du 15 au 17 mars 2012 par l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières.

travers des apparences, de la vacuité, de l'absence de tout message. Dans mon théâtre un mannequin doit devenir un MODÈLE qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts - un modèle pour l'ACTEUR VIVANT. »[146]

Sans être directement lié à l'histoire du théâtre de marionnettes (même s'il fonde en 1938 un théâtre de marionnettes dans lequel il jouera un unique spectacle, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck), son influence traverse encore aujourd'hui nombre de créations des praticiens de la marionnette contemporaine, notamment par l'importance de la mort comme force inscrite dans sa démarche, son intérêt pour le mannequin, l'objet pauvre et la métamorphose de l'humain en scène. Sa démarche artistique semble en effet synthétiser trois possibles de l'art de la marionnette : réification du vivant, potentiel d'animation de l'inerte et métamorphoses de l'humain en scène.

2.1 La problématique du mannequin

La figure du mannequin traverse l'œuvre picturale autant que la pratique scénique de Kantor. Il fait son apparition dans une série de tableaux portés par des mannequins à taille humaine[147]. Ainsi, dans « Je porte le tableau sur lequel je suis peint comme je porte le tableau »[148] et sur « J'en ai assez de m'asseoir – je sors »[149], on peut voir des membres de mannequin (bras ou jambes) compléter l'effigie peinte sur le tableau, débordant du cadre de la toile.

[Illustration 1]

C'est sur scène que le mannequin apparait avant tout comme une présence obsédante chez Tadeusz Kantor. Greffé sur le dos des acteurs de *La Classe morte*, présent sous forme d'effigies géométrisées fichées dans le manège de *La Machine de l'amour et de la mort*[150], il impose la fixité de sa présence aux côtés de l'acteur vivant. Kantor a été fasciné par l'œuvre de Bruno Schulz, célèbre auteur polonais qui a consacré plusieurs de ses

[146] KANTOR, Tadeusz, *Manifest Teatru Śmierci [Manifeste du Théâtre de la Mort]*, dans: *Le Théâtre de la mort,* rédaction : Denis Bablet, L'Age d'Homme, Lausanne 1977, pp.220-221.
[147] KANTOR, Tadeusz, *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, p.222 – 223.
[148] 1988, acrylique et assemblage sur toile, 180x140, Galerie de France, Paris.
[149] 1988, acrylique et assemblage sur toile, 192x121, Galerie de France, Paris.
[150] *La Machine de l'amour et de la mort,* mise en scène Tadeusz Kantor, création 1987.

nouvelles[151] à dépeindre une réalité où les mannequins sont doués de conscience et « perçus comme des êtres vivants »[152].
[Illustrations 2 et 3]

2.1.1 Le mannequin, figure de la mort, réification du vivant

Effigie de l'humain, souvent réalisée à échelle réelle, le mannequin semble procéder à rebours de la marionnette. En effet, si l'on considère que l'art de la marionnette repose sur l'illusion d'animation de l'inerte et le travail de la matière en vue de lui conférer une apparence anthropomorphe, le mannequin poursuit le mouvement inverse : il part de l'image humaine, du corps humain pour l'artificialiser. Un certain nombre d'artistes contemporains explorent dans leur démarche cette réification de l'humain, cette pétrification du vivant, depuis les avant-gardes : « Les mouvements artistiques d'avant-garde de la première moitié du XX^{ème} siècle s'emparèrent du thème de la chosification du corps par le biais de la poupée et des automates humains avec une intensité et à une échelle encore jamais connues jusque là. »[153]

Gisèle Vienne, directrice artistique de la compagnie DACM, explore dans sa démarche chorégraphique la présence du mannequin aux côtés de l'humain. Elle remarque que c'est l'inertie du mannequin et son pouvoir de subversion qui guide son travail : « Dans *ShowRoomDummies*, nous nous intéressons à l'apparence proprement humaine des mannequins de vitrine, leur caractère d'objet humanisé. Il s'agit de nous interroger sur le désordre que peut créer l'inertie d'un être jusqu'à en perturber la mécanique sociale. »[154]

Le mannequin apparait comme un corps artificiel qui se situe dans un seuil, qui fait jouer une tension entre objet humanisé et vivant réifié. La plupart de ses attributs sont empreints de paradoxes : copie réifiée de l'humain, le mannequin se situe dans une

---

[151] SCHULZ, Bruno, *Les Boutiques de cannelle*, nouvelles, éditions Denoël, 1974 et *Le Sanatorium au croque-mort,* nouvelles, éditions Denoël, 1974.
[152] ERULLI, Brunella, « La Classe morte », in *Scènes n°2, « Tadeusz Kantor »,* revue de l'espace Kiron, avril 1986, p. 13.
[153] MÜLLER-TAMM, Pia, « De l'art de la chosification du corps », in BIDEAU-REY, Etienne, VIENNE, Gisèle (dir.), revue *Corps/Objet – Sur le rapport du corps au corps artificiel*, revue éditée par le Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001.
[154] BIDEAU-REY, Etienne, VIENNE, Gisèle, revue *Corps/Objet – Sur le rapport du corps au corps artificiel*, revue éditée par le Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001.

tension entre sujet et objet. Pour Pia Müller-Tamm[155], les mannequins se situent entre deux pôles de l'activité humaine : la rationalisation (qui caractérise leur statut d'objet manufacturé) et l'imagination (celle de la possibilité de vie que le spectateur projette sur eux).

Autre dualité : le mannequin fait jouer l'antithèse entre surface et profondeur, entre enveloppe extérieure et mécanique intérieure**.**

Pour Pia Müller-Tamm, l'illusion provoquée par la poupée et celle provoquée par l'automate seraient d'ailleurs de deux natures différentes[156] **:** la poupée représente « l'illusion parfaite de la surface » tandis que l'automate peut être envisagé dans la perspective de « la vie intérieure mécanique des figurines artificielles ». Ainsi selon elle, les automates des Avant –gardes évoquent une mécanique intérieure en déroute : « L'image du corps brisé dans son armature interne pouvait servir de métaphore pour les structures figées et morbides de la société. »

L'inertie du mannequin, en articulant apparence et intériorité, provoque chez le spectateur érotisme et répulsion. Selon Pia Müller-Tam, ce trouble naît d'une interrogation quant à la nature même de l'homme : « Ils [les sosies artificiels] peuvent d'un côté, ainsi attester de la double nature de leurs créateurs lorsque, en leur qualité de produits artificiels, ils revêtent un rôle de serviteurs et de protecteurs de l'homme. D'un autre côté, ils démontrent qu'il est à l'évidence tout à fait possible de créer ou au moins de simuler la vie et nous confrontent par là même à des questions angoissantes sur la nature même de l'homme. »[157]

Cette problématique du corps humain oscillant entre sujet ou objet se réactive autrement dans la société contemporaine où le corps se trouve « idéalisé, déshumanisé, rabaissé au rang d'objet »[158]. La poupée est aujourd'hui bien souvent virtuelle, la figure humaine, féminine le plus souvent, étant le lieu d'une uniformisation rendue possible grâce aux technologies de retouches d'images (*Photoshop*, etc…).

Or, comme le souligne Gisèle Vienne : « Le mannequin est destiné à une représentation à la fois idéale et formelle de l'homme bien qu'en demeurant une copie

[155] MÜLLER-TAMM, Pia, « De l'art de la chosification du corps », revue *Corps/objet n°1*, *op. cit.*
[156] MÜLER-TAMM, Pia, *art.cit.*, p.20.
[157] *Ibid.*, p.20.
[158] BIDEAU-REY, Etienne, VIENNE, Gisèle (dir.), « Avant propos » à la revue *Corps/Objet – Sur le rapport du corps au corps artificiel*, p.6.

imparfaite. »[159] Cette imperfection garantit la distance entre l'humain et sa copie. Ainsi, dans les pratiques marionnettiques qui font appel au mannequin (depuis la scène kantorienne jusqu'aux recherches des compagnies DACM, Trois Six Trente[160] ou encore Ulrike Quade[161]), la rigidité de la figure n'invite pas à la manipulation. Dès lors, le mannequin affirme sa différence et son statut de copie imparfaite.

Michel Meurger, étudiant la figure du mannequin dans la littérature du début du XX^{ème} siècle remarque l'influence de cette figure réifiée de l'humain et de la stupeur causée par les mannequins de vitrine dans le Berlin des années 20. Il analyse l'impression qu'ils provoquent sur le spectateur, celle du mouvement de la vie conduit vers sa pétrification : « Ne serait-ce pas alors, autant d'êtres de chair et de sang, pétrifiés par un charme ou plongés par une drogue dans une léthargie momentanée ? »[162]

Si le mannequin procède d'un ralentissement de la vie jusqu'à la fixité, il possèderait également la possibilité d'une réversibilité de sa condition. Chez le mannequin, la vie n'est qu'en attente, ce qui conduit le spectateur à épier ce retour au mouvement.

> « L'inertie des mannequins de vitrine finit par irriter comme un mystère. Le voyeur se change en espion, avide de surprendre l'ébauche d'un mouvement, trahissant la vie ralentie de l'être en soi tapie sous l'écorce de l'apparence.»

Ce qui pose alors question, c'est la façon dont les mannequins ont progressivement investi les territoires artistiques, de la littérature aux arts plastiques et aux arts de la scène et comment ils se sont présentés au regard des spectateurs. Comme l'analyse Pia Müller-Tamm :

> « (…) les artistes ont libéré les êtres artificiels des zones marginales que constituaient les musées et cabinets de figures de cire et les boutiques de passage spécialisées qu'elles peuplaient au XIX^{ème} siècle, pour les mettre en scène dans leurs œuvres graphiques, plastiques et photographiques avec d'autant plus d'efficacité. »

Que produit l'irruption d'un mannequin sur scène ? Ne recrée-t-il pas cette « zone marginale » face au public ?

---

[159] *Ibid.*

[160] La compagnie Trois Six Trente, fondée en 1999 est dirigée par Bérangère Vantusso. http://www.troissixtrente.com/.

[161] La compagnie Ulrike Quade est basée à Amsterdam. http://www.ulrikequade.nl/theater/.

[162] MEURGER, Michel, « La fille dans la vitrine », in *Corps/Objet – Sur le rapport du corps au corps artificiel, op. cit.,*p.12. La nouvelle qu'il analyse est celle de Friedrich Freksa, 1919, « Expérience de voyage à Berlin », inédit en français.

2.1.2 Pratiques du mannequin dans les arts plastiques et scéniques

Le mannequin chez Kantor est un double de l'acteur, après avoir assumé le rôle de bio-objet :

> « En entrant avec les acteurs en état de symbiose, l'objet kantorien devient soudé au corps vivant, qu'il prolonge – telle une prothèse – tout en lui servant de modèle de jeu. Il s'opère ainsi, dans un espace scénique, la conception d'un bio-objet qui s'apparente à un troisième type d'acteur, créé par la fusion de la matière vivante du corps humain et de la matière inerte des choses. »[163]

Le mannequin semble assumer le même rôle d' « acteur du troisième » type lorsqu'il entre en hybridation avec l'acteur :

> « Et tout soudain je me suis intéressé à la nature des MANNEQUINS. Le mannequin dans ma mise en scène de *La Poule d'eau* de Witkacy (1967) et les mannequins dans *Les Cordonniers*, du même Witkacy (1970) avaient un rôle très spécifique ; ils constituaient une sorte de prolongement immatériel, quelque chose comme un ORGANE COMPLEMENTAIRE de l'acteur qui en était le « propriétaire ». Quant à ceux que j'ai utilisés en grand nombre dans la mise en scène de la *Balladyna* de Slowacki, ils constituaient des DOUBLES des personnages vivants, comme s'ils étaient dotés d'une CONSCIENCE supérieure, atteinte « après la consommation de leur propre vie ». Ces mannequins-là étaient déjà visiblement marqués du sceau de LA MORT. »[164]

[Illustration 4]

Deux utilisations emblématiques de l'objet dans la démarche de Kantor ont pour but de perturber le rapport entre les corps vivants et les objets. Il s'agit d'abord de l'invention des « bio-objets », hybridations entre le corps de l'acteur et un objet qui lui est greffé comme une prothèse : « (…) dans le cas le plus radical, l'acteur doit constituer avec l'objet un seul organisme. J'ai appelé ce cas le BIO-OBJET. »[165] Cette nouvelle perturbation de la figure humaine trouve une forme particulièrement marquante dans *La Classe morte*[166], où les acteurs voient leur double sous forme de mannequins greffés sur leurs dos.

---

[163] SARACZYNSKA, Maja, «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 09/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060.

[164] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p.220.

[165] KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Actes Sud-Papiers, 1990, p.50.

[166] *La Classe morte*, mise en scène Tadeusz Kantor, création 1975.

Le mannequin est aussi envisagé par Kantor, dans *La Classe morte* en particulier, comme une figure de la mémoire, propre à interroger le rapport que chaque spectateur entretient avec le déroulement de sa propre vie :

> « On y voit entrer des créatures humaines – des individus à l'état de sénilité – qui font corps avec des cadavres d'enfants. Ceux-ci font penser à des excroissances parasites hypertrophiées qui semblent en symbiose avec ces vieillards en fruste tenue funèbre et qui ne sont autre chose que ces vieillards eux-mêmes à l'état de larves, des dépôts de souvenirs de l'époque de l'enfance oubliée et repoussée par l'insensibilité et le pragmatisme qui nous rendent inaptes à saisir notre vie dans sa plénitude. »[167]

C'est par la vision de la mort que le spectateur peut accomplir une prise de conscience de sa propre vie. L'utilisation du mannequin a pour but de toucher le spectateur, de provoquer chez lui un bouleversement émotionnel, lié à la dimension mémorielle de l'objet, aux souvenirs qu'il fait émerger chez lui.

Si Tadeusz Kantor a recours au mannequin comme modèle pour l'acteur vivant (qui doit lui aussi instaurer cette frontière inaltérable entre lui et la salle), son utilisation recouvre d'autres desseins que dans la démarche des artistes d'avant-gardes. C'est avant tout la mort qui est au centre de la démarche de Kantor, cette « beauté de mort » défendue par Craig, qui est au cœur même du dispositif théâtral. En faisant entrer le mannequin en scène, c'est l'étrangeté d'un être fondamentalement étranger, venu d'ailleurs qui s'impose aux spectateurs. L'écart entre scène est salle est dès lors installé.
Le mannequin agit donc comme séparation théâtrale, corps qui instaure une frontière immédiate entre la scène et le lieu du regard :

> « Le modèle de l'acteur –Mort
> semblable de façon trompeuse aux vivants – aux spectateurs –
> séparé d'eux par une barrière, ô combien plus puissante que la « rampe » scénique. »[168]

Il contribue à une distribution radicale des rôles entre scène et salle, ce qui n'est pas sans évoquer certaines pratiques de la marionnette contemporaine.

---

[167] *Le Théâtre de la mort*, entretien avec Krzysztof Miklaszewski, p.236.
[168] KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre de la mort et de l'amour », Cracovie, mars 1989, in BANU Georges (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle,* p.12.

En 2008, dans sa collaboration artistique avec les étudiants de la 7ème promotion de l'ESNAM, la compagnie Royal De Luxe[169] entame un travail sur la figure du mannequin de vitrine. La compagnie se situe dans un détournement du statut d'idole attribué aux mannequins de vitrine, mis en évidence par Michel Meurger dans l'imaginaire du début du XXème siècle: « L'hiératisme de ces statues invite à voir en elles les idoles des temples du commerce. »[170]

La Révolte des Mannequins prend place dans plusieurs villes (Charleville-Mézières, Amiens, Nantes…) et met en scène 14 tableaux scéniques répartis dans autant de vitrines du centre-ville. Jouant de l'immobilité de ces présences et du caractère de présentation de la vitrine, la compagnie sort peu à peu les mannequins de leur inertie en intervenant nuit après nuit sur chaque tableau, confrontant le passant-spectateur à une histoire à épisodes, véritable saga du quotidien. [Illustration 5]

Mannequins qui s'entretuent, se liquéfient, braquent une banque, creusent un tunnel pour s'évader de leur cage de verre et rejoindre une compagne installée dans une vitrine sur le trottoir d'en face, l'apparence figée de ces figures s'anime de l'expression d'une volonté, d'une autonomie revendiquée.

La compagnie Mossoux-Bonté[171] poursuit le travail inauguré par Kantor avec *La Classe Morte* dans le spectacle *Twin Houses*[172]. Dansant avec une série de doubles greffés à son propre corps, la danseuse Nicole Mossoux confronte la rigidité du mannequin à la fluidité de la danse, confronte sa solitude à 5 mannequins articulés. [Illustration 6]

Ces expérimentations sont considérées par Paul Ardenne comme le reflet de l'image du corps dans les pratiques artistiques : d'une vision idéale, les artistes sont passés à des travaux reflétant des inquiétudes autour du corps mutant : « Tel est le « Post-Humain » : le corps authentique et pur s'y efface, remplacé par un corps artificiel mais impur, vécu comme un substitut traumatisant. »[173]

---

[169] La compagnie Royal de Luxe fondée en 1980 est dirigée par Jean-Luc Courcoult. Elle développe un langage artistique au croisement entre marionnette et art de rue. http://www.royal-de-luxe.com/.

[170] MEURGER, Michel, « La Fille dans la vitrine », *art. cit.,* p.13.

[171] Compagnie belge, fondée en 1985 par Nicole Mossoux et Patrick Bonté.

[172] *Twin houses*, mise en scène Patrick Bonté, création 1994.

[173] ARDENNE, Paul, « Art contemporain : L'Apothéose du corps mutant », revue *corps / objet n°2*, p. 4.

Aujourd'hui, comme l'a montré Fabienne Denoual lors d'une communication au Musée Gadagne de Lyon[174] la charge d'inertie du mannequin investit les défilés de mode. Certains créateurs procèdent à une véritable réification des mannequins de défilé en leur adjoignant des pièces de costume qui troublent la limite entre vivant et inerte.
Ces expérimentations tendent vers l'image véhiculée par la mode, qui se rapproche du mannequin par sa propension à porter l'illusion d'un corps humain propre, lisse, défait de sa charge sexuelle et scatologique.

2.1.3 Mannequins hyperréalistes : le point critique

Un cas limite du mannequin sur la scène, le mannequin hyperréaliste, vient soulever d'autres enjeux. Plutôt que d'imposer au regard une surface lisse et un corps idéal, la sculpture hyperréaliste présente des corps marqués par le temps, pris dans leur trivialité la plus évidente (rides, corps replets, cicatrices, etc…).
La compagnie La Où Théâtre[175] avec *Des nouvelles des vieilles*[176] ou la compagnie Trois Six Trente (*Les Aveugles*[177], *L'Herbe folle*[178], *Violet*[179]) questionnent le réalisme de ces figures en créant des spectacles basés sur des mannequins hyperréalistes.

Didier Plassard, dans son article « Marionnettes réalistes, hyperréalistes »[180] consacré à la question, en rappelle les enjeux et principes de fonctionnement. Ces sculptures tendent à une représentation de la figure humaine dans ses détails les plus « vivants » (avec par exemple une attention particulière portée à un rendu exact de l'épiderme), substituant ainsi à l'impression de mort portée par le mannequin de cire l'illusion de la chair vivante. Si le souci du détail leur confère une troublante apparence de

---

[174] DENOUAL, Fabienne, « Le processus marionnettique dans le défilé de mode : le mannequin, entre corps-support, objet d'exposition et corps contraint », communication pour Les Rencontres de Gadagne, Festival Moissons d'avril, Musée Gadagne Lyon, 5 avril 2012.
[175] La compagnie La Où Théâtre, dirigée par Renaud Herbin, Julika Mayer et Paulo Duarte, est aujourd'hui dissoute. Chacun des trois artistes mène une démarche solo : Renaud Herbin (www.renaudherbin.com), Julika Mayer (www.julikamayer.com), Paulo Duarte (www.mecanika.net).
[176] *Des nouvelles des vieilles*, mise en scène Julika Mayer, 2007.
[177] *Les Aveugles*, d'après Maurice Maeterlinck, mise en scène Bérangère Vantusso, 2008.
[178] *L'Herbe folle*, texte Eddy Pallaro, mise en scène Bérangère Vantusso, création 2009.
[179] *Violet*, texte de Jon Fosse, mise en scène Bérangère Vantusso, création 2012.
[180] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes », article paru dans la revue *Puck* n°17 « Le Point critique », Charleveille-Mézières, IIM, décembre 2010, pp.30-40.

vie, le principe qui préside à leur réalisation est celui d'un écart avec l'échelle humaine. Ces sculptures (chez Ron Mueck[181], au Là Où Théâtre ou chez la compagnie Trois Six Trente) sont soit plus petites, soit plus grandes que l'humain. [Illustration 7]

C'est en effet à une véritable inquiétude que les mannequins hyperréalistes confrontent le spectateur. Selon Pia Muller-Tamm, c'est un véritable trouble ontologique qui guette le regardeur : « Plus l'illusion de l'imitation de la vie est réussie et plus les moyens techniques, voire magiques, évoquent chez l'androïde la vie à la perfection, plus la distance entre l'homme et la chose, entre le sujet et l'objet, entre l'original et la copie se réduit. »[182]

Le mannequin hyperréaliste induit un trouble chez le regardeur, un trouble par rapport à son intégrité, son identité. La rupture d'échelle permet alors de conserver une forme de distance (protectrice) ente l'homme et le mannequin. Une autre dimension du mannequin hyperréaliste met en question la représentation et la présence de l'acteur-manipulateur à ses côtés. Didier Plassard parle d'une « intensité de présence » qui surprend le spectateur face à ces « humains véritables qu'il nous semble surprendre dans leur rêverie silencieuse ». « Avant même l'intervention d'un manipulateur, dans l'immobilité de leurs poses ordinaires, les marionnettes donnent l'illusion de personnes réelles, plongées dans leurs pensées. »[183]

Il en résulte que les marionnettistes gardent leurs distances face à ces figures. Ils réduisent la manipulation à son seuil minimal, se contentant parfois juste de la parole pour les accompagner. Le statut du vivant est en effet problématique face aux marionnettes hyperréalistes, dont le poids de présence s'épanouit dans l'immobilité. C'est souvent le cadrage de l'espace, comme dans la photographie de ces deux vieilles dames sculptées par Ron Mueck, qui met en place une situation, crée un dialogue silencieux. La présence humaine apparait superflue, et le comédien-manipulateur doit alors trouver d'autres régimes d'apparition en scène aux côtés de ces êtres animés d'un surcroît de présence.

Selon Didier Plassard, si le marionnettiste n'a plus la responsabilité de donner vie à la marionnette, il se doit de rethéâtraliser la représentation, faire apparaître sa dimension

[181] Sculpteur australien hyperréaliste. http://ron-mueck.com/.
[182] MÜLLER-TAMM, Pia, *art.cit.*, p. 20
[183] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes », article paru dans la revue *Puck n°17 Le Point critique*, Charleveille-Mézières, IIM, décembre 2010, p.39.

de simulacre. Cela passe par un travail sur la spatialisation des voix qui déréalise ces présences, et sur diverses manœuvres « anti-manipulatoires » pour rendre à la figure son statut d'objet. « L'acteur, ainsi, se fait opérateur de déréalisation : face au pouvoir de sidération de la sculpture hyperréaliste, il rappelle avec force que les apparences de la vie ne sont pas la vie. »[184]

[184] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes », *art. cit.*, p.40.

2.2 L'objet pauvre en scène

Une des révolutions scéniques du théâtre de Kantor réside dans sa conception de la scénographie et des objets qui peuplent la scène. Comme l'analyse Maja Saraczynska, dans son article consacré à l'objet chez Kantor, celui-ci occupe une place équivalente à celle de l'acteur sur la scène : « Se prononçant contre la scène vide du théâtre épuré qui mettrait en valeur le jeu et le corps de l'acteur, Kantor instaure dans son théâtre un espace scénique totalement habité, encombré d'objets, empêchant le comédien d'y exister d'une façon autonome. L'omniprésence des objets permet sans doute à l'artiste d'apporter une réponse concrète à la crise du personnage et de la parole. »[185]

Une caractéristique de sa démarche est le choix fait par Kantor d'introduire sur le plateau des objets qui préexistent au spectacle, objets trouvés, issus de ce qu'il nomme « la réalité du rang le plus bas »[186]. Chaises, planches, roues, tables, caisses, tissus sont des vestiges, ruines ou haillons voués à l'engloutissement et sauvés une dernière fois sur la scène théâtrale. L'objet quotidien est élevé au rang d'objet d'art, et cette pratique trouve son origine dès les premiers spectacles mis en scène par Kantor. Ainsi, comme le rappelle Maja Saraczynka[187] :

> « L'insertion de ces objets trouvés par hasard dans l'univers scénique ne date cependant pas – comme le suggère Claude Amey – des années 1960, mais remonte aux origines de l'art théâtral de Kantor. L'artiste souligne lui-même en avoir fait la découverte dans son théâtre clandestin pendant la Seconde Guerre mondiale et nous rappelle « la situation et l'instant de cette année 1944 quand de la réalité de la vie il a extrait l'OBJET et l'a élevé au rang d'une œuvre d'art : LA ROUE BOUEUSE D'UNE CHARRETTE DE CAMPAGNE ET LA PLANCHE MOUSSUE D'UNE CLÔTURE »[188]. »

Le détournement d'objets mis au rebut pour alimenter la création théâtrale est au cœur des pratiques du théâtre d'objet, et vient en droite ligne de l'influence de Kantor.

---

[185] SARACZYNSKA, Maja, «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 09/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060.

[186] Tadeusz KANTOR, *Leçons de Milan*, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990, p. 18.

[187] SARACZYNSKA, Maja, *art. cit.*

[188] Denis Bablet, Tomasz Dobrowolski, Chantal Meyer- Plantureux, Sally Jane Norman et Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, *Les Voies de la création théâtrale* 18, Paris, CNRS Éditions, 2005, [1993], p. 112.

Dans son ouvrage sur l'objet pauvre sur les scènes contemporaines[189], Jean-Luc Mattéoli retrace l'histoire de l'irruption des objets de la réalité quotidienne sur les scènes de théâtre et la dimension mémorielle qui est liée à ces pratiques :

> « Le sentiment de la disparition et de la perte (objets, sites, monuments, paysages), engendré par des traumatismes mémoriels différents, nourrit désormais une inquiétude diffuse quant à l'avenir, en même temps qu'il charge certains objets à l'état de restes, au théâtre comme dans les arts plastiques, du pouvoir d'évoquer (au sens quasi étymologique) un passé en train de s'abolir. »[190]

L'une des utilisations marquantes de l'objet sur la scène kantorienne, est le statut de présence agissante qu'il lui confère. Loin du simple accessoire de théâtre, l'objet se trouve au même niveau que l'acteur, plutôt partenaire qu'accessoire. Ainsi, ce témoignage d'un acteur de Cricot 2, cité par Maja Saraczynska[191] : « Comme en témoigne Wacław Janicki, Kantor interpellait souvent ses acteurs de la sorte : « Vous n'êtes pas important, c'est cet escabeau qui joue maintenant ![192] ». »
Sans lui être inféodé, il est le partenaire plus ou moins complice d'une métamorphose de la réalité scénique, comme dans les pratiques contemporaines de théâtre d'objet.

C'est l'activité humaine qui va donner son sens à l'objet, changeant au cours du spectacle. Les créations de Kantor sont le lieu d'une recombinaison constante des signes, comme le note Chantal Meyer-Plantureux, dans un article consacré à l'utilisation de la planche dans le théâtre de Kantor[193]. Elle y note le changement de rôle et de significations d'une simple planche au cours du spectacle *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* : « La planche-cercueil retrouve dans l'image finale sa fonction de table, celle des funérailles. » Cette recombinaison de signes est indissociable de l'activité de l'acteur, qui lui donne sens, comme le souligne Bernard Dort[194] :

> « C'est un théâtre d'objets : ceux-ci y sont nombreux, encombrants, leur fonctionnement et leurs métamorphoses mobilisent l'attention, mais ce n'est pas pour autant un théâtre « objectal », au sens où l'entendait Barthes, ni même, quoiqu'il en soit plus proche, un théâtre (surréaliste) de machines-

[189] MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
[190] MATTEOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 13 mars 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/125.
[191] SARACZYNSKA, Maja, *art.cit.*
[192] Wacław Janicki, in Chrobak, Józef et Michalik, Justyna [red.], *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2* [*Tadeusz Kantor et les artistes du Théâtre Cricot 2*], Cracovie, Cricoteka, 2009, p. 11-12.
[193] MEYER-PLANTUREUX, Chantal, « L'objet kantorien, entre « poubelle et éternité » », in *Alternatives Théâtrales* n°50, *Kantor, homme de théâtre*, décembre 1995, p.77-78.
[194] DORT, Bernard, « Un théâtre des frontières », in BANU, Georges (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle*, Actes Sud-Papiers, 1990, p.24-25, c'est nous qui soulignons.

célibataires : ces objets ne dévorent jamais l'homme, c'est au contraire l'homme qui leur donne leur sens[195], qui les manie, les fait ou les défait ; loin d'être pétrifiée, la scène est le lieu d'une inlassable activité humaine. »

L'objet va être le lieu d'un travail métaphorique, engageant de manière très forte le regard du spectateur. Comme le rappelle Jean-Luc Mattéoli :

« Ainsi, on peut représenter un grand nombre d'objets à l'aide d'un seul, à condition qu'il soit manipulé par le comédien de manière à se placer dans une configuration de gestes aisément identifiable par le spectateur : effectuer le mouvement du lanceur de poignard, bras levé au-dessus de la tête, jambe en avant, suffit à transformer effectivement, dans l'imagination du regardeur, l'objet qu'on tient à la main (quel qu'il soit) en une arme blanche. »[196]

Or, chez Kantor, l'objet joue véritablement. Il n'est pas au service de l'acteur mais force de propositions. L'objet pauvre est en outre en décalage par rapport à sa fonction utilitaire habituelle. Sa mise au rebut est le signe d'une inadéquation entre son état et sa fonction. Il est donc prêt à entrer en scène et à y imposer sa présence étrangère :

« Bosselé par un choc malencontreux, éraflé, voire franchement cassé (en plusieurs morceaux), souillé et poussiéreux, l'objet récupéré est inapte à remplir l'office pour lequel il a été conçu. De la sorte, étrangéisé par son caractère fragmentaire ou dépassé, comme par les formes nouvelles que les coups ou la rouille ont dessiné sur son enveloppe, l'objet, apparemment désaffecté, est prêt pour d'autres usages que ceux pour lesquels il a été conçu, comme si le bris et l'usure avaient libéré ses potentialités artistiques. »[197]

Les démarches artistiques du théâtre d'objet se sont saisies de cette présence décalée, étrange de l'objet usé. Au croisement avec les arts de la marionnette, l'animation d'objets questionne à sa façon la figure humaine. En effet, selon Jean-Luc Mattéoli, « la personnification » qu'il subit sur scène « signifie sans ambiguïté que quelque chose d'humain s'est déposé en lui ».[198]

Dès lors, il fonctionne à la manière du mannequin hyperréaliste : son poids de présence questionne le statut de l'humain, de l'acteur ou du manipulateur à ses côtés. Il est ce point critique, posant un véritable questionnement d'ordre éthique et artistique tant au manipulateur qu'au metteur en scène. Quelle posture adopter face à un objet pauvre mais

[195] C'est l'auteur qui souligne.
[196] MATTEOLI, Jean-Luc, *art.cit.*
[197] MATTEOLI, *Ibid.*
[198] MATTEOLI, *Ibid.*

identifiable par le public, investi d'une forte charge mémorielle ? Deux voies semblent possibles selon Jean-Luc Mattéoli :

> « Il y a en effet deux types de manipulation. La première est marionnettique, et « vise à "donner la vie" » à l'objet ; la seconde, la plus courante nous l'avons vu, consiste à le métaphoriser. Or l'objet pauvre n'est-il pas déjà vivant ? Certes, il l'est, mais, comme incomplet, faisant entendre de « confuses paroles », l'objet abandonné puis récupéré en appelle à l'imagination du metteur en scène et des acteurs, ces archéologues qui l'ont extrait du cours ordinaire des jours, pour en construire la ou les histoires. L'animer, ce serait le priver de cette vie et de cette parole propre qu'il recèle ; le métaphoriser, ce serait le rendre invisible, en brouiller la « présence », voire l'escamoter, et avec elle tout ce et ceux que l'objet, en quelque sorte, contient. »[199]

Ainsi, dans nombre de démarches du théâtre d'objet la manipulation est, elle aussi, minimale, le spectacle tendant plus vers une présentation des objets (comme dans un cabinet de curiosités) que vers une animation illusionniste. La compagnie Turak pousse même le principe jusqu'à proposer une exposition accolée à certains de ses spectacles, voire à créer des spectacles reposant sur ce principe de la visite guidée, comme dans *Appartement témoin*[200]. [Illustration 8].

C'est alors la parole du guide de l'exposition et l'imaginaire des spectateurs projetés sur les objets qui fait office d'animation, qui sort les objets de leur mutisme, de leur statut d'inertie.

> « En outre, l'objet pauvre a semble-t-il imposé aujourd'hui une sorte de logique thématique à ceux qui en usent dans leur théâtre et aux histoires qu'ils inventent : la collection (particulière ou ethnographique), l'exposition (en série, ou individuelle, artistique ou scientifique), le cabinet de curiosités de personnages imaginaires sont devenus des constantes des histoires racontées et des installations scéniques, générant par là des conduites particulières de la part du public, plus proches de la fréquentation d'une exposition ou d'un musée (par exemple de déambulation autour d'objets, ethnographiques ou artistiques). De même, il est fréquent d'observer la présence d'une exposition parallèlement à un spectacle, soit de manière indépendante, soit en relation avec lui. »[201]

Chez Kantor, l'espace scénique est le lieu d'une véritable théâtralisation. Il est un espace de constantes transformations, des objets autant que des figures humaines qui la

---

[199] MATTEOLI, *Ibid.*
[200] *Appartement témoin*, installation, compagnie Turak, 2011.
[201] MATTEOLI, *Ibid.*

hantent. La labilité entre présence humaine et statut d'objet fait de la scène kantorienne un véritable espace de métamorphoses.

2.3 Dissimulations et métamorphoses de l'humain en scène

« J'ai fait d'Ulysse – rappelle-t-il – le héros d'Homère, 'quelque chose' d'enveloppé, d'emballé avec de sales lambeaux misérables d'une capote militaire. Il était difficile de distinguer dans ce 'baluchon' un être humain et une grandeur vénérée. » [202]

Le parcours de Tadeusz Kantor se situe à la confluence des arts : à la fois plasticien et homme de théâtre, il n'aura de cesse de faire dialoguer ses activités plastiques avec celles de la scène. Ainsi,

> « (…) Kantor traitait « théâtralement » la peinture (par quelque chose de l'ordre d'une mise en scène, interdisant au tableau le statut traditionnel d' « objet d'art »), de la même façon qu'il traitait picturalement son théâtre (enchevêtrement de signes, échos à distance, torsion de la figuration, équilibre suspendu, composition par blocs et lignes de tension) (…) ».[203]

Il n'est alors pas étonnant que ses expérimentations plastiques sur l'emballage trouvent un écho particulier en scène, lieu d'interrogation de la figure humaine. Cette interrogation trouve son origine dans sa pratique plastique : « L'année 1947. Une année décisive. Les décisions deviennent radicales. La silhouette humaine, considérée jusqu'à présent comme seule digne de foi, a disparu. Apparaissent progressivement des sortes de formes biologiques de vie – d'une espèce inférieure, presque animale, avec des traces de « genre humain », ou peut-être avec ses prémices. »[204]

L'évanouissement de la figure humaine va donner lieu sur scène à l'emballage des corps des acteurs, dans une tension entre la forme extérieure et ce qui s'y trouve caché, entre le leurre de ce qui est vu et le dissimulé, l'intérieur. Dans une de ses premières mises en scène avec le théâtre Cricot 2[205], il emballe littéralement les comédiens dans un immense sac noir, réduisant la silhouette humaine à un magma duquel s'échappent têtes et mains :

---

[202] KANTOR, Tadeusz, « Métamorphoses », in *Ma Création, mon voyage*, *Commentaires intimes*, éditions Plume, Calmann Lévy, 1991, p. 136.
[203] SCARPETTA, Guy, « L'Autre scène », préface à l'ouvrage de Tadeusz KANTOR, *Ma création, mon voyage, op. cit*, p.8.
[204] KANTOR, Tadeusz, *Métamorphoses*, Paris, Chêne/Hachette, Galerie de France, 1982, p.30.
[205] *Le Cirque*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1957.

« Je cherchais des dispositifs qui seraient artificiels, et qui, par conséquent, auraient une chance d'être autonomes.

Toute la scène fut occupée par un colossal sac noir. Tous les acteurs se trouvaient à l'intérieur. Et aussi quelques figurants. Les têtes se rapprochaient et s'éloignaient, les mains semblaient se mouvoir et « vivre » séparément, de façon parfaitement autonome. »[206]

Cette recherche d'autonomie de la figure en scène, Kantor la réalise progressivement, d'abord en dissimulant tout ou partie du corps de l'acteur sous un tissu, une forme d'emballage, puis en substituant au corps humain une effigie ou un leurre. C'est la forme, chère à Oskar Schlemmer, qui impose son poids de présence sur scène.

La démarche de Philippe Genty rejoint cette pensée de l'emballage des corps en scène et du leurre entre vivant et inanimé. Pour lui, c'est aussi une façon de résoudre le problème des entrées et sorties de scène, trop réalistes à son goût :

« Je déploie des trésors d'invention et d'énergies pour les faire surgir du centre de la scène ou pour les diluer, les métamorphoser, les effacer, les remplacer là, sous les yeux des spectateurs, comme si ce qu'ils voyaient surgissait de leur propre imaginaire. »[207]

Ainsi, dans cette image du spectacle *Boliloc*[208], les comédiens se trouvent pris dans un gigantesque sac de tissu extensible qui ne laisse entrevoir qu'un visage, corps protéiforme qui se recombine perpétuellement. [Illustration 9]

La métamorphose des corps en scène passe souvent chez Philippe Genty par une réification des comédiens, comme dans le spectacle *Dérives*[209] où les danseurs s'enfouissent dans leurs manteaux et continuent de danser ou, de façon encore plus radicale, dans *La Fin des Terres* où les silhouettes immobiles des danseurs sont imperceptiblement remplacées par des effigies de carton en deux dimensions.[210]

On peut en outre noter chez ces deux créateurs une même fascination pour le voyage, l'errance. Les personnages chez Philippe Genty sont des êtres traversant des paysages non réalistes, très souvent munis de valises et autres paquets.

---

[206] KANTOR, Tadeusz, *Métamorphoses*, Paris, Chêne/Hachette, Galerie de France, 1982, p.58.

[207] GENTY, Philippe, Entretien avec Carolyn Carlson, consultable sur le site de la compagnie : http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm

[208] *Boliloc*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2007.

[209] *Dérives*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 1989.

[210] *La Fin des Terres,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.

Tadeusz Kantor a pour sa part été influencé par la figure du voyageur, du vagabond, dans sa réflexion sur l'emballage :

> « (Les gens errants) gravitent en dehors de la société dans un voyage incessant, sans but ni domicile, conditionnés par leur folie et leur passion d'*empaqueter* leur corps dans des manteaux, des couvertures, des bâches, plongés dans l'anatomie compliquée du vêtement, dans les secrets des paquets, des sacs, des baluchons, des lanières, des ficelles, protégeant leur corps du soleil, de la pluie et du froid. »[211]

Un exemple emblématique de la démarche kantorienne à la frontière entre objet et vivant est donné par Denis Bablet[212] revenant sur le processus de création de *Je ne reviendrai jamais*[213]. L'apparition en scène du manteau d'Ulysse provient de la vision par Kantor d'un arrêt sur image du spectacle, d'un cliché photographique pris par Jacquie Bablet :

> « (…) une photographie de Ludmila Ryba apportant en scène, entre ses deux bras étendus, le costume d'Ulysse « largement déployé ». L'angle de la prise de vue était tel qu'on voyait à peine le haut de la tête de la comédienne dont la silhouette était entièrement dissimulée par le manteau d'Ulysse et on avait l'impression que ce manteau entrait de lui-même, seul, ce qui renforçait sa présence scénique, et lui conférait comme une aura, un pouvoir supplémentaire : d'un coup il surgissait des temps lointains de l'histoire et des mythes. »[214]

Kantor, fasciné par l'image, eut alors l'idée de remplacer la comédienne par un dispositif permettant au manteau d'entrer véritablement seul en scène : « (…) une structure de bois aux bras articulés et montée sur plateau à roulettes permit d'assurer au manteau d'Ulysse le même type d'apparition, en le détachant pour ainsi dire de la porteuse originelle. L'arrivée du manteau d'Ulysse perdait ainsi toute quotidienneté. »[215]

La fixité de l'image, la fixité de la figure et l'illusion d'autonomie qu'elle procure fascinaient Kantor au point qu'il usa à de nombreuses reprises de mannequins sur scène. Cette fixité était pour lui la marque de la mort, et, s'il usa de squelettes en scène pour

---

[211] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort, op. cit*., p.78.
[212] BABLET, Denis, *Photographies de Jacquie Bablet*, catalogue d'exposition, 3 octobre 2008-30 janvier 2009, Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor, Cracovie, s.d., p.21-22.
[213] *Je ne reviendrai jamais*, mise en scène Tadeusz Kantor, création 1988.
[214] BABLET, Denis, *Photographies de Jacquie Bablet*, catalogue d'exposition, *op. cit.,* p.21-22.
[215] *Photographies de Jacquie Bablet*, catalogue de l'exposition, *op. cit*., p.22.

représenter « la Mort » (comme par exemple le squelette humain assis sur une chaise dans *Où sont les neiges d'antan*[216]), la question de l'emballage n'est pas exempte de cette idée.

En effet, pour Kantor, la mort est dissimulée à l'intérieur de la vie, et le corps vivant n'est guère qu'un « emballage » :

« Et le corps humain /est ce fragile et « poétique »/emballage/du squelette, de la mort / de l'espoir/ de durer /jusqu'au Jugement dernier. »[217]

[216] *Où sont les neiges d'antan*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1979.

[217] KANTOR, Tadeusz, « Emballages » in *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, *op.cit.* p.123.

3. Devenirs contemporains du corps marionnettique : Philippe Genty, Ilka Schönbein, Théâtre de la Licorne, Turak Théâtre

Dans les démarches contemporaines des artistes de la marionnette, le corps marionnettique est le principal objet de réflexion. Héritiers de la pensée des avant-gardes et des expériences scéniques de Kantor, les artistes contemporains questionnent la présence marionnettique en scène aux côtés de l'acteur. Pour Philippe Genty, c'est la question de la forme dans le cadre scénique, de la métamorphose des images et des présences ainsi que le leurre des apparences qui guident sa réflexion. On retrouve également les influences de Kantor chez Ilka Schönbein, et chez les compagnies Turak ou La Licorne, dans leur travail autour de l'objet pauvre en scène. Enfin, pour Ilka Schönbein, le corps marionnettique ne peut être envisagé sans une hybridation avec le vivant, avec le corps de l'interprète-manipulateur. Ces démarches singulières sont le reflet des évolutions du paysage général de la marionnette contemporaine.

3.1 Philippe Genty, le corps incertain

Après des études en arts appliqués, Philippe Genty entreprend un tour du monde au cours duquel il traverse 47 pays pour réaliser un documentaire[218] sur les théâtres de marionnettes de quatre continents[219]. Cette exploration du fonctionnement de l'art de la marionnette de par le monde a sans nul doute contribué à sa pensée de cet art, qui repose chez lui sur l'illusionnisme et l'étrangeté.

Chez Philippe Genty, l'écart entre les formes expérimentées au fil de son parcours est saisissant. Si ses premières réalisations pour le music hall mettent en jeu des formes traditionnelles de marionnettes (son *Pierrot*[220] est une marionnette à fils, et le numéro des

[218] *Expédition Alexandre, Tour du monde en 2CV de 1962 à 1966*, DVD, couleur, 30 minutes, consultable au centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières.
[219] A l'exception de l'Afrique.
[220] *Le Pierrot*, création de Philippe Genty, Paris, 1976.

Autruches[221] fait appel à la technique du théâtre noir), son désir d'un théâtre où la scène serait le lieu de l'inconscient le mène vers des formes plus abstraites. Marionnettes manipulées à plusieurs en prise directe, créatures animales actionnées par des tiges[222], pantins géants et joufflus se jouant de la figure humaine[223] et manipulés par plusieurs acteurs, créatures aux formes et aux apparences changeantes sont les corps artificiels qui peuplent les scènes de ses créations. Accordant une importance particulière à la matière, il se définit plutôt aujourd'hui comme un chorégraphe que comme un marionnettiste et met en scène les relations entre corps vivants et matériaux sur la scène.

3.1.1 Objets, matières et créatures

Les scènes des spectacles de Philippe Genty sont marquées par une présence très forte des matériaux qui les composent. Dans *Voyageurs immobiles*, les danseurs traversent une succession de paysages composés de matières (papier, tissu élastique, plastique gonflé par le vent). Cette matière n'est pas uniquement un élément de décor, elle est un partenaire de jeu pour les interprètes, qui se confrontent à elle dans de véritables corps-à-corps.

La matière semble posséder une forme d'autonomie sur le plateau, rejoignant les autres objets ou créatures animés. Le processus de création de la compagnie éclaire ce parti pris : le point de départ de chaque création est toujours un espace. C'est l'espace qui va générer toutes les formes qui vont y prendre place, des éléments mobiles (objets, matériaux mobiles, marionnettes) jusqu'aux corps des comédiens. Chaque « paysage intérieur » aura son mode de fonctionnement, la constante étant ce refus des entrées et sorties latérales, cet effacement des coulisses. Agissant comme une matrice, la scène produit ses apparitions et disparitions. Dès lors, manipulés au même titre que les autres éléments scéniques, les comédiens ne les dominent pas mais se situent sur le même plan de réalité qu'eux.

Le plateau entier devient castelet, espace marionnettique où le principe de représentation est celui de l'animation (du vivant comme de l'objet). Le mouvement est au

[221] *Les Autruches*, création Philippe Genty, 1970.
[222] Tel l'insecte à visage humain qui parcourt la scène de *La Fin des Terres*.
[223] *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.

cœur du langage instauré dans l'espace scénique. La collaboration artistique entre Philippe Genty et Mary Underwood a d'ailleurs concouru à l'élaboration d'un langage chorégraphique semblant défier la pesanteur. [Illustration 10] Dans cet espace où les comédiens cohabitent avec la matière, le corps vivant subit un certain nombre de modifications de son statut, de son apparence et de sa présence.

3.1.2 Doubles et démultiplication

Fondée sur une poétique du leurre, la démarche de Philippe Genty interroge l'intégrité de la présence scénique en faisant surgir des doubles plus ou moins réalistes des comédiens. Cette démarche entraîne un jeu sur les échelles, comme dans la mise en scène de *Lignes de fuite* où la présence des comédiens est redoublée par des effigies d'échelles différentes. [Illustration 11]

Pour Philippe Genty, il s'agit ici surtout de tromper le regard pour créer une impression de perspective par la disposition de ces silhouettes sur le plateau :
« Ce dispositif me permet de créer une impression d'abîme tout au long du spectacle. Cette impression est accentuée par le jeu des échelles. Le spectateur tout au long de ce voyage est confronté à des personnages s'échelonnant d'une taille de 20cm jusqu'à un géant de trois mètres de hauteur, en passant par des comédiens. »[224]

Cette cohabitation entre la figure humaine et son double va prendre la forme d'une interchangeabilité des présences dans d'autres créations. C'est encore l'échelle qui va permettre le passage d'une danseuse à sa figure en marionnette dans la mise en scène de *La Fin des terres*. Dans ces deux créations, c'est le costume (imperméable et chapeau dans *Lignes de fuite*, robe rouge et coiffure courte dans *La Fin des Terres*) qui sert d'élément de liaison entre les deux images. [Illustration 12]

Voici comment il analyse ce procédé dans *La Fin des terres* : « Ce changement d'échelle illogique se révèle lumineux, donne une nouvelle profondeur à la scène, produit

[224] GENTY, Philippe, citation extraite du site internet de la compagnie, page du spectacle *Lignes de fuite*, rubrique « Carnets de notes », consulté le 15 mars 2013 : http://www.philippegenty.com/compagnie/historique-ligne-de-fuite.html.

un raccourci dans le temps, des adultes sous perfusion d'enfance jouent avec des poupées démesurément fantasmées. »[225]

Un degré supplémentaire de ce dédoublement de la présence est franchi dans le spectacle *Voyageurs immobiles*. En effet, un des comédiens va voir son image démultipliée en six apparitions mi-homme, mi-pantins, six comédiens et comédiennes surgissant soudain avec une boîte en guise de tête, chaque boîte contenant le même visage sculpté à son effigie. [Illustration 13]

Ce qui anime la recherche de la compagnie c'est un travail autour de l'apparence et des moyens de la déjouer. Dédoublements et démultiplications instaurent un espace illusoire et un trouble sur l'identité des présences en scène. Cette démarche rejoint la réflexion de Clément Rosset, pour qui « la structure fondamentale de l'illusion n'est autre que la structure paradoxale du double. »[226]

La démarche de Philippe Genty vise à produire l'illusion sur scène, non dans une perspectve réaliste mais dans le but de leurrer le regard du spectateur. Le recours au double instaure un rythme dans l'image scénique, fondé sur la répétition. Comme l'analyse Philippe Genty, à propos de son spectacle *Ne m'oublie pas*[227] : « Le sentiment de répétition va surtout s'incarner avec les mannequins, sosies des interprètes. La fixité de leur visage si proche de ceux des acteurs leur donne un aspect morbide, la relation entre les deux fait surgir un trouble temporel, les mannequins figés dans l'éternité, face aux humains éphémères. »[228]

Dans *Lignes de fuite*[229], il poursuit la même démarche :

> « Nos créations se sont appuyées sur le changement d'échelles. Il accentue le sentiment d'abîmes. *Lignes de fuite* atteint un paroxysme, de personnages de quelques centimètres, il s'achève avec un géant obèse de plusieurs mètres de hauteur, occupant une grande partie de la scène qui métaphorise la démesure que nous accordons à nos monstres. »[230]

---

[225] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op. cit.,* p.211.
[226] ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p.19.
[227] *Ne m'oublie pas,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2012.
[228] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit*., p. 152.
[229] *Lignes de fuite,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2003.
[230] GENTY, *op. cit.,* p.205.

3.1.3 Fragmentation, réification, disparition du vivant

L'esthétique des spectacles de la compagnie Philippe Genty rejoint à bien des égards celle des spectacles de prestidigitation. L'utilisation de la boîte comme accessoire pour découper le corps est révélatrice de cette démarche.

Dès *Zigmund Follies*, spectacle créé en 1983, Philippe Genty met en scène des corps vivants fragmentés, dont les éléments s'animent de manière autonome. Dans ce spectacle, un comédien accueille le public en tenant sa tête sous son bras, à l'intérieur d'une boîte. Sa main gauche lui échappera ensuite pour commettre une série de méfaits, et sera poursuivie par sa main droite, figure de la police secrète. [Illustration 14] Le castelet sert à découper le corps du manipulateur et à accentuer l'autonomie des parties de son corps qu'il dissimule ou rend visibles.

Les acteurs voient aussi leurs corps « contaminés » par la présence du pantin, leur intégrité corporelle inquiétée par la matière. Dans *Voyageurs immobiles*, on peut ainsi assister à la transformation partielle d'un acteur dont la main va se voir remplacée tour à tour par un oiseau, un pied, puis une boîte. Les techniques utilisées sont celles de la prestidigitation. Ce même acteur fouillera un peu plus tard son crâne à l'aide de deux fourchettes pour en extraire des lambeaux de papier journal destinés à nourrir une tête vivante apparue inopinément à la surface d'une boîte de carton. Le repas achevé, l'acteur s'effondre sur le bord de l'embarcation, son corps devenu pantin étant manipulé par une des comédiennes tandis qu'une deuxième extrait de son crâne vide une petite marionnette représentant un enfant.

L'hybridation homme-pantin apparaît également dans une autre scène du spectacle, où les comédiens se retrouvent prisonniers de boîtes voguant sur les flots, leurs corps étant remplacés par ceux de marionnettes selon la technique de la marionnette *kokoschka*. [Illustration 15]

L'hybridation est un premier pas vers la réification de l'acteur en scène. La substitution de la présence du comédien par son effigie est le dernier degré de la logique propre à la compagnie. L'incertitude gagne les corps, le spectateur ne pouvant discerner à quel moment le corps qu'il observe est vivant ou à quel moment il s'agit de son effigie. Un exemple marquant intervient dans *La Fin des terres*. Deux danseurs et une danseuse se sont immobilisés de profil en fond de scène, un jeu d'éclairage projetant leur ombre sur

l'écran qui tient lieu de toile de fond. Un comédien entre alors en scène et emporte chaque danseur sous son bras, refermant ces effigies en deux dimensions qui, il y a encore un instant, étaient vivantes et en mouvement. [Illustration 16]
Les mises en scène de Philippe Genty se situent au bord de l'illusionnisme, de l'escamotage et de la prestidigitation. La scène étend les limites du réel et propose de véritables énigmes au spectateur.

Les corps qui peuplent les scènes de Philippe Genty sont constamment des corps à la lisière, corps vivant contaminés par le matériel, travaillés dans un espace propice à cette indécision entre vivant et inanimé.

On peut également noter la tension particulière qui les anime, entre forme extérieure et réalité intérieure, ces corps agissant souvent comme des leurres pour le regard[231]. Cette interrogation a traversé le travail de plasticien de Tadeusz Kantor, dans ses recherches sur les emballages. Ici, Philippe Genty présente le corps vivant comme une simple forme qui peut être habitée voire qui est déjà vide. C'est le regard qui est mis en question, un regard qui se fait « attraper » par ce qu'il voit. Voici comment Kantor présente cette question de l'attrape : « L'organisme vivant de l'acteur, avec son bagage psychologique, est remplacé par une Attrape. Comme des vêtements accrochés à un porte-manteau. Dans une armoire. »[232]
L'attrape introduit le leurre sur scène, l'indécision quant au caractère vivant ou inanimé de ce qui est perçu, produisant l'inquiétude du regard.

[231] Cette tension entre l'intérieur et l'extérieur sera abordée dans la partie IV de la thèse.
[232]Tadeusz Kantor, *Przedmioty, klisze pamięci... (Objets, clichés de la mémoire...),* rédaction: Anna Halczak, Krzysztof Pleśniarowicz, BWA Wrocław 1990 pp. 13,14).

3.2 Le Théâtre de la Licorne, objets pauvres, présences mécaniques, corps abstraits

3.2.1 Des esquisses de présences humaines ou animales

Les corps mis en scène par Claire Dancoisne sont envisagés tantôt comme corps mécaniques relevant d'une véritable esthétique du bricolage, de l'acier et de la plaque (qu'ils soient humains[233] ou animaux[234]), tantôt comme corps abstraits, réduits à une partie de leur intégrité corporelle.

Cette première tendance est à l'œuvre depuis *Macbeth*[235], spectacle créé en 1997, accompagné de sa version petite forme, sur table, intitulée *Macbêtes*[236]. Le jeu d'homonymie qui caractérise les deux titres laisse transparaître l'attrait de la compagnie pour la représentation des animaux. *La Ferme des animaux*[237], le *Bestiaire Forain* feront de la présence animale le cœur du propos, le premier spectacle voyant s'incarner sur scène les différents animaux de l'œuvre de George Orwell, le second mettant en scène une ménagerie de cirque décalée (mante religieuse, taupes, poissons volants, moules, rhinocéros, cloportes…) dans des numéros d'équilibre, de domptage et de voltige.

Les créatures de La Licorne semblent être construites sur le principe de l'essentiel, c'est l'ossature qui est visible pour le spectateur, confronté à des présences bricolées, aux articulations mises à nu. Chaque animal semble conçu uniquement pour remplir une fonction bien définie dans le spectacle, fonction pour laquelle l'intégralité du corps n'est pas nécessaire.

Ainsi, le requin du *Bestiaire Forain* est réduit à sa gueule et à sa dentition dont le caractère menaçant est accentué par une mécanique qui fait défiler la mâchoire. [Illustration 17]

---

[233] Voir les soldats de *Spartacus*, mise en scène Claire Dancoisne, création 2010.
[234] La compagnie donne vie à un véritable bestiaire décliné au fil des créations (*Bestiaire Forain*, *Sous-Sols, Spartacus*…).
[235] *Macbeth*, d'après Shakespeare, mise en scène Claire Dancoisne, 1997.
[236] *MacBêtes,* d'Arthur Lefebvre, spectacle pour appartement, mise en scène Claire Dancoisne, 1997.
[237] *La Ferme des animaux*, d'après George Orwell, mise en scène Claire Dancoisne, 2000.

La mise en scène de *Sous Sols*[238], spectacle inspiré des *Bas Fonds*[239] de Gorki, fait la part belle aux insectes et créatures souterraines rampantes. Les personnages enterrés dans les sous –sols de la ville s'entourent de figures de leur passé. Ainsi, pour convoquer le souvenir de son chat, un des personnages va caresser une feuille de papier sur laquelle l'animal est dessiné à gros traits, imitant tant bien que mal son miaulement. C'est l'attitude de la comédienne face à cette effigie en deux dimensions qui va lui donner tout son poids de présence, créant la connivence avec le public.

Dans *Spartacus*, créé en 2010, les personnages des gladiateurs sont eux aussi envisagés dans leur essentialité : les figures marionnettiques sont constituées de plaques de fer, réduite à leur articulation la plus basique. Le corps ne s'impose pas par son poids ou sa masse, il est un tracé schématique de lui-même. [Illustration 18]

L'abstraction des corps va encore plus loin dans *Chère Famille !*, petite forme mettant en jeu des funambules réduits à leurs simples pieds, des artistes de cirque dont il ne reste qu'un œil de verre ou un dentier monté sur un fauteuil roulant. Corps mutilés qui s'évertuent à rejouer leurs numéros, ces présences métonymiques prennent place dans un univers fait de fragments, de souvenirs du cirque d'antan. [Illustration 19]

L'abstraction des corps trouve son paroxysme par l'utilisation de l'objet en tant que personnage dans *Bestiaire Forain*. L'animal y est en effet remplacé par son conditionnement industriel : ce ne sont pas des effigies de sardines créées pour le spectacle qui vont effectuer un numéro de trapèze mais des boîtes de sardines, nommées par leur entraîneur (Igor, Victor, Vanessa…) qui effectueront les prouesses techniques du numéro de voltige.

Dans le travail de la compagnie La Licorne, les corps ne répondent pas à un objectif de réalisme. Ils sont conçus de manière à souligner leur fragilité, leur aspect dérisoire appartenant à l'esthétique de l'objet pauvre.

Cette esthétique de la mécanique, du bricolage, se prolonge par le recours très fréquent que la compagnie fait aux machines et à leur mécanique exhibée.

---

[238] *Sous Sols,* d'après *Les Bas-fonds* de Gorki, mise en scène Claire Dancoisne, 2007.
[239] GORKI, Maxime, *Les Bas-fonds*, 1902.

3.2.2 Machines et machineries

L'ensemble des spectacles de la compagnie La Licorne repose sur des décors machinés, qui dévoilent leur artificialité. Depuis *Macbeth* et sa machine faite de câbles agitant des chaussures jusqu'à la *Griffe des escargots*[240], l'acteur, dans la démarche de Claire Dancoisne, est sans cesse prolongé par des objets, machineries grinçantes qui mettent en évidence le dérisoire de sa condition.

Dans *La Griffe des escargots*, on voit ainsi surgir toute une série de machines censées faire gagner du temps à deux patrons de bar. Le comique naît de la trouvaille et de l'inventivité déployée pour la conception de ces machines. Il naît également de la complexité affichée de l'action que produit la machine, en regard de la simplicité du geste exigé (comme par exemple la machine à remuer le sucre dans la tasse à café). [Illustration 20]

L'exposition qui accompagne le spectacle *Bestiaire Forain* présente une ménagerie articulée. Une dizaine d'animaux automates (pingouins, dindon, squelette de mouton, crabe mécanique, ou autre ornithorynque constitué de cuillères à soupe) enfermés dans des cages sont mus par des moteurs ou des mécaniques déclenchées par les spectateurs. Ainsi, l'ornithorynque peut être actionné par l'insertion dans sa gueule d'une bille de métal, bille dont le trajet à l'intérieur du corps actionnera les cuillères formant les écailles de l'animal, donnant à voir la mécanique de la digestion. Dans cette exposition, c'est l'articulation qui est ludique, la mécanique interne de ces corps ajoutant à l'obstination de leur présence. [Illustration 21]

L'esthétique de la machinerie crée également des univers scéniques qui semblent entièrement automatisés, auxquels les personnages doivent se plier. Dans *Sous Sols* ou *Lysistrata*[241], le plateau est constitué de structures mécanisées, de cordages qui dessinent l'espace et lui confèrent un caractère de technicité.

Dans *Sous Sols*, le jeu des comédiens accentue l'impression d'univers mécanique. Les travailleurs sont en effet pris dans la cadence de la production, aussi dérisoire soit-elle comme on le voit sur cette image où chaque personnage tient un morceau de chiffon à la main, mimant la machine à coudre avec son corps. [Illustration 22]

---

[240] *La Griffe des escargots*, mise en scène Claire Dancoisne, 2008.
[241] *Lysistrata*, d'après Aristophane, mise en scène Claire Dancoisne, 2006.

3.2.3 Un univers de présences marionnettiques

Comme chez Philippe Genty, dans ces univers irréels, les corps vivants vont sembler comme contaminés par les présences marionnettiques. Le travail du masque déréalise les présences des comédiens qui semblent faire partie du même univers que les marionnettes. La gestuelle mécanique, les déplacements saccadés accentuent l'impression d'un univers entièrement marionnettique, où la présence humaine obéit aux mêmes règles que les objets. Le corps des comédiens tend vers la poupée, le pantin. Les costumes participent à cette déréalisation.

Dans *Bestiaire Forain*, les manipulateurs apparaissent vêtus de costumes rembourrés, très colorés, et porteurs de masques complets, ne laissant apparaître aucun élément de leur identité naturelle. [Illustration 23]

Puis, ce sont les pieds de trois vieillards qui, une fois leurs charentaises enfilées, se livrent à une danse endiablée. Le corps semble s'autonomiser, partie après partie, pris d'assaut par les objets. Dès lors, la paire de charentaises devient elle aussi créature à dompter.

Dans la recréation du spectacle en 2012[242], le parti pris marionnettique s'affirme : chaque comédien est redoublé d'une marionnette portée, l'espace ainsi façonné étant celui d'un castelet gigantesque. On peut noter chez Claire Dancoisne cette propension à passer d'une figure costumée et masquée à celle d'une marionnette redoublant le comédien. Le processus de création de *Sous Sols* est marqué par un revirement de situation : quelques heures avant le début de la première du spectacle, Claire Dancoisne décide de supprimer les marionnettes portées qui devaient incarner les personnages et demande à ses comédiens de jouer « à nu », le visage et le corps masqués[243].

Chez La Licorne, le corps masqué devient le lieu d'une possible apparition de présences, le corps marionnettique apparaissant parfois comme une excroissance du corps vivant, ou une partie de celui-ci vouée à l'autonomie. C'est le cas dans *Lysistrata*, où les sexes des hommes abstinents par contrainte se développent tout au long du spectacle. Simple excroissance présente sur le costume, ils prennent peu à peu la forme d'insectes

[242] *Les Encombrants font leur cirque*, mise en scène Claire Dancoisne, 2012.
[243] Source : entretien avec un des acteurs, Lucas Prieux.

rampants de plus en plus imposants, jusqu'à entraver les déplacements puis prendre le contrôle des mouvements des personnages. [Illustration 24]

Autre forme d'hybridation dans *Sous sols* : un personnage se couvre lui aussi d'excroissances, rendant visible le manque de lumière subi par les protagonistes de l'histoire. Son costume muni de tubercules de tissu et de mousse, semblables à ceux d'une pomme de terre, fait du personnage un être hybride, en transformation. [Illustration 25]
Ce travail du masque et du costume place le comédien chez Claire Dancoisne dans un statut intermédiaire, entre hybridation et marionnettisation franche.

3.3 Turak Théâtre, marionnettes hybrides, corps composites et théâtre d'objet

Turak Théâtre est une compagnie « de marionnettes et de théâtre d'objets ». Le corps animé est présent sous de nombreuses formes dans la démarche de la compagnie, de la marionnette au corps composite, à l'élément matériel qui va suggérer un lieu ou une situation. La compagnie Turak privilégie des marionnettes hybrides, souvent anthropomorphes, masques sculptés surgissant de l'encolure d'une chemise ou d'un chandail, manipulées « par l'intérieur » par des comédiens leur prêtant un bras et leurs jambes. Elle met également en jeu des corps composites, à mi-chemin entre objet récupéré et figure, un petit visage sculpté venant couronner un corps composé de plusieurs éléments reconnaissables par le public (gant, robinet, morceau de bois, etc…). Le théâtre d'objets quant à lui s'appuie sur des détournements en direct d'objets usuels. Le corps ou l'image se constituent à vue et jouent sur la connivence avec le regard du spectateur, comme lorsqu'un comédien met en jeu une pince-tenaille sur laquelle il greffe trois plumes pour faire exister un oiseau. [Illustration 26]

3 .3.1 Du théâtre d'objets comme archéologie du quotidien

Les objets mis en scène sont souvent trouvés, ramassés, récupérés, puis bricolés avant le spectacle ou en scène pour retrouver une signification, un usage. Dans le programme de ses spectacles, Michel Laubu nomme d'ailleurs volontiers ses interprètes « bricoleurs en direct ».

Toute la démarche de la compagnie part de l'objet quotidien, mis au rebut, trouvé par Michel Laubu. Il procède par entassement d'objets dans son atelier. C'est de la rencontre de certains objets entre eux que va naître ce que le metteur en scène nomme « un microcosme en état de marche ». Cet univers ainsi créé est proposé à l'équipe artistique comme point de départ aux improvisations. C'est donc l'objet trouvé qui provoque le geste créateur, qui instaure l'univers marionnettique.

Se définissant comme un « archéologue du quotidien », Michel Laubu procède par re-poétisation de l'objet. Le mettant en scène aux côtés d'autres objets, il construit un discours qui vise à élaborer une histoire, à donner du sens à la présence de ces objets. Pour lui, il s'agit souvent de vestiges d'un peuple imaginaire, des traces des habitants de la Turakie.

3.3.2 Des créatures composites

Parmi ces créatures de la Turakie, on retrouve un certain penchant pour le corps composite, constitué de fragments d'objets agencés entre eux. Michel Laubu pratique ici une forme de bris-collage. Partant d'éléments disparates, issus d'objets divers, c'est l'obtention d'une forme qui va guider la démarche. Ainsi, sur les deux images suivantes [Illustrations 27 et 28], l'assemblage d'un corps de poupée mannequin et d'un robinet ou la rencontre entre un gant de cuir, une boule à thé et une tête sculptée forment une silhouette anthropomorphe fantastique ou un animal proche de l'oiseau mais au corps totalement imaginaire.

La démarche du Turak Théâtre repose sur un des principes fondateurs du théâtre d'objets : la reconnaissance par le public des différents éléments qui composent la figure. Travail sur l'imaginaire collectif, approche ludique de la figuration, le corps composite laisse une place importante au spectateur qui va pouvoir jouir de deux niveaux de lecture du corps marionnettique : le tout qui constitue sa forme et les divers éléments qui le composent.

La démarche de la compagnie, comme celle de nombreux artistes du théâtre d'objets, joue de la connivence entre manipulateur et public, de la reconnaissance à la fois du mode de construction du corps mais aussi reconnaissance de l'inventivité du créateur.

3.3.3 Le couple marionnette / manipulateur

Autre pratique spécifique à la compagnie Turak, l'utilisation de marionnettes hybrides dont le mode de lecture inclut le visage du manipulateur. Pour Michel Laubu, le manipulateur, s'il est en retrait de la marionnette, n'en reste pas moins un niveau de lecture supplémentaire du personnage. Ainsi, contrairement aux règles de manipulation communément admises, qui veulent que le manipulateur observe une certaine neutralité, il exprime les émotions du personnage grâce à des mimiques, des expressions de visage qui viennent compléter la présence marionnettique. La marionnette n'est pas considérée comme un être autonome mais une figure liée à son manipulateur. La posture d'accompagnement est à la fois celle d'un parent[244], mais aussi celle d'un traducteur d'émotions.

Dès lors le couple manipulateur-marionnette fonctionne sur le mode de l'effet Koulechov[245] : à l'impassibilité du visage de la marionnette s'associe la gamme d'expressions du comédien-manipulateur, les deux images se fondant l'une dans l'autre pour aboutir à l'interprétation du « sentiment » de la marionnette[246]. [Illustration 29]

[244] Voir sur cette question l'article de PLASSARD, Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », Théâtre / Public n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, juin 2009, p. 22-25.
[245] L'effet Koulechov (1922), du nom de son découvreur, Lev Koulechov, est un phénomène cognitif qui repose sur la contamination sémantique entre deux images vues successivement. Ainsi, le visage impassible d'un acteur (celui d'Ivan Mosjoukine, en gros plan), précédé de trois images différentes (gros plan d'une assiette de soupe, cadavre dans un cercueil, femme allongée sur un canapé), produisit chez les spectateurs un phénomène d'interprétation qui les fit déceler sur le visage de l'acteur trois sentiments : la faim, la tristesse ou le désir.
[246] Cet aspect sera appréhendé dans le chapitre C de cette première partie.

3.4 Ilka Schönbein, doubles et marionnettes à la surface du corps

Chez Ilka Schönbein, le corps marionnettique est une présence, une apparition à la surface du corps, superposée à la surface corporelle. Travaillant à partir de masques de son propre visage et de son propre corps, elle anime des doubles artificiels qui se détachent d'elle. Pour *Chair de ma chair*[247], elle greffe sur son propre corps plusieurs personnages, visages et membres de corps constitués de matériaux de récupération, de papier mâché. La fragilité de l'apparition tient aussi à ces matières utilisées. Dans *La Vieille et la bête*[248], elle fait apparaître tour à tour les personnages d'une jeune fille, une vieillarde et d'un âne. Des masques et des éléments de corps manipulés par son corps entier donnent vie à ces personnages.

3.4.1 Une esthétique de la laideur

Chez Ilka Schönbein, la marionnette s'inscrit dans une esthétique de la laideur, du dépouillement, de la pauvreté. Issue de la tradition foraine, elle travaille à partir d'objets trouvés au hasard de ses déplacements, objets abandonnés car cassés, hors d'état d'usage. C'est le cas par exemple du parapluie usé qui sert d'accessoire et de cadre de jeu au personnage principal du spectacle *Chair de ma chair*.

Ce parapluie a, selon la danseuse-manipulatrice, intégré le spectacle par hasard, par le simple fait qu'il ait été présent de manière fortuite sur les lieux de création du spectacle.

> « J'ai toujours adoré détourner des objets ou des résidus naturels, créer quelque chose à partir de rien. Par exemple, j'ai fait le décor de *Chair de ma chair* avec des matériaux de récup' trouvés sur place sur mon lieu de répétition, une gare désaffectée habitée par des hippies. »[249] [Illustration 30]

A cette tendance à la récupération s'ajoute une pensée de l'objet scénique au plus près des nécessités du corps. Chez Ilka Schönbein, l'objet ne magnifie pas le corps du

[247] *Chair de ma chair*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, création 2006.
[248] *La Vieille et la bête. A mon père*, mise en scène Ilka Schönbein, 2009.
[249] SCHÖNBEIN, Ilka, *Chiffons de ma chair*, revue Cassandre n°69 « Je hais les marionnettes », 2007, p.47.

personnage, il le révèle « dans ses fonctions les plus basses ». Ainsi, comme l'analyse Jacques Jusselle, « pot de chambre, bassine, casserole, canne, parapluie, cuillère, pomme, louche, couteau, sac et valise, chapeau, bac pour se laver, pince à linge et fil à pendre le linge, évoquent dans *Métamorphoses*, la vie très modeste du ghetto, dans *Le Roi Grenouille*, la vie journalière du petit monde du château. »[250]

L'objet pauvre est donc le signe d'une réalité « du rang le plus bas » qui se donne à voir sur la scène. Cette esthétique de la laideur ou du dépouillement est accentuée par les personnages mis en scène : on se trouve toujours chez Ilka Schönbein face à des destinées terribles, des personnages en souffrance. Mettant en scène enfants, vieillards, ou animaux, ses créations prennent appui sur des figures de l'homme dans sa faiblesse ou sa monstruosité. Père incestueux et mère maltraitante se côtoient ainsi dans *Chair de ma chair*, l'enfant se trouvant pris entre ces figures parentales dégradées. Ilka Schönbein poussera en 2008 cette exploration dans un cycle consacré aux « Mamans fatales », dans un triptyque constitué de *Chair de ma chair*, *Le Loup et les sept chevreaux*[251] et *Un froid de Kronos*[252].

La confection des marionnettes obéit elle aussi à cette esthétique de la difformité. Construites à partir de papier mâché, elles ont un aspect bosselé, sali. Les couleurs employées sont ternes (ocre, gris, marron), proches de la couleur de la terre. Contrairement à l'esthétique de Philippe Genty chez qui c'est la figure lisse et la matière intacte qui produisent un effet d'étrangeté, chez Ilka Schönbein corps et visages sont troués. La marionnette envisagée comme prolongement, dédoublement du corps de la manipulatrice, ne possède pas d'existence à part entière. Le corps est éclaté, morcelé, diffracté entre matière et corps vivant. Il se caractérise par le vide entre ses différents éléments, par l'absence de jointure. [Illustration 31]

Comme l'analyse Jacques Jusselle, à l'instar de nombreuses pratiques de la marionnette contemporaine, chez Ilka Schönbein on se situe moins dans une recherche de *mimesis* que dans une esthétique de l'apparition[253]. C'est de la qualité de leur surgissement plus que de la quête de réalisme que va dépendre leur effet de présence.

---

[250] JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein. Le corps : du masque à la marionnette*, ed THEMAA, 2011, p.68.
[251] *Le loup et les sept chevreaux*, avec Kerstin Weise, mise en scène Ilka Schönbein, 2003.
[252] *Un froid de Kronos*, avec Mary Sharp et Rudi Meier, mise en scène Ilka Schönbein, 2004.
[253] JUSSELLE, *op. cit.*, p.39.

Au croisement entre la danse et la manipulation, le corps d'Ilka Schönbein va être lui aussi porteur de l'esthétique générale entre laideur et dépouillement. Elle se situe en effet elle aussi dans une forme d'animalité, dans un corps à corps avec le sol. Vêtue de haillons plus que d'un costume lui conférant un statut fictionnel, elle partage avec ses personnages une proximité plastique basée sur la pauvreté, la ruine, la marge.

Sa silhouette frêle et son visage maculé se tordent pour donner naissance aux apparitions et à la parole. Cette parole est d'ailleurs souvent remplacée par des grognements, reniflements, ou autres borborygmes qui font d'Ilka Schönbein une présence à la frontière entre l'humain et l'animal. [Illustration 32]

3.4.2 Le corps diffracté

L'apparition de la marionnette se fait dans les créations du Theater Meshugge dans un mouvement qui, à plusieurs niveaux, fonctionne de l'intérieur vers l'extérieur. Ce sont en effet des figures marionnettiques qui sont moulées directement sur le corps et le visage d'Ilka Schönbein, fonctionnant comme autant de projections d'elle-même, à la surface de son corps. Mais ce mouvement de projection est aussi ce qui préside à la conception de la dramaturgie du spectacle, puisque, comme l'observe Jacques Jusselle, les thèmes évoqués par les spectacles entrent d'abord en résonance avec le vécu de l'interprète : « déterminisme de la mémoire historique dans *Métamorphoses*, amour déçu dans *Le Voyage d'hiver*, rapport à l'enfance et à la mère dans *Chair de ma chair*, mort du père et vieillissement dans *La Vieille et la bête*. »[254]

Ces éléments qui entrent en écho avec son vécu s'incarnent sur scène dans un mouvement de l'intériorité vers la monstration. Le spectateur est confronté à une mise abyme qui se révèle double : si la marionnette est, visuellement, le redoublement de la figure d'Ilka Schönbein, le personnage représente à son tour l'une des facettes de la vie de

[254] JUSSELLE, *op. cit.*, p. 63.

l'interprète (artiste de cirque dans *Chair de ma chair*, femme vieillissante et en dialogue avec la mort[255] dans *La Vieille et la bête*).

> « C'est ainsi que les personnages naîtront toujours d'une double traversée, et du texte et du corps : ils sont les fruits de l'hybridation d'une histoire intime et de ce qui en eux se donne à un partage collectif. Loin de sa seule profération, le texte devient sur scène l'occasion d'une incarnation. (…) Ainsi se retrouve dans le rapport créatif avec le texte, le même mouvement de va-et-vient en deux temps entre intériorisation et possession (logique du masque) et extériorisation et simulation (logique de la marionnette). »[256]

Ce travail entre surface et profondeur s'inscrit dans la logique du corps de l'interprète, corps dont on va découvrir plusieurs strates, les « marionnettes » étant ces figures qui affleurent à sa surface. Du corps à son empreinte, chaque partie de sa structure corporelle peut devenir objet manipulé, et faire naître un double, une autre identité, souvent déstructurée. [Illustration 33]

Une technique particulièrement spectaculaire repose sur l'illusion de lévitation créée par l'utilisation d'un double (en plâtre et papier mâché) d'une de ses jambes. Cette prothèse vient accompagner l'une des jambes réelles dans des mouvements aériens, tandis que la seconde jambe réelle, vêtue de noir, sert de point d'appui à l'ensemble du corps qui semble flotter dans les airs.

Ce travail sur la lévitation donne lieu à une série de corporéités fantastiques, accentuées par l'impression de malléabilité du corps entier formé par les masques et prothèses tenus à distance du corps. Le corps est flottant, d'une densité aérienne[257]. [Illustration 34]

Cet engagement entier du corps de l'interprète répond à une conception particulière qu'Ilka Schönbein a de la marionnette. En effet, comme le révèle Jacques Jusselle, « Ilka Schönbein évite de plus le terme de « figure » qu'elle associe au théâtre d'objets pour lui préférer celui de « marionnette ». (…) Mais elle l'utilise aussi pour

[255] Le père d'Ilka Schönbein meurt en 2009. C'est suite à sa mort que le spectacle *La Vieille et la bête* sera créé, avec le sous-titre « A mon père ».
[256] JUSSELLE, *op. cit.,* p. 64.
[257] La lévitation des marionnettes chez Ilka Schönbein sera abordée dans le chapitre suivant consacré aux dialogues entre marionnette et espace.

désigner ce qui s'empare d'elle dans son jeu comme étant cette force animant indifféremment son corps et les prothèses qu'elle manipule. »[258]

L'interprète et la marionnette se situent donc au même niveau, animées par la même énergie. La posture traditionnelle de manipulation est renversée voire abolie : si animer consiste à transmettre une énergie, ou du moins une dynamique à l'inerte, ici la distinction vivant / animé n'existe plus et la transmission d'énergie ne se fait pas de l'un vers l'autre mais anime indifféremment les deux simultanément. Ilka Schönbein se déclare d'ailleurs possédée par ses marionnettes : « Je travaille jusqu'à ce que j'arrive au point où j'ai l'impression que quelque chose d'extérieur prend possession de moi… » (…) « Je mets mon corps à la disposition de la Marionnette »[259].

Le corps marionnettique apparaît comme le lieu d'un basculement, d'une oscillation chez les créateurs contemporains. La marionnette comme figure de l'entre-deux a été explorée par les artistes contemporains et les nouvelles formes du théâtre d'animation proposent des figures qui ouvrent encore d'autres niveaux d'indécision, des corps flottants, à la lisière. Plusieurs dialectiques peuvent être observées :

- entre objet et marionnette
- entre mémoire de l'objet et présent de la représentation
- entre corps vivant et présence inanimée
- entre ressemblance et altérité
- entre surface et profondeur.

Dans la démarche de Claire Dancoisne[260] ou de Michel Laubu[261], les figures marionnettiques côtoient d'autres créatures hybrides, entre objet et corps animé, relevant plus de la machinerie dans le cas des créations du Théâtre de la Licorne. Ces créatures machinées oscillent entre le domaine de la pure mécanique et celui de la marionnette, entre objet et marionnette.

Nombre de créatures façonnées par Michel Laubu se composent d'objets usés, ramassés, choisis, et recomposés en des corps manipulés ou même utilisés tels quels.

[258] JUSSELLE, *op. cit.*, p.42-43.
[259] SCHONBEIN, Ilka, entretien avec Véronique Hotte, in *La Terrasse*, octobre 2006.
[260] Directrice artistique du Théâtre de la Licorne.
[261] Directeur artistique du Turak Théâtre.

L'oscillation se fait alors entre la mémoire de l'objet et le présent de l'acte du jeu[262]. L'objet est alors inscrit dans une marge, qui s'étend du dérisoire au fictionnel. Il provoque chez le spectateur une oscillation intérieure, l'image qu'il voit étant alors prise entre mémoire et imaginaire. Pour Hans Belting, ces deux champs doivent être envisagés comme constitutifs du corps humain en tant que médium. En effet, selon lui, les images du souvenir et de l'imagination naissent dans notre corps comme dans un médium vivant. La mémoire est « une archive visuelle propre au corps »[263]. L'apparition d'un objet convoquant la mémoire active alors ces archives mémorielles tout en déréférençant l'objet et en le plaçant dans le domaine de la fiction, de l'imaginaire.

Le corps vivant, dans les créations de Philippe Genty, semble frappé d'incertitude, l'essentiel de ses créations jouant sur cet entre-deux, entre corps vivants, réels, et présence inanimée de l'effigie. Le spectateur se trouve confronté à des corps qui jouent sur le mécanisme d'apparition/disparition, à des corps qui, un instant vivants, se figent en effigie l'instant d'après, ou voient leur intégrité remise en cause (crânes qu'on fouille d'une fourchette, inquiétude de l'invasion des doubles[264]…).

A l'incertitude évoquée précédemment chez Philippe Genty, il faut ajouter une certaine ambivalence du double greffé par Ilka Schönbein à son propre corps. L'artiste instaure le trouble entre ressemblance et altérité. Ce sont également les figures spatiales qui sont questionnées, à la lisière entre apparition de surface et profondeur du corps en trois dimensions. Pour le Gaia Teatro, l'entre-deux se situe lui aussi sur le corps, entre une partie de corps reconnaissable (main, genou) et son travestissement poétique. Le corps est ainsi découpé en zones, en territoires, donnant naissance à de petits corps dans le grand corps. C'est également le travail que mène Claire Heggen au sein du Théâtre du Mouvement[265], ou encore le Turak Théâtre pour son exposition *Les origines d'un monde : une île*[266].

La présence de la marionnette est donc une présence qui échappe au regard du spectateur, qui repose sur une oscillation permanente. Ce corps entre-deux appelle, pour être mis en vie, à la constitution d'un espace à la lisière.

---

[262] Voir à ce propos MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre sur les scènes contemporaines*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales sous la direction de Didier Plassard, Université de Rennes 2, 2006.
[263] BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, *op.cit.*, p.21.
[264] *Voyageurs immobiles*, Création de la compagnie Philippe Genty, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, recréation 2010.
[265] Théâtre du mouvement, fondé en 1975 par Claire Heggen et Yves Marc : http://www.theatredumouvement.com/index.php
[266] *Les origines d'un monde : une île*, exposition du Turak Théâtre, création dans le cadre du spectacle « Stirptiz », Lyon, 2009.

Chapitre B.

Dialogue du corps marionnettique avec l'espace

Si le corps marionnettique entretient des rapports particuliers avec le regard, le convoquant d'une façon différente que ne le ferait un corps vivant, il apparaît que la marionnette est également porteuse d'un rapport particulier à l'espace. Ces deux notions jouent d'ailleurs l'une avec l'autre, la marionnette habitant l'espace, elle le dessine, le révèle, le caractérise, l'appréhende d'une façon toute particulière.

Ce n'est pas le corps marionnettique seul qui est appréhendé dans ce chapitre[267] mais le corps dans ses relations avec l'espace et dans ses relations avec le regard du spectateur. Il s'agit ici d'envisager la marionnette comme un corps qui dessine l'espace à sa façon (par ses dimensions, les matières qui le composent, ses articulations et son appréhension de l'espace).

La marionnette, effigie de l'entre-deux, se trouve dans un dialogue constant avec l'espace qui la donne à voir. Elle est également instauratrice d'un espace imaginaire, sur le seuil duquel elle se tient. Comment la marionnette ouvre-t-elle cet espace ?

Les créations contemporaines se caractérisent souvent par un travail de la fabrication de la marionnette en parallèle de la pensée de l'espace, à la mise en forme de l'espace scénographique. La marionnette, l'espace qui va être façonné autour d'elle et la convocation du regard du spectateur vont guider la pensée d'un dispositif scénique dans son ensemble.

La marionnette introduit sur scène de nouvelles problématiques quant à l'appréhension, le dessin de l'espace scénique. Ce chapitre sera attentif à saisir ces enjeux, en s'intéressant à la manière dont la figure animée façonne son espace. Elle provoque une déréalisation de l'espace. C'est ainsi le jeu sur les échelles, la dimension matérielle et la partition scénique de la marionnette qui seront interrogées dans cette optique.

Une deuxième caractéristique sera ensuite convoquée : la dimension d'apparition et de disparition de la figure animée, instaurant une certaine temporalité et un creusement de l'espace scénique. Enfin, la portée imaginaire de cette présence de l'effigie sera traitée, avec la capacité que possède le corps fictif à convoquer un ailleurs sur scène.

---

[267] Cette question ayant été abordée dans les thèses de doctorat d'Emmanuelle Ebel ou de Stanka Pavlova, respectivement PAVLOVA, Stanka, *Les avatars et métaphores de la figure humaine sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction d'Amos FERGOMBE, Université d'Artois, 2011 et EBEL, Emmanuelle*, L'objet marionnettique sur la scène contemporaine : le corps utopique*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Germain ROESZ, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2011.

1. Un espace déréalisé

La marionnette contemporaine propose de nouveaux modes de présence sur la scène, elle explore de nouvelles formes de corporéité. Ces corps et leurs façons particulières de se mouvoir, d'apparaître, les matières mises en jeu et la gamme de mouvements qui leur est dévolue contribuent à travailler l'espace, à l'appréhender et à en révéler des caractéristiques. L'échelle, la matérialité du corps marionnettique ainsi que sa partition gestuelle participent de cette déréalisation de l'espace scénique.

1.1 Le jeu des échelles : un espace démesuré

Dans le modelage de l'espace par le corps de la marionnette, la présence du manipulateur joue un rôle central. Sa présence affirmée ou cachée joue sur la réception de la fiction proposée par la marionnette : quand le marionnettiste est caché ou s'efface, le spectacle a « sa dimension en propre »[268], c'est la marionnette qui est le point de repère et l'échelle de la vision du spectateur. Lorsque le marionnettiste est à vue, ce n'est plus la marionnette qui donne la mesure du spectacle. Comme l'observe Pierre Blaise[269], on passe d'une « proposition excentrique » à une « proposition anthropocentrique ». Ce réajustement des valeurs n'enlève rien au pouvoir focalisateur de la marionnette. Le regard du spectateur va en effet être capté par le lieu d'où émerge le mouvement et la présence du manipulateur agit comme un index délimitant les zones où le regard doit se porter.[270]

Le jeu sur ces différentes valeurs de cadre au cours de la représentation va dynamiser le regard du public, l'entraîner à ne pas regarder passivement, à goûter aux différentes échelles, cadres, focales. Pour Chantal Guinebault-Szlamowicz, ces possibilités, constitutives de la particularité de cet art, impliquent « un rapport au spectateur démultiplié »[271]

[268] BLAISE, Pierre, « Un « théâtre d'art » de marionnettistes » in *Les fondamentaux de la manipulation*, *op. cit.,* pp.50-60.
[269] BLAISE, Pierre, *art. cit.* ,p.54.
[270] La partie III de la thèse développe ces enjeux.
[271] Notes prises lors des Etats Généraux de la Marionnette, les 4 et 5 avril 2008 à Strasbourg.

1.1.1 La marionnette comme point d'optique

Une des caractéristiques essentielles de la marionnette dans son rapport à l'espace est qu'elle va, dès son apparition, créer un site, installer un espace autour d'elle. Selon ses dimensions, elle va dilater ou rétrécir l'espace qui l'environne.

Le regard du spectateur est dès lors convoqué dans le territoire de la marionnette par un effet de cadrage organisé par le montreur. Le castelet traditionnel qui donnait les limites de la fiction pour la marionnette à gaine et cachait la présence du manipulateur, même s'il trouve sa pertinence dans certaines formes, n'est plus la règle dans les pratiques contemporaines. La diversité des techniques de manipulations et la mise à nu du montreur ont fait émerger de nouveaux espaces de jeu pour la marionnette. Manipulation sur table, à l'échelle de la scène ou directement sur le corps du comédien, le cadre du jeu n'est parfois plus matériellement représenté. Il devient une convention établie par le marionnettiste et admise par le spectateur. Le cadrage de l'espace est alors matérialisé par les évolutions de l'objet à l'intérieur de celui-ci.

Dès lors, toute apparition à l'intérieur du cadre fait partie de l'univers instauré par la marionnette. Selon Roland Shön : « Avec les cerfs-volants manipulés dans les airs, le ciel devient le cadre et les mouettes font partie du cadre. Puisqu'on est dans le cadre, on est dans la fiction. »[272]

L'intérêt du cadre est de créer un espace délimité au sein duquel pourra se jouer la visibilité. Le cadre définit la manière de porter attention à quelque chose. En restreignant la vision qu'on peut avoir d'un objet, il rend sa visibilité plus forte, plus signifiante. Ainsi, la marionnette nécessite la définition des limites de son espace de jeu pour exister en tant qu'objet vivant, créer sa réalité propre. La fiction agit au sein de ce cadre, qui, représenté matériellement ou non, instaure une convention essentielle entre le montreur et le regardeur. Le cadre permet aussi au regard du spectateur de se focaliser de manière consciente sur l'image, il guide son accès à la visibilité.

En focalisant le regard sur l'irréalité de la marionnette, la réalité de la présence du comédien - manipulateur sera reléguée dans un espace secondaire, accessible à l'oeil du

[272] CARRIGNON, Christian, in EJNES, Véronique, (dir.), *Des théâtres par objets interposés*, Ed. ODIA Normandie, Cahier Partages n°3, 2006, p. 107.

spectateur mais qui nécessitera un effort supplémentaire de concentration du regard pour être aperçue.

1.1.2 Un espace modelé par les apparitions

Dans son *Bestiaire Forain*, Claire Dancoisne instaure un bousculement constant des échelles. La ménagerie de ce cirque baroque est constituée d'animaux plus grands que nature (une sauterelle géante, un imposant rhinocéros d'acier) tandis que les acrobates se réduisent à des corps abstraits : les trapézistes de la famille Sardinoff sont figurés par des boîtes de sardines en conserve. Une certaine dynamique du regard accompagne ce bousculement continu des échelles : les créatures de cette ménagerie façonnent un espace fantasmagorique en faisant varier les proportions du minuscule au géant (on passe ainsi de puces acrobates et autres boîtes de sardines trapézistes à un immense rhinocéros de fer indomptable, ou encore à une marmite de moules gigantesques…). Chaque apparition provoque un changement dans la perception de l'espace et des corps des comédiens. Le spectateur focalise son attention sur un espace restreint et, l'instant d'après, une autre entrée en piste provoque comme une expansion de l'image.

Chez Philippe Genty, le travail sur les échelles est lui aussi très important. Pour lui, ce changement perpétuel d'échelles sur le plateau conduit le spectateur à parcourir une série d'abymes : « *Dérives,* c'est un plongeon dans l'univers d'un personnage en quête d'identité, dans une ville parcourue d'abîmes, exacerbés par le changement constant d'échelles. »[273]

Les corps en scène sont eux aussi mis à l'épreuve de ces changements d'échelle. Tandis qu'un espace miniature fait apparaître le comédien en excès- géant surplombant un univers- une créature hors norme le rappelle à son insignifiance. Au fil de la pièce, les corps des manipulateurs vont ainsi être constamment remis en perspective, comme modelés par les objets et les animaux qui les entourent.

[273] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit*., p.143.

1.1.3 Déréalisation de la présence humaine

La totalité de l'espace scénique est appréhendée à l'échelle de la marionnette, bousculant aussi la perception des corps vivants qui s'y trouvent : un comédien apparaîtra alors en excès, géant surplombant l'effigie miniature, voire territoire à explorer[274]. C'est le cas dans la mise en scène de *La Vieille au rideau*[275] par Guillaume Lecamus : l'interprète, attirant l'attention sur une figurine de vieille dame installée sur une table, fait passer le regard d'un espace aux dimensions anthropocentriques à celui de la marionnette, réduit aux limites du plateau d'une petite table. L'acteur-manipulateur, lorsqu'il sort de l'ombre et que l'on perçoit sa présence, nous apparaît alors comme démesurément grand, en décalage par rapport à cet univers miniature. [Illustration 35]

Les pratiques du corps-castelet ou du corps hybride (Théâtre du Mouvement, Gaia Teatro) proposent elles aussi des corps marionnettiques miniatures qui influent sur la perception du corps vivant. Ce sera l'objet du chapitre C de notre partie IV.

La marionnette géante occupe également l'espace de manière particulière et introduit un trouble dans la perception de l'humain. Les *Géants* du Royal De Luxe, en s'appropriant l'espace d'une ville, introduisent une échelle inhabituelle qui bouleverse le regard porté sur l'espace urbain. Les manipulateurs au service des Géants de la compagnie apparaissent minuscules à leurs côtés, et sont très justement nommés par Jean-Luc Courcoult « les Lilliputiens ».

Philippe Genty joue lui aussi de ce trouble des échelles avec ses marionnettes géantes dans *La Fin des Terres*. La première de ces marionnettes apparaît dans une configuration tout à fait particulière, dans un jeu de démultiplication des figures et des espaces. Une comédienne vêtue d'une robe rouge serre dans ses bras une poupée à son effigie, vêtue elle aussi de la même robe. [Illustration 12]

La comédienne s'assied au sol avec cette poupée dans ses bras et on voit apparaître, assis derrière elle, un pantin géant, joufflu et girond, marionnette toujours vêtue de cette même

[274] Nous faisons ici référence aux pratiques du « corps-castelet », dont un traitement plus approfondi est proposé en partie IV de cette thèse.
[275] *La Vieille au rideau*, de Philippe Minyana, mise en scène et interprétation Guillaume Lecamus, création 2003.

robe. Les espaces sont imbriqués, le jeu des échelles finement mené, le regard élargissant progressivement et par surprise son champ, jusqu'à l'espace environnant les géants.

1.2 Les potentialités cinétiques de la marionnette

Dans cette section, nous centrons notre analyse sur les corps marionnettiques conçus pour le spectacle et moins sur les objets, qui demanderaient une analyse à part entière. Le corps marionnettique possède une configuration qui met en jeu matière, forme et articulation (liée à la technique de manipulation). Cette configuration induit un dessin particulier de l'espace. La marionnette va en effet appréhender l'espace, le dessiner, le configurer à partir de ses caractéristiques cinétiques.

Les expérimentations scéniques du début du XX^{ème} siècle ont cherché à renouveler à la fois la forme, l'image de l'humain, mais aussi sa façon d'appréhender l'espace. Cette intention d'éloigner la représentation de l'homme de l'organique trouve un écho particulier dans la démarche d'Oskar Schlemmer qui modèle le corps de ses danseurs dans des costumes architecturés pour ses ballets (*Ballet triadique*, *Danse des bâtons*[276], etc…). Le travail autour de la forme corporelle, de sa rondeur ou de sa déliaison, la projection de la silhouette, les articulations empêchées ou révélées induisent de nouvelles potentialités de déplacement, de mouvement et d'appréhension de l'espace.

La danseuse américaine Loïe Fuller, en s'équipant de voiles pour sa *Danse serpentine*[277] joue sur l'évocation que produit la forme corporelle dénaturalisée sur l'imaginaire des spectateurs et appréhende l'espace de manière augmentée. A sa suite, les Dadaïstes, dès l'éclosion de leur mouvement au début de l'année 1916, sont eux aussi à la recherche d'une figure humaine qui se meut différemment dans l'espace. C'est par le masque que les premiers essais ont lieu :

> « Janco a fait un certain nombre de masques […] conçus pour être vus à distance, qui font un effet incroyable. […] Non seulement le masque réclamait aussitôt le costume, mais il imposait également des gestes précis, pathétiques, qui frôlaient la démence. Sans que nous eussions pu nous en douter […], nous fûmes en train de nous mouvoir comme dans un ballet bizarre, drapés et ornés d'objets invraisemblables, renchérissant l'un l'autre par nos idées. »[278]

Dans la danse et les arts de la scène, la présence du corps scénique est questionnée, son image étendue. Au-delà d'une simple image d'un corps réifié c'est bien d'une nouvelle

[276] *Danse des bâtons*, chorégraphie Oskar Schlemmer, 1927.
[277] *Danse serpentine*, chorégraphie Loïe Füller, 1892.
[278] Hugo Ball, à propos de la naissance du Cabaret Voltaire à Zurich, février 1916.

rencontre avec l'espace qu'il est question, une recherche de procédés pour l'habiter autrement. L'art de la marionnette peut être envisagé lui aussi sous cet angle.

1.2.1 Articulation des corps marionnettiques

La forme et l'articulation des corps proposés sur les scènes marionnettiques vont induire de nouveaux rapports à la spatialité. Le corps marionnettique instaure sur la scène une appropriation renouvelée des jeux d'équilibre et d'expansion dans l'espace.

La structure corporelle des marionnettes traditionnelles renseigne sur cette capacité à habiter l'espace autrement. La marionnette à fils possède par exemple un corps hyper-articulé, travaillé dans le souci du détail de la *mimesis* humaine. Toutes les articulations en sont visibles quand la marionnette n'est pas recouverte d'un costume. Pour Heinrich von Kleist, cette qualité de structure associée à la légèreté des matériaux (bois le plus souvent) fait de la marionnette à fils un modèle pour le danseur. Figure de l'apesanteur (de par sa manipulation par le dessus et par le balancement induit par les fils), elle est dotée d'une grâce vers laquelle le danseur se doit de tendre.

> « De plus, dit-il, ces poupées ont l'avantage d'être antigravitationnelles. L'inertie de la matière, ennemie impitoyable de la danse, leur est indifférente, car la force qui les élève dans les airs est supérieure à celle qui les tire vers la terre. »[279]

La marionnette à gaine se caractérise au contraire par une plus grande rigidité, étant structurée par la main, le poignet et l'avant-bras du montreur qui en constituent l'axe central. Si le tronc reste rigide, le haut du corps est doté d'une plus grande mobilité. L'absence de jambes induit un rapport particulier au sol, qui ne sera qu'effleuré. La présence de la marionnette à gaine est donc flottante, sans attaches avec le sol. La marionnette à tringle est plus rigide encore, son axe central en fer lui conférant une structure horizontale fixe, indépendante du manipulateur. Ce dernier l'anime par le dessus, dans un mouvement de balancier qui fend l'espace.

[279] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Mille et une nuits, 1993 [1810], p.15.

La marionnette *bunraku* se caractérise par un corps flottant, plus fluide, qui tend vers un réalisme de l'articulation corporelle (contrairement à la gaine et à la tringle). Constituée de bois et de tissu, elle n'a pas de contact avec le sol et ses déplacements se font dans une très grande fluidité. Comme la gaine, elle possède la possibilité de l'envol mais toujours de façon gracieuse, harmonieuse.Quant à l'ombre, c'est la légèreté qui la caractérise, la silhouette en deux dimensions étant constituée de papier ou de peau. Le corps est souvent sommairement articulé (un bras, les jambes, rarement la tête). Par la projection sur l'écran, l'ombre acquiert une dimension flottante encore plus accentuée. C'est par un allègement de la présence que se manifeste le théâtre d'ombres.

En observant les marionnettes traditionnelles, il apparaît que le corps marionnettique se situe dans une ambivalence entre l'inertie de l'objet, de la matière (caractérisée par la rigidité) et l'apesanteur instaurée par l'acte d'animation.

La marionnette contemporaine se basant plus souvent sur la manipulation à vue et en prise directe, les corps mis en scène sont dotés d'une gamme plus étendue de possibilités. La marionnette-sac, par exemple, forme exploitée par la compagnie Garin Troussebeuf, possède une configuration qui se caractérise par la lourdeur de ses déplacements. [Illustration 36] Le corps formé d'un sac empli de sable ou de riz pour lui conférer un lestage suffisant produit une démarche pataude et des déplacements au ras du sol.

Le corps morcelé quant à lui, qu'on peut observer chez Ilka Schönbein, se caractérise par une appréhension de l'espace qui tend vers le flottement, mais aussi vers une certaine expansion dans l'espace. Les créatures que met en jeu Ilka Schönbein dans *Chair de ma chair* se caractérisent par leur dimension d'aplats, de figures en deux dimensions. Elles vont se déployer pour la plupart dans une certaine frontalité, faisant masque devant le corps de la manipulatrice ou dédoublant, déployant le corps de celle-ci de façon latérale. Le travail autour du corps disjoint donne lui aussi lieu à des corps flottant dans l'espace, qui semblent être sans attaches.

En ce qui concerne les mises en jeu de mannequins ou de figures qui leur empruntent leur rigidité comme les marionnettes créées par Enrico Baj pour la mise en

scène du *Mahabharata*[280] par Massimo Schuster, elles possèdent une présence qui passe par la rigidité et produit un effet d'obstination. [Illustration 37]

Leur présence en groupe provoque un effet de masse qui découpe et modèle l'espace. Leur manipulation par le brandissement et le fichage dans le sol des effigies accentue cet effet. Les mannequins hyperréalistes mis en scène par la compagnie DACM ou la compagnie Trois Six Trente, s'ils se caractérisent par une plus grande souplesse, restent eux aussi dans une gestuelle figée, rigide.

Chez la compagnie La Licorne, comme dans d'autres démarches qui reposent sur l'esthétique de la machine ou du squelette[281], le corps marionnettique est rendu visible jusque dans ses moindres articulations. Le mouvement de ces corps segmentés fonctionne par décomposition du geste, laissant apparaître toutes les étapes de son développement. L'appréhension de l'espace procède elle aussi de ce schématisme.

1.2.2 Appréhender l'espace par la matière

La matérialité du corps marionnettique introduit elle aussi de nouveaux rapports à la spatialité. Chaque matière va ainsi participer d'une appréhension et d'un dessin particuliers de l'espace, par ses potentialités d'équilibre, de poids, de légèreté, et par ses articulations.

Pour Gaston Bachelard qui a consacré une partie de son œuvre philosophique à l'imaginaire des matières (les réflexions de l'ouvrage *La Terre et les rêveries de la volonté*, paru en 1948 sont d'ailleurs fécondes pour une pensée du corps marionnettique), chaque matière offre des images familières à l'imaginaire. Le pâteux, la mollesse, la pétrification, offrent également des capacités différentes de pesanteur et de résistance qui impliquent des gammes de déplacement. Comment chaque matière investit-elle l'espace ? Comment le dessine-t-elle et le configure-t-elle ?

[280] *Mahabharata*, mise en scène Massimo Schuster, 2004.
[281] La compagnie Cendres la Rouge, mais aussi la compagnie Bal (Jeanne Mordoj, *Eloge du poil*).

On peut classer les corps marionnettiques selon la matière dont ils sont composés et leur appréhension de l'espace. La première catégorie serait celle de la résistance : corps composés de bois, de fer et de pierre, jusqu'au simple caillou manipulé. Ces matières induisent une forme de résistance avec l'espace et avec la main qui les manipule. Comme pour les mannequins ou totems de la compagnie L'Arc-en-terre, il s'agit d'une présence dure, compacte, qui affirme sa posture dans l'espace.

Deuxième catégorie : celle de la souplesse. On y trouve les marionnettes constituées de terre, de mousse ou de chair (comme dans la démarche du Gaia Teatro ou c'est le corps de l'interprète, sa surface corporelle qui est transformée par différents accessoires pour donner naissance à la marionnette). Ces matières induisent une plus grande souplesse que le fer, le bois ou la pierre, même si elles n'excluent pas une certaine pesanteur.

Au contraire, les corps marionnettiques de papier (compagnie Les Anges au plafond), de tissu ou encore de plastique souple (compagnie Non nova) sont marqués par une fluidité telle qu'elle s'éloigne souvent de la pesanteur. [Illustration 38]
Ainsi, les créatures chez Philippe Genty sont caractérisées par leur légèreté et leur maniabilité apparentes. Constituées de toiles, de matériaux synthétiques, les corps semblent aériens, se déplaçant avec une certaine fluidité et une expansion dans l'espace. Chez La Licorne au contraire, l'esthétique du matériau brut récupéré, du fer usé, de la ferraille grinçante, s'engage dans l'espace de façon plus lourde, saccadée, avec des mouvements qui semblent rouillés eux aussi.

D'autres matières vont jouer sur le délitement et non plus sur l'envol du corps marionnettique ou sur sa résistance. Marionnettes de glace fondant tout au long de la représentation dans le *Cid*[282] mis en scène par Emilie Valantin, cachet d'Alka Seltzer qui se suicide en se jetant au fond d'un verre d'eau (Trei Piccoli Sucidi), buste de glaise manipulé et rongé par l'eau dans le spectacle *Tranchées* de la compagnie Zapoï sont autant de manifestations de ce délitement.

La matière et sa fragilité, sa transformation inexorable impliquent aussi une temporalité particulière dans l'espace marionnettique. Selon Emilie Valantin, cette temporalité joue également un rôle dans le processus de création :

[282] *Un Cid*, mis en scène Emilie Valantin, Théâtre du Fust, 1996.

« Pour travailler la glace, il faut un entêtement pathologique, une passion pour la bidouille. C'est d'une complexité extrême. Mais j'aime cela. J'aime le risque, la casse, la fêlure. De même que des artistes comme Bacon ou Giacometti ont pu introduire la laideur dans l'art, par la glace, matériau à transformation rapide, je peux intégrer le temps, la mort, la maladie."[283]

La matière qui compose la marionnette et ses évolutions spontanées sont également pensées comme des indicateurs de la dynamique interne du personnage. Matière, mouvement et dramaturgie sont de fait intimement liés.

Ainsi le comprimé d'Alka Seltzer qui se dissout dans le verre d'eau y plonge à la fin d'un cheminement dramatique qui le conduit au suicide. Sylvie Baillon, au cours d'une intervention en atelier marionnette[284] propose une image forte : froissant une boule de papier journal et la laissant se déplier lentement sur une table elle indique : « Ruy Blas, un personnage qui se déplie ».

Le corps plastique de la marionnette peut exprimer de façon radicale l'état intérieur du personnage, par ses évolutions dans l'espace. La marionnette se joue de la perception des corps, leur faisant subir corruption, dislocation et reconfiguration.

Ainsi, une marionnette pourra, littéralement, perdre la tête, exploser de joie ou être tiraillée entre la pesanteur de sa condition et son désir d'envol, de légèreté (comme dans *Mine noire* de la compagnie Créatures où une des marionnettes-sac, lourde et pataude dans ses déplacements, rêve de se voir pousser des ailes). Yves Joly explore dès les années 60 cette dimension dramatique de la matière dans son spectacle *Tragédie de papier*[285] où l'un des personnages découpés dans du papier se consume d'amour.

Comme on le verra dans la section suivante, les questions de l'apparition et de la disparition de la marionnette sont également porteuses d'une temporalité particulière.

1.2.3 Le couple marionnette / manipulateur et l'espace

De nombreuses pratiques de la marionnette contemporaine investissent le champ de la danse. Dans ces spectacles qui mettent en scène des formes de « gémellités

[283] LIBAN, Laurence, « Mère de famille nombreuse », *L'Express*, 31/01/2002.
[284] Licence Arts du spectacle, deuxième année, Université d'Artois, Arras, 2003-2004.
[285] *Tragédie de papier*, mise en scène Yves Joly, 1961.

angoissantes »[286], le corps du danseur-manipulateur s'engage dans un véritable dialogue spatial avec un pantin, un mannequin de taille semblable à l'humain. Reposant sur l'hybridation, ces chorégraphies explorent les potentialités cinétiques du corps artificiel greffé au corps vivant. La souplesse de l'humain se confronte à la rigidité de la matière, ses limites physiques pouvant être repoussées par les capacités d'envol, de plasticité, de rythmique.

Chez Duda Paiva (*Morningstar*)[287] comme chez la compagnie Mossoux-Bonté (*Twin Houses*[288]*)*, le corps marionnettique engage une lutte avec son manipulateur pour contrôler le mouvement, les déplacements. [Illustration 39]

Les potentialités cinétiques du couple marionnette-danseur étendent la gamme des possibles. Elles ouvrent aussi d'autres territoires de signification au mouvement dansé, qui prend place à l'intérieur d'une relation entre deux personnages, deux présences.
Ainsi, comme l'envisage Claire Heggen, co-directrice du Théâtre du Mouvement :

> « Pour moi, l'objet, ce n'est ni l'objet ni le sujet, mais la relation des deux. J'emploie le mot de relation aussi au sens de « relater une histoire ». L'objet en tant que tel va me donner des informations sur l'état dans lequel il est. S'il est lourd, il va avoir un effet sur mon centre de gravité. Si je l'écarte un peu de mon corps, il va m'entraîner. Le sujet et l'objet ne sont donc pas séparés : comme dirait Françoise Dolto, c'est du *co-être*, de la coexistence. »[289]

Dans le corps hybride formé par le manipulateur et la marionnette, c'est d'abord la délivrance d'une certaine pesanteur liée aux contraintes du corps vivant qui semble immédiatement visible. La marionnette dessine un espace des possibles, entre contrainte et totale liberté. Chez Philippe Genty, l'espace semble totalement libéré de la pesanteur, du poids des corps et des éléments scéniques. Les évolutions de l'art contemporain font d'ailleurs écho, selon Florence de Mèredieu, à une des caractéristiques de l'art de la marionnette : sa dimension d'allègement, de réduction des pesanteurs. « Photographie,

---

[286] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes », article paru dans la revue Puck n°17 « Le Point critique », Charleveille-Mézières, IIM, décembre 2010.
[287] *Morningstar*, mise en scène Duda Paiva, 2007.
[288] *Twin Houses*, chorégraphie Patrick Bonté, 1994.
[289] HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1952.

vidéo, hologrammes et images numériques tendent aujourd'hui semblablement à une forme d'allègement ou de réduction des pesanteurs. »[290]

La pesanteur chez la compagnie La Licorne semble moins illusionniste que chez Philippe Genty : tout mouvement d'élévation, tout flottement d'un corps marionnettique dans l'espace y est lié à la pesanteur de la machinerie, à une certaine lourdeur exhibée, liée à l'intervention de l'homme. L'allègement vient en réponse à un travail artisanal, à un effort exhibé du comédien. Le numéro d'une sauterelle funambule dans *Bestiaire Forain* va par exemple mettre en place deux espaces qui reposent sur un contraste saisissant : la sauterelle sur le fil, insecte gracile évoluant de façon fluide et déterminée se détache des corps massés au sol, patauds et fébriles. Tout semble s'opposer : la légèreté à la pesanteur, la grâce à la maladresse, la fluidité de la funambule à la masse des corps. Dans *Le Cirque de la Licorne*, à la tension des corps, l'immobilité, la concentration répondent les prouesses des créatures : la marionnette dessine un espace des possibles.

La marionnette propose une véritable illusion de lévitation chez Ilka Schönbein. L'artiste greffe à son corps une prothèse de membre inférieur à l'esthétique similaire au costume qu'elle porte. Elle laisse une de ses propres jambes vêtue de noir, afin qu'elle passe inaperçue dans la pénombre. Manipulant la jambe factice et jouant de l'élévation de sa propre jambe, elle crée l'illusion d'une figure qui se détache lentement du sol et prend son envol. La marionnette instaure alors un véritable espace de suspension des corps. [Illustration 40]

Outre l'extension des possibilités cinétiques offertes au danseur ou au manipulateur, la marionnette ouvre une nouvelle appréhension de l'espace, de nouveaux territoires perceptifs à l'acteur. Comme l'analyse Enno Podehl :

> « La marionnette, qui est sourde, muette et aveugle, n'a-t-elle pas le sens de l'équilibre ? Ne sent-elle pas la pesanteur et l'allègement, ne peut-elle pas reconnaître le sol au-dessous d'elle ? Elle ne permet pas au marionnettiste d'entendre, de voir, ou de sentir, mais elle lui fait éprouver le poids, les mouvements, les frottements, le sol. Aveugle, elle nous emmène dans un espace de perceptions tout

[290] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, Cultures, 1994, p. 90.

à fait particulières, et nous y sert en même temps de canne blanche : des aveugles m'ont dit que la pointe de leur canne était aussi sensible que l'extrémité de leurs doigts. »[291]

La marionnette ouvre réellement un nouveau territoire perceptif, tant pour le regard du spectateur que pour le corps de l'acteur. Ses potentialités étendues d'appréhension de l'espace enrichissent les potentialités dramatiques par les véritables « drames matériels » qu'elle peut incarner. Elle permet, par l'extension des possibles du corps de l'acteur, d'investir l'espace scénique de façon renouvelée et de faire surgir un espace aux limites déréalisées.

[291] PODEHL, Enno, *Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur.*, pp.31-38 in revue *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991, p.36.

1.3 Une graphie dans un espace de jeu[292]

La tension entre immobilité et mouvement est au cœur de la puissance expressive de la marionnette. Elle dessine un espace de tensions, les impulsions qui président à sa mise en mouvement jouant sur une dynamique de retrait et d'expansion dans l'espace. Ses potentialités de mouvement la conduisent à dessiner un espace où la temporalité sera condensée (agilité de la gestuelle et rapidité des déplacements) ou au contraire extensive (lenteur et précision).

Figure animée, la marionnette essentialise le mouvement. Elle instaure sur scène une véritable partition spatiale. Comme le souligne dès les débuts du XX^{ème} siècle la critique russe Julia Slonimska : « L'élément essentiel du théâtre – le mouvement- s'est cristallisé à l'état pur dans le théâtre de marionnettes. »[293]

La présence sur scène de l'objet donne naissance à des mondes imaginaires qui échappent aux lois du monde réel. Si l'espace plastique inscrit cet autre niveau de réalité dans une matérialité particulière, l'espace du mouvement mis en place par la présence marionnettique concourt lui aussi à ouvrir de nouvelles possibilités sur scène.
Le corps marionnettique apparaît tout d'abord comme le lieu d'une contradiction entre un corps inerte, matériel, que l'on va animer. C'est sur cette animation, sur ce passage entre inerte et animé que repose l'art de la marionnette. La tension[294] entre le monde matériel et sa mise en mouvement va instaurer une présence troublante sur scène, comme le met en évidence Hubert Jappelle :

> « La marionnette commence par être un objet. Une chose inerte qui se fera valoir pour telle, que l'on ne risquera pas de confondre à quelque organisme vivant que ce soit. Ce qui transforme cet objet en marionnette, ce qui la transmue, c'est le mouvement et l'interprétation que le spectateur s'en donne. Le principe même de la marionnette, c'est la sensation que son mouvement produit

[292] Formule empruntée à Nicole CHARPENTIER, « Une irréalité spectaculaire » article par dans les Carnets de la marionnette n°1, *op. cit.,* pp.106-110.
[293] SLONIMSKA, Julia, « Marionetka » [« La marionnette"], *Apollon,* n°3, Saint Petersbourg, 1916.
[294] Le terme de « tension » est un terme emprunté à Tadeusz Kantor. Il semble qu'il se soit lui-même inspiré d'un homme de théâtre polonais : « L'auteur le plus joué par Kantor, St.I. Witkiewicz, recourt volontiers dans ses écrits théoriques au terme « tensions » : à propos de la peinture, il parle de « tensions directionnelles » ; parlant théâtre il évoque un système de « tensions dynamiques » (…) », BABLET, Denis, *Le Théâtre de la mort*, p. 20.

chez le spectateur. Et ce principe se fonde sur le contraste que crée le mouvement imprimé à la matière inerte. »[295]

1.3.1 De l'immobilité à la portée signifiante du geste

Le corps marionnettique se meut d'une façon singulière, différente d'un corps vivant. Sa mise en mouvement est le lieu d'une focalisation accrue du regard. Corps en attente d'un déchiffrement[296], chacun de ses gestes, de ses déplacements, même infime, aura une portée signifiante.

Le simple évènement du mouvement chez une figure inerte, un objet inanimé, transporte le lieu scénique dans un espace particulier. L'éclosion du mouvement chez la marionnette est plus qu'un geste signifiant : c'est la mise en vie d'un autre niveau de réalité sur la scène. « Un comédien qui se lève est un homme qui se réveille. Une marionnette qui accomplit ce geste est une naissance ou le matin d'un monde. », souligne très justement Jeanne Heuclin.[297]Ce mouvement chez la marionnette va être le signe d'une vie intérieure, d'une qualité de pensée qui lui confère une présence particulière, comme l'analyse Hubert Jappelle : « En réalité, l'objet parait vivant parce qu'il parait penser et il parait penser parce qu'il paraît décider lui-même des divers mouvements qu'on peut lui imprimer. »[298]

Le mouvement est perçu comme indice visible d'une pensée mystérieuse, échappant à la compréhension. Cette présence, cette vie mystérieuse, vont alors mettre en place un espace qui semble animé par la marionnette, par la seule force de sa présence. Un autre aspect remarquable de l'espace que façonne la marionnette, c'est qu'il est le lieu d'une attention accrue au mouvement et à sa portée signifiante. Il est le lieu d'une focalisation particulière, le corps marionnettique fonctionnant comme zone d'attente pour le regard[299], cette captation s'étend à l'espace occupé par la marionnette. Outre

---

[295] JAPPELLE, Hubert, *L'interprétation du mouvement*, in Plassard, Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, IIM, 1996, p.304.
[296] Voir chapitre C de cette partie.
[297] HEUCLIN, Jeanne, « Aïe ! Maman, pourquoi le mot ment ! » in *Les Fondamentaux de la manipulation. : Convergences*, sous la direction d'Evelyne Lecucq, ed Themaa/Editions Théâtrales, Carnets de la Marionnette, p.61.
[298] JAPPELLE, Hubert, « L'interprétation du mouvement » in *Les Mains de lumière*, p.303.
[299] Comme on le verra dans le chapitre C de cette partie.

l'importance de la dimension plastique, cet espace va prendre sens par la mise en mouvement de la figure qui l'habite.

L'espace de la marionnette est en effet un espace traversé par le geste, le mouvement, même imperceptible. Le corps qui se déplie, une inclinaison de tête, un frémissement de la matière vont y acquérir une portée signifiante. Si Edward Gordon Craig a voulu revenir aux sources du théâtre comme art du mouvement, art du geste dans l'espace, il n'est pas anodin de constater que l'une des pistes qu'il propose pour revenir à cette essentialité du geste soit celle de la Surmarionnette.

Un rythme particulier s'installe dans l'espace marionnettique, un rythme gestuel soutenu par un silence ou par le dialogue avec une langue dramatique qui est souvent celle des écritures contemporaines. L'écoute du texte se fait alors sur un mode visuel, plastique.

La marionnette agit en effet souvent dans la lenteur, sinon dans la précision. Au cours de la journée d'études consacrée aux « Troupes et marionnettes » à l'Université d'Artois[300], Alain Recoing[301] s'était exprimé sur ce point. A un participant qui lui demandait ce qu'il fallait avant tout éviter lorsqu'on manipule une marionnette, sa réponse fut claire et concise : « L'agitation. ».

Si certains créateurs sont issus d'une pratique des arts plastiques, d'autres ont commencé par une réflexion sur le mouvement comme moyen d'expression (Ilka Schönbein s'est d'abord formée à l'eurythmie) ou collaborent avec des chorégraphes, tels Philippe Genty qui crée ses spectacles en collaboration avec la danseuse et chorégraphe Mary Underwood.

Le corps marionnettique inscrit une partition précise dans l'espace, chaque mouvement procédant d'une lisibilité accrue. Chez Claire Dancoisne, le comédien masqué travaille ses déplacements en intégrant les principes qui prévalent aux déplacements d'une marionnette. Les comédiens s'engagent dans un déplacement en marquant préalablement leur intention par un regard appuyé. C'est ce que Claire Dancoisne nomme le *focus* : le visage masqué doit alors agrandir cette intention et marquer clairement l'endroit qu'il regarde. Une deuxième notion essentielle à son travail est celle de *rupture* dans le

[300] « Troupes et marionnette », journée d'études organisée par le laboratoire Textes et Culture, Université d'Artois, 2007.
[301] Directeur artistique du Théâtre aux Mains Nues, Paris, pédagogue de l'art de la marionnette à gaine.

mouvement. Chaque geste doit en effet être décomposé au maximum, marquant plusieurs intentions successives. Cette intention de lisibilité du geste anime tous les manipulateurs. Dans cette économie du geste, le moindre signe devient porteur de sens. Dans *La Vieille et la bête*, Lena qui refuse d'aller en maison de retraite écoute le maire et le médecin tenter de la convaincre. Elle lâche soudain son verre au sol, verre qui se brise dans un geste plus fort que les mots puisqu'il est inscrit au sein d'une partition d'objets et de matières. Le verre brisé, la chute, le son qu'il produit et la suspension de tout geste chez les personnages accentuent la portée dramatique de la situation.

1.3.2 Une poétique du refus

Lenteur, mesure et précision sont au cœur du mouvement marionnettique et de son appréhension de l'espace. Une dernière caractéristique semble fonder ce rapport à l'espace : il s'agit de la *poétique du refus*[302]. En effet, la marionnette possède une économie de déplacement particulière qui joue sur une tension entre un mouvement et son contraire. Elle va d'abord comme refuser l'impulsion avant de s'élancer vers l'avant. Ce refus, que Meyerhold a désigné sous le nom d'*otkaz*, est une phase de préparation au mouvement. C'est un mouvement inverse au mouvement principal, étape de retrait qui confère une force particulière à l'intention du mouvement. Mathieu Boulet en donne ainsi la définition : « C'est un terme qui souligne le paradoxe de l'acteur qui, dans un premier temps, se refuse à l'action pour, dans un deuxième temps, prendre l'élan nécessaire à la réalisation de son action. »[303] Cette action paradoxale est au cœur du déplacement de la marionnette qui se retire pour s'élancer ou s'évanouit pour apparaître. Dans la partition marionnettique, le refus est un des temps constitutifs du geste.

Par sa dimension d'apparition et de disparition, la marionnette déréalise l'espace qu'elle traverse, instaurant des zones de soustraction au regard.

---

[302] Formule de Mathieu Boulet, tirée de son mémoire *D'une poétique du* refus *à une dramaturgie de la* présence *: Le Roi pêcheur, de Julien Gracq*, mémoire de Master Langues, Culture et Intertextualité, sous la direction d'Amos Fergombé, Université d'Artois, 2006.

[303] BOULET, Mathieu, *op. cit.*, p.99.

2. Le corps marionnettique et sa dimension d'apparition/ disparition

La façon dont une marionnette fait son apparition n'est pas anodine. La marionnette se présente aux regards dans un investissement particulier de l'espace et du temps. L'espace va être le lieu d'une tension entre apparition et disparition, cette dialectique ouvrant en lui une dimension de la dissimulation et du leurre, qui s'articule à celle du visible. Par le jeu des apparitions/disparitions, l'espace marionnettique se creuse.

Cette dimension du caché est essentielle à l'art de la marionnette. Comme l'a mis en évidence Gaston Bachelard, cette prégnance d'une dimension dissimulée semble être un stimulant puissant pour l'imaginaire : « l'imagination trouve plus de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre. »[304]

Hans Belting resitue cette puissance imaginative dans le corps du spectateur. Pour lui : « (…) le rapport entre une absence, comprise comme invisibilité, et présence, comprise comme visibilité, a son origine dans notre propre corps. Nous produisons, dans notre mémoire corporelle, une présence très spécifique de ce que nous savons absent. »[305] La béance qu'ouvre l'invisible est donc comblée par nos représentations imaginaires.

Le spectateur de la marionnette va être confronté à un espace où l'invisibilité n'est pas synonyme d'absence, un espace qui recèle des présences enfouies. La figure animée est en effet porteuse d'un potentiel de surgissement, d'apparition, qui bien souvent surprend les attentes des spectateurs.

La marionnette peut être envisagée comme un corps de l'entre-deux[306]. Son investissement de l'espace se fait lui aussi dans une économie paradoxale, entre apparition et disparition, mais aussi entre présence et absence, entre visible et invisible. Elle articule des dimensions contraires qui vont mettre le regard en tension. L'effigie est un corps qui génère ses propres modes d'apparition et de disparition, dont les niveaux respectifs jouent sur différentes implications du regard.

L'apparition fait jouer l'espace mais également la temporalité : en effet, une apparition sur le mode du surgissement ou une constitution progressive du corps marionnettique vont générer des rythmes différents et un investissement du regard du

[304] BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1946, p.25.
[305] BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p.16.
[306] Cet aspect sera développé dans le chapitre suivant (II.C).

spectateur qui fonctionnera selon un mode adapté. Si l'apparition brusque génère la surprise et agit sur le mode du magique, l'instauration progressive de la présence marionnettique met en lumière l'acte créateur et insiste sur la présence du manipulateur.

La place de l'interprète-manipulateur est aussi à évaluer dans ces entrées et sorties de scène de la marionnette : quel est son niveau de présence ? Comment est-il perçu par le spectateur ? Comment prend-il part à la monstration et à la dissimulation ainsi engagées ?

2.1 Surgissement et escamotage : l'apparition marionnettique sur le mode magique

2.1.1 Stratégies de l'apparition comme surgissement

Une des premières formes de l'apparition du corps marionnettique joue sur la question du surgissement. Les marionnettes à gaine en sont l'exemple le plus parlant : un corps va surgir du bas vers le haut pour investir la bande du castelet, ou encore de l'arrière vers l'avant. La stratégie du surgissement fait passer la figure d'un espace de dissimulation vers un espace de la monstration. Elle joue sur une temporalité courte, sur un effet de surprise reposant sur l'immédiateté de la présence.

Pour Alain Recoing, directeur du Théâtre aux Mains Nues, il existe deux sortes d'entrée en scène pour les marionnettes à gaine dans le castelet : l'entrée en scène réaliste et l'entrée en scène sur le mode magique.

> « Dans le castelet, il y a deux façons de faire entrer les marionnettes : de manière réaliste, c'est-à-dire, par les coulisses ou depuis un lointain, avec la mise au point des démarches appropriées (l'une des spécificités des castelets est que la ligne d'horizon se trouve en-dessous du cadre) ; et de manière « magique », sur le mode du surgissement, de l'apparition / disparition. »[307]

Les qualités cinétiques de la marionnette permettent de créer un effet de surprise au gré d'apparitions rapides qui déjouent l'attention du spectateur. Comme le précise Eloi

[307] Sylvie Baillon, Alain Recoing et Eloi Recoing, «Entrée en scène des marionnettes, entrer en scène avec des marionnettes», *Agôn* [En ligne], N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Enquête : C'est par où ?, mis à jour le : 10/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2352.

Recoing, c'est cette dynamique spatiale qui va engendrer le propos dramaturgique du spectacle :

> « Davantage que pour l'acteur, il me semble que l'entrée en scène dans le castelet est fondée sur l'effet de surprise : il y a de l'inattendu dans le surgissement de la marionnette, qui peut apparaître à n'importe quel « point d'entrée » du castelet (par en bas, par en haut, sur les côtés, dans le coin etc.). (…) Dans le castelet, il me semble que ce qu'on pourrait appeler les tensions, les tenseurs d'espace, sont donnés par les rythmes d'apparition / disparition de la marionnette, beaucoup plus que par sa position. »[308]

La capacité d'apparition et de disparition de la marionnette instaure un rythme qui travaille la représentation et une pulsation entre présence et absence dans cet espace.

2.1.2 Jeux de leurre et de substitution

D'autres stratégies d'apparition se jouent du regard du spectateur et le mettent en doute. Elles reposent sur un système de leurres pour le regard, sur des apparitions incertaines ou des basculements soudains du vivant à l'inanimé, l'apparition de l'effigie provoquant effroi et inquiétude.

La compagnie Pseudonymo dans sa création *Dialogue avec un pantin*[309], met en scène le duel de deux êtres derrière un écran semi-opaque, assis chacun aux extrémités d'une table. Derrière cette toile trouble, on croit assister à un duel de parole entre deux comédiens. Or, quand l'écran dévoile par transparence son envers, on s'aperçoit que l'interlocuteur du comédien se révèle n'être qu'un pantin hyperréaliste manipulé de façon très réaliste par des fils. La présence de la marionnette agit comme un détonateur, une révélation soudaine des enjeux de l'échange verbal qui vient d'avoir lieu devant nous et de la possible folie du personnage. L'illusion de la vie a réellement fonctionné, sans l'habituelle adhésion complice du spectateur. La marionnette retrouve alors sa fonction magique, qui repose sur une duperie du regard. [Illustration 16]

---

308 I*bid.*

309 *Last cigarette / Dialogue avec un pantin*, in *Variations. Parcours marionnettique*, mise en scène David Girondin Moab, création 2009.

La Fin des Terres[310], spectacle mis en scène par Philippe Genty offre une image non moins troublante : les danseurs se figent en fond de scène et se muent progressivement en ombres par le jeu des lumières. Les corps vivants des interprètes sont alors remplacés imperceptiblement par leur effigie en deux dimensions, effigies qu'un comédien va venir plier et ranger sous son bras pour débarrasser la scène. L'apparition de la marionnette repose ici sur la fulgurance de la surprise et sur l'inquiétude du regard. Incapable de percevoir à quel moment la présence réelle a été remplacée, escamotée par la figure en deux dimensions, le spectateur reste dans le trouble quant à la validité de ses perceptions.

Le surgissement et l'escamotage posent la question de l'absence ou de la dissimulation du manipulateur-technicien. Cette absence est une condition à l'impact de l'entrée en scène de la marionnette sur le mode magique. D'autres stratégies d'apparition installent des temporalités plus longues, des effets « à retardement ».

[310] *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, création 2005.

2.2 L'apparition progressive de la marionnette, signe de l'acte créateur

Le corps marionnettique peut aussi bien apparaître progressivement, jouant d'autres sollicitations du regard. La marionnette peut en effet opérer un passage de l'aperçu à l'identifié, du fragment à la totalité ou encore du repli de la forme à son déploiement. Le spectateur va alors être en charge de reconstituer une silhouette, de comprendre le mode de fonctionnement d'un corps. La temporalité est ici plus longue, le corps échappe et il faut tendre vers lui.

2.2.1 Une constitution progressive du corps

Certaines formes du théâtre d'ombres, comme dans l'expérience menée par la compagnie Pseudonymo avec l'écran[311], jouent sur cette première catégorie qui présente au regard un corps flou, dont les contours vont se préciser au fur et à mesure du rapprochement de la silhouette avec la toile.

Les modes d'apparition de la partie pour le tout se retrouvent dans les mises en scène qui reposent sur l'esthétique du corps troué, du corps hybride ou du corps abstrait. Le corps marionnettique y est morcelé, réduit à quelques membres, un visage, une figure abstraite. Le regard aura comme premier point d'accroche un masque (*Arîll*, par la compagnie Mano Labo[312]), une prothèse (*Chair de ma Chair*, Ilka Schönbein[313]), voire un caillou (*Les Aventures de Mordicus*[314]) qui vont progressivement se constituer en corps dans sa perception et son imaginaire. C'est aussi la mise en mouvement de ce corps qui va achever de lui donner une certaine cohérence.

Le repli suivi du déploiement de la figure opère un nouveau mode d'investissement de l'espace. La figure, d'inaperçue qu'elle était, se déplie et révèle sa présence. Les marionnettes de la compagnie Les Anges au plafond dans *Une Antigone de papier*[315] jouent de ces modes d'apparition. De tas de papier informes posés au sol, les personnages

311 *Last cigarette / Entretien avec un pantin*, 2009.
312 *Arîll. Les Autres*, mise en scène Lucas Prieux, création 2007.
313 *Chair de ma chair,* mise en scène Ilka Schönbein, création 2006..
314 *Les Aventures de Mordicus*, d'après Paul Emond, mise en scène Bénédicte Holvoote, création 2007.
315 *Une Antigone de papier*, mise en scène Brice Berthoud, création 2006.

constituent progressivement leur axe corporel et se redressent pour affirmer leur présence. Dans sa mise en scène *d'Un vieux monsieur avec des ailes immenses*[316], le Figurentheater Tübingen met en jeu une créature de toile enserrée qui se déploie pour donner naissance à une créature mi-homme mi-araignée. Ce passage d'une matière sans forme à un corps identifié peut aussi constituer le processus même du spectacle. Des mises en scène reposent en effet sur une entrée du spectateur dans cette temporalité longue de la création.

2.2.2 De l'informe à la forme

La tension entre forme et matière traverse la question des arts plastiques et interroge aussi les pratiques de la marionnette[317]. Certains transportent sur scène l'espace de l'atelier et les questionnements sur cette forme à mettre en œuvre. Dans sa mise en scène de *Tranchées*[318], Denis Bonnetier fait apparaître des corps de soldats modelés dans la glaise, qui se constituent progressivement et subissent altérations, dislocations et disparition. Une tension du regard est alors à l'œuvre, le spectateur suivant la mise en forme de ces figures, pas à pas, trait après trait. L'apparition se joue d'une temporalité encore plus longue, étirée dans le temps de l'acte de création.

Le *Cid*[319] mis en scène par Emilie Valantin avec des marionnettes de glace articulées repose sur un délitement des figures, leur disparition progressive, de la forme vers l'informe.

Les mises en scène qui font intervenir cette tension entre forme et informe et jouent d'un acte créateur dans le cours de la représentation engendrent une perception de l'espace particulière. L'espace de la scène y apparaît en effet comme un lieu foisonnant, un espace peuplé de possibilités, de présences, d'imaginaire. Il est le lieu d'une tension entre

316 *Avec des ailes immenses*, mise en scène Frank Soenhle, création 2009.
317 Pour approfondir la dialectique entre forme et informe, voir l'exposition « L'Informe : mode d'emploi », exposition au Centre Pompidou, Paris, 22 mai-26 août 1996, Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, commissaires invités.
318 *Tranchées,* par la compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2012.
319 *Un Cid*, mise en scène Emilie Valantin, création 1996.

présence et absence des figures, le regard devant s'exercer à percevoir les traits anthropomorphes dans leur naissance mais aussi dans leur dissolution.

2.2.3 L'objet et son déplacement

Le théâtre d'objets repose lui aussi sur une construction en direct, une construction du sens autant que de l'espace. L'apparition du corps animé va se faire d'une façon toute particulière, à savoir cpar le déplacement d'un objet usuel dans le temps de la construction d'une image scénique. Pour déplacer l'objet de son simple statut de chose vouée à une utilité et le faire accéder à une dimension signifiante, les artistes du théâtre d'objet le « mettent en situation » en le plaçant parmi d'autres objets ou éléments. Le corps, la présence du manipulateur y tiennent une place prégnante.

C'est le cas pour la compagnie Gare Centrale dans sa mise en scène de *Troubles...*[320], dans laquelle Agnès Limbos va constituer sur une table un petit univers qui va conférer un autre sens aux deux personnages qui vont s'y trouver. Ainsi, un couple de jeunes mariés de plastique qu'on retrouve habituellement au sommet d'une pièce montée de mariage va être progressivement rejoint sur la table de manipulation par un taxi jaune miniature qui installera l'espace new yorkais de la nuit de noces et un sapin de plastique (une forêt se dessine, à proximité, où une figurine de loup va transformer le rêve en cauchemar). Agnès Limbos, fumant une cigarette au-dessus du tableau ainsi créé, produit un effet de brouillard new yorkais. Le spectateur se trouve dans une posture complice, percevant la fabrique de l'image et saluant le travail créateur de l'interprète.
Michel Laubu (compagnie Turak) insiste sur cette dimension de dialogue des objets les uns avec les autres pour former « un microcosme en état de marche » propice à la fiction.

Inversement, d'autres démarches peuvent renverser ce statut en faisant passer le personnage au rang de pur objet comme cela est le cas dans *Power of Love*[321], forme courte interprétée par Isabelle Darras dans laquelle une princesse se révèle être une râpe à légumes dévorant ses prétendants.

---

[320] *Troubles…,* mise en scène Agnès Limbos, création 2008.
[321] *Power of Love*, mise en scène Isabelle Darras, création 2010.

L'animation immobile[322] nous éclaire sur les enjeux de l'apparition dans l'art de la marionnette. L'immobilité d'un objet sur lequel un comédien vient poser lumière et paroles va être le lieu où on confère à cet objet un surcroît de présence. Un mode d'apparition progressive va se mettre en place, la perception sur l'objet changeant imperceptiblement. Le regard est convoqué pour ouvrir la dimension de l'imaginaire du spectateur.

Dans ces pratiques qui mettent l'acte créateur au cœur du discours, la présence de l'interprète – animateur (animateur plus que manipulateur au sens traditionnel du terme) est centrale. C'est grâce au pacte scellé avec le public que les présences marionnettiques peuvent advenir. Ce pacte, formulé par le manipulateur, fonctionnera tout au long du spectacle, à la manière dont Daniel Jeanneteau, scénographe de Claude Régy, l'envisage :

> « La façon d'entrer en scène établit d'emblée une espèce de pacte symbolique avec le public, de convention commune selon laquelle le statut de l'interprète peut prendre telle ou telle signification, telle ou telle valeur particulière. C'est un premier choix, un premier acte scénique qui déterminera tout le régime de la représentation, et le statut du corps qui entre en scène. L'espace de théâtre ramène toujours au corps, à la façon dont il voyage entre sa matérialité et son abstraction. »[323]

La marionnette, plus encore le théâtre d'objets, travaillent cette tension entre matérialité et abstraction. La présence marionnettique se révèle fragile, fugace parfois, toujours au bord de l'évanouissement. Dès lors la présence de l'interprète-manipulateur à vue est essentielle. Plus que de manipuler les objets, il manipule le regard du spectateur, instaure des cadres de focalisation et installe un espace fictionnel par la parole ou par le jeu.

Dans sa mise en scène du *Bestiaire Forain,* Claire Dancoisne joue sur le déréférencement de l'objet et sur une dynamique entre objet réel et personnage de la fiction. Les codes du cirque sont présents dans le spectacle, mais décalés, depuis l'image inaugurale de la pyramide échafaudée par les acrobates à plat ventre sur la piste. La notion de risque, du ratage possible d'un tour reste au cœur de la relation entre les dompteurs et les marionnettes. Ainsi, lorsque Vanessa, boîte de sardines trapéziste fait une chute mortelle, elle est d'abord recouverte d'un mouchoir blanc et provoque le signe de croix

[322] Notion développée par Jean-Luc Mattéoli dans sa thèse, *op. cit.*
[323] Daniel Jeanneteau, «Le plateau comme seuil», *Agôn* [En ligne], N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Enquête : C'est par où ?, mis à jour le : 10/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2348.

des comédiens, puis elle est récupérée promptement par l'un des manipulateurs qui s'empresse d'en faire son repas. Après avoir déjoué la figuration du poisson, l'objet marionnettique reprend son statut quotidien et ce qui était un drame devient une aubaine dans ce théâtre de la métamorphose. Cette scène de la Famille Sardinov intervient comme moment paroxystique du spectacle, qui donne la clé de son fonctionnement : tout est dans le décalage et on trompe sans cesse l'attente du public. Le théâtre d'objets permet ainsi de passer du quotidien, du très simple, au sublime.

2.2.4 Disparitions, sorties de scène

Selon Daniel Jeanneteau, l'entrée en scène, l'apparition sont liées à la configuration de l'espace. Il s'agit selon lui de : « (…) franchir la frontière (entre le plateau et les coulisses, le jeu et le hors-jeu, le visible et l'invisible...). À mon sens la question centrale de la scénographie n'est pas tant celle du traitement de la fiction de l'espace (ce que ça « représente »), que celle de l'organisation des circulations. »[324]

Ainsi, il faut également évaluer la façon dont les marionnettes sortent de scène, leur passage de la zone de focalisation dans un hors-scène qui peut lui aussi rester à vue. Dans sa mise en scène de *Schicklgrüber alias Adolf Hitler*[325], Neville Tranter manipule une dizaine de marionnettes muppet de grande taille, qu'il tient devant lui lors de leur mise en jeu. La sortie de jeu de ces personnages se fait de façon progressive : il repose les figures sur des perches présentes à cet effet et peut alors s'emparer d'une autre marionnette ou entamer une scène de jeu d'acteur. La marionnette, immobilisée et ne regardant plus le public reste à vue, mais sa présence se voit peu à peu atténuée par la mise en jeu d'une autre figure et la focalisation instaurée par une mise en mouvement dans une autre zone du plateau. [Illustrations 41 et 42]

Pour Neville Tranter, la sortie de scène passe par le fait de poser la marionnette, qui redevient peu à peu simple objet, accessoire de jeu encore chargé d'une forme de présence. Chez Ilka Schönbein, le même procédé est mis en place : une marionnette fait son apparition lorsque le corps de l'interprète et les prothèses qui lui sont ajoutées

---

[324] *Ibid.*

[325] *Schicklgrüber alias Adolf Hitler*, Stuffed Puppet Theater, mise en scène Neville Tranter, 2003.

forment un corps construit qui peut être perçu dans son intégralité par le spectateur. La disparition de la figure passe par une déconstruction lente de ce corps, qui peu à peu perd de sa cohérence et se désintègre en plusieurs fragments, revenant à l'état de prothèses éparses. Le corps de l'interprète préside à la construction mais aussi à la déconstruction de la figure marionnettique.

Comme l'affirme Ilka Schönbein : « Je mets mon corps à sa disposition ... En scène, je suis la marionnette, toujours. Mais c'est moi qui décide du temps durant lequel le double a le droit d'exister. »[326] Une fois les éléments corporels de la marionnette (masques et prothèses) sortis du cadre de jeu, ils instaurent un espace hors-scène et c'est le corps de l'interprète qui redevient zone libre, plateau nu prêt à accueillir d'autres présences.

[326] Propos d'Ilka Schönbein recueillis par Thomas Hahn in *Cassandre*, n°69 « Je hais les marionnettes », Horschamp, printemps 2007, p. 49.

2.3 Présence / absence de l'interprète- manipulateur

Julie Sermon, dans un entretien consacré à l' «entrée en scène des marionnettes »[327], insiste sur la dimension spécifique de l'entrée en scène dans les spectacles où la manipulation est à vue. Elle parle de « dédoublement de l'entrée en scène » : « il y a d'une part celle des acteurs-marionnettistes, d'autre part, celle de l'effigie voire des effigies qu'ils mettent en jeu, les uns et les autres pouvant entrer simultanément, en différé, ou encore, alternativement. »[328]

Dans les spectacles où le manipulateur est dissimulé, les marionnettes font leur apparition sur le mode du surgissement, instaurant de façon brusque et sur le mode de la surprise un espace marionnettique. Dans les dramaturgies qui reposent sur l'acte créateur (corps modelés, construits en direct, apparitions marionnettiques sur le mode du détournement d'objet ou de l'animation immobile), la place de l'acteur-manipulateur est centrale et le spectacle repose sur cet échange fondateur avec le public. Qu'en est-il des spectacles dans lesquels le manipulateur est présent, à vue, mais en posture d'accompagnateur, au service de la marionnette ? Quel statut peut-il occuper ? Comment fonctionnent les apparitions-disparitions du couple manipulateur-marionnette ?

Pour Sylvie Baillon, l'entrée en scène des marionnettes dans la manipulation à vue implique une prise de conscience accrue de la part du manipulateur d'une temporalité dédoublée : celle de sa propre entrée et celle de la mise en scène de l'entrée de la marionnette.

> « Quelle que soit la technique de manipulation, l'un des apprentissages fondamentaux pour l'acteur-marionnettiste est le distinguo entre temps technique et temps de jeu. (…)Ce temps de préparation technique de l'entrée en scène des marionnettes, est une vraie différence avec l'entrée en scène de

[327] Sylvie Baillon, Alain Recoing et Eloi Recoing, «Entrée en scène des marionnettes, entrer en scène avec des marionnettes», *Agón* [En ligne], N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Enquête : C'est par où ?, mis à jour le : 10/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2352.
[328] *Ibid.*

> l'acteur, qui n'a à penser qu'à sa propre entrée. L'acteur-marionnettiste, lui, a à ménager, au sein même des temps de jeu, des temps de préparation pour l'entrée future d'autres personnages. »[329]

Technicien à vue du spectacle, l'interprète règle l'apparition et la disparition des marionnettes tout en jouant un rôle dramatique dans le spectacle. Sa présence est liée à la première entrée en scène et à sa configuration. Proximité avec la marionnette, rythme de l'entrée en scène, places respectives dans l'espace, tension ou relâchement dans la monstration vont instaurer une relation entre les deux présences et mettre en place deux identités respectives. Certains metteurs en scène cherchent d'ailleurs à effacer au maximum la présence du manipulateur, à le faire littéralement disparaître. Ces pratiques font tendre le corps de l'interprète vers le statut d'objet, comme dans la technique du corps-castelet. Comme le suggère Julie Sermon, la présence de l'interprète-marionnettiste se situe « sur un seuil »[330], perpétuellement mouvant au fil du spectacle. Cette intuition est confirmée par Sylvie Baillon :

> « L'acteur-marionnettiste qui manipule à vue est confronté à une double contrainte, une double difficulté : il doit être présent / absent, et dedans / dehors. (…) Le sentiment de présence que va dégager, ou l'acteur marionnettiste, ou la marionnette, dépend du degré de délégation (totale, partielle) qui est exploré : un simple déplacement d'énergie de la part du manipulateur fait que le curseur se déplace, que le regard et l'attention du spectateur se dirigent, tantôt vers lui, tantôt vers telle ou telle marionnette, sans qu'il y ait, à proprement parler, de mouvement d'entrée ou de sortie dans l'espace de jeu. »[331]

Au même titre que la marionnette, l'acteur-manipulateur est dans une présence de l'entre-deux.

[329] *Ibid.*
[330] *Ibid.*
[331] *Ibid.*

3. La marionnette, figure de l'ailleurs

Tissé de contradictions, le corps de la marionnette est aussi le lieu d'incessants basculements, entre inerte et animé, entre présence et absence, à la lisière entre la vie et la mort. Les artistes de la marionnette contemporaine, tout en tenant compte de ces particularités, jouent à en créer d'autres, à instaurer d'autres niveaux de basculement portés par le corps animé.

Le mouvement imprimé à l'inerte produit chez le spectateur une impression d'autonomie, et donc de vie. Le trouble gagne alors celui qui regarde : de quel ordre est la présence qui se joue sous mes yeux ? Certains interprètes-marionnettistes jouent de cette frontière impalpable entre animation de la figure et inertie de celle-ci. En véritable virtuose de cet art, Neville Tranter, dans son spectacle *Schicklgrüber alias Adolf Hitler* manipule tour à tour une dizaine de pantins figurant Adolf Hitler et sa famille ainsi que les autres personnes résidant dans le bunker au moment de la chute du régime nazi. Les plaçant devant lui pour les animer, il repose ensuite chaque figure sur son propre support. Le passage de l'animation à l'état inerte se joue dans un temps particulier, sorte de temps suspendu où l'on voit le personnage se muer en une figure inanimée. C'est le regard du spectateur qui, quittant la figure pour suivre une autre action initiée par le manipulateur.

Ces dualités entre inerte et animé, entre présence et absence, nous ramènent à une dualité fondamentale de ce corps particulier qu'est la marionnette : une tension entre vie et mort. La marionnette, chez Ilka Schönbein comme chez Philippe Genty, semble faire jouer à plein les caractéristiques de l'image au sens où l'entend Hans Belting[332] : un artéfact lié de façon fondamentale à la mort. L'image, selon lui, est liée au corps du défunt, remplacé par un nouveau médium. Elle est alors présence d'une absence, son être-là matériel renvoyant à une dimension impalpable. La marionnette, dans les créations de la compagnie Philippe Genty ou du Theater Meshugge, tisse elle aussi ces contradictions, entre absence et présence, entre vivant et mort.

[332] BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, [2001, Wilhelm Fink Verlag] Gallimard, 2004.

« La contradiction entre absence et présence, que nous continuons aujourd'hui encore d'observer au contact des images, plonge ses racines dans l'expérience de la mort d'autrui. L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous : dans l'absence. »[333]

La marionnette instaure sur scène cette apparition que l'on pourrait qualifier de fantomatique.[334] Le spectateur se situe donc face à une présence spectrale, à la frontière entre les mondes.

3.1 D'une présence fictive à un espace imaginaire

La marionnette est une présence qui contient de l'espace. Elle charrie avec elle tout un espace sur la scène, un espace qui n'est pas forcément matérialisé mais qui creuse une autre dimension spatio-temporelle autant qu'imaginaire sur scène. L'apparition de la marionnette instaure immédiatement un autre niveau de réalité. Bousculant les échelles, les règles de la pesanteur, les formes de présence corporelles, instaurant un autre rythme, une autre écoute, la marionnette emmène le spectateur dans ses ailleurs.

Elle n'est pas sans faire penser à la logique du jouet : elle crée une réalité symbolique, elle installe un espace fictif porteur d'un imaginaire fort. Ce corps entre-deux qui sollicite la croyance, le regard, une attention particulière, est tissé de paradoxes. Et c'est cette dimension paradoxale qui va ouvrir les portes de l'imaginaire. Dès lors, la présence de la marionnette instaure un ailleurs face aux spectateurs, dans lequel chacun va pouvoir plonger et y confronter ses images intérieures.

Comme l'analyse Gilbert Durand à propos de l'image, la marionnette semble répondre à ces trois caractéristiques : « l'ocularité, la profondeur et l'ubiquité. » C'est cette capacité d'ubiquité qui lui permet d'instaurer un monde imaginaire par sa présence :

« Nous avons souligné fréquemment cette propriété qu'a l'image de ne pas être affectée par la situation physique ou géographique : le lieu du symbole est plénier. N'importe quel arbre, n'importe quelle maison peut devenir le centre du monde. »[335]

---

[333] *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.,* p.183.

[334] Pour approfondir la question du fantôme en scène, voir BORIE, Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, *op. cit.* et le dossier « La place du mort dans le théâtre contemporain » (*Alternatives théâtrales* n°99 : *Expériences de l'extrême*, novembre 2008), dirigé par Didier Plassard et Carole Guidicelli.

La matérialité de la marionnette va également jouer sur la perception par le regardeur de l'univers qu'elle incarne. Comme le note Michel Chaillou, « Il y a dans la marionnette déjà tout un univers. Un comédien est quelqu'un qui joue un rôle. La marionnette elle, joue l'univers entier auquel elle appartient. Si on lui donne le rôle d'un roi, la marionnette joue le roi mais en même temps tout l'univers en chiffon et en bois qu'elle symbolise. »[336]

La marionnette sous l'œil du spectateur esquisse déjà dans sa configuration esthétique l'univers irréel auquel elle appartient. Elle se présente comme partie d'un tout qui est son monde. En cela, elle érige de nouveaux langages scéniques.

La marionnette entretient des rapports tout à fait particuliers à l'espace. Si, de façon physique, elle va investir l'espace d'une manière différente de ce que ferait un corps humain, et creuser dans cet espace une dimension d'apparition et de disparition, sa présence particulière va aussi l'investir d'une dimension fictive.

Elle va instaurer un nouveau rythme, une nouvelle qualité de présence sur scène et ouvrir ainsi d'autre espaces. Elle se rapproche ainsi de l'animal, des figures de la mort ou de l'étranger.

La marionnette charrie avec elle tout un espace imaginaire. Si, comme l'analyse Catherine Bouko, « Tous les spectacles théâtraux comprennent une référence au monde. C'est la nature de cette prétention référentielle qui peut varier (…). »[337], dans l'art de la marionnette, l'entrée en scène de la figure marionnettique fait référence à un univers marionnettique, distinct du monde réel. Elle figure un ailleurs, ouvre vers un espace-temps qui ne trouve pas nécessairement son référent dans le monde.

3.1.1 Présences animales ouvreuses d'espaces

Il existe une parenté certaine entre la marionnette et l'animal en ce qu'ils interviennent dans le spectacle vivant comme des figures qui proposent un décalage avec

---

[335] DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.477.
[336] CHAILLOU, Michel, « Hold-up sur les esprits » in *Puck n°5 Tendances. Regards*, *op. cit.*
[337] BOUKO, Catherine, *Le spectateur postdramatique*, *op. cit*, p.41.

l'humain, qui investissent d'autres territoires de significations. Pour Gilbert Durand, l'animal est un « représentant des catégories animé et inanimé. »[338] : « L'abstrait spontané de l'animal, tel qu'il se présente à l'imagination sans ses dérivations et ses spécialisations secondaires, est constitué par un véritable schème : le schème de l'animé. Pour le tout jeune enfant, comme pour l'animal lui-même, l'inquiétude est provoquée par le mouvement rapide et indiscipliné. »[339]

La marionnette va aussi décentrer le rapport à la figuration en instaurant des présences soit en-deçà de l'humain, soit au-delà de lui. Être fragile, qu'il faut assister pour ses déplacements, elle peut aussi incarner sur les scènes contemporaines le sur-humain, l'être doté d'une technicité supérieure à l'homme : cyborgs, robots, et avatars[340] manipulés sur scène ouvrent les possibles de la présence artificielle.

La marionnette, de manière constitutive, est une figure du manque : il lui manque la parole, souvent des parties du corps (les jambes pour la marionnette à gaine, les bras pour la marionnette-sac…), elle est dans une dépendance vis-à-vis de son manipulateur. Le même rapport de dépendance lie l'animal, la bête à l'homme. On peut également y voir une métaphore de la relation adulte-enfant :

> « Parce que la marionnette est le plus souvent de taille réduite, parce qu'elle nécessite, pour vivre sous nos yeux, que des mains l'accompagnent, les gestes les plus simples de la manipulation (…) évoquent presque irrésistiblement la protection et la sollicitude de l'adulte face au très jeune enfant : aider à se lever, à marcher, à se saisir d'un objet, à mettre ou ôter un vêtement… »[341]

Au contraire, les figures traditionnelles de la marionnette populaire sont souvent des figures de l'excès qui font preuve d'une certaine animalité. Polichinelle, par exemple, [342] est né selon la légende qui l'accompagne, d'un œuf. Un extrait de l'ouvrage d'Alain Hervé, *La très merveilleuse et insolente Vie de Pulcinella à Venise*[343], décrit cette mise au monde :

> « Je nais d'un œuf, assez gros ma foi, posé dans un panier empli de paille, dans une sorte de crèche. Il est quatre heures de l'après-midi, si je me souviens bien de l'angle de la lumière. Je garde une affection pour ce moment heureux du jour, équidistant des blêmes du matin et du soir. J'évite donc

[338] DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p.72.
[339] DURAND, Gilbert, *op.cit.,* p.75.
[340] On peut citer la démarche de la compagnie Zapoï qui se situe entre marionnette et images animées, le travail autour du robot chez la compagnie CréatureS (*Jack, portrait-robot*, 2010) ou encore le travail de la compagnie Tsara sur l'androïde (*Homo Urbanicus – L'Androïde*, 2013).
[341] Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », dans Théâtre / Public n° 193 *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, 2009, pp.22-25.
[342] Selon l'étymologie italienne, Pulcinella signifie « petit poussin ».
[343] Alain Hervé, *La très merveilleuse et insolente Vie de Pulcinella à Venise*, Editions Octavo, 2003, chapitre I.

à ma mère les douleurs de l'enfantement, qu'elle m'aurait reprochées toute sa vie. Elle n'a même pas à me couver. C'est une dinde qui s'en charge. »

Ses caractéristiques physiques sont d'ailleurs empreintes de cette animalité. Polichinelle, bossu et difforme, arbore traditionnellement deux bosses, l'une dans le dos et l'autre sur le ventre, un nez crochu, un menton à galoche (sa tête devant ressembler à celle du poussin sortant de l'œuf). Autre figure traditionnelle, Karagöz (figure du théâtre d'ombres dans l'empire ottoman) brandit quant à lui un phallus surdimensionné qui lui sert de matraque, son bras d'une longueur démesurée faisant office de symbole phallique. On ne peut que constater la bestialité de ces figures du théâtre populaire, dont l'activité repose sur les basses fonctions corporelles (manger, péter, se battre…), qu'on retrouvera chez Guignol en France, ou Punch en Angleterre.

Une autre forme de parenté entre la marionnette et l'animal se retrouve dans un des premiers grands textes théoriques formulés sur la marionnette : Heinrich von Kleist, dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes*[344], compare l'animation des marionnettes au dressage des ours. Pour Kleist [345], la marionnette se situe du côté de la grâce (et donc pas du côté des humains). Elle n'est pas dans la pensée mais dans une forme de transparence et d'immédiateté de la présence et de l'action. Alors que le comédien, l'homme, assailli de pensées parasites, est dans la représentation, la marionnette, au même titre que l'animal est dans l'action. Elle se situe du côté de l'instinct, et donc, dans une forme de justesse naturelle.

Ces premières réflexions nous invitent à penser la problématique des formes de marionnette spécifiquement animales. A quel degré de réel se situe-t-on ? Que reste-t-il de l'animal une fois incarné en marionnette ? Que produit-il sur la scène ? Comment sa présence influe-t-elle sur l'acteur vivant ?

Sur la scène marionnettique contemporaine, on voit apparaître plusieurs degrés de cette présence animale : le premier étant l'animal comme objet de représentation. On retrouve dans certaines créations (jeune public souvent, mais pas exclusivement) la présence de marionnettes zoomorphes, qui vont souvent ouvrir aux côtés de l'humain un espace particulier, être la figure d'un ailleurs sur la scène.

[344] Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes,* [1810], Paris, Mille et une nuits, 1998.
[345] Philippe Choulet, « L'Anthropologie de la marionnette », *art. cit.*, p.11.

Sur la scène, la présence de la marionnette -et d'autant plus de la marionnette animale- ouvre la question de l'ailleurs. Si l'animal réel, vivant, bouscule les frontières de l'espace scénique en introduisant sa dimension d'imprévisibilité, et en figurant les rapports réels (souvent anthropocentristes) entre l'homme et l'animal, l'art de la marionnette se situe toujours dans un décalage. En effet, elle va donner à voir des animaux fantastiques par leur apparence, leur mécanique interne (comme les animaux mécanisés de la compagnie La Licorne[346]), ou leurs proportions. Ces animaux manipulés seront alors figures d'un ailleurs, d'une forme d'imaginaire.

Première conséquence de cette utilisation de la marionnette animale : elle ouvre sur la scène un véritable espace déréalisé. Dans son *Bestiaire forain*, spectacle tout public, la compagnie La Licorne met en scène oiseaux, poissons, mouches, lucioles et autres insectes, mais aussi un cheval ou un rhinocéros. Jouant de l'apesanteur, de l'envol, du saut, de l'exploration du sol, la marionnette tend à déréaliser, à étendre l'espace scénique. Cette appréhension de l'espace, propre à la marionnette, trouve une justesse naturelle dans les personnages d'animaux.

La créature marionnettique instaure un espace des possibles alors que les humains en scène se caractérisent par leur attitude pataude, leur lourdeur. Les manipulateurs sont engoncés dans leur pesanteur, leur maladresse, tandis que l'animal est celui qui réussit, qui exécute les tours les plus fous, apparaissant comme surhumain. Cette tension fonctionne tout au long du spectacle grâce à la complicité du public qui se prête au jeu des manipulateurs ébahis devant les prouesses de leur ménagerie. Les codes du cirque sont présents et décalés, la notion de risque, du ratage possible d'un tour étant au cœur de la relation entre les dompteurs et les marionnettes.

Selon Philippe Choulet, cette capacité à transformer l'espace est due à une caractéristique de la marionnette : sa capacité à ouvrir des mondes :

> « La marionnette est le principe d'un monde qui est à lui-même sa propre règle. Elle fait véritablement surgir un monde. (…) Or, à partir du moment où la marionnette devient centre d'un monde, elle permet l'irruption d'un espace qui n'était auparavant pas du tout perçu. »[347]

[346] *Bestiaire Forain* (2001), *Chère Famille !* (2004), ou plus récemment *Spartacus* (2010), mise en scène Claire Dancoisne.
[347] CHOULET, Philippe, « L'Anthropologie de la marionnette », *art.cit.*, p.19.

Pour la compagnie Royal De Luxe qui se situe entre marionnette et théâtre de rue, le travail autour des figures animales repose sur le principe d'une incursion dans le quotidien, d'une volonté de le bousculer, de le trouer. On voit ainsi surgir des animaux exotiques (girafe, éléphant) dans l'espace public.[348] Les Géants du Royal De Luxe, en s'appropriant l'espace d'une ville, introduisent une échelle inhabituelle qui bouleverse le regard porté sur l'espace urbain. Ils sont aussi porteurs d'un ailleurs, figures de contrées lointaines, de territoires inexplorés. Comme l'animal exotique, la créature marionnettique possède une étrangeté qui rappelle les exhibitions ethnologiques de la fin du XIX^{ème} siècle et place les spectateurs dans la même posture de curiosité.

Dans *La Ménagerie*, exposition d'animaux qui accompagnait le *Bestiaire Forain*, les animaux présentés en cage provenaient tous, selon les légendes qui les accompagnaient, de pays imaginaires. Ces animaux étaient eux aussi dans une forme de décalage, de par la matière qui les composait, la forme de leur corps, le mécanisme ludique qui les actionnait : on pense par exemple à l'ornithorynque entièrement fabriqué en petites cuillères. Il suffisait de glisser une bille de fer dans sa bouche pour qu'elle suive un trajet complexe le long d'un rail à l'intérieur de son corps, toutes ses écailles se dressant sur son passage.

Dans le spectacle *Bestiaire Forain*, une autre parenté de la marionnette avec l'animal se révèle : la possibilité de la violence, de la démesure. En effet, dans ce cirque marionnettique, l'animal est un partenaire qui n'est pas toujours docile. Les comédiens jouent de cette dimension du risque, de l'accident. Ainsi, un rhinocéros de fer fonçant dans le public, sera rattrapé de justesse par deux manipulateurs. La marionnette se révèle comme créature indomptable, figure de l'excès (ce qui nous ramène aux figures traditionnelles évoquées plus haut).

Cette sauvagerie, cette bestialité de la marionnette se retrouvent également dans le travail de Neville Tranter, marionnettiste hollandais, qui porte une attention particulière à la bouche de ses marionnettes. La parole n'est en effet pas loin de la dévoration chez ses créatures. C'est une particularité qui se retrouve chez un certain nombre de créateurs : l'exposition « La marionnette en dialogue »[349] comporte d'ailleurs un volet consacré aux bouches de marionnettes. Sans être spécifiquement lié aux marionnettes animales, c'est en

[348] *Les chasseurs de girafe* (2001) et *La Visite du Sultan des Indes sur son Éléphant à Voyager dans le Temps*, (2005).
[349] Exposition « La marionnette en dialogue » (dir. Marie Garré Nicoara), dans le cadre de la journée d'études consacrée aux « Voix marionnettiques, entre traditions et modernité », Université d'Artois Arras, décembre 2012.

effet souvent dans la bouche, la morsure, le cri que réside la sauvagerie de la marionnette. En cela elle se rapproche encore une fois de l'animal, non seulement en ouvrant un espace sur la scène mais aussi par sa tendance à échapper perpétuellement à l'homme ou à le mettre en danger.

3.1.2 La marionnette, figure de la mort

Une autre forme d'ailleurs se trouve indéfectiblement liée à la marionnette. C'est l'ailleurs de la frontière entre la vie et la mort. Sur le plan de l'anthropologie, Hans Belting insiste sur la relation étroite qui lie l'image et la mort. La présence de l'image est le pendant d'une absence, qui trouve son origine dans les rites funéraires. En effet, à l'absence intolérable du défunt, il faut trouver une manière de substitution. Cette absence du défunt se double d'une interrogation persistante sur sa localisation, sur l'ailleurs qu'il habite après avoir quitté le monde des vivants. « Le mort soulève nécessairement la question fondamentale de sa localisation. En même temps que son corps, le défunt a également perdu son lieu. »[350]

Voué à être pour toujours « ailleurs », le mort ne peut habiter qu'une dimension imaginaire. C'est également le cas pour la marionnette. Le mort étant celui qui n'a pas de lieu, certains créateurs ont érigé la scène théâtrale en espace qui permet le retour du mort, en espace où l'on redonne un lieu à ce corps disparu. C'est l'essentiel de la démarche de Tadeusz Kantor, dont on a pu étudier l'usage particulier des mannequins et des objets sur scène. Comme l'analyse Monique Borie, le mannequin chez Kantor a à voir avec le fantôme, la scène étant un lieu pour les revenants. Elle observe « l'entre-deux du corps de chair et du mannequin qui renvoie de la vie aux territoires de la mort et de l'acteur vivant à la figure du fantôme qui revient »[351].

La mort mobilise l'imaginaire d'une façon toute particulière. On observe de façon régulière dans la marionnette contemporaine la manipulation de poulets morts et plumés[352], mais surtout de squelettes d'animaux, comme dans le travail de la compagnie

[350] Belting, Hans, *op. cit.* , p. 197.
[351] BORIE, Monique, *op. cit.*, p.12.
[352] Dans *Chair de ma chair*, (Ilka Schönbein, 2006), un poulet plumé s'agite dans un castelet en fond de scène.

lilloise Cendres la rouge[353] ou le spectacle *Eloge du poil*[354] interprété par Jeanne Mordoj. [Illustration 43]

La mort intervient comme un ailleurs, ouvrant là encore un autre espace en scène, le squelette animal apparaissant souvent comme une présence décalée, ironique, qui apporte une dose de comique au spectacle. Il est également porteur d'une voix de la mort, et figure de l'inanimé qui peut soudain reprendre vie (dimension ludique articulée à une dimension d'inquiétude, comme souvent en marionnette). Cendres la rouge ou la ménagerie fonctionnent sur le principe de l'entresort, lieu où l'on va observer des espèces rares, satisfaire sa curiosité. [Illustration 44]

3.1.3 Figures de l'ailleurs : l'étranger, la créature

Dans le travail autour des esthétiques de la créature, l'espace marionnettique est envisagé comme laboratoire de création, lieu d'un surgissement des présences qui questionnent l'humain et ses limites.

Les pratiques contemporaines de la marionnette interrogent souvent la notion de créature et proposent des spectacles qui reposent sur une véritable poétique de l'apparition. La marionnette, en effet, pose la question du fantastique sur la scène. Elle est un espace privilégié d'exploration des métamorphoses, des glissements entre les règnes, de l'animal à la figure humaine, de l'objet à l'animal, de l'inerte à la créature dotée d'une vie mystérieuse.

Dans ces pratiques, on se trouve bien souvent dans le détournement du réel, du quotidien, par l'émergence de présences troubles. Cette transformation du réel, cette irruption d'une vie autonome au cœur de notre quotidien le plus familier est le point de départ de la démarche du Turak Théâtre. Michel Laubu travaille en effet à partir d'objets du quotidien, détournés, assemblés, qui subissent une mutation pour bien souvent s'animaliser. Ainsi, l'adjonction de plumes à des objets aussi courants qu'une pince ou une pomme de terre instaure des créatures aux allures d'oiseaux fantastiques. Pour Michel Laubu, il s'agit d'emmener le spectateur dans un voyage imaginaire en Turakie, pays

[353] Compagnie dirigée par Alain Terlutte, basée à Lille.
[354] *Eloge du poil*, mise en scène Jeanne Mordoj et Pierre Meunier, 2007.

lointain inscrit au cœur de notre quotidien. Il convie le public à des fouilles archéologiques, dans une cuisine par exemple, pour y découvrir les habitants cachés, ou les signes de leur présence.

Ses créatures sont donc issues d'éléments glanés dans la vie de tous les jours, jouets, ustensiles de cuisine, vêtements, accessoires détournés et assemblés qui semblent posséder une forme de vie. On se situe souvent à la frontière avec l'animal, ses marionnettes hybrides proposant plusieurs niveaux de lecture. On pense par exemple à ce taureau dont la tête est constituée d'une brosse et d'une chaussure de cuir à la semelle béante, et sur laquelle on a ajouté deux yeux et une paire de cornes. Autre créature : l'oiseau au corps formé par un gant de cuir rembourré sur lequel Michel Laubu a façonné une tête semblable à celle d'un pélican, la partie inférieure du bec n'étant autre qu'une boule à thé[355]. Le spectateur perçoit à la fois le corps fantastique et l'objet quotidien et se réjouit de l'ingéniosité de la trouvaille.

[Illustration 28]

C'est bien le regard du spectateur qui est mis en question dans ces démarches qui se situent entre animal et animisme : on est dans la pensée qu'au-delà (ou en-deçà) de l'humain il y a de la vie, un monde autonome, une pensée qui nous dépasse. La Turakie invite le spectateur à se saisir de cette part d'enfance et d'animisme qui git en chacun d'entre nous. L'espace marionnettique apparaît alors comme laboratoire de création, lieu de surgissement des présences. Michel Laubu confie d'ailleurs que c'est cette première rencontre, cette première surprise face à une présence qui guide son travail de recherche dans l'atelier[356].

Produit d'une expérimentation humaine, la marionnette, la créature peut aussi bien tenir de la trouvaille que de la menace. L'espace du bricolage se trouve être dans certaines créations un espace de manipulations scientifiques.

C'est en effet une deuxième tendance qu'on observe dans la marionnette contemporaine : l'espace marionnettique comme laboratoire d'expérimentation sur le vivant. Cette orientation apparait clairement dans les dispositifs de monstration de la marionnette : on y retrouve en effet quantité de bocaux, de vitrines, de tables de

[355] *Un oiseau avec des moufles*, mise en scène Michel Laubu, 2003.
[356] La citation entière est reportée dans la partie II, p.195.

dissection et autres espaces laboratoires. Le manipulateur y revêt, sinon une blouse blanche, une posture de scientifique qui observe à la loupe l'émergence d'une créature à l'espèce inconnue.

Dans *Le Parfait*[357], la compagnie Les Imaginoires met en scène une femme qui collectionne dans des bocaux des bribes de sa vie amoureuse et qui se livre à l'expérience de recomposition d'un amant parfait. Yoann Pencole, dans son solo à l'ESNAM intitulé *L'Appétit du pire*[358], travaille sur la reproduction des espèces (un rat mâle et un rat femelle qui, à force d'accouplements donnent naissance à des monstres aux allures de Mickey). Des spectacles jeune public proposent aussi cette posture, comme la mise en scène de *Coâ encore !*[359] par la compagnie amiénoise Ches Panses Vertes. Selon Sylvie Baillon, metteur en scène, « Les deux personnages présents sur scène pourraient faire penser à deux scientifiques, ethno-zoologues qui étudient les habitudes des grenouilles, d'animaux bizarres et de cyclopes...pour mieux parler de celles des humains. »[360]

Des grenouilles y sont enfermées dans des bocaux et se questionnent sur leur désir de liberté. La compagnie a poursuivi cette exploration du vivant avec un spectacle sous forme de conférence sur « le Sylvestre », animal imaginaire en voie de disparition[361].
Les créations qui travaillent autour de la vitrine, du bocal, posent la marionnette en objet de curiosité, en créature ambivalente. Ces expériences autour des mutations du vivant, introduisent dans le même temps sur scène la question de l'éthique et de la relation à l'autre. Comment considérer celui qui n'est pas humain ?

[357] *Le Parfait,* mise en scène Christine Kolmer, 2011.
[358] *L'Appétit du pire*, solo à l'ESNAM, mise scène Yoann Pencole, 2007.
[359] *Coâ encore !,* texte de Lydia Devos, mise en scène Sylvie Baillon, 2004.
[360] Extrait du dossier du spectacle.
[361] *Tarzan in the Garden*, mise en scène Sylvie Baillon, 2009.

3.2 L'espace d'une dramaturgie de l'ailleurs

Turak Théâtre, compagnie La Valise, Le Vélo Théâtre, Théâtre de la Licorne, Theater Meshugge, … Les noms des compagnies de marionnette ou de théâtre d'objets font souvent référence à l'ailleurs, qu'il soit lié à l'errance ou à des voyages dans l'imaginaire. Cette question de l'ailleurs est parfois au cœur du processus de création l'élément déclencheur qui va provoquer le recours à l'objet ou à la marionnette. Pour la compagnie Turak par exemple, c'est du territoire nommé la Turakie et de ses habitants dont il est question à chaque création. La marionnette est imaginée tel un indigène, elle apparaît comme représentante d'un peuple et d'une contrée éloignés dans le temps ou l'espace. L'objet est considéré comme une trace, une preuve de l'existence de cette civilisation méconnue. Il acquiert le statut de relique d'un ailleurs.

Cet ailleurs est ici un ailleurs surtout imaginaire, un « u-topos » aux règles établies par le créateur, souvent éloignées des nôtres. La Turakie, pour ne citer que cette particularité, ne peut en effet se situer que par le recours à une « géographie verticale ».

Voici comment Michel Laubu, sur le site de la compagnie[362], en donne les clés :

> « La Turakie se trouve en géographie verticale ce qui explique très probablement son absence des cartes et des manuels scolaires. En effet, sur les cartes représentant les surfaces à l'horizontale, il n'est pas aisé d'indiquer notre pays dans sa verticalité toute particulière. (…) Cependant, il existe un infaillible moyen de situer la Turakie sur une carte du monde ordinaire. Il suffit de vous munir d'une petite ficelle (30 cm) et d'un petit caillou, ordinaire. Bien assis, vous contemplez deux bouts de cette ficelle. À l'un vous attachez soigneusement le caillou. Votre esprit mathématique vous suggère qu'il y avait deux bouts et qu'il en reste un disponible. Vous saisissez ce bout de ficelle encore disponible entre le pouce et le « dex ». (Puisque vous avez sur chaque main, un pouce et un « dex ».) En soulevant lentement la ficelle, le caillou va se trouver propulsé dans un abîme d'indécisions. Pour mettre fin à ces balancements convulsifs vous allez respirer lentement lentement par le nez (référence aux techniques de Yoga de la « narine ») et ainsi communiquer à la ficelle la « verticalme », vous allez verticalmer la ficelle. Il suffit maintenant de poser le caillou sur un endroit de la carte du monde et vous visualisez la Turakie qui s'étend tout le long et autour de cette ficelle maintenue verticale. »

[362] www.turak-theatre.com.

De même, la compagnie Théâtrenciel a pour personnage principal un explorateur, Volter Notzing, inlassable découvreur de pays imaginaires, dans lesquels l'Adzirie occupe une place centrale. Comme Michel Laubu, Roland Shön élabore une mythologie autour de ce personnage et une langue qui relève là encore du bricolage. Dans la rubrique de présentation consacrée au metteur en scène sur le site de la compagnie[363], quatre entrées sont proposées : « il joue et bricole », « il écrit », « il vit » et « il notzingue ». Le néologisme conduit à une page où sont recensés articles de presse (réels) mais surtout biographie (inventée) de Voltaire Notzing. On y apprend que l'explorateur a récemment « disparu en Cédille du Sud ».

Jean-Luc Mattéoli analyse ces démarches propres au théâtre d'objet et les regroupe sous le terme d' « ethnographies imaginaires »[364]. La marionnette se trouve liée à un pays étranger, elle parle une langue inconnue, le manipulateur s'adresse au public avec un accent qui prouve son origine lointaine (comme dans les mises en scène de la compagnie Turak, dans lesquelles Michel Laubu est porteur d'une parole aux consonances étrangères).

Les noms des compagnies de marionnette évoquent aussi l'ailleurs, le déplacement : la compagnie Turak est directement liée à la Turakie, le Théâtre de la Licorne ouvre vers un espace onirique, au même titre que le Théâtrenciel ou le Théâtre de l'Arc-en –Terre. La compagnie Tsara (pays en roumain), la compagnie Gare Centrale ou le Là Où Théâtre sont fortement rattachés à la question de l'espace et du déplacement.

Les spectacles de Philippe Genty sont eux aussi fortement marqués par l'ailleurs et le voyage avec des titres tels que *Voyageurs immobiles, Lignes de fuite, Passagers Clandestins, La Fin des Terres,* ou encore *Dérives*. La question du voyage est le point de départ de la démarche artistique de Philippe Genty, comme il l'affirme dans son ouvrage *Paysages intérieurs* :

« Nos années de navigation, ces ciels tourmentés, ces océans, mes traversées de déserts, ces vents dont on ne peut situer la source, expression d'espaces sans frontières, s'inscriront sous forme de paysages intérieurs dans nos futures créations. »[365]

[363] www.roland-shon.com.
[364] MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre sur les scènes contemporaines*, *op. cit.*, p.157.
[365] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit.*, p.101.

La marionnette se situe donc au seuil d'un espace, dans lequel elle invite le regard, elle appelle le spectateur. Envisagée comme lieu d'un dialogue avec l'espace, elle permet d'ouvrir vers des espaces marionnettiques, des univers imaginaires.Sa capacité à déréaliser l'espace qu'elle traverse (par le changement d'échelles, ses modes d'appréhension de l'espace par son poids, ou sa constitution plastique) la conduisent à ouvrir un espace des possibles aux côtés de l'acteur, à faire naître un espace empli de signes.

L'espace se reconfigure grâce à sa faculté d'apparition / disparition, faculté qui installe une temporalité fondée sur la surprise ou l'acte créateur et lui confère un poids de présence accru.En tant que figure de l'ailleurs, la marionnette inscrit une dimension imaginaire sur le plateau, elle permet de faire basculer le réel dans la fiction. Ces caractéristiques produisent une autre lecture de l'espace et aussi de la présence, de la place du manipulateur.

La marionnette, par la configuration de son corps, et plus encore de son visage, instaure surtout une relation théâtrale particulière, qui convoque le regard du spectateur et décale les enjeux habituels du face à face entre acteur et spectateur.

Le corps marionnettique oscille sans cesse entre présence et absence. Dans l'immobilité, il recèle une potentialité de mouvement qui lui confère un statut différent d'un simple objet. Dans le mouvement, sa présence n'est jamais certaine, jouant de l'indécision entre la figure matérielle affirmée comme telle et l'irruption de brefs moments où la présence marionnettique semble culminer. La présence de la marionnette joue en effet comme « en éclats ». C'est une présence qui se joue dans l'absence, portée par un corps caractérisé par le manque. La marionnette n'est jamais tout à fait là. A la fois dépendante de l'acte de manipulation, elle semble aussi y être totalement étrangère, se trouver sur cette scène tout en appartenant à un indéfectible ailleurs. Sa fragilité, la sensation de son inaccessibilité, en font une présence d'un autre ordre sur la scène, une présence qui échappe. Le regard du spectateur sera alors dans une tension particulière, cherchant à appréhender ce corps étranger, à le maintenir dans le champ de sa perception. Le spectateur sent que cette présence fictive repose à la fois sur la virtuosité de la manipulation, sur la mise en forme du cadre dans lequel joue cette apparition, mais également sur sa présence active de regardeur.

Et cette tension d'une figure qui apparaît et semble toujours au bord de la disparition confère à la marionnette, de manière toute paradoxale encore une fois, un surcroît de présence, une qualité de présence particulière.

Chapitre C.

Le corps marionnettique comme lieu d'engendrement de la perception

La marionnette est dans un rapport essentiel à l'espace : c'est l'espace marionnettique qui lui permet d'être perçue et elle façonne par sa présence même des espaces déréalisés.

Dans la marionnette contemporaine, il est question selon certains praticiens d' « interprétation par délégation »[366]. Il est important de préciser qu'on ne délègue pas le jeu à n'importe quel corps. Il nous a paru important de revenir ici sur les caractéristiques de ce corps scénique qu'est la marionnette et d'interroger la façon dont cette figure appelle une perception particulière de la part du spectateur.

Tentant de saisir ces caractéristiques, nous avons pu relever une série de paradoxes qui placent le corps marionnettique comme un corps entre-deux, une figure à la lisière. Corps-frontière, le corps de la marionnette est aussi un corps en attente de regard. Il mobilise alors la relation théâtrale d'une façon toute particulière. La présence marionnettique est fondamentalement marquée par le manque, corps troué qui appelle à être complété par le regard du spectateur.

Dans un second temps, c'est la notion de présence marionnettique que nous questionnons, en interrogeant la rencontre qui se joue entre un spectateur et une figure animée, dans ses implications en terme de remise en question de la relation interfaciale mise en évidence par Marie-Madeleine Mervant-Roux[367]. Le visage de la marionnette, son regard, les mécanismes de reconnaissance en jeu dans la relation entre ces deux visages qui se font face tendent à produire un déplacement la relation théâtrale.

[366] La formule est de François Lazaro, directeur du Clastic Théâtre, acteur-manipulateur, metteur en scène et pédagogue.

[367] Voir notamment son ouvrage *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, CNRS, 1998, notamment le chapitre consacré à « La salle face à la scène » et le volume n°81-84 de la revue *Ligeia* consacré à « Art et frontalité. Scène, peinture, performance ».

1. Un corps en attente de regard

La marionnette se montre d'abord au regard du spectateur avant de prendre la parole. Elle est avant tout une présence visuelle. Chez Philippe Genty, la majorité des spectacles est sans paroles (hormis *Zigmund Follies*). La marionnette appelle le regard du spectateur, regard actif qui lui confère sa qualité de présence.

La marionnette ne saurait exister sans le dispositif qui la donne à voir, et surtout sans un spectateur pour participer à son acte de présence. Les artistes de la marionnette contemporaine jouent de la faculté de la marionnette à interroger les corps d'aujourd'hui, et instaurent sur scène de nouvelles formes de corporéités dont l'intégrité est parfois remise en cause. Le corps marionnettique est, dans leurs démarches, le lieu d'un manque : corps déstructuré tendant vers l'abstraction voire vers l'effacement. Ces nouvelles formes de corps invitent à un regard particulier, un regard dans lequel va se jouer la tension de l'incertitude. Quels sont ces corps qui se présentent à nos yeux sur les scènes contemporaines ? Comment les appréhender ?

Les Géants du Royal De Luxe perturbent le regard et s'appuient sur les enjeux de la proportion en instaurant des corps en excès : le corps marionnettique est un corps caractérisé par le « trop » ou le « pas assez ». C'est dans cette marge que se joue sa dimension de représentation.

Ces formes de corps confrontent le regard à de nouveaux défis, de nouveaux plaisirs aussi. Elles mobilisent un certain imaginaire du corps contemporain. Caractérisés par le manque dans leur esthétique, les corps marionnettiques sont également porteurs d'un manque, fondamental pour toute forme d'effigie : ce sont des corps en attente de manipulation, d'animation.

1.1 Un corps caractérisé par le manque

De manière constitutive, la marionnette est une figure du manque. Dépourvue de parole, de mouvement autonome, elle est dans un lien de dépendance à l'acteur-manipulateur qui prend en charge son animation. C'est ce qui conduit Didier Plassard à la rapprocher de la dimension éthique mise en évidence par Emmanuel Lévinas : « Abandonner la marionnette pour ne plus l'animer, c'est aussi une forme de mort, de « laisser mourir ». Le théâtre de marionnettes contemporain transpose dans sa dramaturgie cette relation mise en évidence par Lévinas. »[368]

Ce manque caractéristique de la marionnette est lisible dans la constitution de son corps, ceci dès les pratiques traditionnelles. La marionnette à gaine lyonnaise est dépourvue de jambes (la gaine chinoise en est, elle, dotée), tout comme la marionnette à tringle. La marionnette à fils a besoin pour s'ériger et se tenir droite de la main qui actionne ses fils, les suspend dans les airs.

Le corps de la marionnette a évolué vers plus de stylisation[369], la figure humaine tendant vers l'abstraction. De nombreux corps morcelés hantent les scènes de la marionnette contemporaine. Corps sans jambes, réduits à leur simple structure, démembrés, ils sont comme un défi au regard. La marionnette apparait souvent comme une esquisse de corps, une présence au seuil du perceptible.

Dans son article consacré à l'esquisse dans l'œuvre de Tadeusz Kantor[370], Amos Fergombé remarque que les esquisses constituent pour Craig et Kantor « un ferment pour leur création scénique »[371].

Envisagées comme marque d'une « certaine évanescence de la mémoire »[372], les esquisses chez Kantor prennent souvent la forme de figures emballées traversant la scène :

« Le Grand Gymnaste avec le Sac à dos du spectacle « La Poule d'eau ».

---

[368] Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936.
[369] Au contraire des marionnettes hyperréalistes.
[370] FERGOMBE, Amos, « Ces esquisses scéniques… », *in Théâtre et arts plastiques : entre chiasme et confluences* sous la direction de Eric Bonnet, Amos Fergombé, et Edmond Nogacki, Presses Universitaires de Valenciennes, *Recherches Valenciennoises n°9*, 2002, pp.227-237.
[371] FERGOMBE, *op. cit.,* p.229.
[372] I*bid*, p..230

L'Homme aux valises – idem-.
Le juif Errant avec la Trompette du Jugement dernier
Hermétiquement enveloppée dans un emballage de deuil noir (…)
Les deux Hassides avec la Planche du Dernier Salut
Dont l'emballage « rituel » noir.
La Folle avec un lourd sac au chargement inconnu,
Le Fou au costume sur lequel s'entassait une masse de petits sacs noirs.
La Demoiselle de bonne famille « habillée » tout à fait comme une prostituée,
et
« L'Emballage ambulant »
un énorme sac voyageant sur une roue de vélo. »[373]

Le personnage y est réduit à ses traits extérieurs, à une simple silhouette. Dans les mises en scène de la marionnette contemporaine, on observe une tendance à l'esquisse, à la silhouette. Les traits des marionnettes sont rapidement ébauchés, le corps réduit à sa plus simple expression. La compagnie Arketal[374] collabore avec des plasticiens pour imaginer les marionettes de ses spectacles. Dans le spectacle *La loi de l'oie*[375], ce sont Les Pilitropes, figures façonnées par le plasticien Marius Rech qui sont mises en scène, figures stylisées, caractérisées par une réductgion à leur silhouette. [Illustration 45]

Julie Sermon rapproche ce travail de la silhouette des dramaturgies contemporaines où, selon elle, les personnages tendent à devenir des « identités figurales, c'est-à-dire (…) des corps *de* représentation et *en* représentation, qui n'ont d'autre réalité que d'advenir là, tels quels, au « présent d'apparition » (Novarina) (…) »[376].
En réduisant les personnages à une silhouette, le théâtre contemporain « évacue la question de leur intériorité, de leur subjectivité, au profit d'une apparence extérieure qui tend à constituer, dès lors, le tout de leur définition. Ce ne sont pas des identités substantielles que proposent les dramaturgies marionnettiques, mais des personnages sans profondeur(s), des figures vite croquées, simplement esquissées, définies à grands traits. »[377]

---

[373] KANTOR, Tadeusz, *Mon voyage, ma création*, Plume, Paris, 1991, p.145.
[374] Compagnie fondée en 1983 et basée à Cannes, dirigée par Sylvie Osman et Greta Bruggeman : http://arketal.com/.
[375] La loi de l'oie, texte Jean Cagnard, mise en scène Sylvie Osman, 2003.
[376] SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », in *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p.116.
[377] SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *art.cit.*, p.116.

En mettant en scène des corps esquissés, l'espace marionnettique se rapproche d'un espace plastique, d'un dessin en train de s'ébaucher.

Par ailleurs, ces phénomènes de manque dans la structure corporelle induisent nouvelles formes de perception, une tension du regard du spectateur qui a pour tâche de reconstituer le corps qui s'offre à ses yeux. Dans sa mise en scène de *Féminins/Masculins, petit monument à l'homme empêché*[378], Sylvie Baillon fait apparaître une créature constituée de jambes de mannequin de vitrine surmontées d'un buste et d'un masque construits avec des membres de poupée Barbie, créature manipulée par trois comédiens. [Illustration 46] Les déplacements de cette figure donnent lieu à un jeu de déconstruction et reconstruction de la silhouette qui s'évanouit et va se dresser un peu plus loin sur la scène, invitant le regard à un effort renouvelé d'appréhension de ce corps. Dans les mises en scène de corps déstructurés, le regard va combler les failles, réorganiser la forme du corps pour pouvoir l'appréhender.

Chez Ilka Schönbein, le travail sur la déstructuration du corps est au cœur du pacte passé avec le public. Dans *La Vieille et la bête*, la première apparition marionnettique est celle du personnage de la petite ballerine. Constituée d'une robe tenue devant la comédienne, des jambes de l'interprète et d'un masque qu'elle manipule avec la main droite, le corps de la petite ballerine va prendre progressivement forme et subir de lentes transformations jusqu'à apparaître de façon totalement déstructurée, la tête à l'envers ou la tête sous le bras gauche de la manipulatrice. Le regard perd l'intégrité de ce corps flottant, aux membres de chair et de papier mâché, pour le retrouver quelques instants plus tard. [Illustration 47]

Les formes qui jouent sur le corps hybride, sur les masques et prothèses greffés sur le corps vivant, imposent au regard une double activité : il va devoir à la fois reconstituer le corps artificiel et « oublier » l'intégrité du corps vivant du comédien qui porte ce corps.

Les corps abstraits, réduits à une partie de corps ou un signe, s'éloignent encore de la représentation traditionnelle de la figure humaine. Ils instaurent un jeu particulier

[378] *Féminins/Masculins, petit monument à l'homme empêché*, texte d'Alain Cofino Gomez, mise en scène Sylvie Baillon, création de la compagnie Ches Panses Vertes en 2003.

avec la vision. Dans sa création *Chère famille !*[379], Claire Dancoisne met en jeu des personnages réduits à un symbole de leur activité passée dans le cirque familial. Les funambules sont ainsi une paire de chaussures évoluant sur le fil. Le regard ne part pas d'un élément pour reconstituer un corps dans sa totalité (comme pour les démarches reposant sur le corps hybride ou morcelé), puisque ces deux chaussons symbolisent à eux seuls le personnage. Dès lors, c'est à la manipulation d'inviter le spectateur dans une lecture de ce corps : une manipulation réaliste animera les pieds dans un mouvement de marche qui laissera deviner la totalité du corps dont seuls les pieds sont visibles. Lorsque l'acteur veut resserrer la tension dramatique sur ces simples chaussures en tant que personnages à part entière (et pas comme parties d'un tout), il les fait dialoguer l'une avec l'autre, à la manière de deux corps possédant leur propre intégrité, leur propre *focus*, leur propre façon de se mouvoir. Le regard est invité à se saisir d'un espace à une autre échelle, de deux corps plutôt que d'un seul. Cette plasticité du corps est rendue possible par la stylisation.

D'une façon encore plus radicale, Bénédicte Holvoote met en scène *Les Aventures de Mordicus*[380] en réduisant les personnages à de simples cailloux. [Illustration 48]
Le personnage de Mordicus se distingue des autres cailloux par sa couleur rouge et est manipulé de façon non réaliste par l'interprète. Le regard du spectateur ne cherche pas à reconstituer un corps anthropomorphe mais à envisager les mouvements des personnages de façon globale, à la manière d'une chorégraphie avec son rythme, ses points de tension, son occupation de l'espace. Le corps ne fonctionne plus seul, il ne produit une apparition que face aux autres éléments auxquels il se confronte - ici, les autres cailloux.

Les corps tendant vers l'amenuisement ou la dématérialisation, mettent le regard à l'affût de la présence et de son délitement. Dans sa mise en scène du *Cid*[381], Emilie Valantin fait porter les personnages par des marionnettes taillées dans de la glace, qui au fil de la pièce fondent et se déforment, rendant leur appréhension de plus en plus difficile. Le regard est alors dans une tension qui soutient cette disparition, continuant à

[379] *Chère famille ! Les miniatures de la Licorne*, mise en scène Claire Dancoisne, 2005.
[380] *Les Aventures de Mordicus*, création de la compagnie Les Estropiés, texte de Paul Emond, mise en scène Bénédicte Holvoote, 2006.
[381] *Un Cid*, par le Théâtre du Fust, mise en scène Emilie Valantin, création 1996.

guetter la forme qui se dissout et se désagrège. La vision du corps devient de plus en plus floue, ne tenant plus qu'à un fil. Cette esthétique de la disparition se double d'un jeu sur les apparitions fugitives d'images animées sur les scènes contemporaines.

1.2 Le corps marionnettique comme zone d'attente

Le corps marionnettique peut être vu comme une zone d'attente. Attente d'une manipulation, qui va lui donner vie, mais également attente d'un regard qui va animer l'effigie à son tour.

Avant d'être saisie par le marionnettiste, avant d'être animée, la marionnette, dans son immobilité, sa fixité, semble être en position d'attente. L'énigme de sa présence rappelle celle des statues (cette référence à la statue traverse l'essai de Craig sur la Surmarionnette).

En attente de mouvement, figure du manque incapable de se mouvoir seule, elle appelle la manipulation. Elle invite également le spectateur, en instaurant une attente pour le regard, l'attente d'un déchiffrement, d'une confrontation. La marionnette est un espace du spectacle à part entière, qui attend d'être investi d'une lecture et d'une implication imaginaire du spectateur. Entre objet et objet marionnettique s'étend une marge où va se jouer la place du spectateur. Comment la marge ainsi ouverte va-t-elle rendre possible le vivant ?

Dans le théâtre d'objets, c'est grâce à la parole de l'acteur que se produit le basculement perceptif qui transforme l'objet en personnage, en figure. Didier Plassard analyse le fonctionnement de cette réception :

> « Je me souviens avoir pris un jour un exemple très simple pour expliquer à une étudiante la modification du regard sur l'objet que peut introduire la parole : il y avait une agrafeuse sur mon bureau, et je lui ai montré qu'en la regardant selon un certain angle de vue, elle devenait un cachalot. Le seul fait de prononcer ce mot a suffi pour que, dans notre regard, cette agrafeuse se métamorphose effectivement, irrémédiablement, en un cachalot. » [382]

Cette illusion produite par la parole fait entrer le montreur et le spectateur dans une relation de complicité :

> « C'est une manipulation qui serait plutôt de l'ordre de la présentation, non de l'animation, puisque je n'ai pas eu besoin de faire fonctionner l'agrafeuse pour montrer que ce cachalot pouvait, de surcroît, ouvrir et fermer la bouche : nommer l'animal avait suffi à le faire apparaître. Nous sommes

[382] Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936.

entrés dans une compréhension immédiate de ce passage de l'objet ordinaire à une possible marionnette. Ce sont vraiment des procédés extrêmement économiques d'illusion. » [383]

Le fait de déréférencer l'objet l'éloigne de son statut familier, lui fait prendre une distance par rapport au quotidien. Pour l'appréhender, le spectateur va devoir franchir lui aussi une distance. L'objet acquiert ainsi une puissance de vie car il n'est pas figé mais mouvant. Celui-ci demande à être défini à la fois par le montreur et le spectateur. L'objet invite, appelle.

François Lazaro, propose régulièrement une expérience qui met en évidence la capacité de projection du regard humain. Lors de son intervention pour un stage de marionnettes en deuxième année d'arts du spectacle, François Lazaro a pu nous sensibiliser à cette question du regard. Il avait recréé dans la salle de cours un dispositif qui nous mettait en condition pour recevoir un spectacle de marionnettes. Dans l'obscurité de la salle se dressait une table sur laquelle étaient posés quatre blocs de mousse grossièrement taillés exposés sous un projecteur de type « douche ». Devant nous, ces blocs de mousse qui auraient paru anodins dans la vie de tous les jours prenaient un caractère irréel et petit à petit on pouvait voir se dessiner pour chacun d'entre eux des caractéristiques, un regard, une esquisse de personnalité…

> « Pourtant, observe-t-il, à bien y regarder, rien de réaliste ne vient confirmer l'hypothèse. Le simple fait d'avoir placé ces éléments dans un lieu particulier, sous un éclairage particulier, face à un groupe crée les conditions suffisantes à l'exacerbation d'une attente qui engendre des présences. »[384]

La matière est le lieu de l'insondable, ses plis semblent parfois cacher des présences. Florence de Mèredieu[385] relate une expérience fondatrice pour le regard du sculpteur Alberto Giacometti : « Giacometti a même raconté comment il fut, enfant, frappé par la présence, aux environs de son village, d'un gigantesque monolithe. La massivité de la pierre, sa clôture, les déformations qu'y apporte le fait de la percevoir sous des angles divers, tout cela en fit l'équivalent d'un être vivant. Etrange et menaçant. »

---

[383] Didier Plassard, *Ibid.*
[384] LAZARO, François, « L'art de faire parler les pierres », in *Les fondamentaux de la manipulation*, *op. cit.*, p.31.
[385] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, *op. cit.,* p. 99.

La marionnette est, de la même façon, un corps en attente de lecture. Proposée au regard, au déchiffrement, à la confrontation, elle devient le lieu d'une projection rêveuse. Comme l'analyse Catherine Bouko : « Le regard du spectateur n'est pas un simple phénomène de contemplation mais une construction, un montage dans la durée et dans l'espace. »[386]

Comment l'objet marionnettique attend-il le regard ? Chaque forme, chaque corps propose une marge différente pour le regard du spectateur. Face à l'objet du théâtre d'objet, le regardeur décide du sens à accorder à l'objet, qualifie la forme qu'il perçoit, la réception fonctionnant sur le mode du rébus, chaque signe coexistant avec un autre pour former le sens général de l'image. Dans le théâtre d'objet, la reconnaissance de l'image est aidée par la parole de l'interprète. Face à une marionnette hyperréaliste, le regard se confronte à une présence qui tient de l'inquiétant et cherche à évaluer le niveau de réel ou d efacticité de cette présence. La diversité des écarts de représentation en marionnette contemporaine ouvre des marges perceptives pour le regardeur.

[386] BOUKO, Catherine, *Le spectateur postdramatique, op. cit*.,p.81.

2. Marionnette et spectateur : un face-à-face

On a vu que le corps de la marionnette propose au regard du spectateur un exercice perceptif qui s'apparente parfois au déchiffrement de la présence. Le visage cristallise cette tension de la mise en relation entre présence scénique et spectateur, le regard de ce dernier étant essentiel à l'instauration de la présence.

Marie-Madeleine Mervant-Roux envisage le théâtre comme l'art qui serait « le seul dont les œuvres prennent leur forme définitive à l'intérieur d'un dispositif effectivement interfacial »[387]. L'art de la marionnette est lui aussi fondé sur cet échange qu'il déplace, dont il déploie d'autres enjeux. En effet, la marionnette s'achève, prend forme dans ce dispositif. Son visage, sa présence, naissent de cet échange. Comment le visage de la marionnette vient-il décaler les enjeux de la relation interfaciale essentielle aux arts de la scène ?

Le visage de la marionnette propose une aporie au regard du spectateur. Dans son ouvrage consacré au visage, David Le Breton souligne l'importance fondamentale du visage dans toute forme de communication. Or, selon lui : « On ne peut concevoir un face-à-face avec une figure de cire, dont la voix ne modifierait pas en permanence le visage pour souligner les propos ou les nuancer. »[388]

Le visage de la marionnette, dans sa fixité inquiète la relation avec le spectateur. Si pour l'anthropologue, « Le visage est le privilège de l'homme. »[389], comment appréhender le visage de la marionnette, représentation non réaliste de l'homme ? Comment s'engage la relation face à cette illusion de visage ?

C'est bien la fixité de ce visage qui perturbe l'échange, le visage mouvant permettant d'exprimer et de donner à lire à l'interlocuteur les émotions circulant au sein de l'échange. Or, « La communication nouée avec un interlocuteur portant un masque et dont on ne distingue aucun trait suscite l'inquiétude. »[390] David Le Breton compare cette fixité à celle qui affecte le visage des aveugles de naissance :

---

[387] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La face et le lointain », *Ligeia, Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, n°81-84, janvier-juin 2008, p.27.
[388] LE BRETON, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992, p.106.
[389] LE BRETON, p.15.
[390] LE BRETON, p.106.

« La dialectique de l'échange est plus difficile à engrener du fait des efforts qu'elle exige des deux interlocuteurs, l'un et l'autre devant soutenir un dialogue sans l'appui des repères donnés habituellement par les mimiques. Les nuances de la voix prennent le relais et dispensent leur familiarité, nourrissent l'imagination mutuelle du visage de l'autre. »[391]

Le visage de la marionnette est donc au coeur de la dimension relationnelle du spectacle. Deux particularités peuvent être observées : la perception de ce visage par le spectateur qui se fait sur le mode d'un déchiffrement ou d'un surgissement du regard et de la présence et la duplicité du visage scénique qui s'offre au regard du spectateur.

2.1 Un visage à appréhender

Le visage de la marionnette n'est pas toujours une représentation réaliste de la face humaine. Le face-à-face fondateur de l'échange théâtral est perturbé, remis en question par le visage que propose la marionnette. Visage profondément énigmatique, porteur de la fixité du masque, il peut parfois surgir comme de l'imaginaire du spectateur et faire jouer les mécanismes de la paréidolie.[392]

Le corps marionnettique, dans la démarche du Gaia Teatro[393] est un avatar, un travestissement poétique d'une partie du corps de l'interprète (visage, ventre, dos), d'un membre (main, jambe, bras), ou d'une articulation (coude, genou, poignet). La démarche prend appui sur la chair nue du corps vivant et la détourne par l'adjonction d'éléments recréant un visage (nez, yeux factices). Leurs créations antérieures, depuis 1986 sous l'appellation « Teatro Hugo & Ines », s'intéressent aux « possibilités expressives de chaque partie du corps : le pied, la cheville, le ventre, le visage, le coude, etc…, façonnant des

[391] *Ibid*, p. 106
[392] Une paréidolie (du grec ancien *para-*, « à côté de », et *eidólon*, diminutif d'*eidos*, « apparence, forme ») consiste à associer un stimulus visuel informe à un élément identifiable, souvent une forme humaine ou animale.La paréidolie est une illusion impliquant un stimuli vague ou ambigu perçu comme clair et distinct.
[393] Compagnie péruvienne, le Gaia Teatro a été fondé en 2003 par Hugo Suarez, Inès Pasic et Gabriela Bermudez.

marionnettes de chair et d'os et donnant vie à des personnages surprenants »[394] [Illustrations 49, 50 et 51]

Le corps entier se reconfigure et le regard du spectateur se décentre. Cherchant la face, le visage, sa perception fonctionne sur le mode de la paréidolie. La paréidolie reconnait le sens du visage dans les plis de la peau et ceci souvent grâce à l'adjonction du nez qui fait apparaître la potentialité des yeux et donc du regard.

Les récentes recherches en neurobiologie ont saisi le mécanisme de fonctionnement de la reconnaissance du visage. Comme l'analyse Marie-Madeleine Mervant-Roux, spécialiste de la relation interfaciale :

> « Le constat sur lequel s'est développé le présent dossier est donc le suivant : dans le champ du théâtre, le face-à-face n'est pas d'abord un motif dramatique ni un outil scénique (…), il intervient en amont de tout drame organisé et de tout aménagement scénique, dans la genèse confuse de ce qu'on appelle une « scène », puisque celle-ci semble se constituer (…) à partir d'une expérience saisissante de *perception* faciale, au sens le plus basique de l'adjectif : la FFA (fusiform face area), zone cérébrale spécialisée dans la reconnaissance du visage[395], se met brusquement au travail et rencontre des difficultés inédites. »[396]

Dans le champ des arts de la scène, et d'autant plus dans l'art de la marionnette, la reconnaissance du visage ouvre de nouvelles perspectives. Quels problèmes spécifiques pose la marionnette ?

---

[394] « Las posibilidades expresivas de cada parte diferente del cuerpo: el pie, la rodilla, el vientre, el rostro, el codo, etc, conformando muñecos de carne y hueso y dando vida a personajes sorprendentes », http://gaiateatro.wordpress.com/, traduction Marie Garré Nicoara.

[395] La prosopagnosie, incapacité à reconnaitre les visages provient d'une lésion de la FFA, située dans le cortex temporal inférieur droit.

[396] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La face et le lointain », *Ligeia, Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, n°81-84, janvier-juin 2008 p.28.

2.2 Dévisager la marionnette

Appréhender le visage de la marionnette, c'est envisager sa portée en terme de relation à l'autre et de possibilité de communication.

Dans un ouvrage consacré à la question du visage[397], Françoise Armengaud propose une réflexion sur le visage animal[398] dans laquelle elle reprécise les caractéristiques qui humanisent le visage :

> « Ce qui fait d'un visage, un visage humain et vivant, c'est la conjonction peu dissociable du *regard* et de la *voix*. Soit l'aptitude au face-à-face et l'aptitude au dialogue, réciprocité de perception et mutualité d'interlocution. »[399]

Attentifs à ces deux éléments essentiels que sont le regard et la voix, notre approche du visage de la marionnette prendra appui en premier lieu sur la bouche, lieu de la possibilité du dialogue, puis nous appréhenderons la problématique du regard de la marionnette, signe du face-à-face fondateur de la relation théâtrale.

Reprenant Emmanuel Lévinas, Herveline Guervilly souligne, dans sa thèse consacrée à la frontalité dans les arts de la scène[400], la relation et la possibilité d'un dialogue instaurées par le face-à-face :

> « Emmanuel Lévinas, qui a fondé une grande partie de sa pensée de l'éthique sur le face-à-face, voyait ainsi en celui-ci la première manifestation de la parole, avant même que celle-ci ne soit prononcée. Le face-à-face pour le philosophe réside dans l'épiphanie du visage de l'Autre et l'appel qu'elle constitue envers ma responsabilité. Ma responsabilité devant la nudité et devant la mort de celui qui me fait face. Si la façon dont s'impose à moi l'infini de cette responsabilité exprime une certaine violence, elle est aussi l'espace de mon infinie liberté. Avant l'idée de la communication, avant celle de la communauté, le face-à-face chez Emmanuel Lévinas accompagne une pensée de l'extériorité où l'homme n'existe et ne s'envisage que relativement à l'autre qu'il découvre et devant lequel il se découvre. »[401]

---

[397] BAUDINET, Marie-José, SCHLATTER, Christian (dir.), *Du Visage*, Presses Universitaires de Lille, 1982.
[398] ARMENGAUD, Françoise, "Le visage animal : Bel et Bien un visage », in *Du Visage, op.cit.,* pp.103-116.
[399] ARMENGAUD, *op. cit.*, p.106.
[400] GUERVILLY, Herveline, *L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XXe et XXIe siècles*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction de Didier Plassard, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2011.
[401] GUERVILLY, Herveline, *op. cit.*, p.30.

2.2.1 Bouches de marionnette, la virtualité d'une parole

Tout visage porte inscrit en lui la potentialité, la virtualité d'une parole, comme l'observe Emmanuel Levinas, dans son ouvrage *Ethique et infini* : « Visage et discours sont liés. Le visage parle en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours. »[402] Cette relation interfaciale, dans laquelle naît l'échange interpersonnel, irrigue le quotidien : « Par l'étendue de son expressivité et sa position éminente au sein du corps, sa conformation, notamment la présence des yeux, le visage est le foyer par excellence du sens, c'est à travers lui que l'acteur se met en situation, se donne à comprendre, dans le *face-à-face* des communications qui trament la vie quotidienne. »[403]. Le visage est le lieu où peut naître le dialogue, et dès l'Antiquité, les artistes ont pensé sa représentation dans cette dimension communicationnelle. Françoise Frontisi-Ducroux, décrivant un masque de théâtre de Grèce ancienne, l'évoque comme « une épure de visage, intensément tendu vers le contact, la communication et le dialogue. »[404]

La bouche, zone de l'émission de la parole, est particulièrement travaillée, sa forme évoquant la possibilité de l'échange. Si la bouche des marionnettes est une question encore peu traitée, les artistes lui accordent pourtant une attention toute particulière. Des figures mutiques à la bouche effacée aux marionnettes dont le visage s'ouvre dans un cri béant, la bouche, la parole, la voix marionnettique sont une problématique active dans la création contemporaine.

La plupart des marionnettistes fabriquent des marionnettes dont la tête est de dimension exagérée par rapport au reste du corps, (pratique inverse à celle du *bunraku*, comme le souligne Philippe Genty : « Généralement, les marionnettistes ont tendance à exagérer les volumes des têtes de leur poupée. Celles du bunraku sont à l'inverse proportionnellement plus petites (…), ce qui accentue l'amplitude des corps.»[405], ce qui

[402] Cité par David Le Breton, *Des Visages*, *op. cit.*, p.104.
[403] LE BRETON, *op. cit.,* p.106.
[404] FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage, op. cit.*, p.5.
[405] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit.*, p.45.

est le signe d'une importance du visage et surtout d'une potentialité de parole qui prime sur l'expressivité du corps.[406]

Métaphore de la figure humaine, la marionnette a longtemps été le lieu de l'incarnation d'une parole divine, porte-parole de l'au-delà. La question de la bouche y était bien évidemment centrale. Dans *Le Dieu objet*, l'anthropologue Marc Augé observe que dans les croyances animistes, la précarité de la vie humaine s'oppose au fétiche dans ce qu'il a de matériel, comme la pierre et son caractère durable. C'est aussi la question de l'inerte qui provoque le désir de pénétrer dans le mystère insondable de la matière. Très souvent, l'adjonction de traits anthropomorphes se concentre sur le regard de l'effigie, mais aussi sur sa bouche.

L'anthropologie ouvre sur les rapports du visible et de l'invisible qui mettent en jeu le corps habillé et/ou masqué, la statue ou l'objet fétiche dans leur fonction de double du mort. Il en est ainsi du rituel de l'ouverture de la bouche chez les statues. Monique Borie rappelait, dans une intervention pour le colloque « Surmarionnettes et mannequins »[407], que dans certaines traditions, on devait ouvrir la bouche de la marionnette. L'effigie chargée de porter la parole du mort devait ainsi être animée rituellement pour être chargée d'une puissance de vie. Cette pratique fait écho au rituel de l'ouverture des yeux de la statue en Inde, au Japon ou en Egypte ancienne.[408] Véritable seuil de communication entre le monde des humains et l'au-delà, la bouche des effigies peut au contraire être fermée, scellée, comme dans les pratiques vaudou où l'on coud la bouche des effigies.

Dans le champ des arts plastiques Roman Shustrov, plasticien et marionnettiste russe, crée des sculptures qu'il va façonner et placer en position d'écoute et de parole, avec un travail sur la posture, mais aussi sur l'oreille et la bouche de ses figures. [Illustration 52]

---

[406] La démarche de Philippe Genty, au contraire, s'appuie souvent sur des marionnettes dont la tête est plus petite que le corps, à la manière du *bunraku*. Cette configuration amplifie la gestuelle de la marionnette et en fait un être purement visuel dans les mises en scène sans parole de la compagnie.

[407] Colloque : « Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains », organisé par l'Institut International de la Marionnette du 15 au 17 mars 2012.

[408]BORIE, Monique, Corps-vivant, corps-objet, pour un regard anthropologique », intervention le vendredi 16 mars 2012 pour le colloque « Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains », organisé par l'Institut International de la Marionnette.

Les artistes de la marionnette portent un intérêt particulier à la bouche de leurs marionnettes et l'on peut voir se dessiner plusieurs degrés de réalisme dans ces représentations.

Dans les représentations traditionnelles, la bouche occupe une place importante. Dans les ombres et le *wayang* indonésien, la bouche des dieux et des démons cristallise une parole porteuse de destinée. [Illustration 53]

Dans le *bunraku* japonais, on voit apparaitre progressivement des bouches articulées (dans un souci de réalisme du corps mais pas de l'acte de parole, de l'énonciation qui est radicalement diffractée sur la scène…). En Europe, la bouche est figurée, dessinée, mais la parole se joue plutôt dans l'impulsion du corps tout entier (pour Guignol ou la marionnette à tringle par exemple).

Dans les pratiques contemporaines, on retrouve ce souci de la bouche. Elle constitue une véritable articulation du visage dans le muppet ou « marionnette à gueule ». [Illustration 54] La bouche peut ainsi se faire trou, trace d'un cri dans le visage. L'exemple le plus marquant de cette béance est la mise en scène du texte de Novarina *Vous qui habitez le temps*, par Nicolas Gousseff. La bouche y occupe l'espace entier du visage, la marionnette se faisant réellement instrument de parole, caisse de résonance traversée par des voix. [Illustration 55]

Entre béance et effacement du lieu de la parole, il existe une tension autour de cette bouche dans les mises en scène contemporaines. Le chemin vers l'abstraction a conduit à l'animation d'objets du quotidien, de cailloux, de matières lisses, dépourvues de regard ou de « bouche ». Certains artistes de la marionnette contemporaine, et le théâtre d'objet en est l'un des courants les plus féconds, se proposent de faire parler l'inerte, la matière, de lui conférer une âme, une parole qui vient de loin ou du plus intime de notre quotidien. En définitive, les voix marionnettiques se situent entre parole de l'au-delà (on l'a vu avec les fétiches et les statues) et parole de l'en-deçà, entre ce qui relève de la métaphysique et l'imaginaire de l'infra-ordinaire[409].

Le sourire de la marionnette, la visibilité de ses dents oscille entre indice relationnel et menace de dévoration. Chez Neville Tranter, les marionnettes sont dans une relation conflictuelle à leur manipulateur. Cet artiste fabrique des créatures dont la bouche est l'instrument du rire mais aussi celui de l'attaque. [Illustration 56]

[409] Voir PEREC, Georges, *L'Infra-Ordinaire*, Paris, Seuil, 1996.

Il est intéressant de se pencher sur les bouches chez Tranter, lieu qui est toujours porteur de sens dans ses créations. Dans sa mise en scène de *Schicklgrüber alias Adolf Hitler*, c'est par une bouche sertie de dents en or que la Mort se caractérise. Il y a une dimension d'inquiétude dans ces apparitions, comme si donner la parole à l'inerte, à l'objet était porteur de menace. Inquiétude aussi face à ces bouches plus grandes que nature : qu'ont-elles à dire, leur parole peut-elle dépasser l'humain ?

Dernier degré de cette inquiétude : la bouche marionnettique peut contaminer le vivant, dans une hybridation des corps. On peut voir par exemple une effigie de papier contaminer le visage, phagocyter la bouche d'une interprète. [Illustration 57]

2.2.2 Etre regardé par la marionnette – puissance du masque

Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, les visages vus au théâtre ne sont pas ceux qui existent dans le commerce quotidien des regards :

> « (…) la facialité, dont on aura compris qu'elle ne relève pas de l'interfacial ordinaire, qu'elle est au contraire une rupture nette avec la mise en scène de la visagéité quotidienne, si l'on peut oser cet anachronisme, est la façon dont le visage pénètre le théâtre, et dont, ce faisant, il le fonde. »[410]

Est-ce à dire que tout visage de théâtre est un masque ? La marionnette, par la plasticité de son visage, sa fixité, déjoue la visagéité quotidienne et inscrit d'emblée le code spectaculaire dans la relation scène-salle. Dans un double mouvement dialectique, l'apparition de la marionnette fonde le dispositif marionnettique alors que son visage trouve son achèvement dans ce face-à-face avec un spectateur. Comme son corps, le visage de la marionnette est une zone d'attente, qui trouve son aboutissement dans le regard du spectateur.

Dans ce qui touche à la question du visage, la marionnette et le masque font jouer les mêmes dialectiques. Celle de l'intérieur et de l'extérieur, de la profondeur et de la

[410] MERVANT-ROUX, *op.cit.,* p.29.

surface tout d'abord. Comme l'observe Françoise Frontisi-Ducroux : « Comme le visage, le masque ne s'aborde que de l'extérieur. »[411]

D'autant que le masque n'est pas un simple instrument de dissimulation pour le visage de l'acteur, il possède une présence autonome : « Il faut donc considérer que le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage qu'il recouvre. Il l'abolit et le remplace. » [412] La marionnette instaure elle aussi une présence à part entière.

Le visage de la marionnette oscille entre masque et visage : on l'envisagera comme masque quand il comporte des orifices percés (bouche, yeux) et est une forme caractérisée par une certaine planéité [Illustration 31], et comme visage quand la face de la marionnette est entière et pleine. [Illustration 35]

Dans l'art de la marionnette, lorsque la face de l'effigie se tourne vers le spectateur, elle fait office de convocation pour le regard. Françoise Frontisi-Ducroux analyse le moment où les effigies traditionnellement représentées de profil se retrouvent face au spectateur. Si le visage est représenté de face :

> « L'impersonnalité du récit iconique en est troublée. L'image cesse d'être totalement autonome. Elle n'est plus radicalement séparée de celui qui la regarde. Le spectateur voit soudain un visage s'offrir à lui, en un face-à-face qui établit de nouvelles conditions du regard, qui introduit dans le rapport image-spectateur cette réciprocité visuelle que nous avons vue si souvent à l'œuvre. L'image, de regardée, peut devenir à son tour regardante. »[413]

Traditionnellement liée à un dispositif frontal séquencé en profondeur[414], la marionnette ne se présente jamais de dos. Fonctionnant sur les mêmes règles que le masque de théâtre, elle ne doit pas laisser apercevoir son envers. Cette règle reste d'actualité, même si dans les démarches contemporaines certains artistes instaurent des dispositifs bifrontaux, circulaires[415], qui laissent entrevoir la marionnette de dos.
Il existe une véritable dialectique entre le dispositif et le visage, comme le fait remarquer Herveline Guervilly :

> « Au-delà de ces coordonnées spatio-temporelles, la frontalité engage tout le corps et trouve son aboutissement dans le visage. Si la visibilité de l'acteur – de son visage – et le caractère audible de sa

411 FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *op. cit.,* p.39.
412 *Ibid*., p.40.
413 *Ibid*., p.79.
414 Voir partie II de la thèse.
415 Comme l'arène dans *Spartacus* de la compagnie La Licorne.

> parole figurent parmi les premières règles de sa présence et l'orientent vers la face, l'art de l'action et de la *mimesis* introduisent, eux, une pluridirectionnalité (par la position de trois-quarts face, en désolidarisant le corps, les membres, le visage et parfois encore les yeux). (…) La continuité corps-visage-regard, elle, se singularise par l'adoption d'une posture unifiée et donc radicale. Le prolongement du corps dans le visage et le regard cristallise le deuxième paramètre qui définit la frontalité en créant un axe perpendiculaire au plan bidimensionnel de la face. À l'exposition, s'articule donc l'adresse, un « désir de communication». »[416]

La communication est donc intrinsèquement liée à ce face-à-face et à la frontalité du dispositif qui le caractérise.

Le regard de la marionnette est au cœur de la relation avec le spectateur. Comme l'observe David Le Breton : « L'œil, dit Sartre, n'est pas saisi d'abord comme organe sensible de vision, mais comme support de regard. » Simultanément les yeux reçoivent et donnent de l'information. »[417] Face à un regard fixe, l'échange est déréalisé. « Les yeux sont régulateurs de l'interaction. Pour s'en convaincre, il suffit de songer à la gêne éprouvée devant un vis-à-vis qui dérobe son regard en parlant avec des lunettes de soleil. »[418]. Cette déréalisation s'explique par le fait qu' « Il faut pouvoir rendre son regard pour que celui de l'autre, fixé sur soi, perde une part de sa charge inquiétante. »[419]

Or, le visage de la marionnette, face inerte, est animé par la force de son regard. C'est en effet le mouvement de la marionnette et surtout l'orientation de son regard qui lui donnent vie. Les artistes de la marionnette, dont Claire Dancoisne, recourent au terme « *focus* » pour désigner cette orientation de la face de la marionnette, signe d'un regard, de l'ébauche d'une relation.

Les masques décalent la perception habituelle du face-à-face. En opposant leur fixité au regard, ils suspendent l'échange oculaire et rendent le dialogue impossible. Selon Bénédicte Boisson : « Ils perturbent l'échange possible, cet interfacial qui serait la condition de tout dialogue. »[420]

Mais il semblerait qu'au-delà du simple effet perturbateur, le masque, comme le visage de la marionnette, ouvre l'étendue du champ perceptif et pose une énigme au

---

[416] GUERVILLY, Herveline, *op.cit.,* p.12.
[417] LE BRETON, *op. cit*., p.149.
[418] *Ibid*., p.150.
[419] *Ibid.,* p.161.
[420] BOISSON, Bénédicte, « Les masques sans visage » in *Ligeia*, *op.cit*., p.113.

spectateur.Ainsi, Marie-Madeleine Mervant-Roux interroge-t-elle ce phénomène et cherche à comprendre « pourquoi le masque agit sur nous de façon si primaire, en-dehors de tout récit dramatique ».[421] Elle apporte un élément de réponse, tiré des recherches en neurosciences : la vision d'un masque ranime une mémoire perceptive propre aux premiers temps de l'individu, la perception du bébé :

« Avant l'âge de 4 mois, explique Kaplan, le bébé ne fait pas la distinction entre un visage vivant et un masque. », tandis qu'à « 6 mois le bébé distingue ce qui est vivant de ce qui est inanimé.»[422]

Le face-à-face avec le masque, avec la marionnette et son regard fixe, ne propose pas au regard un échange d'humain à humain mais une mise en relation avec un autre ordre de présence. Comme l'analyse Françoise Armengaud par rapport au visage animal : « Le visage animal est un paradigme de la face monstrueuse, celle du visage d'une *vie autre*. »[423] Le visage marionnettique est lui aussi le support de cette « vie autre », de cette présence énigmatique qui repose sur l'investissement imaginaire du spectateur.

[421] MERVANT-ROUX, *op.cit.,* p.34.
[422] *Ibidem.*
[423] ARMENGAUD, Françoise, *op.cit.*, p.113.

2.3 L'espace marionnettique comme lieu de réinvention de la relation interfaciale

Qu'en est-il de la relation interfaciale dans l'art de la marionnette? Comment ce regard de la marionnette introduit-il un dispositif particulier ? Dans le face-à-face entre acteur et spectateur, il ne s'agit pas de l'identité quotidienne qui est mise en jeu : « Pour Mervant-Roux, le spectateur ne regarde pas véritablement l'acteur mais plutôt sa « face perdue »[424], autrement dit le masque - matériel ou non, la mimique pouvant être un masque - que l'acteur crée lorsqu'il joue un personnage fictif. Dans le même sens, l'acteur ne voit pas le visage du spectateur en tant que tel mais « le reflet de l'action scénique sur la face spectatrice ». »[425] Entre la face perdue de l'acteur et celle du spectateur s'intercale la marionnette, double de cette face fictive.

L'art de la marionnette provoque un déplacement de la relation interfaciale : le spectateur est confronté à deux visages, plus ou moins visibles : celui de la marionnette et celui de l'acteur-manipulateur. On observe différentes stratégies dans l'économie de ces visages au sein de la relation théâtrale. Soit le visage de l'acteur fonctionne comme un relais expressif du visage de la marionnette (comme dans les spectacles de la compagnie Turak dans lesquels le marionnettiste et ses mimiques complètent l'expressivité de la marionnette), soit le visage de la marionnette, surface lisse, fonctionne sur le mode de l'effet Koulechov :

> « Il s'agit d'une expérience de Poudovkine, demeurée dans l'histoire du cinéma sous le nom d' « effet Koulechov ». Poudovkine montre que dans le déroulement d'un film un gros plan sur un visage n'est jamais totalement signifiant en soi. Seule la relation nouée entre les différents plans, c'est-à-dire la mise en évidence d'une situation précise (une séquence) éclaire sa présence d'une tonalité particulière. Le contexte seul donne du sens aux mouvements du visage et du corps. »[426]

Dans certaines démarches qui jouent sur l'effacement de la manipulation (comme dans *La Vieille au rideau* du Morbus Théâtre[427] par exemple), le visage de l'acteur est dissimulé, l'émotion, l'intention étant projetées sur le visage impassible de la marionnette

[424] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *op. cit.*, p.135.
[425] BOUKO, Catherine, *Le spectateur postdramatique, op. cit.*, p.202.
[426] LE BRETON, David, *Des visages, op. cit.*, p.123.
[427] *La Vieille au rideau*, texte de Philippe Minyana, mise en scène Guillaume Lecamus, 2003.

grâce au contexte extérieur de l'action, à la parole proférée par l'acteur. C'est le regard du spectateur qui va « nimber » le visage de la marionnette de réactions émotionnelles, de fluctuations dans son expressivité. Sa perception fonctionne sur le mode du montage de l'image :

> « L'image antérieure conditionne le déchiffrement des mimiques du visage, et comme ce dernier offre une large latitude de significations, la projection que réalise le spectateur sur le comédien est un leurre qui fait fonctionner le récit. »[428]

On peut aussi observer une économie en « vases communicants » entre l'expressivité du visage de l'acteur et celui de la marionnette. Dans l'art du *bunraku*, traditionnellement les manipulateurs sont masqués de noir, leur face étant alors rendue totalement inexpressive, tandis que le visage des poupées du *bunraku* est au contraire un visage hyper-expressif, pensé avec des yeux mobiles, des bouches articulées. Dans les spectacles de marionnette contemporaine, le visage de l'acteur ne peut prendre place de manière affirmée aux côtés de la marionnette que si son visage lui laisse une marge de présence possible. Les marionnettes hyperréalistes posent ce problème de la charge expressive du visage de l'acteur-manipulateur de manière radicale.

Chez Ilka Schönbein, la manipulation est rendue possible par le grimage du visage de l'interprète. Comme l'analyse David Le Breton, « Le grime est une activité qui soulève chez l'acteur les mêmes ressources anthropologiques que l'emprunt du masque. Il surcharge la peau du visage de couleurs provisoires et la rend méconnaissable sur toute son étendue, mais avec une souplesse dont ne dispose pas le masque (…) »[429]

Elle va également se défaire de son identité quotidienne par une série de grimaces qui déforment son visage. Cette « outrance de l'expression » « (…) est un paravent, de même que le masque (grimace vient du francique *grimâ* : masque), mais qui se donne à visage découvert, la peau nue et distendue. »[430]

---

[428] LE BRETON, *op. cit.,* p.123-124.
[429] *Ibid.*, p.221.
[430] *Ibid.*, p.216.

Dans les pratiques de la marionnette contemporaine qui reposent sur le corps hybride, le corps-castelet[431], les artistes mettent en place des mécanismes de voilement de l'identité du manipulateur, par une dissimulation du visage, un acteur qui se présente de dos où dont ce sont les membres inférieurs qui s'exposent au premier plan, le visage restant en retrait, dans l'ombre. Ces pratiques visent à faire advenir la marionnette et surtout, l'épiphanie de son visage.

Pour Georges Banu, la quête du visage de l'autre conduit à le supposer même chez un corps qui tourne le dos au spectateur. Dans son ouvrage consacré à *L'homme de dos*, il observe que :

> « Le dos n'est que l'alternative passagère du visage dont, fugitivement, il conteste l'autorité. Du corps, on montre ainsi la face cachée sans procéder pour autant à un anéantissement du pouvoir ancien. Bien au contraire, en se détournant, le personnage de dos engendre une supposition du visage. »[432]

Claire Dancoisne choisit de réifier les visages des acteurs-manipulateurs dans ses spectacles, visages qu'elle recouvre de masques plus ou moins occultants (du visage artificiel recouvrant l'intégralité de la face au masque simplement esquissé, ne couvrant que les yeux). Le comédien masqué échappe à la relation interfaciale, il la décale, comme le note David Le Breton : « L'impossibilité de saisir chez l'autre les mouvements de son visage, la déréalisation qui l'entoure à cause de ses traits enfouis sous le masque ou le bandage, rend la rencontre difficile, prive celle-ci des repères les plus élémentaires. »[433]
La relation interfaciale tourne à l'étrange quand les yeux de l'acteur se font visibles sous la surface du masque : « Les yeux vivants du comédien qui nous regarde à travers le masque sont effroyables, ils ne font partie ni du comédien, ni du masque… ». [434]

On observe une relation interfaciale diffractée dans les mises en scène de Philippe Genty, où le visage réel de l'acteur côtoie ses doubles factices [illustration 13]. Un tableau du Voyage d'hiver mis en scène par Ilka Schönbein est également révélateur de cette question de la perte du visage qui traverse l'art de la marionnette. [Illustration 33]

---

[431] Ces démarches seront abordées dans le chapitre C de la partie III.
[432] BANU, Georges, *L'Homme de dos, Peinture, théâtre,* Adam Biro, 2000, p.20.
[433] LE BRETON, *op. cit.*, p.161.
[434] KREJCA, Otomar, « Le regard du masque » in *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1985, p.206.

Les artistes de la marionnette pensent l'espace de la monstration en fonction des particularités que la marionnette induit dans son rapport à l'espace. Ils vont devoir penser les cadres dans lesquels est possible cette apparition/disparition.L'espace marionnettique est le lieu d'un basculement, un seuil entre montré et caché, une zone d'attente pour le regard. Il inclut donc le regard du spectateur. Le dispositif va alors avoir pour tâche de penser cette relation avec la salle.

Dans les pratiques contemporaines où la marionnette est mise en jeu sur les scènes théâtrales, aux côtés de l'acteur vivant, le dispositif cadre cet espace que la marionnette dessine (cet espace sans pesanteur, aux échelles changeantes), le différencie, l'isole, le met en valeur par rapport à l'espace scénique, l'espace de l'humain. Il accompagne l'éclosion de cet espace fictif, aide à sa mise en forme.

La marionnette, figure du seuil, instaure par sa présence un espace de l'entre-deux. Cette dimension se retrouve dans la configuration de l'espace marionnettique qui fonctionne à la manière d'un seuil.

Le seuil est un motif récurrent dans les arts picturaux. Certains tableaux vont ainsi placer le spectateur au seuil de l'image. Dans *Un enterrement à Ornans*[435], Gustave Courbet spectateur au bord de la tombe. Il se trouve happé par la béance, dans une expérience du regard mais aussi du corps.[436] [Illustration 58]

Dans *L'Enseigne de Gersaint*, tableau peint par Watteau, une figure féminine se tient sur le seuil d'un magasin de tableau, entre l'intérieur de la boutique et la rue, comme pour inviter le spectateur à y entrer. On s'aperçoit qu'il manque la devanture du magasin, l'espace se rapprochant de la boîte scénique. [Illustration 59]

En peignant *Les Ménines*, Velazquez place lui aussi le regardeur au bord de l'image, en posture de voyeur. Avec ce tableau, on a la sensation d'avoir affaire à un dispositif marionnettique, dans lequel les personnages sont presque des marionnettes, de petites poupées dans un cadre.[437] C'est le seuil du fond qui est important, c'est cette échappée du regard qui conduit à percevoir le miroir et l'emboîtement des niveaux de lecture de

[435] *Un enterrement à Ornans*, tableau peint par Gustave Courbet entre 1849 et 1850, huile sur toile, 315x668cm, Paris, Musée d'Orsay.
[436] FERGOMBE, Amos, « Les ruses de la création », conférence Journée d'étude *Danse et Créativité,* dans le cadre du projet DACO (Danse et Cognition), Université de Nice, le 5 mars 2010.
[437] Nous revenons sur l'étude de ce tableau dans la partie IV de la thèse.

l'image, le miroir renvoyant virtuellement à la présence du couple en train d'être peint, situé à la place du spectateur. Comme l'analyse Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, le tableau est le lieu d'une vacance :

> « […] une vacance qui, elle, est immédiate : celle du peintre et du spectateur quand ils regardent ou composent le tableau. C'est que peut-être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de celui qui voit, - malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits. »[438]

L'espace marionnettique est lui aussi marqué par cette vacance, en attente d'un spectateur. Le seuil qu'il met en place signe la possibilité d'accueillir. Il est le lieu par excellence de l'art. L'espace marionnettique, au croisement avec les arts plastiques, la peinture, dessine lui aussi des formes de seuils sur lesquels se tiennent des figures en oscillation, dans un entre-deux, mais également des seuils qui incluent la place du spectateur.

[438] FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p.52.

PARTIE II.

L'ESPACE MARIONNETTIQUE : UN ESPACE DIALECTIQUE

L'art de la marionnette est indissociable de la question de l'espace. L'espace dans les arts de la scène a toujours été le lieu de questionnements qui engagent positionnements esthétiques et pratiques scéniques. Il n'y a pas de mise en scène sans pensée préalable de l'espace. De nombreux théoriciens (sémiologues, scénographes) ont exploré cette question de l'espace au théâtre, art dont la dénomination même porte une querelle inscrite dans l'étymologie. *Theatron*, en grec, signifie « le lieu d'où l'on regarde ». Dans leurs travaux sur la scénographie, Marcel Freydefont et Luc Boucris voient dans l'espace une matière à mettre en forme pour poser les limites de l'image scénique (aux frontières plus ou moins poreuses avec le réel) et pour modeler la relation entre scène et salle. Les théoriciens de la sémiologie théâtrale (Anne Ubersfeld[439], Patrice Pavis[440], André Helbo[441]), l'envisagent quant à eux comme le lieu du signe.

L'espace marionnettique peut être lu à travers une série de dialectiques qui l'éclaire. La dialectique est « l'art de s'entretenir, de discuter, par questions et réponses, que pratique Socrate (…). C'est pour Aristote le nom d'une partie de la logique, liée à la rhétorique du probable, par différence avec la démonstration scientifique. »[442]

Espace profondément double, l'espace marionnettique articule montré et caché, vivant et inerte, concret et imaginaire. L'espace marionnettique est un espace du seuil, un lieu de l'entre-deux, au sens où l'entend Daniel Sibony : « L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée à l'autre. »[443]

Interroger l'espace marionnettique, c'est en premier lieu le confronter à d'autres champs artistiques, d'autres formes, pour en dégager les spécificités. Dans cet espace apparait une véritable dimension dialectique entre les formes artistiques (arts plastique, cinéma, arts de la scène), mais aussi une dialectique au cœur de sa configuration, entre caché et montré, entre corps réel et corps artificiel, entre l'échelle humaine et la miniature.

Dans cette deuxième partie, nous explorons les enjeux de l'espace marionnettique et cherchons à saisir en quoi il propose sa propre pensée de l'espace. Il apparait comme un

[439] UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, éd. Belin, 1996.
[440] PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Armand Colin, 2012.
[441] HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant,* Klinksieck, 2007.
[442] CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p.307.
[443] SIBONY, Daniel, *Entre deux : l'origine en partage*, Seuil, Points, 2003, p.11.

espace au confluent des arts et se situe « à la croisée » de plusieurs « paysages » selon Pierre Blaise, directeur du Théâtre sans Toit.[444]

Le premier chapitre interroge l'espace marionnettique à la lumière de champs artistiques tels que les arts plastiques, le théâtre et les arts de l'écran. L'espace marionnettique y est lu sous l'angle d'un dialogue entre plusieurs formes artistiques. Il cherche également à approcher une pensée de l'espace propre à la marionnette en interrogeant la conception de l'espace portée par de grandes figures des arts de la scène, de la littérature et de la philosophie, dans une dialectique des approches.

Il est marqué par une dialectique des échelles, sa configuration s'organisant autour des proportions de l'humain, de l'acteur-manipulateur, et autour de celles de la marionnette. L'échelle humaine et le minuscule ou le gigantesque se côtoient sur la scène marionnettique.

L'espace marionnettique est l'espace d'une présence qui oscille entre inertie et animation, entre vie, mort et engendrement de la présence. Il est également un lieu où se joue une indécision entre ce qui est réel et ce qui relève de l'illusion, une zone critique pour le regard du spectateur.

Dans un deuxième chapitre consacré aux dispositifs traditionnels, nous explorerons ensuite le fonctionnement de l'espace marionnettique dans ses relations à une forme de corps, une forme de manipulation, et les exigences d'un public donné. Dans les pratiques traditionnelles, avec l'invention du castelet, du *Bunraku* et de l'écran du théâtre d'ombres, l'espace apparait comme une question centrale. Il met en jeu la frontalité, le rapport au public et à l'illusion, tout en ménageant une place définie à la manipulation.
C'est aussi un espace qui articule monstration et dissimulation, comme le montre l'étude des dispositifs traditionnels. L'écran est aussi le lieu d'une articulation entre surface et profondeur.

Une dialectique entre dehors et dedans, intérieur et extérieur est au cœur de la configuration des espaces traditionnels comme contemporains. Le champ et les hors-champ occupent une place essentielle dans l'économie de l'espace marionnettique.Cet espace articule aussi l'image et sa fabrique, la présence et la manipulation. Si nous

[444] BLAISE, Pierre, « Un théâtre d'art de marionnettistes » in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Paris, éd. Théâtrales, 2003, p.51.

sommes attentifs aux formes traditionnelles, c'est aussi pour en appréhender les perspectives dans les formes actuelles de l'art de la marionnette.

C'est ce que nous explorons dans le dernier chapitre de cette deuxième partie : comment s'articulent monstration et dissimulation, à la fois dans les dispositifs traditionnels et dans leurs configurations actuelles. Nous cherchons à saisir comment le travail sur l'échelle met en place des espaces d'écoute, de focalisation et quel est l'effet produit sur le regard et sur l'attention du public. Enfin, nous observons dans les créations contemporaines les types de corps qui se dessinent dans ces espaces, l'économie relationnelle entre manipulé et manipulateur, entre montré et caché et interrogeons la problématique de la présence dans les espaces marionnettiques contemporains. L'espace marionnettique est le lieu d'un partage de l'incarnation, d'un partage des voix qui engage le spectateur dans de nouvelles postures de réception.

Chapitre A.

L'espace marionnettique comme lieu d'une confluence des théories et des pratiques

Qu'est-ce qu'un espace marionnettique ? L'espace marionnettique peut être envisagé à travers la parenté qu'il entretient avec celui des arts plastiques, du théâtre et du cinéma. Comment saisir les points de confluences mais aussi les points de résistance qui existent entre ces différents espaces ? En quoi l'art de la marionnette emprunte à chacune de ces formes sans jamais s'y réduire ?

Nous commencerons par interroger les caractéristiques de cet espace en le rapprochant, en le confrontant, et en le différenciant de l'espace plastique, scénique, virtuel, ou encore cinématographique. Cette première approche nous conduira à relever une série de notions problématiques qui permettent d'éclairer l'art de la marionnette et le fonctionnement de son espace. Nous aborderons ainsi les notions de théâtralité, de plasticité et de virtualité propres à cet espace et interrogerons la question du cadre, du champ et du hors-champ, de l'installation, de la matière et de l'immatériel, du rapport au public et de la représentation, dans le souci de saisir les spécificités de cet espace.

Dans un second temps, nous convoquerons des figures de théâtre, plasticiens, scénographes, théoriciens de l'espace (Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Tadeusz Kantor), poètes ou philosophes (comme Georges Perec ou Gaston Bachelard), dont l'approche, le regard, peuvent nourrir notre réflexion sur l'espace marionnettique. Nous nous intéresserons aux rénovateurs de la scène et de la question de la scénographie (Adolphe Appia et Edward Gordon Craig) qui ont dépassé le décorativisme caractéristique de la scène du XIX^{ème} siècle. Les renouveaux scénographiques au théâtre s'avèrent liés à des questions fondamentales de l'espace marionnettique : la dimension symbolique de l'espace, la place des corps et le renouveau de la place du spectateur. Ce sont également des metteurs en scène et plasticiens comme Oskar Schlemmer et Tadeusz Kantor qui ont renouvelé l'approche de l'espace scénique en mettant en évidence sa dimension plastique, sa puissance d'instauration des corps et ses potentialités à faire jouer l'apparition. Enfin, deux poètes et philosophes entrent dans le champ de la réflexion pour appréhender l'espace marionnettique : Gaston Bachelard et Georges Perec ont mis en évidence le caractère indissociable de l'espace avec l'expérience humaine et également avec une certaine dimension imaginaire. Leurs deux approches

ontologiques[445] entrent en écho avec la façon dont les créateurs envisagent l'espace marionnettique aujourd'hui.

L'espace marionnettique apparaît alors comme un espace au confluent des approches et des formes artistiques, espace qui ne peut se confondre avec aucune autre forme d'art mais dont les contours peuvent être dessinés à l'aide de réflexions issues d'autres formes, du théâtre, de la philosophie, des arts plastiques ou des arts de l'écran.

1. Entre plasticité, virtualité et théâtralité : l'espace marionnettique

L'espace marionnettique est un espace encore peu exploré par les chercheurs. Rares sont les études sur ce sujet (hormis celles de scénographes qui s'y intéressent de près, comme c'est le cas pour Chantal Guinebault-Szlamowicz[446]). L'art de la marionnette est plus souvent abordé sous l'angle du corps[447], de la représentation de la figure humaine[448] ou de l'effigie et son influence sur l'art théâtral[449]. L'approche de la marionnette demeure une approche qui prend appui sur les outils du théâtre. Or l'espace marionnettique ne peut se réduire à un seul champ artistique. Il se situe au confluent de l'installation plastique, de la théâtralité, et pour l'écran du spectacle d'ombres, de la virtualité et de l'espace cinématographique. Les outils propres à ces autres formes ouvrent d'autres perspectives pour appréhender l'espace marionnettique.

---

[445] Pour George Perec, *Espèces d'espaces*, éd. Galilée, coll. Espace critique, 1974 et pour Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1958.

[446] On peut noter, entre autres, sa thèse de doctorat : GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, *Scénographie, frontalité et découvertes dans le théâtre contemporain,* thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, Université Paul Valéry Montpellier III, dir. Luc BOUCRIS, 2002, l'article paru dans la revue *Ligeia* : « En face et à l'intérieur : le paradoxal pouvoir de la marionnette » in *Ligéia, Dossiers sur l'Art, XXIe année*, 2008, 135-160, et « Des *screens* au castelet éclaté : un langage marionnettique », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 85-98.

[447] Thèse d'Emmanuelle Ebel : *L'objet marionnettique sur la scène contemporaine : le corps utopique*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Germain Roesz, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2011.

[448] Thèse de Stanka Pavlova : *Les avatars et métaphores de la figure humaine sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction d'Amos FERGOMBE, Université d'Artois, 2011.

[449] Thèse d'Hélène Beauchamp et thèse de Raphaèle Fleury : BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre: usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne),* thèse de doctorat en Littérature comparée sous la direction de François Lecercle, 2007 et FLEURY, Raphaèle, *L'influence du spectacle populaire sur le théâtre de Paul Claudel*, thèse de doctorat en Littérature sous la direction de Denis Guénoun, 2009.

Il existe en outre une spécificité essentielle de l'espace marionnettique : il est le lieu de l'instauration d'une forme de corps, d'une figuration tout à fait particulière. Le corps de la marionnette va entrer en dialogue avec cet espace et lui imposer un certain nombre de caractéristiques. La question de l'espace marionnettique découle directement des particularités du corps marionnettique, de la figure qui va y être donnée à voir.[450]

Ce premier chapitre sera attentif à cerner l'espace marionnettique dans ses points de rencontre avec d'autres configurations spatiales instaurées par d'autres formes artistiques (cinéma, théâtre, arts plastiques), tout en mettant en évidence ses spécificités propres.

1.1 Espace théâtral / espace marionnettique : enjeux d'une interaction[451]

L'espace marionnettique est situé au croisement du théâtre et des arts plastiques, comme l'affirme Pierre Blaise, directeur artistique du Théâtre Sans Toit :

« Le théâtre de marionnettes est à la croisée de trois immenses paysages : les arts de la scène, les arts plastiques et l'art de voir. Les arts de la scène, les arts plastiques et l'art de voir agissent ensemble. Pour qu'il y ait spectacle de marionnettes, il est impossible d'en soustraire un seul. »[452]

Se poser la question de la mise en scène, c'est se poser la question de l'espace. Comment les études portant sur le spectacle vivant envisagent-elle cette question et quels sont les points de rencontre avec l'art de la marionnette ?

---

[450] Cette approche a été développée dans la partie I de la thèse (chapitre B « Dialogue du cors marionnettique avec l'espace »).

[451] Ce titre reprend, de façon détournée, l'intitulé d'un colloque organisé à l'Université Marc Bloch à Strasbourg en mars 2011 : « Espace scénique, espace marionnettique : enjeux d'une interaction **»,** colloque des 17-18-19 mars 2011, Université de Strasbourg et T.J.P. – Centre Dramatique National d'Alsace.

[452] BLAISE, Pierre, « Un théâtre d'art de marionnettistes » in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Paris, éd. Théâtrales, 2003, p.51.

L'espace marionnettique est le lieu d'une certaine forme de théâtralité, dans son mode de fonctionnement comme dans la relation théâtrale qu'il instaure. De quelle forme de théâtralité est-il question ? L'espace marionnettique fait dialoguer la convention théâtrale avec l'imaginaire du spectateur pour l'emmener dans un véritable « espace de signes », au sens où l'entendent les sémiologues. Il est également le lieu d'une véritable relation théâtrale, une mise en rapport entre un acteur et un spectateur présents l'un pour l'autre dans le cadre de la représentation. Cette relation théâtrale qui est l'une des caractéristiques faisant de l'espace marionnettique un espace s'apparentant au théâtre, se modifie par la présence de la marionnette. La relation théâtrale entre dans une dynamique triangulaire.

La présence de la marionnette, corps plastique, vient bouleverser la dimension strictement théâtrale de l'espace scénique. Le travail sur l'échelle qu'induit la présence de la marionnette creuse l'espace scénique et instaure un niveau supplémentaire, celui de l'enchâssement. Cette reconfiguration de l'espace selon des échelles souvent miniatures remet en question la jauge des spectacles, le nombre de spectateurs qui aura accès, sans instrument optique supplémentaire (jumelles, retransmission vidéo), à la visibilité de l'espace marionnettique.

1.1.1 L'art de la marionnette appréhendé comme art de la scène

a. Du lieu à l'espace, approche sémiologique

La sémiologie théâtrale, en posant la question de l'espace théâtral, a mis en évidence une distinction essentielle : la différence entre « lieu » et « espace » au théâtre. La sémiologie trouve dans cette tension entre lieu et espace l'entrée privilégiée pour saisir les spécificités de l'art du théâtre. « L'espace est, pour le sémioticien, le domaine de recherche fondamental à partir duquel le théâtre peut être analysé : à la limite, tout au théâtre

pourrait être lu et compris à partir du fonctionnement de l'espace comme « lieu » (concret et géométrique) des signes scéniques. »[453]

Anne Ubersfeld, dans son ouvrage *Lire le théâtre II*[454], définit le lieu comme étant « un élément concret topologiquement repérable » alors que l'espace serait selon elle « une catégorie générique abstraite donnant à voir, à sentir, un lieu qui peut être virtuel ». L'espace est donc lié à une dimension imaginaire, fictive, tandis que le lieu s'impose par sa dimension concrète.

Le « lieu » peut, au théâtre, faire référence au « lieu théâtral ». Celui-ci ordonne la place de la scène et celle du public et s'inscrit souvent dans un bâtiment qui prend alors le nom de « lieu théâtral », qu'il soit construit ou non pour cet usage. Le « lieu scénique », quant à lui, concerne l'endroit matériel de la scène, le plateau où évoluent les acteurs. Il peut prendre place en extérieur, dans les pratiques du théâtre de rue par exemple, qui instaurent des lieux scéniques dans l'espace urbain.

Le terme d'espace quant à lui désigne d'autres éléments : « l'espace scénique » recouvre, sémiologiquement, l'ensemble des signes disposés sur le lieu scénique. « L'espace de jeu » est lié au comédien et à ses évolutions dans l'espace scénique, il est dessiné par les corps, tandis que « l'espace dramatique » dépasse le lieu réel et le donne à voir comme représentatif ou imaginaire. L'espace « dramatique », au croisement de la présence de ces corps et de ces signes, creuse l'espace d'une dimension fictionnelle. C'est donc la pratique de l'acteur et le regard conjoint du spectateur qui vont transformer un lieu en un espace.

Quand nous parlons d' « espace marionnettique », nous englobons l'ensemble de ces acceptions : l'espace marionnettique au sens d'espace dramatique, lieu de fiction, qui peut être appréhendé comme lieu des signes mais aussi l'espace marionnettique comme espace matériel de jeu où prend place un corps particulier, espace délimité par le corps artificiel de la marionnette. Mais l'espace marionnettique ne peut être envisagé sans ses coulisses, son espace de manipulation qui lui est intimement lié. Il articule deux corps, deux échelles, deux niveaux de réalité. C'est cette articulation, cette dialectique qui fonde l'espace marionnettique.

---

[453] UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II– L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p.50.
[454] *Ibid.*

L'espace marionnettique s'impose par une série de caractéristiques. Tout d'abord, il possède une dimension imaginaire, fictionnelle : il présente un morceau d'univers différent du lieu scénique. Son extension est le hors-scène, non visible mais présent dans la fiction représentée. Le spectateur imagine alors un autre lieu que celui qu'il voit : un espace à proprement parler. Ainsi, selon Anne Ubersfeld, une rue – qui est un lieu-, peut devenir un espace le temps d'une performance. Il suffit qu'il sollicite la croyance et l'imagination du spectateur à partir d'éléments visibles, de signes disposés sur le lieu scénique ou produits par les corps.

Pour l'espace marionnettique, la convention théâtrale emmène le spectateur dans un espace d'illusion qui repose sur la présence préalable de l'effigie, par son irréalité constitutive. La question du signe et de la convention apparaissent donc comme des points communs au théâtre et à l'art de la marionnette. Une seconde caractéristique rapproche ces deux espaces : ils sont le lieu d'une relation entre un acteur (-manipulateur) et un spectateur.

b. Art de la marionnette et théâtralité

L'espace, s'il se caractérise par la présence d'un ensemble de signes (lumière, couleurs, matières, objets) tel que l'envisagent les sémiologues, trouve son essence dans la dimension relationnelle qui le lie au regard des spectateurs :

> « Il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants et des regardés. Là se trouve la difficulté majeure de toute sémiotique de l'espace théâtral : l'espace ne peut être compris comme une forme vide, comme l'espace géométrique euclidien tridimensionnel, mais comme l'ensemble des signes de la représentation dans la mesure où ils entretiennent une relation spatiale ; l'espace est défini par cette relation même. »[455]

Cette affirmation propose deux perspectives pour appréhender l'espace marionnettique. La première est la question de la relation, du théâtre comme art relationnel[456]. L'art de la marionnette est lui aussi traversé par cette question. Sans regard

[455] *Ibidem*, p.51.
[456] BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, édition Les presses du réel, Dijon, 1998. Voir aussi la partie I de la thèse quant à la relation théâtrale et la partie IV qui est entièrement consacrée à la question.

extérieur porté sur elle, la marionnette n'existe pas. Sans la dimension de croyance d'un public face à l'illusion de vie qu'elle propose, c'est l'essence même de l'art de la marionnette qui se trouve réduite à néant.

La seconde perspective fait écho à la dimension imaginaire de l'espace explorée par George Perec ou Gaston Bachelard[457] : l'espace n'est pas une forme vide. Il est en relation avec l'être, avec son imaginaire, son appréhension de son environnement.

L'espace se caractérise encore, selon Anne Ubersfeld, par sa clôture : il est isolé matériellement ou virtuellement du reste du monde, et par une certaine indifférenciation du lieu occupé, tant qu'il se trouve lié à une pratique : « La seule décision des praticiens – « nous faisons du théâtre, et ce que notre pratique délimite est un espace scénique » - permet de définir le double espace théâtral (scène-salle) sans que rien d'institutionnel ne détermine ce lieu. »[458] C'est sur cette clôture de l'espace, sa façon intrinsèque de se délimiter comme espace de jeu face à un espace du regard que les scénographes ont appuyé leurs recherches. Comment organiser au mieux ce partage de l'espace ? Comment servir le drame en façonnant l'espace scénique et en organisant la place du public face à l'œuvre représentée ?

La théâtralité de l'art de la marionnette repose elle aussi sur la présence agissante de l'acteur-manipulateur, de la figure qu'il donne à voir et sur le regard du spectateur. Quant à la clôture de l'espace marionnettique, elle est souvent matérialisée par la configuration même de l'espace. Ainsi, en ce qui concerne les dispositifs traditionnels, écran ou castelet, l'espace est clairement délimité par un cadre et possède une matérialité qui l'instaure comme espace de fiction.

L'espace marionnettique peut également, et c'est parfois le cas dans les pratiques contemporaines ou les spectacles de rue, dépendre uniquement du surgissement de la marionnette (sur le corps du manipulateur, ou devant lui). L'espace est alors dépendant de cette co-présence entre acteur et public qui institue d'elle-même les deux espaces en relation. La théâtralité naît de cette présence agissante de l'acteur qui échafaude un espace irréel grâce à la marionnette qu'il met en jeu.

---

[457] Notamment dans (Perec, Georges), *Espèces d'espaces* et dans (Bachelard, Gaston), *La Poétique de l'espace*. Nous approfondirons ces approches dans la seconde section de ce chapitre.

[458] *Ibidem*, p.52.

c. Lecture scénographique de l'espace marionnettique

La scénographie, même si elle s'est encore peu penchée sur la problématique de l'espace marionnettique (hormis les travaux de Chantal Guinebault-Szlamowicz), ouvre des perspectives plus fécondes pour l'appréhension de l'espace marionnettique. En effet, certaines de ses caractéristiques échappent à une lecture strictement sémiologique.

Dans son avant-propos à l'ouvrage *Lectures de la scénographie*[459], Sylvie Fontaine propose comme démarche d'appréhension de la scénographie « d'examiner comment l'on crée de la vision sur scène et d'en interroger le sens et la dynamique »[460]. Dans cette approche, la question du regard, de la vision sont centrales.

Il s'agit d'interroger les spécificités de l'espace marionnettique en tant qu'espace, que dispositif créateur d'un regard spécifique.

Selon Marcel Freydefont :

> « La scénographie a pour objet l'invention d'un lieu au bénéfice d'une action ou d'une présence par le moyen de l'espace et du temps (…). Cette invention du lieu comporte deux aspects au regard de la représentation : invention d'un lieu de représentation (ou simple utilisation d'un lieu de représentation déjà existant, plus ou moins activé par un investissement spécifique) ; invention d'une représentation de lieu au regard des exigences propres au projet dramaturgique (représentation du lieu de la fiction, quelle qu'en soit la forme, illustrative ou métaphorique, figurative ou abstraite). »[461]

Dans l'art de la marionnette, cette invention d'un lieu « au bénéfice d'une présence » doit prendre en compte à la fois les caractéristiques plastiques et cinétiques de la marionnette, mais aussi l'articulation entre deux espaces : l'espace réel de l'acteur-manipulateur, espace de la fabrique de l'image et l'espace imaginaire de la marionnette. Comment s'articulent ces deux espaces ? Quel type de vision créent-ils ?

Dans une appréhension de l'espace et de sa machination, il s'agit de détailler, comme l'observe Marcel Feydefont :

« - les éléments souples (toile, rideau, frise, pendrillon)

---

[459] *Lectures de la scénographie*, séminaire organisé par le Pôle national de ressources théâtre Angers-Nantes, CRDP des Pays de la Loire, Carnets du Pôle, 2007.

[460] FONTAINE, Sylvie, « Avant-propos » in *Lectures de la scénographie*, *op.cit.,* p.7.

[461] http://www.iul-urbanisme.fr/esth14.pdf.

- Les éléments rigides (châssis, fermes, praticables, constructions, sols)
- Les éléments fluides (lumière, son, image projetée, diffusée)
- Les machines, trucs et effets spéciaux (trappe d'apparition, vol, machine à brouillard, à fumée, à vent, pyrotechnie). »[462]

La quatrième catégorie d'éléments évoqués est particulièrement opérante dans l'art de la marionnette, le corps du manipulateur faisant office de machine scénique au service de la marionnette et au service de la vision (comme vu précédemment dans l'exemple du théâtre d'objets convoqué par Jean-Luc Mattéoli et Christian Carrignon).

1.1.2 Points d'achoppement de l'espace marionnettique

a. Dédoublement des corps et des espaces

Si, pour Anne Ubersfeld, l'espace scénique s'envisage comme l'espace des signes, il apparait que l'art de la marionnette pose d'autres enjeux. Mettant en scène des figures plus ou moins anthropomorphes qui seront animées, l'art de la marionnette pose autrement la question de la présence. Nous avons pu voir comment la dimension plastique d'un corps matériel et d'un espace marionnettique peuvent interagir l'un avec l'autre. La présence en scène de corps artificiels, influent sur l'espace, entrent en dialogue avec lui.

La marionnette est en effet une figure qui charrie avec elle un espace qui n'est pas neutre, un espace signifiant. La première partie de cette thèse a analysé la présence marionnettique comme étant une figure de l'ailleurs. A travers cet ailleurs dont elle est nimbée, c'est une dimension imaginaire qu'elle instaure sur scène.

[462] FREYDEFONT, Marcel, « La scénographie, quels repères terminologiques, historiques, esthétiques et pratiques ? » in *Lectures de la scénographie, op. cit.*, p.40.

D'autre part, la coprésence acteur et marionnette dans l'espace introduit une autre problématique de l'espace, qui se trouve dédoublé, et dont les coulisses sont visibles dans la manipulation à vue.

Débordant la dimension sémiologique de l'espace, la marionnette va introduire un autre pan de l'espace qui n'est pas uniquement lu comme signe, mais marqué par une forte dimension imaginaire. L'espace marionnettique échappe alors à une certaine codification, il ne peut être lu à la manière du théâtre d'acteurs.

Si l'espace marionnettique se distingue de l'espace théâtral par sa plasticité marquée (comme on le verra dans la section suivante), un deuxième aspect vient lui conférer une dimension imaginaire plus prégnante : le travail de l'échelle, l'instauration d'espaces miniatures entraînant le spectateur dans une focalisation accrue du regard. Cette caractéristique influence aussi la place concrète du public, ainsi que sa configuration en termes de distance, de jauge et de placement face à la scène marionnettique. La question de l'échelle est véritablement centrale, elle instaure des espaces marionnettiques irréels, comme autant de points de focalisation qui entraînent le regard dans un autre univers.

b. Dialectique des espaces, l'échelle et l'enchâssement

> « (…) il y a autant d'œuvres que de niveaux de perception : isolez, regardez, agrandissez et traitez un détail, vous créez une œuvre nouvelle (…). Changez le niveau de perception : il s'agit là d'une secousse qui ébranle le monde classé, le monde nommé, (le monde re-connu) et par conséquent libère une véritable énergie hallucinatoire. »[463]

L'art de la marionnette est l'art qui introduit de la façon la plus prégnante la question de l'échelle sur scène. Si l'espace scénique du théâtre est conçu aux mesures de l'être humain (acteur et spectateur), l'espace marionnettique est construit selon les mesures du corps fictif qui l'habite. Or, ce corps est presque toujours un corps en excès

[463] BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.203-204.

ou en réduction[464]. L'espace marionnettique induit donc de nouvelles problématiques spatiales sur la scène contemporaine. L'espace de la marionnette creuse des mises en abyme dans le volume scénique, le déploie et le replie au gré des apparitions. La miniature, souvent présente, met en jeu le regard et ouvre une certaine dimension imaginaire.

Philippe Boudon, dans son ouvrage consacré à la question de l'échelle en architecture[465] pose la distinction à opérer entre proportion et échelle. La première étant une « mesure par report à l'intérieur d'un espace clos », la seconde étant une « mesure se fondant sur une extériorité »[466]. L'espace marionnettique articule ces deux notions. Dans un premier temps, c'est un espace aux mesures du corps fictif, mais c'est aussi un espace qui se confronte à une extériorité, celle du corps vivant, de l'espace scénique, des proportions humaines des acteurs et des spectateurs.

En Europe, la dimension ambulante des spectacles de marionnette a nécessité des dispositifs scéniques simples, démontables et transportables et de dimensions modestes. Au-delà des proportions du lieu scénique, l'espace instauré par la présence de la marionnette est toujours déréalisé.

Ce que la marionnette propose sur la scène, c'est un univers à son échelle, façonné selon ses proportions. Si les géants du Royal De Luxe[467] s'emparent de l'espace urbain et s'approprient ses installations comme autant d'éléments de jeu qui semblent rétrécir face à la marionnette, la plupart des créations mettent en jeu des pantins, figures de dimensions plus réduites que l'humain. Les espaces ainsi mis en jeu sont des espaces miniatures, qui ouvrent de nouvelles dimensions à l'espace scénique.

Parfois, on assiste à un jeu de bousculement des échelles à l'intérieur d'un même espace. Dans les créations de la compagnie La Licorne, la recherche d'une certaine déréalisation de l'espace consiste à mettre en confrontation des objets, des créatures animales plus grandes ou plus petites que nature. Dans *Bestiaire Forain,* un rhinocéros géant fait son entrée, des moules géantes mijotent dans une immense marmite, des boîtes

[464] Rares sont les marionnettes traditionnelles qui sont conçues aux dimensions humaines. Certaines pratiques contemporaines autour du mannequin (la compagnie ACDM de Gisèle Vienne par exemple) bousculent cette convention. La question du corps marionnettique sera largement abordée en partie II.
[465] BOUDON, Philippe, *Echelle(s),* ed. Economica, La Bibliothèque des formes, 2002.
[466] BOUDON, Philippe, *op.cit.*, p.47.
[467] La compagnie Royal De Luxe, fondée en 1979 par Jean-Luc Courcoult est basée à Nantes. Elle propose des irruptions artistiques et spectaculaires dans l'espace public, notamment par le détournement d'objets et le recours au gigantisme.

de sardines exécutent un numéro de trapèze, sur une piste de cirque miniature... Comme l'affirme Claire Dancoisne :

> « Un jour nous avons choisi de créer *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert. Les fantasmagories s'imposaient. Ce jour-là, nous avons de toute évidence défini les choix artistiques que nous défendons encore aujourd'hui. Un théâtre où l'objet animé, l'ombre, le masque, les dimensions multipliées du plus petit au plus grand, les perspectives mises à mal, le décor sonore, le pointillisme de la lumière, les comédiens, les manipulateurs, les machines, la mise en scène…., se doivent d'exister ensemble et de donner à voir un texte aux multiples lectures. »[468]

Ces décalages dans les proportions habituelles agissent sur la perception du corps vivant qui apparait alors en excès ou en modèle réduit. Quand l'acteur-manipulateur est visible, la perception que le public a de son corps est influencée par l'univers que met en place la marionnette. Trop grand ou au contraire trop petit, le corps vivant apparait déréalisé, hors normes. [Illustration 60]

L'enjeu principal de ce bousculement des échelles est la dimension d'enchâssement que l'espace marionnettique fait naître dans l'espace scénique. La cohabitation du corps vivant et du corps marionnettique a depuis toujours posé des problèmes aux artistes de la marionnette. Les espaces traditionnels, écran et castelet, sont d'ailleurs conçus de telle façon que les deux échelles en jeu (l'échelle humaine et celle de la fiction marionnettique) ne se troublent pas l'une l'autre et ne gênent pas la perception de la marionnette. Ainsi, le castelet de la marionnette à gaine enveloppe et cache le corps du manipulateur tout en ménageant un espace scénique délimité au jeu de la marionnette. L'écran du théâtre d'ombres quant à lui délimite habilement l'espace de la fiction et fait écran à la fabrique de l'illusion qui se joue derrière lui. Dans l'espace du *bunraku*, les corps des manipulateurs, renforçant l'effacement visuel produit par la tenue qui les voile, se dissimulent en partie derrière le paravent qui sert d'espace de jeu à la figure marionnettique[469].

Ces stratégies de dissimulation du corps vivant sont aujourd'hui remises en jeu par les créateurs contemporains. Avec l'apparition sur les scènes de la manipulation à vue et de la cohabitation dans l'espace scénique des corps vivants et des corps marionnettiques, de nouvelles questions se sont posées aux praticiens. Comment préserver deux espaces

---

[468] DANCOISNE, Claire, dossier de la compagnie La Licorne, centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette. *La Tentation de St Antoine* a été créée en 1990 et mis en scène par Claire Dancoisne.

[469] La question des dispositifs traditionnels de l'art de la marionnette fait l'objet du chapitre B de notre première partie.

distincts qui ne se perturbent pas l'un l'autre ? Comment conserver une cohérence de l'image scénique ? Est alors apparue la nécessité de façonner dans l'espace scénique des espaces distincts, à l'échelle de la marionnette.

Le volume scénique est alors travaillé d'une façon tout à fait particulière, prenant en compte à la fois les deux échelles. Si traditionnellement le castelet assumait ce rôle et instaurait par sa structure même un espace unique de focalisation, la cohabitation de l'acteur et de la marionnette sur la scène met en place un certain nombre d'espaces enchâssés dans le volume de la boîte scénique. Les scénographies contemporaines (du Turak Théâtre, ou de Philippe Genty, par exemple) jouent sur ce travail de l'espace scénique dans son entier et sur l'installation d'espaces miniatures, espaces à l'intérieur desquels le regard va venir plonger. Boîtes, cadres, plateau d'une table voire corps de l'acteur[470] sont ainsi investis par la marionnette, comme autant d'espaces de focalisation qui font pénétrer le spectateur à l'intérieur d'un espace marionnettique.

La particularité de l'espace enchâssé est qu'il entraîne immédiatement un effet de focalisation du regard, de cadrage à l'intérieur du cadre de scène, piégeant une seconde fois le regard. Philippe Genty parle de « paysages à tiroirs »[471] quand il évoque le spectacle *La Fin des terres*.

Cette configuration particulière de l'espace va donner lieu à des jeux de passage d'un espace à l'autre, d'une échelle à l'autre, offrant au regard du spectateur une certaine forme de respiration, jouant sur la double focale possible, longue ou courte, de la miniature vers l'échelle humaine ou inversement. L'espace y apparaît alors particulièrement dynamique, animé par de multiples possibilités de perception. Le spectateur va pouvoir choisir de porter son regard à l'intérieur de l'espace de la marionnette ou d'observer l'espace scénique dans son entier, de plonger dans le détail ou de s'intéresser à la vision d'ensemble. Il a accès à un point de vue dédoublé. Cette perception démultipliée, complexifiée, répond à un propos dramaturgique semblable : le spectateur a alors accès à la fiction autant qu'aux conditions de sa mise en œuvre.[472]

La marionnette est dans un autre rapport à celui qui perçoit, au spectateur. Etymologiquement, « celui qui regarde avec attention », le spectateur perçoit à la fois la

[470] La partie IV analyse de manière plus approfondie les enjeux de ces nouveaux dispositifs.
[471] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, Actes Sud, 2013, p.206.
[472] La partie IV de cette thèse développe les enjeux de la place du spectateur dans les pratiques contemporaines de l'art de la marionnette.

marionnette mais aussi l'animation. Dans l'espace marionnettique, les coulisses jouent un rôle très important dans la perception du spectateur.

c. Scruter les découvertes, apercevoir les coulisses

Dans sa thèse de doctorat, Chantal Guinebault-Szlamowicz a montré comment l'art de la marionnette faisait jouer la question des découvertes et des coulisses dans la perception du spectateur[473]. Les découvertes sont définies par Georges Banu comme : « zone intermédiaire entre le cadre et les coulisses où le regard du spectateur peut parfois s'insinuer en troublant ainsi la cohérence de l'image scénique. »[474]

Dans la manipulation à vue, le cadre est rarement matérialisé et les coulisses apparaissent de façon mentale, hors du cadre façonné par la focalisation du regard (induite par le jeu de l'acteur ou par un travail des lumières). L'acteur fait et défait les cadres de vision et occupe la position du scénographe, participant à la dynamique de l'espace et du regard.

Cette illusion mise à nu suit les évolutions de la place du spectateur, telles qu'elles sont énoncées par Georges Banu :

> « Maintenant les conditions historiques ont fait de nouveau du spectateur un observateur. Un observateur attentif. Un observateur qui a un surplus de savoir. Ce n'est plus le spectateur qui se laissera bercer par l'illusion, le spectateur dénoncé par Brecht. L'expérience de la distanciation a eu lieu et elle a été intégrée. Le spectateur observe et partage le théâtre… »[475]

La présence de la marionnette en scène bouleverse un autre aspect de l'art du théâtre : la question de la co-présence. Même si l'interprète-manipulateur vivant qui officie de façon cachée est bel et bien présent (c'est ce qui fait de la marionnette une forme du spectacle vivant), la relation qui se noue entre le public et la scène est d'un tout autre ordre que celui qu'on trouve habituellement au théâtre.

---

[473] GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, *Scénographie, frontalité et découvertes dans le théâtre contemporain,* thèse citée.
[474] BANU, Georges, *Yannis Kokkos : Le Scénographe et le héron*, p.18.
[475] BANU, *op.cit.*, p.56.

En effet, le jeu se déploie dans une économie fondée sur un trio de présences, la relation scène-salle n'est plus duelle (entre l'acteur et le spectateur) mais passe par la mise en jeu d'un troisième tiers, d'une présence tierce qui fait entrer la relation dans une ternarité. La dynamique de l'échange permet alors de multiplier les gammes de relations entre l'acteur et la marionnette, la marionnette et le public, le public et l'acteur. Ces différentes postures seront appréhendées dans la partie III de cette thèse.

L'espace de la marionnette, bien que proche de l'espace scénique dévolu aux acteurs, s'en distingue de diverses façons. Dans le chapitre C, nous étudierons comment il inclut l'acteur-manipulateur, comment il ménage une place à cette présence vivante, agissante aux côtés de la marionnette. D'autres problématiques se mettent alors en place, liées à la présence de l'acteur-manipulateur. Dans cet espace se joue en effet la présence de quelqu'un qui va animer la marionnette, par essence inerte. L'espace marionnettique est un lieu de tensions, entre vivant et animé, monstration et dissimulation, espace contraint et espace des possibles.

1.2 De l'espace plastique à l'espace marionnettique : frictions et confluences[476]

Il est significatif que nombre de metteurs en scène de la marionnette contemporaine soient d'abord des plasticiens, des artistes formés aux arts plastiques. Philippe Genty, Michel Laubu, Claire Dancoisne, sont tous passés par les Beaux Arts avant de se diriger vers l'art de la marionnette. Dans les traditions européennes de la marionnette, le marionnettiste fabrique ses marionnettes, met en scène et interprète, la polyvalence du métier nécessitant une habileté plastique essentielle.

Dans l'évolution de l'art de la marionnette, l'influence des arts plastiques est très prégnante. Ainsi, des peintres célèbres ont contribué au renouveau de la marionnette en France. Les avant-gardes artistiques (futuristes, dadaïstes, cubistes) ont profondément influencé la pratique des arts de la marionnette[477]. Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, et plus tard Tadeusz Kantor, ont développé un très grand intérêt pour le renouveau plastique de la figuration, de la représentation humaine.

Marionnette et espace marionnettique ne peuvent être pensés l'un sans l'autre. C'est de ce dialogue constant que naît la particularité de l'art de la marionnette. L'espace qui accueille, instaure la marionnette, prolonge une de ses caractéristiques essentielles : la dimension plastique. Il semble tout d'abord que la marionnette, corps artificiel, façonné par le marionnettiste, fasse dialoguer sa matérialité avec celle de l'espace qui l'environne. Sa confrontation avec l'acteur qui la manipule opère un creusement de l'espace au profit de son univers plastique. Déréalisant l'espace de représentation voué à l'humain, la marionnette introduit un certain dépassement des limites organiques du corps vivant, une forme de démesure autant qu'un nouveau territoire de significations. C'est un espace sensible qui se met alors en place, caractérisé par une attention à la dimension plastique et au mouvement de la marionnette dans l'espace.

La matérialité de ce corps œuvre à une perception particulière de l'espace. Corps plastique, la marionnette va agir par contamination sur l'espace qu'elle occupe et en révéler, en accentuer la matérialité.

---

[476] BONNET, Eric, FERGOMBE, Amos, NOGACKI, Edmond (études réunies par), *Théâtre et arts plastiques entre chiasmes et confluences*, Presses Universitaires de Valenciennes, Recherches Valenciennoises n°10, 2002.
[477] Voir l'ouvrage d'Henryk Jurkowski : *Métamorphoses. La Marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières, I.I.M., 2000.

Déjouant les proportions humaines et les échelles attendues dans un espace de représentation, elle va aussi influencer cette mise en forme de l'espace en introduisant sur la scène des jeux d'échelle particuliers. Véritable prothèse heuristique[478] au service de l'appréhension de l'espace, elle agit comme un instrument d'optique et entraîne le regard dans un monde à ses dimensions.

C'est aussi un autre niveau de réalité que la marionnette va instaurer dans cet espace : l'espace marionnettique se distingue d'autres types d'espaces (espace scénique, espace virtuel, espace cinématographique) par sa capacité à ouvrir face au spectateur, dans l'immédiateté de sa présence, un espace imaginaire, un espace totalement déréalisé.

Malgré cette attention accrue à la matérialité et une parenté évidente avec les espaces à l'œuvre dans les arts plastiques (on verra comment certains spectacles ont recours à des formes qui s'apparentent à l'installation), l'espace marionnettique possède ses propres enjeux et spécificités. Il est en effet le lieu d'une présence qui diffère de la simple installation plastique et qui possède une certaine qualité de mouvement, de présence immédiate. Les créations des artistes de notre corpus sont le lieu d'un intérêt particulier à cette dimension plastique, qu'elles affirment et interrogent.

1.2.1 L'espace marionnettique : un espace plastique ?

Quand on cherche à appréhender l'espace marionnettique, c'est la force de sa dimension plastique qui apparaît en premier. Caisses de bois, bric-à-brac de ferrailles[479], amas de glaise dont on va extraire des formes humaines[480], espace scénique envahi de matières plastiques bruissantes qui jouent avec la lumière[481], la portée des matériaux utilisés, leur agencement pose question. Ne serait-on pas face à des formes d'espaces propres aux arts plastiques, à l'installation, à la sculpture ?

---

[478] CHOULET, Philippe, *Anthropologie de la marionnette*, in CALLIES, Grégoire, (dir.), *[pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, éd. TJP, coll. Enjeux, 2004, pp.9-22.
[479] *Bestiaire forain. Le Cirque de la Licorne*, compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, 2001.
[480] *D'Etats de femmes*, compagnie S'appelle reviens, mise en scène Alice Laloy, 2004.
[481] *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.

En quoi espace plastique et espace marionnettique se distinguent-ils ? Qu'est-ce qui les rassemble, quels sont leurs points de convergence mais aussi les limites de cette comparaison ?

Si la dimension matérielle du corps marionnettique influe sur la configuration de l'espace dans lequel elle prend son origine face au regard du spectateur, deux caractéristiques fondamentales viennent déjouer notre propension à en faire un espace proprement plastique. La première est la question de la présence, présence conjointe d'un interprète manipulant une effigie et d'un public convié à cette illusion de vie autonome. La présence troublante de la marionnette à qui on confère cette assise illusoire est au cœur de cette relation entre scène et salle. La seconde est la question du mouvement, mouvement de la marionnette mais aussi mouvement de l'espace qui évolue au gré de la narration.

a. L'espace marionnettique, lieu d'un dialogue plastique

L'espace plastique et l'espace marionnettique possèdent nombre de caractéristiques communes : lieu de fabrication des simulacres, ils reposent sur un travail de la matière, de la forme, autant que sur une attention à la signification des couleurs.
Le corps marionnettique, corps plastique, matériel, prend souvent place dans un espace caractérisé par une forte matérialité, comme si la marionnette agissait par contamination sur son environnement. Elle apparaît alors véritablement indissociable de son espace, en dialogue constant avec lui. La mise en forme de l'espace est en outre très souvent pensée dans le moment même de la fabrication des effigies.

Deux créations de la compagnie Les Anges au plafond[482], *Une Antigone de papier*[483] et *Au fil d'Œdipe*[484], prennent place dans des dispositifs scénographiques où la matière constituant le corps des personnages est porteuse d'un propos dramatique qui s'étend à l'espace entier. Antigone, guerrière de papier, évolue ainsi dans une structure composée de feuilles de papier, de parchemins froissés et prend appui sur un sol papiété avec

[482] *Les Anges au plafond*, compagnie co-dirigée par Brice Berthoud et Camille Trouvé, créée en 1999 à Malakoff (92).
[483] *Une Antigone de papier, tentative de défroissage du mythe*, mise en scène Brice Berthoud, 2007.
[484] *Au fil d'Œdipe, tentative de démêlage du mythe*, mise en scène Camille Trouvé, 2009.

lequel elle va se fondre lors des moments où elle n'est plus en jeu. La manipulatrice la dépose délicatement au sol et recouvre son visage par les plis de sa robe de papier, teinte dans les mêmes tons que celui qui tapisse le sol. [Illustration 61]
Les coulisses font ainsi partie intégrante de l'espace de jeu, la matière faisant le lien entre corps et espace et permettant l'engloutissement de l'un par l'autre. [Illustration 62] [485].

Dans *Au fil d'Œdipe*, ce sont les fils, câbles et cordes tendus qui prédominent. Ils servent à la fois à actionner l'ensemble de l'espace scénique et à symboliser sur le plan dramatique l'histoire du héros Thébain (son lien aux dieux, à une forme de destin) ainsi qu'un rappel plus plastique à son propre corps. D'une part, la technique de manipulation utilisée est la marionnette à fils et d'autre part les brins de laine qui ornent sa coiffure servent à distinguer le personnage au cours des différentes étapes de son existence, depuis sa naissance jusqu'au drame final. Ce sont également ces brins de laine qui servent à faire le lien entre les deux créations : Antigone, fille d'Œdipe, apparaît à la fin de la seconde création, et porte cette marque de reconnaissance sur la tête.

Le recours aux matières, aux formes et aux couleurs dans cet espace va posséder une portée signifiante et mettre en jeu un certain nombre de tensions. Dans *Une Antigone de papier*, une des comédiennes joue, à vue, le rôle polyvalent de régisseur (son, lumière, scénographie). Pour rendre sensible le danger qui guette progressivement Antigone, elle va actionner rythmiquement une paire de ciseaux depuis les coulisses. Le cliquetis de ferraille sonne alors comme une véritable « arme » qui menace l'intégrité du corps de l'héroïne.

L'espace marionnettique est souvent le lieu d'une tension entre les matières. Dans son spectacle de théâtre d'objets intitulé *Piccoli suicidi*[486], Gyula Molnar met en scène un comprimé effervescent d'Alka Seltzer qui finit par se noyer volontairement dans un verre d'eau après avoir cherché en vain à être intégré à un groupe de bonbons au chocolat. Le public assiste à sa chute et à sa lente désintégration, à la victoire d'une matière sur une autre, de l'élément liquide sur le solide.

[485] On peut noter la présence au premier plan d'un personnage « en coulisses », qui se fond avec l'espace scénique.
[486] *Petits suicides, (trois brefs exorcismes d'usage quotidien) / Piccoli suicidi (tre brevi esorcismi d'uso quotidiano),* mise en scène Gyula Molnar, 1984.

Comme l'observe Jacques Lecocq, « Un papier chiffonné, un morceau de sucre qui se désagrège dans un liquide, sont autant de mouvements d'une extrême densité tragique. La tragédie de la matière provient de son caractère passif. Elle subit ! »[487]

Le corps marionnettique, en constante interaction, en dialogue avec son espace peut évoluer dans un milieu contradictoire à ses caractéristiques (comme pour les *Piccoli suicidi*) ou au contraire semblera surgir de cette plasticité de l'espace (*Une Antigone de papier*). L'espace fonctionnera alors plastiquement comme une matrice ou une menace d'ensevelissement.

Espace de mise en imaginaire de la matière, l'espace marionnettique est marqué par une parenté évidente avec les arts visuels. Dans l'introduction de son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*[488], Florence de Mèredieu analyse la dimension matérielle des œuvres plastiques et l'évolution de l'intérêt accordé à cette notion (tant par les artistes que par les théoriciens de l'art).

Elle met en évidence la domination de la théorie des quatre éléments, eau, terre, air et feu, qui régissent nombre de mythologies, sur le travail des artistes modernes et contemporains. Les artistes de la marionnette se sont eux aussi approprié ces éléments et certaines compagnies semblent avoir privilégié l'une ou l'autre de ces matières dans leur pensée de l'espace. Chez Ilka Schönbein, par exemple, on note une attention particulière à la terre, tandis que chez Philippe Genty la construction de l'espace semble se déployer dans les airs[489]. Gaston Bachelard a consacré une grande partie de ses essais à la pensée des quatre éléments. Dans la *Psychanalyse du feu*[490], il évoque ainsi les quatre éléments, bien qu'il centre son ouvrage sur le feu. Ce livre inaugure la série d'ouvrages que le philosophe va consacrer aux éléments, cette série se poursuivant par une étude des images de l'eau (*L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*[491]), de l'air (*L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*[492]), et de la terre (*La Terre et les rêveries du repos*[493] et *La Terre et les rêveries de la volonté*[494]). Bachelard y étudie les images, essentiellement littéraires et

[487] LECOCQ, Jacques, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud - Papiers, 1997, p.98.
[488] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, Cultures, 1994.
[489] Nous développerons ces questions dans la section suivante, consacrée à la question de l'espace chez ces créateurs.
[490] BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1938.
[491] BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.
[492] BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943.
[493] BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, José Corti, Paris, 1948.
[494] BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Paris, 1948.

poétiques, qui ouvrent au lecteur l'accès à de profondes rêveries sur la matière. Le travail des matières dans les créations de l'art de la marionnette repose aussi sur cette force d'évocation.

Tout en recourant à des matériaux plus classiques, les artistes contemporains ont aujourd'hui à faire un choix dans une gamme de plus en plus étendue de matériaux et à s'approprier leur logique interne. Le choix d'une matière n'est pas anodin, celle-ci va entraîner un mode de perception particulier chez le spectateur et les artistes jouent sur une dimension non plus uniquement visuelle de l'art mais aussi sur une approche tactile, synesthésique de la réception. Nous serons attentifs à cette approche sensible de la matière autant qu'à la dimension imaginaire des matières mises en œuvre dans notre étude des espaces façonnés par les créateurs contemporains de l'art de la marionnette.

Pour René Passeron, philosophe, peintre et historien de l'art, fondateur de la revue *Recherches poïétiques*[495], la question du processus de création, de la dimension poïétique de l'œuvre est au cœur de cette attention à la matérialité. Comme le rappelle Florence de Mèredieu : « Envisager l'art sous l'angle de ses matériaux amène à privilégier les pratiques plus que la considération des œuvres closes et achevées. »[496]

Nous serons attentifs à cette dimension, à la rencontre sur scène d'un créateur et d'un matériau, ou aux traces du travail créateur qui y sont inscrites. Pour la compagnie Philippe Genty, c'est la rencontre entre les danseurs-manipulateurs et la matière qui est au centre du processus de création. La création plastique de ses espaces scéniques découle d'un travail d'improvisation et de mise en confrontation entre le corps vivant et la matière. Pour le spectacle *Voyageurs immobiles*[497], il fait évoluer ses comédiens, danseurs et manipulateurs dans des îlots de matières diverses (semoule, papier, tissu…), les yeux bandés, afin de laisser les corps des comédiens danseurs appréhender de façon neutre et créative la matière en scène. Il utilise ce même procédé dans le cadre de ses stages de formation :

---

[495] Revue *Recherches poïétiques*, Presses Universitaires de Valenciennes, René Passeron est également auteur de deux ouvrages fondateurs de la pensée de la poïétique : *La Naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, Paris, ae2cg, 1996 et *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence,* Paris, Vrin, 1962.

[496] DE MEREDIEU, Florence., *op. cit.* p. 12.

[497] *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, compagnie Philippe Genty, 2009. Le spectacle est une re-création du spectacle *Voyageur immobile* de 1995.

« (…) dans les stages de formation, une des premières étapes proposées, c'est une rencontre avec les matériaux : on prépare dans une salle divers matériaux, on en fait des îlots- cela va des haricots à la terre à modeler, en passant par différents types de tissus ou de papiers. Ce sont tous des matériaux du quotidien que chaque participant du stage connaît. Afin de les neutraliser complètement, chaque stagiaire, à l'aveugle, va découvrir ces matériaux à travers le toucher et non plus la vue. Il doit donc être à l'écoute de ce matériau pour se laisser envahir, contrôler par lui. Ce moment de travail permet de révéler en tout cas aux participants une première approche de la matière et du matériau. Lorsqu'on a établi une relation avec ce matériau, après une vingtaine de minutes, on rallume la lumière et on demande à chacun de retrouver, avec la vue, les sensations découvertes. Il est extraordinaire de voir à quel point chacun des matériaux va générer des relations différentes d'une personne à l'autre, en fonction de ce que les uns et les autres y ont projeté. »[498]

Ce qui se joue alors est une véritable rencontre entre l'artiste et le matériau, une nouvelle forme d'appréhension sans a priori. Pour Philippe Genty, la matière est inductrice de la création, il cherche à se mettre, selon ses propres mots, « à son écoute ». Les scénographies de ses spectacles reposent sur cette place prépondérante de la matière.

Si la dimension plastique de l'espace marionnettique le rapproche des caractéristiques de l'art visuel, il ne faut pas négliger les points de friction, de différenciation de ces deux types d'espace. En effet, l'espace marionnettique, loin d'être une forme achevée, est le lieu d'une présence agissante et l'espace d'une illusion de mise en vie. Entre théâtre et arts plastiques, il se situe dans la lignée des lieux éphémères, dans l'état d'inachèvement des œuvres « non finito » propres aux arts plastiques[499]. L'espace marionnettique est en perpétuelle reconfiguration au cours du spectacle.

b. De l'installation au spectacle vivant

Une deuxième caractéristique des espaces marionnettiques est leur parenté avec l'installation dans les arts plastiques : nombre de créations, et ce, de façon plus récurrente

[498]GENTY, Philippe, *De l'usage des matériaux*, in revue *Manip'* n°26, Paris, THEMAA, 2011, p.13.
[499] Le terme *non finito* désigne une esthétique de l'inachevé dans laquelle les œuvres sont visibles laissées dans un état d'inachèvement (volontaire ou non) par l'artiste.

pour les spectacles très jeune public, font pénétrer les spectateurs dans de véritables univers plastiques. Le public se trouve alors en immersion à l'intérieur d'un dispositif, son regard et l'ensemble de ses perceptions étant sollicités.

Dans sa récente création qui fait retour sur le parcours de la compagnie[500], Tohu Bohu fait pénétrer les spectateurs en file indienne à l'intérieur d'une structure close, sorte de jeu de l'oie où des tableaux successifs représentent chacun une création de la compagnie en format miniature. Le spectacle « a l'ambition de faire surgir un parcours retraçant le cheminement emprunté durant les 20 ans d'existence de la compagnie dans un foisonnement de matières premières, de propositions plastiques et sonores. »[501] Outre les univers plastiques convoqués au fil des créations de la compagnie, les scénographes de cette création à mi-chemin entre spectacle et exposition sont des plasticiens (Marius Rech[502], Mitsuo Shiraïshi[503]).

Le mot "installation" désigne des œuvres conçues pour un lieu donné, ou adaptées à ce lieu. Ses divers éléments constituent un environnement qui sollicite la participation du spectateur. Depuis Marcel Duchamp et ses *ready-made*[504] ou le mouvement Dada avec Kurt Schwitters et son *Merzbau*[505], nombre d'artistes comme Christian Boltanski[506], Daniel Buren[507], Anish Kapoor[508], Nils Udo[509] ou Annette

---

[500] *En vous, tant d'autres*, mise en scène François Small et Gilbert Meyer, 2011.

[501] Issu du site de la compagnie Tohu Bohu, http://www.tohu-bohu-theatre.com/, page dédiée à la création, consultée le 1er juin 2012.

[502] Peintre non figuratif français, né en 1945, collaborant avec la compagnie Arketal à Cannes.

[503] Peintre né à Tokyo en 1965.

[504] Objet manufacturé promu au rang d'objet d'art par le seul choix de l'artiste (Marcel Duchamp, 1913).

[505] Le *Merzbau* est une œuvre d'art dont l'auteur est Kurt Schwitters, consistant en une construction habitable de dimension variable constituée d'objets trouvés (1919-1933).

[506] Plasticien français connu pour ses installations. Boltanski questionne la frontière entre absence et présence. En effet, l'absence est un sujet récurrent dans son travail: la vidéo comme la photo sont des présences, des mémoires qui, selon lui, au lieu de faire revivre les absents vont au contraire mettre davantage en évidence leur disparition. Il a mis ainsi en perspective les souffrances endurées par les juifs dans certaines de ses vidéos qui expriment, sans aucun mot, l'horreur de la guerre. Les thèmes omniprésents dans son œuvre sont la mémoire, l'inconscient, l'enfance et la mort.

[507] Plasticien français qui pratique le *in situ*. Ses interventions in situ jouent sur les points de vue, les espaces, les couleurs, la lumière, le mouvement, l'environnement, la découpe ou la projection, assumant leur pouvoir décoratif ou transformant radicalement les lieux, mais surtout interrogeant les passants et spectateurs. C'est notamment le cas pour l'intervention des « Hommes Sandwichs » dans Paris, où des hommes portent des pancartes recouvertes de papier rayé. Mais aussi pour l' « Affichage sauvage » de papier à rayures blanches et vertes dans les rues de Paris.

[508] Plasticien et sculpteur britannique d'origine indienne. Les œuvres de Kapoor sont généralement simples, de formes incurvées, monochromatiques et de couleurs intenses. Le plus souvent, l'intention de l'artiste est de susciter chez le spectateur l'intérêt pour son travail sur de mystérieuses cavités sombres, étonnantes par leur taille et leur beauté épurée, tactiles, et fascinantes en raison de la réflexion de leurs surfaces.

[509] Plasticien allemand assimilé au mouvement du Land Art. Il réalise *Le Nid* en 2003.

Messager[510] cherchent à modifier l'expérience du spectateur face à un espace ou à des circonstances données. Le travail de la compagnie Tohu Bohu peut être considéré comme une forme d'installation qui sollicite à la fois le regard du spectateur mais aussi sa présence dans un espace clos aux matières porteuses de sens.

La tactilité du public est engagée par le recours à ces scénographies où la matière occupe une place essentielle. Pour son spectacle *Mobil Homme*[511], la compagnie Zapoï a constitué un univers scénique entièrement composé de feutre, de laine et de tissus, espace propice à l'éveil de l'imaginaire des tout-petits. Pour le très jeune public, le regard et le toucher sont deux voies privilégiées d'appréhension du monde et les spectacles de marionnette adressés aux tout-petits mettent en place de véritables univers plastiques dans lesquels les jeunes spectateurs sont invités à s'immerger[512].

L'espace marionnettique possède également une parenté avec l'espace du tableau : le fond n'y est pas un simple décor. François Lazaro insiste sur cette interdépendance essentielle entre le corps marionnettique et son espace :

> « Je n'ai jamais cru qu'un décor était une simple trame de fond, un paysage dans lequel s'inscrivait une action. C'est de *dé-corps* qu'il s'agit : l'œil du spectateur revisite lentement le corps défunt qui va revivre. Le dé-corps parle au corps gisant. Il est pour moi l'autre corps du personnage, acteur comme le personnage. Il parle pour lui. Il le révèle ou l'engloutit. »[513]

Le cadre du tableau, le socle de la sculpture, sont des espaces de présentation des œuvres qui offrent des points de convergence avec le castelet traditionnel mais aussi avec les espaces contemporains de mise en vie de la marionnette[514]. En exhaussant l'œuvre (sur une table, à bout de bras, dans un dispositif castelaire), en la circonscrivant par un cadre (cadre matérialisé ou mis en œuvre par l'éclairage), les espaces contemporains de

---

[510] Artiste et plasticienne française. A partir de 1980, « Annette Messager, colporteuse » commence la série des Chimères où il est question de « corps et de décors » : des photos en très gros plan de diverses parties du corps sont détournées pour former des créatures hybrides terrifiantes. Son œuvre mêle réalité du quotidien et fiction fantastique.
[511] *Mobil Homme*, compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2007
[512] La question de l'immersion du spectateur, des espaces marionnettiques comme espaces immersifs sera abordée dans la partie IV de la thèse.
[513] LAZARO, François, *Une étrange amnésie. La vida es un baile*, in Puck n°4 *Des corps dans l'espace*, pp.88-94, p.93, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.
[514] La partie IV de la thèse développe cette question et met en regard les dispositifs scénographiques contemporains de l'art de la marionnette.

l'art de la marionnette questionnent eux aussi les notions de cadre et de socle comme outils de présentation.[515]

Or, les espaces marionnettiques, même s'ils accordent une attention certaine à la dimension plastique, ne sont pas dans l'immobilité propre aux tableaux, sculptures et autres installations. Lieu d'une mise en mouvement des effigies, ils accueillent une présence qui est mise en jeu par un acteur-manipulateur dans un espace-temps donnés. Présence et mouvement les distinguent nettement de l'installation ou de l'exposition.

Un système de conventions est mis en place, et la gestuelle du corps marionnettique vise à lui conférer une illusion d'autonomie, illusion qui repose sur la croyance active du spectateur face à cette forme de présence. Même si le mouvement des marionnettes peut parfois fonctionner sur le mode de la répétition, la présence de l'acteur confère une puissance dramatique à cette mise en jeu[516].

Certaines démarches invitent d'ailleurs le public à pénétrer dans des espaces d'exposition où un acteur jouant le rôle de guide assure une place de figure médiatrice, faisant basculer la simple visite et la transformant en spectacle. Michel Laubu occupe de façon régulière cette posture, qu'elle soit celle de guide d'exposition, comme dans *Appartement témoin*[517] ou celle de passeur vers l'univers de la Turakie.

c. L'espace marionnettique comme espace poïétique

Les espaces eux-mêmes peuvent être manipulés, se transformer, subir une évolution dans leur matérialité. Loin des espaces figés parcourus par les spectateurs (expositions, musées), l'espace marionnettique se définit dans l'ici et maintenant de la représentation. C'est un espace qui va accueillir un certain nombre de métamorphoses.

---

515 Une revue de la question a été menée dans le catalogue d'exposition dirigé par LEMOINE, Serge, *Le Cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, catalogue d'exposition, Université de Bourgogne (Dijon), Musée national d'art moderne (Paris), Centre national des arts plastiques (France), le Coin du Miroir, 1987.

516 Nous faisons ici référence aux marionnettes manipulées par un acteur, et non aux formes faisant appel aux machineries, et autres automates (dans le théâtre d'objet voir le travail des compagnies La Licorne, ou La Zoétie).

517 *Appartement témoin*, installation de la compagnie Turak, création Michel Laubu, 2011.

> « En effet, quand un peintre ou un sculpteur ne disposent que de l'orientation de la lumière et des lignes dynamiques pour « mettre en scène » leur œuvre, les marionnettistes peuvent, quant à eux, construire l'espace, car ils disposent de l'étalement du temps pour déployer leur espace, ce qui leur permet d'emmener avec eux le regard du spectateur dans leur univers. »[518]

A cet égard, et dans nombre de pratiques, l'espace marionnettique peut être envisagé comme véritable espace poïétique, lieu d'une instauration des formes et des figures. Le geste de manipulation et le geste plastique du sculpteur sont au cœur de la représentation dans le spectacle *Tranchées* de la compagnie Zapoï. Les figures d'argile sont façonnées devant le public, taillées, mises en jeu et détruites dans la représentation des combats de la première Guerre Mondiale. [Illustration 63]

Le geste plastique est également présent dans la manipulation du général, figuré par un buste sculpté dans l'argile, les interprètes cherchant perpétuellement à améliorer son apparence en lui remodelant moustache, regard guerrier et menton haut. Le travail du sculpteur se mêle à la posture dramatique de ces soldats soumis à la hiérarchie.

Finalement, ce qui différencie fondamentalement l'espace plastique de l'espace marionnettique, c'est la dimension de représentation. Lieu d'une présence vivante, d'une portée signifiante accordée au mouvement, espace d'interactions entre public et scène, espace qui subit un certain nombre de transformations au gré du propos dramatique, l'espace marionnettique est profondément spectaculaire.

1.2.2 Pratiques contemporaines, entre espace plastique et espace marionnettique

Le choix des quatre démarches centrales de notre corpus a été orienté par l'attention particulière que ces artistes accordent à la matérialité et à la composition plastique de leurs espaces.

---

[518] EBEL, Emmanuelle, *Marionnette et espace*, mémoire de maîtrise d'Arts du spectacle, sous la direction de Geneviève Jolly, Université Marc Bloch Strasbourg, 2006, p.73.

Pour certains, c'est la question de la dialectique entre pesanteur et envol qui est au centre de leur approche, dans une tension entre le sol et les hauteurs de la scène. Ces artistes, Ilka Schönbein et Philippe Genty étant emblématiques des pratiques marionnettiques traversées par l'art de la danse, se mettent au service de matières aussi opposées que la terre et l'air.

Pour d'autres, issus des arts plastiques (Michel Laubu pour le Turak Théâtre ou Claire Dancoisne pour la compagnie La Licorne), c'est l'objet qui est au cœur du travail de mise en espace. Ils composent des espaces mécaniques, issus du bris-collage de divers éléments tirés « du rang le plus bas (…) entre éternité et poubelle »[519]. La dialectique de leurs créations se situe entre espace du quotidien et imaginaire.

Enfin, d'autres créateurs mettent le corps au centre du travail plastique. Il va s'agir de démarches qui jouent sur le travestissement du corps humain, comme le Gaia Teatro, l'inscription de la présence marionnettique à même la peau, dans la chair du vivant. La tendance opposée refuse quant à elle l'incarnation et met en jeu des espaces de dématérialisation, qui prennent bien souvent place sur des écrans, des surfaces de projection.

a. Entre terre et air, une dialectique de la pesanteur et de l'envol

La dialectique entre pesanteur et envol est fondamentale dans les arts de la marionnette. Le corps animé de la marionnette possède en effet des potentialités cinétiques souvent supérieures à celles de l'acteur. L'envol est l'une de ces caractéristiques essentielles. Heinrich von Kleist, dans son essai consacré à la marionnette[520] observe que la marionnette à fils possède une supériorité sur le danseur car elle n'est pas contrainte par la pesanteur. Ces aspects kinesthésiques du corps marionnettique seront explorés dans la deuxième partie de cette thèse. Ils sont essentiels pour envisager le dialogue de la marionnette avec son espace.

[519] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présenté par Bablet, Denis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p.74-75.
[520] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Mille et une nuits, 1993 [1810].

La pesanteur, le rapport au sol ou à l'espace aérien constitue un des fondements des démarches artistiques d'Ilka Schönbein et de Philippe Genty. Les espaces instaurés par Ilka Schönbein sont des espaces minimalistes circonscrits autour de son corps. Caractérisés par une forte matérialité, ils s'inscrivent sur le corps et sont fortement liés à la matière terre. Cette terre est utilisée d'abord en tant que matériau : l'interprète manipulatrice couvrant son corps de glaise, d'argile, met en place une strate entre son propre corps, sa chair, et le visible. Sur ce corps transfiguré vont venir s'ajouter des masques, moulages, prothèses d'aspect terreux modelés sur son propre corps, à son effigie. Ce sont ces appositions successives de couches de terre qui vont donner vie au personnage, le faire apparaître.

La terre est aussi envisagée comme appui pour le surgissement de la présence marionnettique. Les mises en scène du Theater Meshugge ont d'abord eu lieu dans la rue, à même le sol. Ilka Schönbein, formée à la danse avant de s'intéresser à l'art de la marionnette[521], fait souvent naître ses créatures à partir de son propre corps installé dans des postures au sol. Issus de la terre, constitués de terre, les personnages de son univers étrange sont pris constamment dans un entre-deux entre naissance et ensevelissement. [Illustration 64]

Il est intéressant d'observer que cette pesanteur marquée par le corps de l'interprète trouve son opposé dans les phénomènes de lévitation induits par l'animation de la marionnette. Ilka Schönbein instaure, dans *Chair de ma chair* et dans La *Vieille et la bête*, des corps qui produisent l'illusion d'être en lévitation, de ne plus toucher le sol et d'évoluer ainsi librement dans les airs.[522]

Chez Philippe Genty, l'espace est fondamentalement dans une opposition certaine à la terre. La dimension terrienne semble déréalisée pour aboutir à un espace totalement aérien, où les personnages et les éléments scéniques apparaissent sans attaches. Travaillant avec des matériaux synthétiques, plastiques résistants et opaques ou légers et transparents, toiles synthétiques, panneaux recouverts de matières brillantes, reflétant la lumière, l'univers de Philippe Genty semble traversé par la lumière, modelé par elle. L'écran qu'il utilise en toile de fond répand des ambiances lumineuses au cours du

[521] Elle a d'abord suivi des études de danse eurythmique (1977-1981) avant de se former à la marionnette avec le maître allemand de la marionnette à fils Albrecht Roser, rencontré en 1987.
[522] Nous renvoyons à la partie I de cette thèse pour une analyse de ce parti pris esthétique.

spectacle ou se fait le support d'apparitions, accentuant la dimension factice de la boîte scénique. Le sol se compose, dans *Voyageurs immobiles* et *La Fin des Terres*, de toiles synthétiques gonflées, emplies d'air, qui permettent aux comédiens de se dissimuler au regard ou de surgir sur scène. Il n'est qu'un point d'appui instable, mouvant, se reconfigurant perpétuellement. Dans *La Fin des Terres*, la scène est envahie d'immenses bulles de plastique transparent emplies d'air, accentuant la dimension aérienne de cet espace. Comme le souligne Florence de Mèredieu : « L'air, cette matière impondérable invisible, ne semble accessible au sens de la vue que de manière détournée, par l'intermédiaire de ce qu'elle meut (…) »[523].

La matière sert aussi à accompagner les mouvements des danseurs, à les rendre plus lisibles. Au cours du processus de création de *Voyageurs immobiles*, Philippe Genty a travaillé avec ses comédiens sur l'image d'une embrassade entre deux personnes, l'une d'elle saisissant l'autre dans une longue bande de papier kraft. La matière démultipliait alors la lisibilité du geste qui s'inscrivait plus fortement dans l'image scénique :

> « Ces élans et ces étreintes furent pratiqués dans une série d'improvisations, au départ sans matériau. Ensuite, ces improvisations se sont faites avec cette feuille de kraft de deux mètres de haut. Le groupe porteur de ces feuilles court étreindre l'autre groupe de personnages immobiles. Il se passe alors quelque chose d'extraordinaire : l'étreinte, qui était au départ sympathique, prend une force hallucinante avec cette feuille de papier. Cela devient pour le spectateur une étreinte impressionnante, comme si elle passait à travers le matériau. Le kraft n'est plus utilisé pour enfermer ou emballer, mais prend une autre dimension de partenaire de jeu de l'étreinte, avec un son extrêmement fort. »[524]

L'air, le souffle, sont donnés à voir par le jeu des déplacements fluides des corps des danseurs, par les matériaux et leurs manipulations, et également par l'exploitation de l'espace scénique dans les hauteurs de la cage de scène. Ainsi, dans *Voyageurs immobiles*, une nuée de bébés retenus par des parachutes tombe lentement des cintres pour rejoindre les comédiens en contrebas. [Illustration 65]

---

[523] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, *op. cit.*, p.260.
[524] GENTY, Philippe, *De l'usage des matériaux*, in revue *Manip'* n°26, Paris, THEMAA, 2011, p.13.

La dimension aérienne, centrale dans les créations de la compagnie, conduit à une incertitude sur la nature des corps qui y sont présents. On finit par douter de leur consistance, de leur pesanteur. L'espace est le lieu d'un flottement, d'une mise en crise du regard qui ne possède plus de repère solide et se trouve face à une image déréalisée.

b. L'objet, entre espace quotidien et imaginaire

Pour d'autres créateurs, l'espace marionnettique se rapproche d'espaces machinés, ou d'espaces du bricolage. C'est le lieu d'une activité humaine, à mi-chemin entre art et connaissance. Le bricolage y est un outil de pensée du monde. C'est ainsi que Claude Levi-Strauss considérait l'art :

> « L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique. Tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur ; avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps un objet de connaissance. « La magie n'est pas un stade qui précède la pensée rationnelle, c'est une forme de pensée. »[525]

Ces espaces du bricolage sont aussi caractérisés, au-delà de la pratique humaine, par un certain éclatement et une hétérogénéité de leurs éléments. Chez Turak Théâtre et la compagnie La Licorne, le fragment donne lieu à une esthétique du bris-collage, des rebuts assemblés entre eux pour former un espace reconstitué. L'espace proposé par Michel Laubu (Turak Théâtre) et Claire Dancoisne est fortement influencé par la dimension plastique. Chacun d'entre eux a en effet suivi des études aux Beaux-Arts avant de se tourner vers le théâtre de marionnettes et d'objets. Si leur passion pour l'objet pauvre, mis au rebut, les rapproche, chacun va mettre en place un univers qui possède sa singularité.

Chez Claire Dancoisne, c'est la machine, la machinerie, voire le mécanisme qui sont cœur de sa démarche, instaurant sur scène un espace du bricolage lié à l'invention, puis à l'intervention de machines ou de créatures bricolées. C'est l'acier souvent rouillé[526], les boulons, les charnières, les articulations grinçantes qui prédominent dans *Bestiaire*

[525]LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p.27.

[526] Ou ayant subi un traitement plastique pour apparaître en tant que tel. La compagnie travaille en effet à partir d'objets vieillis artificiellement.

Forain[527], *Chère Famille*[528], ou plus récemment dans *Spartacus*[529]. La metteuse en scène a volontiers recours aux matériaux de peu, aux objets pauvres ou d'apparence telle. [Illustration 66]

Mettant en scène des espaces clos (l'atelier dans *Chère Famille*), souterrains (*Sous Sols*[530]), soustraits aux regards, ou au contraire dévolus au spectacle (le cirque dans *Bestiaire Forain*, l'arène de *Spartacus*), la machine semble toujours environner les personnages de la Licorne, voire constituer l'espace, lui imprimant des teintes sourdes, teintées de rouille. Comme l'évoque Florence de Mèredieu, la machine décrite de manière anthropomorphe « (…) n'est rien d'autre qu'un prolongement mécanique de ces membres, rouages et pistons dont l'homme se sert pour appréhender et maîtriser le monde. (…) Célibataire ou assistée, mâle ou femelle, la machine gazouille, émet des sons, laissant échapper par tous ses pores, tuyaux et tubulures, une énergie psychique autant que matérielle. »

Elle semble interdépendante des créatures masquées que met en scène Claire Dancoisne. L'espace des machines contamine les corps qui se meuvent de façon saccadée, investissent l'espace à la manière des créatures rouillées qui le peuplent. Dans *La Griffe des escargots*[531], on assiste à un véritable défilé de machineries toutes plus dérisoires et complexes les unes que les autres : la machine à mettre du sucre dans le café, la machine à laver et essuyer les verres du bar… [Illustration 20]

Chez Michel Laubu, l'espace est celui du quotidien, relu et présenté de manière détournée. Il repose sur l'objet quotidien, usuel, connu et reconnu. Il est ici question de débusquer le merveilleux, les traces d'une mythologie au cœur du quotidien. Les objets et matières utilisés sont souvent des éléments de mobilier reconnaissables (le canapé, la table et les armoires de *Intimae,* la machine à laver et le réfrigérateur d'*A notre insu*) ou encore des matériaux récupérés et travaillés comme les boîtes de carton dans *A notre insu*, boîtes de grande taille renfermant une mise en scène d'habitat avec mobilier et fenêtres aux dimensions des marionnettes, sortes de modèles détournés de la maison de poupées. La compagnie travaille également avec les matériaux bruts tels que les pierres ou le bois,

[527] *Bestiaire Forain. Le Cirque de la Licorne,* compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, 2001.
[528] *Chère Famille ! Les miniatures de la Licorne,* compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, 2004.
[529] *Spartacus,* compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, 2010.
[530] *Sous Sols*, d'après *Les Bas fonds* de Gorki, mise en scène Claire Dancoisne, 2007.
[531] *La Griffe des escargots,* compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, 2008.

comme en témoigne la trilogie *Deux pierres*, *2πR*, ou encore *Depuis hier (quatre habitants)*[532], suivie récemment de la dernière création *Nouvelles et courtes pierres*[533]. Michel Laubu procède souvent par des assemblages de matériaux qui mettent en place un espace éclaté, reconstitué, et de nouvelles possibilités d'être. De la même façon, il présente les objets du quotidien comme probablement habités[534] (comme cette cocotte-minute qui, dans *Intimae*[535], fait surgir une marionnette qui l'avait investie comme habitat). [Illustration 67]

L'espace chez Michel Laubu est le lieu de la reconfiguration des matières, un espace de métamorphoses où les matières et les objets s'agglutinent jusqu'à former un « microcosme en état de marche »[536]. Il fonctionne par métissage, hybridation et syncrétisme. [Illustration 68]

Voici comment il décrit son processus de création, un acte consistant à entasser des objets ramassés et à donner sens à des éléments épars :

> « Je ramasse. Je choisis et je ramasse. En bon archéologue de l'ordinaire, je collecte et je ramasse. Je laisse les objets prendre leur place. Je ramasse de tout. Je trie. Je laisse traîner. Je pose ici et là… Je rapproche. J'observe. Je ramasse. J'associe. Je bricole. Je fixe. Je ne range pas. Je ne range jamais. Je ramasse et j'empile.
>
> Je fais bouger devant un miroir, je note, je vais chercher à l'autre bout de l'atelier, à l'autre bout de ma mémoire sur une étagère, ce petit bout de… je ramasse.
>
> J'attache, je noue, je passe ma main dans la manche. J'entasse, j'observe. Une silhouette se dégage. Un mouvement.
>
> Je dessine. Je ramasse, mais je jette aussi (un peu).
>
> Je mets de la musique que j'ai ramassée. Plusieurs mois se sont écoulés. Il y en a partout, et pourtant je ramasse encore sans savoir pour quoi faire. Et je regarde dans le miroir un personnage, une figurine. Une main apparaît au bout de la manche, il en a peur. C'est la mienne, il ne le sait pas, il en a peur. Il découvre finalement que c'est sa main. Il est rassuré. Mais cette main attrape un marteau qui traîne sur la table. Il craint le pire, tremble. La main le menace avec le marteau : je suis seul devant ce miroir posé en équilibre dans l'atelier et je suis spectateur de cela.
>
> La musique s'arrête. Je pose tout en tas. L'archéologie avance. »[537]

---

[532] Spectacles mis en scène par Michel Laubu, 2005-2006.
[533] *Nouvelles et courtes pierres (triple solo périlleux),* mise en scène Michel Laubu, création septembre 2009.
[534] Cet aspect sera développé dans la partie III de cette thèse.
[535] *Intimae (petits opéras obliques et insulaires),* mise en scène Michel Laubu, création novembre 2006.
[536] LAUBU, Michel, extrait du dossier de présentation du spectacle *A notre insu,* 2010.
[537] LAUBU, Michel, *Manuel du petit archéologue*, texte issu du dossier de présentation du spectacle *Intimae*, 2009.

Les installations de la compagnie et les objets hybrides présentés en scène (on peut penser au parapluie à tête de chat dans le spectacle *Intimae*), brouillent les frontières entre objet et figure. Les espaces instaurés par les installations naissent de l'entassement des objets qui se reconfigurent en univers autonomes, présentant au spectateur les microcosmes qui président à l'élaboration d'un spectacle.

Dans son ouvrage *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss use de la métaphore du bricolage pour distinguer la « science du concret » ou « science première » de la science moderne. C'est à ce premier type de connaissance que nous convient les spectacles de la compagnie Turak :

> « La comparaison vaut d'être approfondie, car elle fait mieux accéder aux réels entre les deux types de connaissance scientifique que nous avons distingués. Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, par ce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de construction et de destruction antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, par ce que «ça peut toujours servir. »[538]

Le processus de création de la compagnie Turak rejoint la vision du bricoleur que propose Levi-Strauss. Les espaces marionnettiques (ceux du théâtre d'objet le plus souvent) se donnent à voir comme des laboratoires, des espaces d'expérimentation (on étudiera en partie III la présence récurrente des bocaux, armoires et vitrines propices aux monstres dans ces créations). Il s'y développe une véritable poétique de l'atelier. Le spectateur est invité à pénétrer dans l'antre du créateur qui tâtonne, essaie, rate et parfois fait naître une trouvaille. Comme l'envisage Levi-Strauss, nous sommes face à des espaces

[538] LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.27.

d'accumulation[539], où ce n'est pas le projet qui guide le bricoleur mais le hasard constitué par l'accumulation des occasions, des trouvailles.

Le théâtre d'objet prend appui sur la mémoire que l'objet convoque chez le spectateur, l'objet fonctionnant comme un point de cristallisation du souvenir. Mémoire et imaginaire sont proches dans leurs mécanismes de fonctionnement, comme l'analyse Gilbert Durand : « La mémoire est pouvoir d'organisation d'un tout à partir d'un fragment vécu, telle la petite madeleine du *Temps perdu*. »[540]

c. Espaces charnels et lieux de l'immatériel

La marionnette tend, dans les pratiques contemporaines, à se rapprocher du corps de l'acteur, à investir ses vêtements, s'installer sur son corps, voire se graver dans sa peau. Dans les mises en scène où le corps se fait castelet, la marionnette révèle la matérialité du corps, le donne à voir de façon étrange, étrangère[541]. Investissant les plis des vêtements, elle semble surgir de la masse textile, lui confère une dimension habitée.
Toujours plus proche du corps du manipulateur, elle prend parfois place dans un arrière-plan constitué de chair. Dans *La Griffe des escargots*, Claire Dancoisne incarne une tenancière de bar qui porte sur sa peau nue les tatouages aux effigies des habitués de son café, aujourd'hui disparus. Ce sont les plis de la peau qu'elle manipule à mains nues qui animent les visages des personnages, la simple respiration modifiant leur expression. [Illustration 69]

Les mises en scène de Laura Kibel ou du Gaia Teatro sont entièrement basées sur cet espace de chair qui s'anime, prend vie. L'artiste italienne façonne des visages à l'aide d'éléments de tissu sur ses propres pieds nus et leur donne vie en les brandissant dans les airs. [Illustration 70]

Ces expériences soulignent une évolution conséquente de l'art, que remarque Florence de Mèredieu dans son ouvrage consacré à la matière dans l'art moderne et

[539] Jean-Luc Mattéoli a mis en évidence cette dimension de l'entassement dans le processus de création de la compagnie Turak : MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, PUR, 2011.
[540] DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.,* p.467.
[541] Nous traitons de manière plus approfondie de ces pratiques dans la partie IV de cette thèse.

contemporain : « l'art moderne est aujourd'hui susceptible de tout utiliser comme matériau »[542]. Même la chair, les plis de la peau peuvent être investis par la création artistique comme nous le prouvent ces expériences.

Parallèlement à cette tendance à l'incarnation entendue de façon radicale, d'autres artistes se tournent vers une dématérialisation, un allègement de la figure et de sa présence matérielle. Ces apparitions prennent place bien souvent sur l'écran, surface plane accueillant la projection de ces spectres.

C'est tout d'abord le théâtre d'ombres qui a joué sur cette mise en place d'un espace immatériel, défaisant la figure marionnettique de sa présence concrète, visible, matérielle. Ce qui se donne à voir sur l'écran est en effet plus l'absence que la présence, la trace plus que l'objet. L'ombre est comme une représentation en négatif, elle s'apparente au trou, au vide, à l'absence. La toile tendue, à première vue opaque, révèle sa transparence dès que la lumière vient l'animer. C'est cette transparence révélée qui va permettre d'apercevoir l'ombre portée des silhouettes sur lesquelles la lumière va venir en butée[543].

L'espace de l'écran est le théâtre de ce qui ne peut être touché, appréhendé. L'ombre s'évanouit à proprement parler, elle ne donne à voir aucune construction matérielle. La fréquente opposition entre le noir de l'ombre et la blancheur de la toile accentue ce contraste entre l'accessible que l'on peut toucher et l'inaccessible qui se joue derrière la toile. Espace de l'illusion par excellence, l'écran provoque une fascination chez le spectateur, délivré de la sensation matérielle. Il ouvre un espace proprement onirique. [Illustration 71]

L'espace marionnettique possède une plasticité évidente. En dialogue constant avec le corps de la marionnette, il oscille entre mise en évidence et engloutissement, dans une tension entre les matières qui le composent et la matérialité du corps marionnettique. Les créateurs contemporains sont attentifs à la dimension plastique des espaces qu'ils échafaudent. La matière et ses significations symboliques, poétiques, est au cœur de leur

[542] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p.1.
[543] L'écran du théâtre d'ombres sera abordé dans le chapitre suivant, consacré à trois dispositifs traditionnels de l'art de la marionnette : le castelet, l'écran, l'espace du *Bunraku*.

démarche. Des espaces dans les spectacles d'Ilka Schönbein, ancrés dans le sol, la terre, aux espaces flottants de Philippe Genty, des espaces de mise en jeu incarnés à même la chair du vivant aux espaces de l'éther où la présence se fait spectrale, en passant par les espaces plastiques qui se révèlent être des ateliers de création, des antres du bricolage, les questionnements propres aux arts plastiques traversent la pensée de l'espace marionnettique.

Cependant, l'espace marionnettique n'est pas pour autant uniquement un espace plastique, cadre d'un tableau, socle d'une sculpture, espace d'installation. Plus qu'un lieu de présentation, c'est un véritable lieu de présence. Le public y est en effet en interaction avec une présence marionnettique mais aussi avec un interprète-manipulateur qui lui donne à voir cette présence. La relation entre spectateur et œuvre est donc plutôt d'ordre spectaculaire. En outre, s'y joue une temporalité particulière : le spectacle a lieu selon une durée déterminée et la répétition de la séance est soumise à l'aléatoire, à la fragilité de l'humain, du vivant. Dans cette représentation à chaque fois unique, l'attention du spectateur est tendue vers la présence qui se joue devant lui, chaque mouvement étant porteur de sens. C'est aussi la relation entre marionnette et manipulateur, constamment renouvelée, constamment sur le fil, qui aiguise sa perception. Le spectateur est confronté à du spectacle vivant, la mise en œuvre d'une fiction par un artiste présent devant lui.

L'espace marionnettique est le lieu d'une dialectique entre théâtre et arts plastiques, entre spectacle et arts visuels.

1.3 L'écran : espace cinématographique, virtuel, marionnettique

La mise en place de deux niveaux de réalité sur le plateau rapproche l'espace marionnettique de la question des espaces virtuels. L'espace de la fabrique de la fiction assumé par le manipulateur entre en dialogue avec un espace enchâssé dans lequel prend place un autre niveau de réalité. Cet espace où évolue la marionnette semble se rapprocher de l'espace diégétique propre au cinéma et aux arts de l'écran. Comment espace marionnettique et espace virtuel se rejoignent-ils ?

Sur bien des plans, l'espace marionnettique se rapproche de l'espace cinématographique. Dans son ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Edgar Morin envisage le 7ème art dans sa dimension magique, sa dimension d'animation. On retrouve là un point commun essentiel avec l'art de la marionnette. Il s'interroge :

> « (…) dans quel sens et de quelle façon nouvelle l'univers cinématographique moderne ressuscite-t-il l'univers archaïque des doubles ? Pourquoi le cinématographe, à l'origine une technique de reproduction du mouvement dont l'usage semblait devoir être pratique, voire scientifique, a-t-il dès sa naissance dérivé en cinéma, c'est-à-dire en spectacle imaginaire, et d'abord, avec les films de Méliès, en spectacle magique de *métamorphoses* ? »[544].

Pour lui la naissance de cet art est à mettre en relation avec une problématique anthropologique liée à « quelque chose de très fondamental et d'archaïque dans l'esprit humain »[545]. En effet, « ce qui caractérise *homo*, ce n'est pas tellement qu'il soit *faber*, fabricateur d'outils, *sapiens*, rationnel et « réaliste », mais qu'il soit aussi *demens*, producteur de fantasmes, mythes, idéologies, magies. »[546]

L'art de la marionnette est lié dans ses enjeux à cette renaissance de l'archaïsme dans notre société moderne. Les deux formes artistiques sont en outre liées par une genèse commune, qui est à rechercher dans l'enfance du cinéma et ses expérimentations techniques et spectaculaires autour de l'ombre :

> « Les prédécesseurs des frères Lumière sont les montreurs de lanternes magiques, dont les plus illustres demeurent Robertson (1763-1837) et le père Kircher (1601-1682), qui sont eux-mêmes les

[544] MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie,* Editions de Minuit, coll. Arguments, 1957, préface [1977], p.IX.
[545] *Ibid.*
[546] *Ibidem.*

héritiers de la magie archaïque : cinq mille ans auparavant, sur les parois des cavernes de Java, le « wayang » animait ses jeux d'ombres. »[547]

La configuration de l'espace marionnettique et celle de l'espace au cinéma sont par ailleurs assez proches en termes d'instauration de l'image. Dans un espace clos, cadré, s'y joue en effet pour l'un comme pour l'autre une forme de virtualité, un niveau de réalité autre. C'est cette clôture de l'espace, ces effets de cadre communs aux deux dispositifs (marionnettique et cinématographique) que nous explorons dans un premier temps. Puis, nous questionnerons des aspects fondamentaux de l'espace dans l'art de la marionnette et au cinéma : l'espace marionnettique est par essence poreux. Il met en place une forme de dialogue entre le champ et le hors-champ présents face au spectateur. Dans l'art de la marionnette, le cadre de l'image est bien souvent objet de dépassement, de métissage entre différents plans de réalité.

1.3.1 La marionnette et la question du cadre

Dans le théâtre de marionnettes comme au cinéma, l'espace se caractérise par un effet de cadrage, une délimitation plus ou moins matérialisée qui focalise le regard.
Pascal Bonitzer définit le cadre comme l'élément structurant du langage cinématographique. Selon lui : « Dès qu'il y a cadrage, il y a délimitation d'un champ et (au moins) d'un plan. »[548] et « C'est à partir de la notion de plan, en tant qu'unité filmique de base, qu'on peut parler de « langage cinématographique ». »[549]

Le dispositif générique des salles de cinéma et des lieux qui accueillent la marionnette fonctionne sur un même principe de vectorisation du regard par un cadre dans lequel prend place une image. André Gardies, dans son ouvrage consacré à l'espace au cinéma[550], souligne la configuration des salles de cinéma, espaces vectorisés vers l'écran et dans lesquels se joue un face à face entre écran et spectateur. S'ils apparaissent comme deux partenaires, la domination de l'un s'affirme progressivement sur l'autre : l'écran surplombe le spectateur, enfoncé confortablement dans son fauteuil. Ce dernier

[547] MORIN, *op.cit*, p.19.
[548] BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma,* Cahiers du cinéma / Gallimard, 1999, p.10.
[549] BONITZER, *op.cit,* p.11.
[550] GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens – Klincksieck, 1993.

devient alors « passif, réduit à un simple rôle de récepteur ». [551] Selon Christian Metz, cette passivité est la condition nécessaire à une réception accrue de l'image filmique. La salle de cinéma est pour lui un dispositif permettant de faire entrer le spectateur dans un état de « sous-motricité et de sur-perception »[552].

Même si l'immuabilité du dispositif cinématographique est mise à mal dans les spectacles de marionnette où l'on cherche à renouveler les dispositifs et les postures du spectateur et où la variété des techniques de manipulation donne lieu à autant de formes d'espaces, les spectacles de marionnette fonctionnent eux aussi sur une certaine focalisation du regard.

Et cette focalisation passe par une forme de cadrage de l'image, semblable à celle du cinéma. Selon André Gardies, au cinéma c'est l'écran qui assume cette fonction de cadre :

> « Ambivalent par excellence, il joue simultanément sur le double registre du permis et de l'interdit. Il est d'abord délimitation, c'est-à-dire limitation de cette étendue spatiale où se joue le leurre, ainsi autorisé ; il est aussi intimation : là et seulement là doit se produire l'illusion visuelle. En circonscrivant le visible, il apparait comme fondamentalement restrictif. Mais l'on sait que ce geste de clôture est dans le même temps un geste « instaurateur » : c'est par le cadre que l'image mouvante accède au statut de signe complexe et structuré. »[553]

A l'intérieur du cadre, une illusion visuelle prend place. Dans l'art de la marionnette, et dans la manipulation à vue contemporaine, c'est d'abord la miniature et l'enchâssement d'un espace à l'intérieur de l'espace scénique qui agissent comme cadre et comme lieu de focalisation du regard. Qu'il soit matérialisé sur scène par un cadre concret, matériel, résurgence du castelet[554], par un cadrage produit par la lumière ou encore par le jeu et le regard du comédien, le cadre fait dialoguer les deux dimensions évoquées par André Gardies : délimitation d'un espace et instauration d'une image.

Au cinéma, l'écran est le lieu d'un aplat, d'une image en deux dimensions, mais qui instaure une certaine profondeur, en tout cas une illusion de profondeur.

---

[551] GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, *op. cit.*, p. 21.
[552] METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, p.22.
[553] GARDIES, André, *op. cit.*, p. 24.
[554] Voir à ce propos la partie III de cette thèse qui se centre sur la question des réinventions contemporaines des dispositifs propres à la marionnette traditionnelle.

Autre point commun à ces deux pratiques, l'image cadrée instaure la possibilité d'un hors-champ, espace hors-cadre qui donne une véritable épaisseur à ce qui se joue dans la visibilité du cadre. C'est, selon André Gardies, ce qui permet à l'espace diégétique d'émerger :

« On sait aussi depuis longtemps la force fondatrice du cadre lorsque du même geste il instaure le champ du visible et l'existence potentielle du hors-champ, créant ainsi les conditions d'émergence de l'espace diégétique. »[555]

Et c'est là la différence essentielle entre l'écran de cinéma et l'espace marionnettique : si le premier possède un hors champ intégré à l'image, invisible car à l'extérieur du cadre, l'espace marionnettique fait dialoguer l'image produite avec un hors champ perceptible par le spectateur : la présence vivante de l'acteur-manipulateur. Dans l'art de la marionnette, le hors-champ est le lieu où l'on manipule l'image, où l'on anime la marionnette. Même si ce hors-champ est traditionnellement dissimulé par un dispositif matériel (castelet, écran, costume du *Bunraku*), il n'est pas ignoré par le public. La virtualité du champ diégétique est alors mise en crise par la présence de la fabrique de l'image qui se fait plus ou moins à vue selon le dispositif instauré.

La possibilité de voir les coulisses de l'image fait entrer le regard dans une perception ludique et ces effets de décadrage, de remise en perspective sont exploités dans la marionnette contemporaine. Ainsi, dans le spectacle *Mitoyen*[556], l'espace de l'animation est contigu à l'espace du l'écran sur lequel apparait la marionnette. Le spectateur peut à la fois observer l'apparition de la marionnette sur l'image écranique et assister aux conditions de mise en œuvre de l'image (manipulation et prise de vue).

Pour Pascal Bonitzer, le cinéma et l'art de la marionnette s'articulent sur ce dénominateur commun qu'est l'importance du hors-champ :

> « Le champ visuel, au cinéma, se double (…) d'un champ aveugle. L'écran est un cache et la vision partielle. (…) Le cinéma veut simplement que ce qui a lieu dans la contiguïté du hors-champ ait autant d'importance du point de vue dramatique – et même parfois davantage – que ce qui a lieu à l'intérieur du cadre. C'est tout le champ visuel qui est dramatisé : le cinéma est plus proche, de ce point de vue, du Guignol que du théâtre. »[557]

---

[555] GARDIES, André, *op. cit.*, p. 25.
[556] *Mitoyen*, mise en scène Renaud Herbin, Là Où Théâtre, 2006.
[557] BONITZER, *op.cit.,* p.68-69.

Chez Philippe Genty, le travail sur la latéralité et le cache en scène, notamment dans *La Fin des terres*, aboutit à la création d'un hors-champ dans lequel l'artifice peut prendre place. Les acteurs s'évanouissent dans le sol, se dissimulent derrière des panneaux coulissants[558]. Le hors-champ peut aussi être le lieu de la rêverie.

1.3.2 Dialogue champ et hors-champ

Peut-être encore plus fortement que dans le cinéma, l'espace marionnettique se fonde sur un dialogue entre le champ et le hors-champ. Dans la représentation en marionnette, le cadre est construit, déconstruit, ses frontières sont poreuses. La finesse de la manipulation permet d'instaurer, de dépasser ce cadre.
La perception du spectateur entre dans une dynamique entre les différents cadres instaurés par la manipulation. Comme l'analyse Georges Banu :

> « Il y a en fait deux manières de voir l'espace au théâtre : le cadre et l'image totale. Le théâtre a toujours oscillé entre ces deux images. En Grèce et au Moyen Age, c'est le théâtre hors lieu. L'Italie a enfermé le théâtre ensuite. Ces deux visions sont compatibles : on peut aller et venir entre le cadre et le hors cadre. »[559]

L'espace marionnettique est un espace perpétuellement en dialogue avec les conditions de sa création. Espace de la manipulation et espace (diégèse) marionnettique sont ainsi dans une porosité, un acte d'échanges continus. Les artistes contemporains jouent avec la transgression du cadre, soit en faisant sortir la marionnette du cadre, soit en incorporant la manipulation à l'intérieur même du cadre, en jouant sur l'intrusion dans la composition ou le dépassement de l'image.

Dans cette image du spectacle *Ze Patrecathodics*, l'espace marionnettique est parasité par la présence de l'acteur manipulateur qui investit le cadre, la lucarne télévisuelle dans laquelle se compose l'image. [Illustration 72]
Le manipulateur possède le pouvoir d'être au service de la marionnette et celui de devenir acteur, de varier ses niveaux d'investissement dans l'image scénique.

---

[558] Les questions de la monstration et de la dissimulation seront abordées dans le chapitre de C de cette partie.
[559] BANU, Georges*, Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2004, p.81.

L'espace marionnettique s'impose en outre par sa dimension concrète, plastique, matérielle. Il est de fait une image cadrée, virtuelle, mais dont la pesanteur est réelle. Ainsi, même si l'ombre apparaît spectrale sur l'écran du théâtre d'ombres, la silhouette qui lui donne forme est, elle, bien présente derrière l'écran. L'art de la marionnette est un art de la présence tandis que le cinéma, au même titre que la photographie, fait jouer la trace. Le cinéma anime des images du passé alors que l'espace marionnettique s'instaure dans l'ici et le maintenant de la représentation, dans une continuité temporelle avec le temps de la représentation.

Pour André Gardies, le cadre est le lieu de tensions opposées. « L'espace du cadre est en fait le lieu de deux forces contraires. L'une, centripète, enclôt mon regard au sein des limites qu'il instaure ; l'autre, centrifuge, fait que toute composition interne appelle en écho d'autres compositions et s'ouvre sur une plus grande dimension textuelle. »[560] Il semble que le cadre sur la scène marionnettique ouvre sur le cadre scénique dans son entier, voire sur son au-delà : le cadre de la représentation, de l'échange théâtral.

Par ailleurs, le cadre dans l'art de la marionnette est mouvant. Si la photographie repose sur la découpe d'une parcelle dans le réel, si le cinéma est l'art de juxtaposer ces images, ces plans pour construire un espace filmique, l'art de la marionnette joue sur un cadre mouvant, pouvant englober successivement différentes parcelles de la scène. Que ce cadre soit ou non matérialisé, l'art de la marionnette entraîne le regard du spectateur dans des espaces de focalisation successifs, fait voyager son regard et impose une forme de dynamisme à l'espace scénique. Même si le regard est guidé, l'œil n'est pas comme au cinéma complètement captif de la caméra. Pour André Gardies, c'est la transformation du regard de l'homme spectateur en véritable « œil spectatoriel » que fait advenir le travail de la caméra :

« Ainsi l'œil spectatoriel, cet œil qui « voit » le film, doublement articulé sur le monde diégétique et sur mon imaginaire, n'a d'existence qu'au sein du dispositif scénographique qui le produit. »[561]

Dans l'art de la marionnette, cet œil spectatoriel est doté d'une plus grande liberté, d'une plus grande flexibilité. Invité à se porter dans le cadre, il est également libre

[560] GARDIES, *op. cit.*, p. 170.
[561] GARDIES, André, *op. cit.*, p. 29.

d'en sortir et de saisir les détails qui constituent le champ scénique dans son ensemble, d'apercevoir la coulisse en même temps que le spectacle. L'image proposée ne propose pas non plus le même degré de réalisme. Hormis dans le cas du cinéma d'animation, l'image filmique se constitue pour une grande part autour d'acteurs vivants et l'adhésion du spectateur ne se fait pas alors sur la vraisemblance de la présence qui est portée à l'écran mais plutôt sur la situation, l'espace mis en jeu, la temporalité. En marionnette, la convention initiale est la croyance dans une illusion de vie de l'objet qui apparait face au spectateur. L'adhésion requise est plus forte, la convention est centrale.

Et cette présence d'un corps particulier, du corps marionnettique, de l'objet animé par le comédien-manipulateur travaille également l'espace scénique. Le cinéma et l'art de la marionnette partagent une même dynamique de l'espace, fondée sur l'ubiquité, un même pouvoir technique et une même rapidité dans le changement d'espace. Si au cinéma un changement de plan intervient dans le même cadre et donne à voir un récit, un évènement futur, une nouvelle situation, une focalisation sur un personnage, en marionnette le même effet s'obtient par un changement d'échelle, de jeu de l'acteur ou de structure scénique.

C'est le manipulateur qui intervient à la fois comme montreur de la présence marionnettique mais aussi véritablement comme monteur de l'image : il découpe, cadre, modifie le point de vue. Jean-Luc Mattéoli donne à ce propos quatre exemples très parlants, issus du théâtre d'objet :

> « Le Théâtre d'Objet peut se définir (au-delà d'utiliser des objets) par sa capacité à modifier l'espace[562] scénique. Il « vibre » sur scène entre le grand et le petit, exactement comme le cinéma vibre sur l'écran entre le plan large et le plus serré. Pour obtenir ce résultat, le comédien passe par quatre statuts :
> Imaginons par exemple un comédien qui tient posé dans sa main un sabot souvenir en bois :
> 1-Il est personnage « au-dessus » de l'objet (Zeus soufflant sur le bateau, en plan large)
> 2- Il est personnage « dans » l'objet ; (Ulysse dans le bateau pris dans la tempête, en plan serré).
> 3-Il est manipulateur, il s'efface « derrière », devient « invisible ». (Il pousse le bateau en plan large, sans Zeus).

[562] C'est l'auteur qui souligne.

> 4- Il est comédien, dans le même temps et dans le même espace que les spectateurs, regardant à distance ce qu'il fait, le corps impliqué, l'esprit désinvolte, en équilibre au bord de l'humour, au bord de l'épique. (…)
> Jouer sur l'espace en jonglant rapidement avec ces quatre statuts semble être la spécificité du Théâtre d'Objet. »[563]

Par le travail des postures qu'occupe le comédien face à l'objet, l'espace marionnettique est animé d'une pulsation, entre différentes échelles, plans ou points de vue. Ainsi, l'acteur-manipulateur manipule à la fois les objets en scène, mais aussi l'espace et le regard du public. Sa présence dialogue sans cesse avec l'espace diégétique, qu'il soit en retrait ou qu'il s'inclue dans cet espace. Le cadre est donc perpétuellement mouvant, déconstruit et reconstruit au gré de la présence plus ou moins affirmée du manipulateur machiniste. Ici, plus encore que dans le cinéma le hors-champ participe à la profondeur de l'image.

Ces spécificités structurelles influent sur la fiction proposée, sur ce qu'au cinéma on nomme la diégèse. L'intra-diégétique concerne l'énoncé tandis que l'extra-diégétique est le niveau de l'énonciation. Dans l'espace marionnettique, les postures de narration qu'assume le manipulateur peuvent évoluer dans le temps du spectacle, l'acteur étant tour à tour extérieur ou intérieur à la diégèse. Du statut de conteur il passe à celui de personnage intégré à la narration ou occupe la posture intermédiaire de technicien machiniste. La plasticité de l'espace marionnettique va ainsi influer sur le récit lui-même, en en modifiant constamment les limites.

Ainsi, si l'art de la marionnette possède une parenté structurelle et historique avec le cinéma[564], l'espace marionnettique se trouve au croisement entre virtualité et art de la scène. La présence vivante du comédien-manipulateur instaure à la fois une relation théâtrale avec le public et travaille à la construction et la déconstruction du cadre de l'image.

---

[563] CARRIGNON, Christian, MATTEOLI, Jean-Luc (transcription et mise en forme des interventions Carole Vidal-Rosset), *Le théâtre d'objet : mode d'emploi,* CRDP Bourgogne, coll. L'édition légère, 2006, p.11.

[564] L'enfance du cinéma, les lanternes magiques et autres dispositifs de projection d'images sur écran sont nés des expériences menées par les artistes du théâtre d'ombres.

En définitive, l'espace marionnettique articule ces trois champs artistiques : arts de la scène, arts plastiques et cinéma, sans appartenir spécifiquement à ces domaines. Dans ses configurations, il fait jouer à la fois une dimension plastique forte, une théâtralité accrue et une dimension virtuelle proche des arts de l'écran. Pourtant, par son travail de l'échelle, sa mise en jeu de corps artificiel, son rapport au public basé sur une forme d'animisme et de croyance, l'art de la marionnette se distingue du théâtre. Sa dimension d'art vivant qui rassemble dans un même espace-temps public et œuvre le temps d'une représentation unique l'éloigne des arts plastiques et sa dimension concrète, prise dans une matérialité forte et dans un rapport entre un officiant vivant et une assemblée de spectateurs ouvrent sa dimension virtuelle à la force du réel et de l'ici et maintenant.

Cet espace est donc problématique, en ce qu'il ne peut être appréhendé strictement par les approches issues du théâtre, des arts plastiques ou du cinéma. Il se situe au confluent de ces formes sans jamais s'y réduire. Il les dépasse et en déplace les enjeux. La deuxième partie de ce chapitre se propose d'élargir la réflexion sur l'espace marionnettique en étant attentif à des approches artistiques, poétiques ou philosophiques qui permettraient de mieux en saisir les spécificités et les lignes de fuite. En effet, nombre de créateurs, de penseurs ont échafaudé une pensée de l'espace qui apparaît féconde pour aborder l'art de la marionnette, tant dans ses configurations traditionnelles que contemporaines.

2. Habiter, révéler, façonner l'espace marionnettique

L'espace est une donnée problématique qui a été appréhendée très tôt par les sciences (géométrie, mathématiques, géographie), mais il se révèle être plus qu'une donnée objective.

L'espace marionnettique convoque plusieurs approches, fait dialoguer plusieurs modes de pensée. Ainsi, la sémiologie, la scénographie, la réflexion sur la composition plastique ou sur l'espace cinématographique ouvrent des perspectives de lecture pour appréhender cet espace.

La question de la mise en scène est toujours la question de l'espace. Si la scénographie appréhende l'espace en mettant en jeu les tensions entre le lieu et l'espace, entre espace et espace scénique, entre espace de la scène et espace du public, pour la sémiologie, l'espace est véritablement le lieu d'une construction de signes. Dans les arts de la scène (théâtre, danse, arts du cirque), l'espace permet l'éclosion d'une certaine forme de pratique et influe sur la conception, le travail des corps qui le traversent. L'art de la marionnette n'échappe pas à cette problématique. Comment la marionnette nous conduit-elle à une pensée de l'espace ?

Réinterroger cette question aujourd'hui nous conduit à nous intéresser aux nouvelles pratiques de la marionnette contemporaine, sans toutefois négliger les approches qui ont contribué à ce renouveau. Si la marionnette réintroduit une nouvelle pensée de l'espace, cette pensée est déjà à l'œuvre chez certains hommes de théâtre.

Ainsi, Denis Bablet a pu montrer[565] comment les approches d'Edward Gordon Craig[566] et d'Adolphe Appia[567] ont permis de dépasser le décorativisme du XIXème siècle pour aboutir à un espace scénique qui met le corps au centre, repense la place du spectateur et possède une qualité pulsatile certaine.

Parmi les figures qui ont aidé à saisir ce sujet, Oskar Schlemmer et Tadeusz Kantor occupent une place prépondérante. Travaillant chacun, dans un dialogue entre théâtre et arts plastiques, à la place de la matière, de l'objet, du mannequin en scène, ils

---

565 BABLET, Denis, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1983.
566 CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre* [1911], Circé, 1999.
567 APPIA, Adolphe, *Comment réformer notre mise en scène*, 1904 et ses œuvres complètes : *Œuvres complètes. 1, 1880-1894*, 1983 ; *Œuvres complètes. 2, 1895-1905*, 1986 ; *Œuvres complètes. 3, 1906-1921*, 1988 ; *Œuvres complètes. IV, 1921-1928*, 1992, Lausanne, L'Age d'homme.

ont ouvert la voie à la conception contemporaine de l'espace marionnettique. L'espace apparait chez eux comme une véritable force agissante, en dialogue constant avec la figure humaine qu'il instaure, fait apparaître ou disparaître au gré d'une composition plastique de la scène.

Dans les écrits de Georges Perec et Gaston Bachelard, l'espace devient le lieu d'une certaine poétique. Il acquiert force symbolique et portée philosophique. C'est l'espace vécu, habité par l'être, peuplé d'expériences et d'images qui est au cœur de leur approche. L'espace y est appréhendé dans sa dimension intime, par les liens qui s'y nouent avec le sujet. Si Georges Perec a cherché à rendre compte des pensées d'un « usager de l'espace », il n'en a pas négligé la dimension mémorielle et imaginaire, à l'instar de Gaston Bachelard.

Comment ces auteurs ont-ils nourri la question de l'espace et de la marionnette ? Nous aborderons avec eux l'espace à la fois sous un angle symbolique, concret, autant que rhétorique.

2.1 Espace scénique et corps en mouvement

Dans les premières décennies du XXème siècle, deux hommes de théâtre, Edward Gordon Craig et Adolphe Appia, s'emploient à dépasser le décorativisme du XIX^{ème} siècle et à combattre le naturalisme qui prévaut sur les scènes de leur époque. Chacun à leur façon, ils vont travailler à créer des espaces scéniques ou le réalisme laisse place à l'évocation, à la suggestion. Pour ces deux réformateurs du théâtre, l'espace ne doit plus être subordonné à un texte ou aux deux dimensions de la toile peinte mais bel et bien entrer en dialogue avec les corps vivants qui évoluent sur la scène. Ils cherchent aussi à redonner une place active au spectateur, à la fois en abolissant les frontières trop marquées entre scène et salle, mais surtout en faisant du spectateur un être dont la sensibilité peut s'exercer face à ce qu'il voit. Enfin, l'un comme l'autre reconnaissent à l'espace des qualités non pas uniquement techniques mais aussi une dimension plus vivante, une sorte de pulsation qui rend l'espace animé.

Si Denis Bablet a présenté de façon très large leurs apports respectifs dans son ouvrage sur les évolutions du décor sur la scène théâtrale[568], notre pensée se nourrira également des esquisses de travail de ces deux créateurs, l'un comme l'autre ayant laissé abondance de croquis et esquisses qui permettent de saisir leur pensée à l'œuvre.

2.1.1 L'espace scénique au service du corps

Adolphe Appia est un des hommes de théâtre dont l'influence a été déterminante pour l'évolution de l'art théâtral. En Suisse, à la fin du XIX^{ème} siècle il va débuter son travail de réflexion dont le point de départ est l'œuvre wagnérienne. Son apport va être de repenser la mise en scène et la pratique théâtrale de son époque. Ses croquis d'espaces scéniques et ses esquisses de décor ont influencé nombre de metteurs en scène et décorateurs.

Appia critique les pratiques de son époque régies par la règle de l'illusion scénique et la pratique du décor qui en découle. Il va chercher à combattre les décors illusionnistes et leur univers de toiles peintes pour proposer de nouvelles formes d'espace scénique. Pour lui une idée est claire : « Donner l'illusion de la réalité est la négation de l'art. »[569] Il va alors chercher à renouveler l'espace scénique en faisant de l'acteur et du drame le point de départ de toute structure scénique.

Appia considère tout d'abord la scène comme une réalité spatiale, ce qui l'oppose à la pratique de l'époque qui concentrait le décor sur les deux dimensions des toiles peintes. Pour lui, ce doit être un espace fait pour accueillir des corps vivants avec leurs trois dimensions, un espace soumis à la réalité de l'utilisation de l'espace scénique et à la réalité du corps du comédien.

Il cherche à inverser les rapports entre les éléments scéniques de l'époque, qui donnaient le primat à la peinture, soumettant la plantation, la lumière et le jeu de l'acteur à ses contraintes picturales. En effet, la lumière ne devait pas être trop présente pour ne pas

---

[568] BABLET, Denis, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1983.
[569] APPIA, Adolphe, *Conférence pour Zurich (1925). L'Art dramatique vivant*, texte inédit, cité par Bablet, Denis, in *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1983.

révéler la nature du trompe-l'œil et l'acteur devait se tenir éloigné du décor pour n'en pas révéler la nature factice.

Au contraire, selon Appia, il faut privilégier l'expression du corps sur le primat du signe pictural. Il est nécessaire de fonder la puissance expressive de l'art dramatique sur la présence vivante de l'acteur en lui subordonnant tous les éléments scéniques. Ainsi, plus le signe pictural perd en importance et plus s'accroît celle de l'organisation spatiale et de la hiérarchisation des plans d'action scénique.

Cette rénovation doit s'accomplir à partir de l'élément central de la représentation : l'acteur vivant et son corps mobile et plastique. En effet, selon Appia « L'illusion scénique, c'est la présence vivante de l'acteur. »[570]

C'est ainsi que l'espace scénique va se construire en fonction du corps vivant qui s'y produit. Tout d'abord, Appia va chercher à imaginer des décors aux mesures de l'acteur. En réponse aux fastes de l'opéra et à leurs décors grandioses dans lesquels le corps vivant semble dépassé par ce qui l'entoure et perd son pouvoir expressif, Appia va faire de l'acteur la mesure de l'espace scénique.

Plus encore, pour répondre aux besoins du jeu et à l'expressivité du corps dans le mouvement, il va imaginer des décors praticables. Il va opposer à l'acteur *devant* le décor (symbolisé par le jeu à la rampe dans la figuration illusionniste), l'acteur *dans* le décor. Pour cela, il va diminuer la quantité de signes picturaux sur la scène et rendre le décor praticable. Le décor devient alors «un agencement plastique de volumes, une architecture qui s'harmonise à l'aspect sculptural de l'acteur »[571].

Dans l'art de la marionnette, on pourrait retrouver cette analogie dans l'opposition esthétique entre marionnettes à fils et marionnettes à gaine. Si les premières ont pour but d'imiter fidèlement le corps humain et ses attitudes, elles restent bien souvent cantonnées à l'avant-scène, dans des dispositions très latéralisées. La marionnette à gaine, au contraire, exploite l'espace de la scène du castelet dans toute sa profondeur et possède un pouvoir symbolique supérieur :

> « Le castelet dans lequel évolue ces marionnettes est né en Italie. Son principe est simple : il s'agit d'un paravent suffisamment haut pour cacher l'opérateur, surmonté d'un cadre de scène à l'italienne avec ses attributs traditionnels et d'une planche horizontale qui déborde légèrement vers le public :

[570] APPIA, Adolphe, in *Comment réformer notre mise en scène*, p.345, cité par Bablet, Denis, *op.cit.* p. 249.
[571] BABLET, Denis, *op.cit.*, p. 254.

la « bande ». (…) A environ un mètre cinquante en arrière se trouvent les toiles peintes qui servent de décor. Tout l'espace compris entre les deux est utilisable et le manipulateur peut jouer sur toute la profondeur (dans les marionnettes à fils, la position de la passerelle détermine trop souvent un alignement désagréable des poupées sur un ou deux plans seulement). »[572]

C'est aussi un espace qui sera pensé pour opposer des résistances à l'acteur, soulignant le caractère expressif du corps dans le mouvement : « le mouvement du corps humain demande des obstacles pour s'exprimer ». Appia va concevoir des décors constitués de praticables, en trois dimensions, avec une attention particulière à la construction du sol scénique.

Une autre orientation importante de ses recherches se fonde sur l'idée que le décor est là pour servir la puissance expressive de l'acteur. Selon lui, dessiner un décor c'est « créer à l'échelle de l'acteur un espace qui, par sa structure et son organisation, s'adapte à la plasticité et à la mobilité du comédien pour rendre le drame pleinement expressif [573]».

Cette affirmation met non seulement en valeur l'importance du corps de l'acteur dans l'élaboration d'un décor, mais révèle une orientation capitale dans l'œuvre d'Appia : l'espace sert le drame. Il est là pour souligner les actions qui s'y déroulent et participer de cette expressivité et en cela, il a véritablement une fonction symbolique.

Né en 1872 d'un père architecte et d'une mère comédienne, Edward Gordon Craig semble, après un début de carrière en tant que comédien, vouloir réaliser la synthèse entre le jeu et l'espace : il continuera à faire ses armes dans le théâtre en tant que scénographe et metteur en scène. Craig a eu lui aussi une influence prépondérante sur l'évolution de l'art théâtral au XX^{ème} siècle. Il va revendiquer un art de l'évocation et de la suggestion en réponse aux tentations naturalistes de son époque. Plus encore, il va faire porter ses réflexions sur un art du théâtre idéal et développer dans ses écrits des visions prophétiques sur le devenir de cet art.

Outre ses écrits, il nous laisse également une abondance de croquis, d'esquisses, de gravures sur cuivre et de maquettes qui offrent une approche visuelle de ses conceptions. Craig n'a pas voulu seulement réformer l'espace scénique mais l'art théâtral dans son

[572] FOURNEL, Paul, *L'histoire véritable de Guignol*, Slatkine, Ressources, 1981, p.77.
[573] BABLET, Denis, *op. cit*. p.253.

ensemble. Unité de l'œuvre théâtrale, portée expressive de l'espace et symbolique de ses éléments sont les bases de ses conceptions sur le sujet.

Ainsi, quand il esquisse ses conceptions de la Sur-Marionnette, modèle idéal de l'acteur vivant, Craig dessine une figure qui semble indissociable de la scénographie qu'elle habite[574], des rayons de lumière qui l'éclairent et des monolithes blancs en arrière-plan. [Illustration 73]

Ces deux créateurs peuvent être vus comme des précurseurs de l'espace marionnettique et de ses renouveaux contemporains. En travaillant sur la question de l'échelle, d'un espace aux dimensions du corps qui l'habite, Appia rejoint les préoccupations des artistes de la marionnette, qui échafaudent des espaces à la mesure du corps marionnettique. Son souci de la construction du sol scénique entre en écho avec les pratiques de la compagnie Philippe Genty, d'Ilka Schönbein, ou d'autres artistes contemporains qui considèrent le sol de l'espace marionnettique comme symbolique de l'engloutissement ou de la mise en vie de la marionnette.

Philippe Genty affirme d'ailleurs avoir été influencé par Craig dans sa démarche de création : « En pleine création de *Dérives*, je découvre les écrits de Gordon Craig. Ses théories me captivent, chaque signe a son importance : la lumière, la matière sonore, les matériaux, les objets, le corps, le chant, l'espace, le jeu de l'acteur. Je trouve un écho dans son idée d'acteur-marionnette à mes propres va-et-vient entre matériaux et interprètes. »[575]

Pour Craig, c'est avec son concept de Sur-Marionnette qu'il s'approche des conceptions contemporaines en imaginant une figure qui est indissociable de l'espace qui lui donne vie.

[574] C'est ce qu'a pu montrer Carole Guidicelli lors de son intervention au colloque international « Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains » organisé par l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières les 15, 16 et 17 mars 2012 : GUIDICELLI, Carole, « Le Craig rêvé des metteurs en scène ».
[575] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op. cit.*, p.144.

2.1.2 Repenser la place du spectateur dans l'espace théâtral

Un autre apport de la pensée d'Appia au monde du spectacle est sa réforme de l'architecture théâtrale. Appia en effet critique le théâtre à l'italienne et son modèle en cours à l'époque, qui oppose trop strictement l'espace des spectateurs et celui de l'imaginaire. Pour lui, il s'agit de rapprocher l'acteur et le spectateur en supprimant les facteurs de division qui les tiennent éloignés. Il va ainsi concevoir des scènes sans rampe et sans rideau.

L'aboutissement de ses conceptions architecturales verra le jour avec la construction de l'Institut de Hellerau dirigé par Emile Jaques-Dalcroze. Suivant l'influence d'Appia, l'architecte Heinrich Tessenow y a imaginé une organisation spatiale modulable en fonction des propositions scéniques, avec une scène fonctionnelle, modelable par l'utilisation de plusieurs praticables et escaliers, jouant sur les niveaux de jeu. Elle n'a plus de cadre de scène et laisse une grande place à l'utilisation de tentures et de lumières pour suggérer les décors des pièces représentées.

En contradiction avec les pratiques de l'époque qui pensent le décor comme une réalité à part entière pouvant exister sans la présence de l'acteur, Appia va chercher à créer un espace au service du drame et mis en valeur par la lumière.

Poursuivant sa réflexion sur la place de l'acteur dans la conception de l'espace scénique, il propose des mises en scène où le décor semble vu à travers les yeux du personnage, où les éléments scéniques et leur traitement sont le reflet de sa réalité intérieure. Il insiste sur l'importance de la lumière comme moyen d'expression pour accompagner l'intériorité des personnages (l'intensité variant en fonction de l'état psychologique des personnages en scène). C'est une avancée fondamentale, puisqu'à l'époque la lumière électrique était sous utilisée pour ne pas nuire au caractère illusionniste des décors peints.

L'espace a donc chez Appia une fonction symbolique : la nature du drame, son degré d'intériorisation et d'extériorisation doivent se traduire par l'organisation spatiale de la scène. L'espace a partie liée avec le drame et la vision du personnage, il devient le support et la traduction visuelle des tensions dramatiques.

Craig s'intéresse lui aussi aux rapports du spectateur avec l'œuvre. Son but premier est de restaurer le théâtre dans sa dignité d'art indépendant. Refusant le primat du texte sur la représentation, il va chercher à mettre en œuvre un théâtre qui s'adresse directement aux sens du spectateur. Le théâtre est un art autonome où doit s'exprimer l'harmonie des éléments qui le composent. « L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse. »[576] Pour Craig, il faut revenir à l'essence du théâtre. Pourtant, il ne s'agit pas comme pour Wagner d'aboutir à une union des arts mais à l'utilisation conjointe de leurs principes essentiels (mots, notes, lignes, couleurs, geste, voix). « Musique, texte, jeu de l'acteur, décor et lumière sont autant de voix d'un chœur polyphonique qui se répondent et s'exaltent mutuellement. »[577]

Sa conception de l'espace scénique va dépendre de cette visée d'un art essentiellement visuel. Il se réfère en effet à l'origine grecque du mot « théâtre » : *theatron* qui signifie étymologiquement « le lieu d'où l'on regarde ». Si ses conceptions sont portées par un idéal de beauté absolue, il ne veut pas utiliser cette beauté pour elle-même. L'espace de la scène est en effet selon lui un espace qui sert à révéler l'essence du drame.

Refusant le réalisme qui implique selon lui une passivité devant le monde, Craig veut faire de l'espace scénique une construction artistique qui implique de la part du public une activité créatrice de l'imagination. C'est ainsi que, affirmant l'union indissoluble de tout grand art avec le symbole, il va chercher à utiliser sur scène la force symbolique qui, tout en réduisant les choses à ce qu'elles ont d'essentiel, expriment ce qui dépasse la réalité immédiate.

Pour lui, toute œuvre possède sa propre essence que la scène doit révéler, mettre au jour. Son processus de création se basera sur l'examen de la pièce pour en dégager les éléments essentiels. Il cherchera ensuite à suggérer ces éléments par le jeu expressif des lignes des couleurs, des matières employées et de la lumière.

Son travail se base alors sur la simplification, la sélection et la synthèse. Simplification des éléments employés : à un arrière-plan compliqué, Craig préférera de loin un fond simple, un mur plat ou le jeu de quelques lignes. Il réduira l'architecture du

[576] CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p.115.
[577] BABLET, Denis, *Le Décor de théâtre*, *op. cit.* p.312.

décor à sa géométrie élémentaire et recourra à l'utilisation de tentures pour organiser l'espace scénique. Son but, comme on le voit dans ses esquisses, sera d'aboutir à une composition équilibrée de l'espace scénique, à une harmonie des lignes et des proportions.

Pour son parti pris de sélection, il utilisera le symbolisme des formes, des couleurs et de la matière. Les coloris se réduiront à deux ou trois tons accordés à l'essence profonde du drame et à un choix de matière pour révéler l'univers du drame.

La synthèse s'exprimera dans la composition du tableau scénique et son organisation à partir d'un objet central dont la forme se répercutera sur le reste du décor. Lit, cheminée, croix ou lampe vont ainsi étendre leur portée symbolique à l'espace dans son entier. Le décor va se construire autour de cet élément : « Lignes, couleurs, lumières, sont autant de moyens d'expression qu'il utilise au service d'un art où le symbole de l'objet importe plus que l'objet et l'atmosphère qui baigne les choses plus que les choses elles-mêmes. »[578]. Ainsi, Craig va chercher à créer un lieu qui soit purement inventé pour répondre aux nécessités de l'action dramatique et à son expression avec un décor qui va traduire visuellement l'idée fondamentale du drame. Pour lui, les éléments scéniques sont porteurs d'une certaine force symbolique et prennent part à l'expression du drame, à son *mouvement* interne.

Le décor n'est donc pas figé. Pour Appia comme pour Craig, il s'agit de construire des espaces scéniques qui suivent les évolutions des drames et sont les révélateurs de l'intériorité des personnages. Dans l'art de la marionnette, les espaces évoluent eux aussi au gré des mouvements du drame. Les postures relationnelles et spatiales entre la manipulateur et la marionnette sont souvent révélatrices de ces évolutions. L'espace matériel est lui aussi mobile, évolutif, la légèreté et la maniabilité des éléments étant souvent au service de ces modifications. Ainsi, les changements d'espace dans *Nouvelles et courtes pierres*[579] de la compagnie Turak se font par le simple changement de nappe sur la table de mise en jeu. La couleur, la matière utilisée évoqueront pour le spectateur un nouvel espace, verbalisé par le manipulateur. Ainsi, une nappe bleue symbolisera, au gré d'une légère agitation par la main de Michel Laubu et animée par un cri de mouette, la mer et son étendue. Le théâtre se révèle alors comme art visuel, à la manière de la vision

[578] BABLET, Denis, *op.cit.,* p. 312.
[579] *Nouvelles et courtes pierres*, par la compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, 2009.

craiguienne et le symbolisme des formes (ondulations des vagues), des couleurs et des matières se met au service de l'expression de ce qui dépasse la réalité immédiate. A partir du trivial, du matériel, on touche à des espaces symboliques, imaginaires.

2.1.3 L'espace et sa pulsation

La dimension de mouvement, de geste, est essentielle dans la conception de l'art théâtral d'Edward Gordon Craig. C'est pour lui la base de l'art dramatique, bien avant l'intervention de textes ou de fables. Le théâtre peut se passer de texte et s'épanouir dans le silence, mettant en évidence les qualités expressives du corps et de l'espace. Dans l'art de la marionnette, certains spectacles mettent l'accent sur la dimension visuelle de l'expérience, et donnent à voir le mystère d'une présence, le miracle d'une mise en vie, et se centrent sur la portée signifiante du mouvement dans un silence presque complet.
Se posant inlassablement la question de ce qui est proprement « dramatique », Craig en vient à déceler dans certains espaces des potentialités dramatiques exacerbées par le silence, telle une ville la nuit et ses rues désertes ou encore la présence immobile d'un escalier. Comme il l'affirme dans un article intitulé *L'Escalier* [580] : « (…) quoique ces deux personnages m'intéressent dans une certaine mesure, c'est l'escalier sur lequel ils se déplacent qui m'émeut (…).».

Les éléments spatiaux ont non seulement une valeur symbolique mais semblent chez Craig animés d'une vie propre. Pour lui, le décor doit progresser comme le drame. Pour son drame de l'escalier, il imagine un jeu de lumières qui semble transfigurer un grand escalier dressé sur la scène au fur et à mesure de la progression du drame.
Il imagine également plusieurs structures scéniques évolutives, se transformant au cours de la représentation. C'est le cas des *screens*, paravents qu'il institue en véritable dispositif scénique qui, mobiles, se combinent et se recombinent pour formes un décor changeant accompagnant les mouvements de la pièce, en s'animant aussi grâce au travail de la lumière. Selon lui, avec ses *screens* on pourrait créer les décors non seulement de toute une pièce mais de tout un répertoire. Chantal Guinebault-Szlamowicz a montré dans sa

[580] CRAIG, Edward Gordon, *L'Escalier* in *Pour l'art*, Lausanne, Paris, janvier-février 1956, p.14.

thèse[581] de doctorat comment les *screens* pouvaient être retrouvés dans le travail de certaines compagnies autour du castelet éclaté, comportant plusieurs panneaux mobiles.

> « Le principe du castelet éclaté (que j'évoquerai seul, mais qui s'est très vite combiné aux deux autres, on le constate déjà dans les exemples cités ici), est mis en pratique dans *La tentation de saint Antoine*, montée en 1982 par Alain Recoing. Il s'agit bien d'un détournement du castelet d'origine, dont on extrait les principes constitutifs que sont le *cache, l'écran* et le *cadre*. Lassé par les éternelles polémiques opposant tradition et modernité, Alain Recoing renouvelle l'expérience avec un castelet qui réunit syntaxe classique et possibilités scéniques innovatrices. Il s'agit d'une structure paravent constituée de six panneaux carrés, pleins ou découpés, de surface blanche ou noire.
>
> (…) Ce castelet repensé privilégie une manipulation cachée, mais peut aussi bien s'associer à une manipulation à vue si le comédien vient jouer devant ou apparaît au travers du castelet (y passant la tête par exemple). Ce dispositif propose de multiples combinaisons des caches, des cadres et des écrans permettant aux poupées d'intervenir sur sa façade, mais aussi au-dessus, d'une façon plus commune aux marionnettes à gaine (principalement utilisées par Recoing). Cette façade, d'une implacable frontalité, dispose cependant d'une épaisseur relative, qui crée des interstices de jeu entre les panneaux et permet des apparitions inattendues. Démontable et remontable de différentes manières avant la représentation, le castelet autorise un grand nombre de transformations et de nouvelles configurations. »[582]

La parenté avec la pensée de Craig semble évidente :

> « Déjà chez Craig, des éléments bidimensionnels, les *screens,* parvenaient à optimiser le volume de la scène, créant un espace mouvant, à la fois tangible et intangible : tangible parce que praticable par les corps, intangible parce que transcendant, en apparence, tout espace connu. »[583]

Toujours dans l'idée d'un décor animé qui fonctionnerait comme une symphonie visuelle évoluant au cours de la représentation, il imagine une structure scénique constituée de parallélépipèdes pouvant se dresser ou s'enfoncer dans le sol de la scène grâce à un mécanisme, dessinant une construction mouvante qui accompagne le drame et ses évolutions. Dans cette quête d'un dispositif à transformation, d'une animation de

---

[581] GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, *Scénographie, frontalité et découvertes dans le théâtre contemporain*, *op. cit*. Un article reprend ces analyses : Chantal Guinebault-Szlamowicz « Des screens au castelet éclaté : un langage marionnettique », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, pp. 85-98.

[582] GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « Des screens au castelet éclaté : un langage marionnettique », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 89-90.

[583] BABLET, Denis, *op. cit*, p. 96.

l'univers scénique, il va être rejoint par les constructivistes, les futuristes et les artistes du Bauhaus.

Les « mille scènes en une » de Craig sont aujourd'hui mises en œuvre dans un dispositif de castelet électronique au Québec. La réalisation en 2008 du castelet électronique est le fruit d'une étroite collaboration entre des artistes, des chercheurs-créateurs associés au LANTISS (Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène) de l'université de Laval, des étudiants et des spécialistes des sciences appliquées[584]. Véritable scène robotisée construite à partir de plateformes dont la hauteur se module au gré de l'évolution du drame, le castelet se voit doté d'une véritable âme, d'une sorte d'illusion d'autonomie qui entre en écho avec la marionnette.

Pour Appia, l'espace scénique est lui aussi un espace à animer. Pour lui, c'est grâce au rythme que l'espace peut révéler son potentiel d'animation. Sa rencontre avec Émile Jaques-Dalcroze en 1906, lui ouvre de nouvelles perspectives. Il participe ainsi avec Heinrich Tessenow, à la création de l'Institut Jaques-Dalcroze et de cette collaboration naît la série des *Espaces rythmiques* (1909-1910). Série d'esquisses qui cherchent à rendre visible le potentiel d'animation des lieux, l'espace y est le lieu d'une véritable rythmique des formes, des lignes et des points de fuite, faisant jouer ombres et lumière. [Illustrations 74 et 75]

Dans l'optique d'un espace marionnettique en tant que dispositif qui entre en écho avec les caractéristiques de la marionnette, Craig et Appia se révèlent être des précurseurs. Chacun à leur façon ils imaginent un espace scénique animé, doté d'une force de vie. Mettant la figure humaine au centre de cet espace, ils préfigurent l'espace marionnettique dans sa conception contemporaine qui en fait un espace en constant dialogue avec le corps qui le traverse. Leur pensée inaugure une nouvelle conception de la scénographie, réflexion sur un espace théâtral qui rend au spectateur sa capacité d'imagination et d'accès au symbole mais aussi lieu d'une transfiguration où le visible conduit le spectateur à accéder à une réalité supérieure. En cela, leurs approches entrent parfaitement en écho avec l'art de la marionnette, pour qui le visible se double toujours d'une dimension imaginaire et symbolique propre à atteindre l'invisible.

[584] Le responsable du projet est Robert Faguy, professeur de théâtre au Département des littératures et coordonnateur du LANTISS.

2.2 L'espace comme force agissante, des arts plastiques aux arts de la scène chez Oskar Schlemmer et Tadeusz Kantor

Deux autres metteurs en scène, hommes de théâtre et plasticiens ont élaboré une pensée de l'espace qui entre en écho avec les caractéristiques de l'espace marionnettique. Pour Oskar Schlemmer comme pour Tadeusz Kantor, l'espace scénique comme l'espace pictural sont envisagés comme une véritable force agissante qui permet l'instauration de la figure humaine. Leurs travaux respectifs autour de la composition plastique de l'espace en font un véritable lieu d'apparition, propre à faire surgir la présence, la mémoire, la mort.

2.2.1 Une composition plastique de l'espace

Tadeusz Kantor fut l'un des artistes dont les propositions radicales ont marqué l'art théâtral du XXème siècle. Sa pensée de l'art continue de constituer un contrepoint au théâtre figuratif et représentatif.

Kantor étudie la peinture et la scénographie avant de se consacrer à la mise en scène. Il fonde d'abord un théâtre de marionnettes à Cracovie[585] et, en 1955, il fonde le Théâtre Cricot 2. Auteur de nombreux manifestes, Kantor n'aura de cesse de fixer sa pensée de manière poétique, plus dans un souci de transmission que de théorisation. Son refus du lieu théâtral (« bâtiment d'inutilité publique »[586]) et des conventions de la représentation l'amènera à affirmer en 1942 : « C'est seulement dans un lieu imprévu et dans un moment inattendu que peut survenir un évènement auquel nous sommes prêts à croire sans réserves. »[587]. Son refus des conventions se retrouve également dans son processus de création : entouré d'acteurs pour la plupart non professionnels, il laisse chacun jouer son propre personnage, défaisant sans relâche ce qui tend à ressembler par trop à du théâtre.

[585] Le Grupa Krakowska, vers 1937.
[586] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort*, *op. cit.*, p. 31
[587] Kantor, Tadeusz, cité par Renzo TIAN in « Si j'interroge ma mémoire », article paru dans *Théâtre/Public* n°166-167, *Trois cahiers pour Kantor*, 2003, p. 15.

Faisant constamment se mêler théâtre et peinture, Tadeusz Kantor se réfère à son expérience de peintre pour aborder l'espace scénique. Pour lui, l'espace est la condition de la naissance des formes. Travaillé en surface, comme affranchi de la perspective du théâtre à l'italienne, l'espace est ramené à un effet de surface, sans illusion de profondeur. On peut aussi noter chez Kantor une certaine prééminence du cadre et de la boîte qui apparaissent sur scène comme autre manière de modeler l'espace, d'engendrer des formes. Ils sont également des dispositifs qui rappellent le travail plastique de l'artiste. Comme le note Christian Drapron à propos de la scène après le spectacle : « Indemne de la colère qui aurait dévasté ce simulacre d'atelier rempli de cadres vides, l'œuvre s'efface avec l'artiste. »[588]

[Illustration 76]

C'est également la boîte qui se révèle être le modèle à partir duquel Kantor veut instaurer son théâtre[589]. La question de la boîte chez Kantor est rejointe par une forme apparentée, le cadre, qui envahit l'espace scénique de ses créations. La porte constitue ainsi un dispositif essentiel dans son théâtre, comme le met en évidence Amos Fergombé dans son article « La boîte, la prison et le cimetière ».[590]

Chez Oskar Schlemmer, le cadre est aussi au cœur de la réflexion : en tant que peintre, il a consacré une série de réalisations à la question de la fenêtre. Sa série de « tableaux-fenêtres » se compose de vues du soir à travers les fenêtres éclairées de maisons à quatre étages qu'il pouvait apercevoir depuis son atelier. Le motif de la fenêtre traverse son œuvre, exprimant pour lui le « désir d'éclairer un autre monde caché derrière l'immanence de l'apparence »[591].

Pour Schlemmer comme pour Kantor, l'espace scénique se construit selon les lois de la géométrie, de la tension entre les formes et les axes dominants dans l'espace de la scène, à la manière de la composition d'un tableau.

---

588 DRAPRON, Christian, Théâtre/Public n°166-167, *Trois cahiers pour Kantor*, 2003, p. 54.

589 La récurrence de la boîte sur les scènes contemporaines de la marionnette sera étudiée dans le deuxième chapitre de la partie III.

590 FERGOMBE, Amos, « La boîte, la prison et le cimetière : Création et métamorphoses de l'espace chez Tadeusz Kantor », *Espaces et mémoires,* Actes du 2ème Congrès méditerranéen d'esthétique, Carthage du 6 au 8 mars 2003, textes réunis et présentés par Rachida Triki, Tunis, ATEP/Maghreb diffusion, 2005, p.455.

591 VON MAUR, Karin, « Oskar Schlemmer et son combat « pour la précision de l'idée » », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, p.16.

Chez Oskar Schlemmer, cette tension s'exprime par une pensée de la scène sous l'égide de la géométrie. Il s'est d'ailleurs inspiré de Cézanne et du courant cubiste pour mener ses travaux de recherche plastique. Ses ballets cinétiques sont un exemple emblématique de ces recherches sur les tensions des formes dans l'espace. Affublant les danseurs d'accessoires ou costumes prolongeant leurs corps, il travaille sur les relations dynamiques qu'entretiennent ces corps entre eux et avec l'espace de la scène. [Illustrations 77 et 78]

Pour Tadeusz Kantor, c'est essentiellement la tension (sur scène comme dans ses réalisations plastiques) qui agit comme un facteur d'engendrement. Ainsi affirme-t-il : « Je crée un champ de tensions. », ou encore, « Quand je peins un portrait, je pense à l'espace, pas à la tête. La tête se forme selon les manipulations que je fais avec l'espace. Qu'est-ce que ça donne ? La tension. Au théâtre c'est pareil. Dans certains moments on tend l'action ou on l'étire, ou ça se rétrécit. S'il n'y a pas de tension au théâtre, alors il n'y a rien. »[592] Cette tension de l'espace comme force agissante est développée dans les *Leçons de Milan*, dans un long passage que nous reprenons :

> « L'espace, /Qui n'a ni point d'appui ni frontière, /Qui avec une égale vitesse s'éloigne et fuit, /Ou s'approche, /De tous côtés, sur les bords et au milieu, /S'élève vers le haut, tombe dans les profondeurs, /Vire sur un axe vertical, oblique…
> Ne craint pas de pénétrer dans l'enceinte d'une forme close, /De la secouer de demi-tours brutaux, /Lui ôtant son apparence quotidienne… /Les personnages, les objets deviennent des fonctions de l'espace et de ses péripéties…
> ….l'espace n'est pas un récipient neutre, /Dans lequel nous mélangeons les objets, les formes… /L'ESPACE est lui-même OBJET (de création) /Et le principal !
> L'ESPACE chargé d'énergie /L'ESPACE qui se rétrécit et s'étire /Ce sont ces mouvements qui façonnent les formes et les objets. /L'espace GENERE les formes ! /L'espace conditionne les rapports entre les formes et leurs TENSIONS. /La TENSION est l'acteur principal de l'espace.
> MULTI-ESPACE… /L'obtenir est au fond enfantin.
> (…)
> Ce mouvement exige une OPPOSITION constante.
> *MOUVEMENT PENDULAIRE/* Dont les écarts / Par la rupture /Et le retour de L'EQUILIBRE /Conditionnent le développement, /L'ACCROISSEMENT de l'espace.

[592] KANTOR, Tadeusz, cité par Marie Vayssière in BODSON L., NICULESCU M. et PEZIN P. (dir.), *Passeurs et complices*, Institut International de la Marionnette / L'Entretemps, 2009, p. 145.

MOUVEMENTS DE GLISSEMENT (des plans) /*GLISSEMENT VERS L'AVANT,* /*GLISSEMENT VERS L'ARRIERE,* / Recouvrement et découvrement. / MOUVEMENTS de CHUTE et d'ELEVATION. /MOUVEMENTS de RE-POUSSEMENT vers les côtés, jusqu'à disparition. / MOUVEMENTS de RAPPROCHEMENT et d'ELOIGNEMENT.

La BRUTALITE et la RAPIDITE de ces mouvements /Créent d'autres valeurs : /TENSION / Et / Changement d'ECHELLE.

La tradition picturale qui commence à la Renaissance avec l'application des lois optiques de la perspective, ne connaissait dans le tableau qu'un seul espace qui s'imposait dans tout le champ du tableau. /On créait la TENSION grâce justement à ces lois de la perspective et à l'unité de cet espace unique. / L'ABSTRACTION a découvert les lois du MULTI-ESPACE.

(…)

La TENSION ici se crée grâce à la dynamique, à l'énergie, grâce à la vie de l'ESPACE.

(…)

Au théâtre la TENSION a de semblables valeurs et de semblables causes. / Elle est créée par les relations entre les personnages, par les directions des mains, des pieds, de tout le corps,

Par les distances qui entre les personnages, qui diminuent ou s'accroissent… /Par l'utilisation d'objets appropriés… »[593]

A la lecture de ce développement, on se trouve confronté à des lois qui régissent l'espace marionnettique, dans sa spécificité d'espace au croisement des arts visuels et des arts de la scène. Si, pour Kantor, l'espace est une force agissante qui possède son propre potentiel créateur, les artistes contemporains de la marionnette font de ce principe la base de leur travail, érigeant des espaces dont la fonction est d'instaurer une forme de présence artificielle, de faire surgir le corps marionnettique.

Kantor fait de l'espace le principal objet de création, que ce soit pour la composition d'une œuvre plastique ou scénique. Pour lui, c'est grâce à la tension que l'espace peut s'animer, elle en est « l'acteur principal ». Pour obtenir cette tension, là encore, différentes méthodes font écho au travail de l'espace marionnettique : oppositions, ruptures, écarts, changements d'échelle, mouvements de chute et d'élévation sont autant de caractéristiques à l'œuvre dans l'espace de la marionnette. Les relations entre les personnages, entre acteur et marionnette, entre vie et inertie, montré et caché participent également de cette tension de l'espace.

[593] KANTOR, Tadeusz, *Leçon 3. 27 juin 1986. L'abstraction, l'espace, la tension, le mouvement.* in *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Actes Sud-Papiers, 1990, p.25.

Dernière caractéristique de l'espace pour Kantor : il est capable d'investir un lieu pour « lui ôter son apparence quotidienne ». Cette affirmation entre en écho avec les pratiques du théâtre d'objet (comme celles de la compagnie Turak) qui introduisent un décalage entre un lieu du quotidien et sa transformation par la présence de marionnettes ou d'objets surréalistes[594].

Enfin le travail des emballages, chez Tadeusz Kantor, joue également le rôle de révélateur des potentialités de l'espace, tant l'emballage efface pour mieux révéler. On retrouve là encore une caractéristique fondamentale de l'espace marionnettique : la propension à révéler une présence tout en en dissimulant une autre[595].

2.2.2 L'espace scénique comme lieu d'instauration d'un corps

Ce qui sous-tend la démarche, tant picturale que scénique, d'Oskar Schlemmer, c'est une préoccupation constante pour la figure humaine dans ses rapports avec l'espace. Dans ses activités de peintre, sculpteur, décorateur mural, chorégraphe, danseur autant qu'homme de théâtre, il cherche à « établir les lois fondamentales de l'intégration et du développement de l'organisme vivant dans l'espace. »[596]

Pour lui, dans le théâtre abstrait, c'est l'espace qui façonne la figure.

> « L'organisme appelé homme se tient dans l'espace cubique, abstrait, de la scène. L'homme et l'espace sont soumis à des lois différentes. Lesquelles prévaudront ? Soit l'espace abstrait, au regard de l'homme naturel, lui est adapté et il redevient nature ou illusion de la nature. Ce qui se produit sur la scène du naturalisme illusionniste. Soit l'homme naturel, au regard de l'espace abstrait, est refondu pour s'adapter à lui. C'est ce qui se produit sur la scène abstraite. »[597]

Dans cette vision de l'abstraction, c'est donc l'espace qui produit un travail des corps. On assiste là à un renversement des conceptions d'Adolphe Appia qui plaçait le corps humain au centre de la composition de l'espace. Ce renversement n'en est un qu'en apparence : le lien entre ces approches est une conception fondamentale que l'on retrouve

---

[594] Objets détournés de leur usage premier, fragments d'objets assemblés pour créer de nouvelles formes de présences.
[595] Ce sera l'objet de notre chapitre C.
[596] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des Avant-gardes historiques (Allemagne-France-Italie)*, coll. Th. 20, Lausanne, L'Âge d'Homme / I.I.M., 1992, p.21.
[597] SCHLEMMER, Oskar, *L'homme et la figure d'art*, catalogue du Musée Cantini, p.129.

à l'œuvre dans l'art de la marionnette : espace et corps sont interdépendants, engagés dans un dialogue constant (plutôt qu'en opposition, l'un primant tantôt sur l'un ou sur l'autre). Pour Oskar Schlemmer, la fécondité de ce dialogue entre corps et espace passe par la transformation des corps vivants, à l'aide de « costumes spatio-plastiques ». [Illustration 79]

Chacun de ces costumes, comme le rappelle Didier Plassard, tend à faire de l'acteur une véritable marionnette. Il « entrave les mouvements, crée une partition gestuelle différente, modifie l'équilibre corporel »[598] et entraîne, par un système de poids, contrepoids et autres pendules un déplacement du centre de gravité du corps.
L'interdépendance du corps et de l'espace est finalement, ce qui constitue l'abstraction chez Schlemmer, comme l'affirme Didier Plassard :

> « C'est dans la confrontation à la scène vide, aux lois de construction de l'espace, aux couleurs primaires et aux volumes géométriques, ainsi que dans l'exploration des mouvements élémentaires du corps humain (marcher, s'allonger, lever les bras, etc…) que réside ici l'abstraction : non pas dans la disparition de la figure humaine (…). »[599]

2.2.3 L'espace scénique comme site d'apparition

Chez Kantor, l'espace scénique est traité lui aussi de façon non réaliste. Espace de révélation, de retour des morts parmi les vivants, la scène ne doit pas s'encombrer d'un décor réaliste. Les objets présents y occupent une fonction bien différente. Conjuguant scène et peinture, Kantor va développer une véritable plastique scénique.

Les objets y tiennent une place importante. Livres, meubles, chaises, armoires, s'accumulent sur la scène, tels quels, sans traitement plastique préalable. Kantor joue avec des objets trouvés dans la rue, objets déchus, déchets portés sur scène comme des ready-made. C'est le banal, l'ordinaire, la « réalité du rang le plus bas » qui trouvent place sur la scène. C'est cette conception de l'objet scénique que l'on va retrouver chez la compagnie Turak ou chez Claire Dancoisne de la compagnie La Licorne.

---

[598] PLASSARD, Didier, « Eine schöne Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.) *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, ed Centre national de la danse, collection Recherches, 2001, p.59.
[599] PLASSARD, Didier, *art. cit.*, p.64.

Les objets sont chez Kantor les « machines de la mémoire », activateurs d'images et de gestes enfouis, greffés aux corps des comédiens ils se constituent en bio-objets, prolongements des ces corps de fiction. Les accumulations d'objets, loin de la poétique d'Appia dans laquelle l'espace doit être au service du mouvement de l'acteur, fonctionnent plutôt chez Kantor comme une entrave, empêchant le corps des acteurs d'accéder à un statut glorieux ou triomphant.

D'autant que les corps qui hantent la scène chez Kantor sont ceux des revenants. La scène est l'endroit de leur retour parmi les vivants, lieu affirmé du factice. Comme il l'affirme, au théâtre se joue la présence de deux groupes : « Ceux qui attendent : le public / Ceux qui reviennent…les acteurs ! »[600]

Cette scène comme lieu des revenants est celle où la mémoire agit comme une pulsation. Kantor cherche à y redonner à voir des bribes de sa propre mémoire, la scène devenant cette « chambre d'imagination » où la mémoire semble être en train de se constituer, à partir de clichés, d'impressions, d'empreintes de gestes, d'éclats de voix sélectionnés. La réactivation du passé s'y effectue par bribes. Pour Kantor, le théâtre est un cimetière où les morts vont surgir pour une dernière fois revivre. Les coulisses y sont le lieu de l'enfouissement tandis que la scène se fait l'espace du souvenir, de la revisitation du passé, de la mémoire.

La pensée kantorienne de l'espace rejoint celle d'Oskar Schlemmer : l'espace y est un lieu où se joue l'apparition. L'essence du théâtre est de donner à voir l'insaisissable, comme l'affirme Schlemmer dans son texte fondateur, *L'Homme et la figure d'art*[601]. « Le mot théâtre : désigne l'essence la plus fondamentale de la scène : simulation, déguisement, métamorphose. »[602]

On ne peut que remarquer là encore les caractéristiques fondamentales à l'œuvre dans l'art de la marionnette. Simulation d'une présence, déguisement et abstraction du corps vivant, métamorphose de l'inerte en animé, de l'objet et personnage, du banal au sublime sont au cœur de la pratique marionnettique.

---

[600] KANTOR, Tadeusz, *Le Retour*, poème cité in Théâtre/Public, p.63.
[601] SCHLEMMER, Oskar, *L'homme et la figure d'art*, catalogue du Musée Cantini, p.129.
[602] DISERENS, Corinne (dir.), « Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai-1er août 1999 », catalogue de l'exposition, p.124.

Didier Plassard note, quant à lui, que le jeu des costumes chez Schlemmer travaille le corps humain à la manière d'une marionnette. Il donne à voir la présence humaine comme marionnettisée, entre présence et absence :

« Cet évènement que nous raconte chacune des figures d'art (…) n'est autre que celui de l'apparition de la forme humaine : toujours au seuil de son engloutissement dans le jeu des lignes et des formes plastiques, le corps rejoue l'instant de son émergence. »[603]

Les créateurs contemporains de la marionnette ne font finalement rien d'autre : créer des espaces où la figure peut jouer de son apparition et de sa disparition, des espaces du leurre pour des corps au seuil. La pratique artistique de Philippe Genty est pleinement dans cette approche.

Travaillant le volume scénique à la manière d'une composition de lignes de forces et dans la tension entre ses éléments, Oskar Schlemmer et Tadeusz Kantor préfigurent le travail des artistes de la marionnette contemporaine qui donnent à voir la manipulation mise à nu. C'est bien à un jeu de tensions que le spectateur est alors confronté, tension entre le vivant et le corps abstrait, mais aussi tension entre des formes contradictoires et des formes de présence radicalement différentes. Le travail sur le masque et le costume qu'ils proposent, dans une oscillation du corps vivant entre présence et absence, rejoint les pratiques contemporaines de corps marionnettisé, ou investi par la marionnette. Enfin, leur conception de l'espace scénique comme site d'apparition, lieu du retour des morts ou de la mémoire entre également en écho avec le travail d'artistes comme Ilka Schönbein ou Philippe Genty, qui montrent des corps vivants aux prises avec leurs doubles passés ou futurs, des formes inanimées.

[603] PLASSARD, Didier, « Eine schöne Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », *op. cit.*, p.65-66.

2.3 L'espace quotidien et sa dimension imaginaire (Georges Perec et Gaston Bachelard)

Loin du champ scénique ou des arts plastiques, la pensée de deux auteurs se révèle entrer en écho avec l'espace marionnettique. Georges Perec et Gaston Bachelard ont proposé un espace poétique qui repose sur la présence de l'homme au centre et face à cet espace. L'espace selon eux ne peut être appréhendé hors de son rapport à l'humain. Qu'il soit le lieu d'une activité, d'une forme d'habitation ou le point de départ de rêveries, il est indissociable de l'homme qui l'expérimente, le ressent, entre en relation avec lui. L'espace marionnettique, tel qu'il est envisagé par les créateurs contemporains, travaille lui aussi ces dimensions de rapport ontologique.

2.3.1 Expérimenter l'espace

Lorsque Georges Perec réinterroge la question de l'espace en 1974 dans son ouvrage *Espèces d'espaces*[604], c'est pour mettre au jour les relations que l'homme entretient avec lui. Outre le jeu de mots, ce qui caractérise le titre de son œuvre, c'est qu'on y trouve la notion d'espace figurant au pluriel. Pour cerner cette notion des plus vastes, Perec a choisi d'en cerner certaines formes.

Dans cet essai qui recense et analyse les espaces qui entourent concentriquement le sujet (espace du lit, de la chambre, de l'appartement, du pays), Perec ne cherche pas à cerner ce que serait un espace d'un point de vue objectif. Au contraire, c'est la subjectivité de l'espace et les relations que le sujet peut nouer avec lui qui l'intéressent. Comment appréhender l'espace dans sa dimension d'espace vécu, habité ? Son « journal d'un usager de l'espace » construit en treize chapitres analyse successivement des espaces emboîtés les uns dans les autres (de l'espace le plus intime à celui le plus vaste).

Poursuivant sa démarche de mise à jour de l'infra-ordinaire[605], il s'attache à questionner l'espace dans le but de réinterroger ce qui nous semble évident, de sonder en

[604] PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, éd. Galilée, coll. Espace critique, 1974.
[605] PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989.

profondeur le quotidien pour mettre au jour ce qui nous échappe dans ce qui nous est le plus proche. Pour lui, « le réel n'est pas aussi évident qu'il en a l'air »[606]. On retrouve ici la démarche de créateurs tels que Michel Laubu du Turak Théâtre, metteur en scène et plasticien qui questionne les objets et les espaces du quotidien pour les donner à voir sous un jour nouveau. Le courant du théâtre d'objets[607] de façon générale s'appuie sur cette redécouverte du quotidien, sur des pratiques de l'ordinaire transfiguré.

Perec engage avec le lecteur une série de jeux, de réflexions, d'exercices autour de cette notion d'espace, s'ingéniant à détourner notre façon de l'appréhender dans le but de mieux le percevoir. En effet, l'espace pour lui ne peut pas se réduire à cette donnée mathématique, euclidienne, à une dimension objective, une mise à distance. L'espace est constitutif du sujet, il est perçu, vécu à travers lui. En tant que vérité intime, il se déploie dans diverses dimensions.

La Poétique de l'espace[608] est l'un des ouvrages majeurs de Gaston Bachelard. Dans le cadre de ses recherches sur la phénoménologie de l'imagination, cette étude de l'espace intervient après d'autres ouvrages consacrés aux quatre éléments. Dans la *Psychanalyse du feu*[609], Bachelard évoque ainsi les quatre éléments, bien qu'il centre son ouvrage sur le feu. Ce livre inaugure la série d'ouvrages que Bachelard va consacrer aux éléments : l'eau, l'air, la terre (voir les références de ces ouvrages dans la partie I, chapitre A).

Dans *La Poétique de l'espace*, il s'intéresse à la question des lieux, des espaces qui contiennent en germe ces rêveries possibles, ces « tremplins » pour l'imaginaire. Pour lui, ce sont les espaces liés à une phénoménologie de la fonction d'habiter. Ils ramènent le lecteur à une expérience profonde, celle d'investir un lieu, de le faire sien, d'y blottir sa solitude.

Analysant une série d'images poétiques de l'espace et leur retentissement dans l'imaginaire, il note que l'espace, après la matière, est une des notions les plus fortement liées à l'être. Pour cette poétique de l'espace, il abandonne la méthode objective qui présidait à son étude des matières et se tourne du côté de la phénoménologie, champ

606 PEREC, Georges, *op. cit.*
607 Le théâtre d'objets est un courant né dans les années 1980 dont les compagnies fondatrices sont le Théâtre de Cuisine (Christian Carrignon et Kathy Deville), le Vélo Théâtre (Charlot Lemoine et Tania Castaing), le Théâtre Manarf (Jacques Templeraud) et la compagnie Gare Centrale (Agnès Limbos).
608 BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, [1957] 1994.
609 BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1938.

d'exploration permettant une analyse plus pertinente de la question de l'expérience de l'espace. Cette phénoménologie se définit selon lui comme « la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle »[610], l'image étant dans cet ordre d'idée profondément liée à l'être, liée à une mémoire, entrant en écho avec des expériences vécues, des images intérieures. Elle n'est pas inventée, elle est d'abord vécue : « Elle prend racine en nous-même »[611].

Dans les créations de la marionnette contemporaine, le travail de l'espace répond à ce besoin d'images intérieures fortes, liées à l'expérience de chacun. Installations sur un lit[612], manipulation sous une table[613], de créatures enfermées dans des bocaux[614], des cages à oiseaux[615], des armoires envisagées comme des îles[616], les manipulations contemporaines investissent des espaces du quotidien riches en images et rêveries. [Illustration 80]

Les images de l'espace seront analysées selon un fond commun d'expériences, faisant appel à l'un des premiers instincts, l'une des premières expériences de l'être vivant : celui d'habiter. C'est autour de cette notion d'habitation que les deux auteurs centrent leurs réflexions.

2.3.2 Habiter l'espace

L'espace est d'abord perçu par Georges Perec comme un terrain de jeu possible. Dans le premier chapitre consacré à « La Page », il convie le lecteur à plusieurs expériences graphiques de répartition des mots sur la page pour en cerner toutes les possibilités. L'espace délimité par ses bords, par ses dimensions, devient un territoire de possibles. Il met également à jour l'espace et ses dessous dans le chapitre sur « La rue », en conseillant au lecteur un exercice visant à renouveler le regard qu'on porte sur ce qu'on croit connaître trop bien. Il propose ainsi de se poster dans la rue et de l'observer jusqu'à

[610] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*., p.3.
[611] *Ibidem*
[612] *Appartement témoin*, installation de la compagnie Turak, conception Michel Laubu, 2011.
[613] *Le Scriptographe*, par le Théâtre de la Massue, mise en scène Ezéquiel Garcia Romeu, 2006.
[614] *Coâ encore !*, compagnie Ches Panses Vertes, mise en scène Sylvie Baillon, 2004.
[615] *L'Envol*, par la compagnie Les Imaginoires, mise en scène Christine Kolmer et Eve Ledig, 2010.
[616] *Intimae, petits opéras obliques et insulaires,* par la compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, 2007.

sentir le lieu devenir étranger. Cet exercice de décalage du regard entre là encore en écho avec les pratiques du théâtre d'objet.

Perec s'intéresse aussi à l'espace dans son lien avec la fonction d'habiter. Dans le chapitre sur « Le Lit », c'est le lien entre espace et rêverie qui est exploré. Perec y reprend l'analogie développée par Michel Leiris entre le lieu privilégié de la lecture et les voyages qui y sont vécus. Le lit, par anagramme devient une île, espace habité par un corps, l'immobilité de la lecture ouvrant les portes de l'imaginaire. Dans le chapitre sur « La Chambre », c'est la mémoire de l'espace qui est convoquée à travers le souvenir des sensations physiques de chaque chambre que l'auteur a habitées. L'espace y est donc pris à bras le corps, appréhendé corporellement, le corps se faisant le vecteur d'une certaine mémoire des lieux. Son essai se clôt d'ailleurs sur sa répulsion face aux espaces « inhabitables », la dimension d'habiter devenant la jauge pour évaluer la qualité d'un espace.

C'est également toute la dimension du travail en lien avec l'espace qui transparaît dans le chapitre sur « L'appartement ». Perec y déploie une énumération vertigineuse de verbes d'action correspondant à la liste des activités requises par un déménagement puis par un emménagement. Cette appropriation de l'espace par l'activité se poursuit par une série de jeux de mots concernant les pièces des habitations que l'on dédie à une activité, comme le boudoir, le fumoir. Perec s'amuse à en créer de nouvelles (se terminant par le suffixe –oir) correspondant à nos activités contemporaines voire à la pièce qui aura notre prédilection en fonction du jour de la semaine (le « lundoir », le « mardoir », etc…). L'espace s'y trouve approprié par la dimension du travail, de l'activité humaine et de la manière d'habiter qui caractérise chacun d'entre nous.

Au-delà de l'exercice de style, la recherche littéraire de Perec dénote une volonté de provoquer le lecteur, de réinterroger sa rencontre avec l'espace et de le conduire à entrer pleinement en contact avec lui, déjouant les habitudes de la routine quotidienne.
Pour lui, l'espace n'est jamais vide, il est sans cesse le lieu d'une expérience, un lieu où l'humain s'inscrit dans toute son épaisseur.

Bachelard propose une analyse des images de l'espace habité, images qui sont pour lui liées au bonheur, « images de l'espace heureux » comme il les nomme lui-même[617]. Pour lui, l'espace est en effet toujours caractérisé par l'être qui l'habite :

> « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu (…). Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui le protègent. »[618]

Son étude commence par deux chapitres sur la maison des hommes : « La Maison de la cave au grenier » et « Maison et univers ». C'est pour lui l'espace qui constitue le point de départ de nos futures rencontres avec d'autres espaces. Il poursuit ensuite par un chapitre sur ce qu'il nomme « la maison des choses » : les « Tiroirs, coffres et armoires ». Ces « maisons des choses » entrent bien entendu en résonance avec l'enfance et sa manière d'appréhender les espaces clos et miniatures, propres à abriter la présence d'objets mystérieux, qu'on imagine dotés d'une forme de vie propre. Les espaces marionnettiques contemporains jouent de cette force imaginaire en proposant des mises en jeu à l'intérieur de tiroirs, placards, et autres boîtes closes.

Viennent ensuite trois chapitres qui résonnent comme des espaces de la solitude, du blottissement et de la rêverie : « Le Nid », « La coquille » et « Les coins ». Il se penche alors sur la dialectique du grand et du petit au cours des deux chapitres sur « La miniature » et « L'immensité intime » avant d'étudier « La dialectique du dehors et du dedans ». On retrouve là des caractéristiques fondamentales de l'espace marionnettique, telles qu'on a pu les étudier dans le chapitre précédent. La question de la miniature, les dimensions de montré et de caché, le dehors et le dedans seront quant à elles développées dans le chapitre suivant. Bachelard développe dans ces chapitres une réflexion qui met au jour des questions essentielles quand il s'agit d'aborder l'espace de la marionnette. Cet espace est en effet caractérisé par une dimension imaginaire très forte, et les artistes ne choisissent pas leurs espaces au hasard.

Son ouvrage se clôt sur « La phénoménologie du rond », chapitre dans lequel il décrit les images de la rondeur dans leur perception intime et non selon les lois de la géométrie. Pour Gaston Bachelard, tout espace doit être appréhendé par l'expérience du

---

[617] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p.17.
[618] *Ibidem*, c'est nous qui soulignons.

corps (blottissement, habitation) mais aussi par les images qu'il génère dans l'espace mental. Il fait de cette dimension imaginaire le point central de sa pensée.

2.3.3 Rêver l'espace

Gaston Bachelard expose la façon dont, nous vivons intimement ces espaces et comment leurs images résonnent dans notre imaginaire. Certains espaces ne sont en effet pas neutres, ils mobilisent des forces poétiques dont l'origine se trouve dans notre expérience de ces espaces. Les rencontrer à nouveau, dans l'image littéraire ou dans la représentation scénique, ouvre sur cet imaginaire du vécu. Bachelard montre dans son ouvrage que notre rapport à l'espace est constitutif de notre être. Cette dialectique être/espace nous semble particulièrement féconde pour aborder les questions d'espace liées à la figure marionnettique.

Quand Bachelard affirme que « (…) la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. [619]», nous sommes tenté de nous interroger sur la façon dont les artistes de la marionnette jouent sur cette question de la maison. Cette figure qui charrie avec elle tout un univers, tout un cosmos, quels rapports complexes entretient-elle avec son espace ? De quels coins du monde est-elle issue ?

La dimension du coin, puis celle de la miniature nous semblent elles aussi particulièrement fécondes pour aborder l'art de la marionnette. Bachelard ouvre également sa réflexion à ce qu'il nomme la « maison des choses ». La marionnette semble posséder une dimension d'habiter l'espace toute particulière. Si « la maison vécue n'est pas une boîte inerte. [620]», comment la présence de la marionnette transforme-t-elle cet espace « inerte » en espace animé, pour en faire un véritable « espace marionnettique » ? Comment l'habite-t-elle ? De même, quand l'auteur aborde la dialectique de la maison avec le vêtement (« Et bien des rêveurs veulent trouver dans la maison, dans la chambre,

[619] *Op. cit.* p. 24.
[620] *Op. cit.* p. 59.

un vêtement à leur taille. »[621]), nous pensons immédiatement à la façon dont certains créateurs contemporains font apparaître les figures marionnettiques des plis d'une robe, d'un manteau, ou d'un tas de linge[622].

La question primitive du refuge, chère à l'auteur, nous semble elle aussi une entrée intéressante pour aborder la marionnette et ses rapports à l'espace. En effet, dans certaines créations contemporaines, la présence marionnettique va révéler, réveiller des refuges dans les espaces du quotidien, meubles, vêtements, voire sur le corps des acteurs.

Georges Perec, en mettant à jour la dimension vécue de l'espace nous propose une lecture de cet espace comme une réalité appréhendée, prise à bras le corps par le lecteur, l'homme du quotidien. Gaston Bachelard insiste lui sur la dimension, intime, vécue, des espaces, et leur retentissement plus intérieur sur l'imaginaire. C'est vers cette dimension symbolique de l'espace, une dimension vécue, corporelle, que les scénographes et metteurs en scène contemporains vont tendre. En repensant la place du public et l'ordonnancement de l'espace scénique, Craig, Appia, Kantor et Schlemmer cherchent à mettre en place un espace profondément symbolique, loin de tout réalisme. Jouant de la figure humaine, qu'ils placent au centre de leur conception de la scène, ils cherchent à créer un espace qui répond aux caractéristiques du corps qui le traverse, mais aussi un espace qui possède une dimension invisible sous le visible. Leurs approches reposent sur la dimension imaginaire de l'espace et sur l'investissement du spectateur face à ce qu'il perçoit sur scène. Toutes ces caractéristiques de l'espace sont au cœur des conceptions contemporaines de l'espace marionnettique. C'est également un espace qui va mettre en place ses propres règles de fonctionnement, liées à la particularité des corps qui le traversent. Entre présence et absence, entre monstration et dissimulation, l'espace marionnettique est le lieu d'une forme d'illusion qui demande un ordonnancement du visible régi par des règles complexes. Depuis ses formes traditionnelles, l'art de la marionnette est le lieu de création des espaces, des dispositifs de mise en jeu qui préservent cette illusion et en font l'un des enjeux principaux du spectacle.

---

[621] *Op. cit.*, p. 72.

[622] Nous faisons référence à une étape de création du spectacle *Le Théâtre ambulant Chopalovitch*, de Lioubomir Simovitch créé en 2009 à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières et à la proposition faite par Irene Lentini, élève de la 8ème promotion de l'ESNAM.

Chapitre B.

Couloir, cadre, castelet, écran : dialectiques de l'espace marionnettique traditionnel

L'espace marionnettique est traversé par un certain nombre de dialectiques que nous avons pu explorer dans le chapitre précédent. Espace au confluent des formes artistiques, il se révèle riche et complexe à appréhender.

Trois formes traditionnelles de l'espace marionnettique peuvent nous permettre d'appréhender sa configuration, sa manière d'articuler les corps en présence et ses enjeux en terme de rapport au regard du spectateur. Ce sont les dispositifs du castelet, de l'écran du théâtre d'ombres et du *bunraku* (art de la marionnette traditionnel du Japon) qui nous ont paru les plus significatifs. En effet, ces dispositifs ont été et sont encore largement répandus sous leur forme traditionnelle ou de manière détournée, revisitée, sur les scènes contemporaines[623]. Si le castelet, l'écran, la table sur lesquels ont lieu la manipulation, ont aussi une parenté avec les arts plastiques (avec les cadres et socles de présentation des œuvres), ces trois formes emblématiques de l'espace marionnettique sont profondément liées à des techniques de manipulation mais aussi aux attentes du public de leur époque.

Nous interrogerons leur mode de fonctionnement technique. Quel type d'espace proposent-ils pour quel type de corps mis en jeu ? Comment articulent-ils monstration et dissimulation, comment s'opèrent les entrées et sorties de cet espace, quelle est la place du hors-scène et des coulisses dans chacun de ces dispositifs ? Nous tenterons également de comprendre quelle est l'influence exercée par ces différents espaces sur la perception du corps marionnettique, et comment la mise en œuvre humaine y est intégrée en tant qu'élément d'arrière-plan.

Les formes traditionnelles des espaces marionnettiques reposent elles aussi sur un certain nombre de dialectiques, trois principales seront explorées ici : la dialectique entre monstration et dissimulation, l'articulation présence / absence et la dialectique entre perçu et ignoré à l'œuvre dans ces trois formes.

[623] Cette résurgence des dispositifs traditionnels sur les scènes contemporaines sera analysée dans la partie III de la thèse.

1. Articuler monstration et dissimulation

Castelet, *bunraku* et écran sont marqués par une dialectique fondamentale : ils articulent un espace de monstration de la présence marionnettique à un espace de dissimulation de la manipulation.

1.1 Des dispositifs instaurateurs de présence

Véritable « boîte à montrer », le castelet apparait dans plusieurs traditions spectaculaires et semble traverser les époques et les continents. Le castelet du Guignol lyonnais, la boîte de jeu dans laquelle officient les manipulateurs de l'*Opera dei Pupi*[624] en Sicile *ou le Kamishibai*[625] japonais, boîte permettant à un montreur de faire défiler des images sur lesquelles il va s'appuyer pour narrer un conte pour enfants, sont des dispositifs qui fonctionnent autant pour donner à voir une image plane et fixe, que des marionnettes à tringle ou à gaine. [Illustration 81]

Selon Paul Fournel, le castelet dans lequel évoluent les marionnettes à gaine est né en Italie, avec un type de marionnettes appelé *burattino* qui apparaît en Italie à la fin du XVIIème siècle. « Son principe est simple : il s'agit d'un paravent ou d'un panneau suffisamment haut pour cacher l'opérateur, surmonté d'un cadre de scène à l'italienne avec ses attributs traditionnels et d'une planche horizontale qui déborde légèrement vers le public : la « bande ». »[626]

Ce type de dispositif est celui qui s'est répandu en Europe et est connu en France pour les représentations de spectacle de Guignol. Il cadre un espace scénique dévolu à la

---

[624] Le théâtre de marionnettes sicilien *Opera dei Pupi* est une forme théâtrale dont les protagonistes sont les chevaliers du Moyen Âge représentés par des marionnettes particulières, appelées *Pupi*. Il est typique de la tradition sicilienne des *cuntastorie* (en italien: *cantastorie*), et fut un genre de spectacle qui eut un succès considérable dans la Sicile du XIX[e] siècle.

[625] Le *kamishibai* (紙芝居?, littéralement « pièce de théâtre sur papier ») est un genre narratif japonais, sorte de théâtre ambulant où des artistes racontent des histoires en faisant défiler des illustrations devant les spectateurs. Il était courant dans le pays au début du XX[e] siècle jusque dans les années 1950.

[626] FOURNEL, Paul, *L'histoire véritable de Guignol*, Slatkine, collection Ressources, 1981, p.77.

marionnette, espace situé au-dessus du corps du manipulateur qui anime les marionnettes les bras levés.

Un autre type de marionnettes, les *pupi,* marionnettes à tringle répandues dans la région de Palerme, est représenté dans un castelet qui cadre l'espace scénique des marionnettes. La différence réside dans le type de manipulation : les manipulateurs se tiennent debout, sur le même plan que les *pupi*. Ils sont dissimulés par les paravents latéraux de chaque côté du cadre de scène. [Illustration 82]

On retrouve aussi le castelet dans le *kamishibai*, pratique du conte qui prend appui sur un théâtre de papier dérivé des rouleaux dessinés des moines bouddhistes (*emaki*). Le *kamishibai* apparait à Tokyo vers 1930 avec son castelet (*butai*), scène miniature en bois, complétée d'un rideau de satin. Il sert d'instrument au conteur qui y fait défiler des planches illustrées peintes à la main avec un texte écrit au verso. Le conteur (*kamishibaiya*) se tient derrière le castelet ou à ses côtés. Il diffère du castelet des *pupi* ou des marionnettes à gaine dont une des fonctions essentielles est d'articuler la vision autour de la monstration de la marionnette et de la dissimulation du montreur[627]. [Illustration 83]

Le mot « castelet » dériverait selon le Littré du mot « castel » qui était un diminutif autrefois utilisé pour désigner un château. Cette étymologie interroge. Qu'a donc à voir la scène des marionnettes avec le noble édifice ? Le castelet semble en effet contredire les principales caractéristiques du château fort : structure légère et démontable, transportable d'une place à l'autre, le castelet se joue, par son aspect, de son grand frère médiéval. Une des occurrences les plus radicales en est cette boîte portée autour du cou par certains manipulateurs. Mais, à y regarder de plus près, sa configuration, souvent plus haute que large, rappelle l'architecture du château. Autre point de convergence : il articule au niveau de la vision les mêmes enjeux que le château fort. Lieu clos, lieu de l'interdit, le castelet protège la vision (à défaut de protéger une cité) des intrusions possibles. Richement décoré et habilement construit, il trompe l'ennemi (ici, le spectateur) en guidant son regard sur un espace pour mieux en occulter un second.

[627] Pour une analyse plus approfondie de l'art du kamishibai, voir l'ouvrage de NASH, Eric P., *Manga kamishibai. Du théâtre de papier à la BD japonaise*, La Martinière, 2009.

L'art du *bunraku*, originaire du Japon à la fin du XVIème siècle, met en jeu des marionnettes anthropomorphes de grande taille, animées par trois manipulateurs à vue. Cette technique induit un espace scénique particulier, et un lieu particulier pour le regard, la perception y fonctionnant sur le mode de la convention de l'ignorance. Cette manipulation à plusieurs articule à sa façon monstration et dissimulation, l'effet de groupe instituant une autre fonction d'effacement du corps humain dans sa singularité, son expressivité (en sus de la tenue noire et du visage cagoulé).

L'art du *bunraku* a, depuis sa découverte par les Occidentaux dans les années 1960[628] (en mai 1968, le Théâtre de l'Odéon accueille une troupe de *bunraku* originaire d'Osaka)[629], fortement influencé les pratiques marionnettiques[630]. Tradition spectaculaire reposant sur la figuration par la marionnette, le *bunraku* est originaire du Japon où il s'inscrit dans la lignée des formes de spectacle très codifiées tel le *Nô* ou le *Kabuki*. A l'origine du *bunraku*, on retrouve le bâton que portaient les officiants des sanctuaires *shintô* pour accompagner certaines prières. Au cours du temps, ce bâton se mit peu à peu à prendre forme humaine[631] :

> « Le théâtre de marionnettes japonais a une origine religieuse et l'ancêtre des poupées est une branche d'arbre. En effet, la marionnette est issue de la branche dont se servent les prêtres shintô pour faire venir une divinité et qui est le support matériel permettant à l'esprit de « s'incarner », de venir parmi les humains. »[632]

Dans la première moitié du XVIIème siècle, les marionnettes n'ont pas de jambes et elles sont manipulées par un seul homme. Les marionnettistes jouaient « derrière un rideau en tenant la poupée au-dessus de leur tête »[633]. Le dispositif des origines se trouvait

---

[628].On doit beaucoup sur ce point à Paul Claudel : voir la thèse de Raphaèle Fleury FLEURY, Raphaèle, *L'influence du spectacle populaire sur le théâtre de Paul Claudel*, thèse de doctorat en Littérature sous la direction de Denis Guénoun, Université Paris IV, 2009.

629 Pour saisir les enjeux du *bunraku*, voir les ouvrages de Jacques Pimpaneau (PIMPANEAU, Jacques, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon,* Université Paris 7, Centre de publication Asie Orientale, coll. Bibliothèque asiatique, 1978), de René Sieffert (SIEFFERT, René, WASSERMAN, Michel, *Théâtre classique du Japon*, Publications Orientalistes de France, Aurillac, 1983), de Roland Barthes (BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Essais, Points, 1970) ou de Georges Banu (BANU, Georges, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Gallimard, 1986) et les recherches de Lise Guiot « Résurgences du *bunraku* sur la scène contemporaine », thèse en cours de préparation sous la direction de Didier Plassard.

[630] Son influence, notamment sur la manipulation à vue, sera étudiée dans la partie III de la thèse ainsi que dans la troisième section de ce chapitre (B.3).

[631] HANJI, Chikamatsu, *Imoseyama* ou *L'Education des femmes*, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 2009, traduit et présenté par Jeanne Sigée, p.18.

[632] PIMPANEAU, Jacques, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon,* Université Paris 7, Centre de publication Asie Orientale, coll. Bibliothèque asiatique, 1978, p.7.

[633] PIMPANEAU, Jacques, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon, op. cit*.„ p.25.

donc très proche du castelet de la marionnette à gaine. Pourtant, la dissimulation de la manipulation ne dure qu'un temps et des évolutions scéniques tendent vers le dévoilement de la manipulation. Ainsi, vers 1620, le paravent qui dissimule les manipulateurs s'abaisse et « les poupées jouent toujours dans le même cadre, mais elles sont manipulées plus bas, à hauteur d'épaule des marionnettistes, qui deviennent alors partiellement visibles. »[634]

Puis le paravent est remplacé par des panneaux transparents : « Le manipulateur s'y tenait, censé être caché, manipulant la marionnette tenue, elle, au-dessus du paravent. »[635] La dissimulation devient alors illusoire et conduit à la configuration la plus connue du *bunraku*.

« En 1703, Tatsumatsu Hachirôbei, le célèbre marionnettiste, commença à manipuler à la vue du public, sans être caché derrière un rideau. »[636]

Les marionnettes de la forme spectaculaire aboutie sont de grande taille (de 80 à 120 cm), structurées comme un corps humain, elles possèdent un tronc, une tête et quatre membres.

Deux caractéristiques majeures vont susciter l'intérêt des praticiens occidentaux. En effet, dans le *bunraku*, le personnage est manipulé en prise directe, sans médiation apportée par des fils, des tiges, ou autres tringles. La tête, les bras et les jambes sont animées par la main des manipulateurs qui, soit passent leur main dans la manche du personnage pour animer ses bras et ses mains, soit se servent de contrôles accrochés à la tête et aux pieds pour mouvoir le corps de façon harmonieuse.

La seconde innovation de taille est que la manipulation y est visible et étendue à l'échelle d'une scène entière, la poupée étant maniée par trois manipulateurs se tenant derrière elle. L'espace scénique prend donc à la fois en compte la taille des marionnettes mais également la place des manipulateurs, sans donner la primauté à l'un ou à l'autre. Un récitant, à l'extérieur de la scène, se charge de narrer l'histoire et donne le rythme des actions scéniques.

La manipulation se déroule de façon très codifiée, elle se répartit entre les trois manipulateurs en respectant une hiérarchie bien établie. Le premier niveau de

---

634 TSCHUDIN, Jacques, « Le théâtre de poupées japonais avant les années 1730 », in *Puck, n°14, Les mythes de la marionnette,* 2006, p.38.
635 HANJI, Chikamatsu, *op.cit.,* p.21.
636 I*bid*, p.29.

manipulation est assuré par l'*ashi-tsukai* qui, en qualité d'assistant, se charge de la manipulation du bras gauche. Un manipulateur plus expérimenté (le *hi-dari-tsukai*) anime les jambes, tandis que le niveau le plus élevé de la manipulation revient à l'*omo-tsukai* qui manipule la tête et le bras droit de la figure.
C'est toute une pensée du corps, hiérarchisée elle aussi, qui se donne ici à voir.

Le théâtre d'ombres trouve son origine en Asie et semble être un des arts de l'effigie les plus anciens. Comme le souligne Fan Pen Chen, en Chine « (…) la première trace certaine d'un théâtre d'ombres n'apparaît pas avant la dynastie des Song du Nord (960-1127). »[637]

En Indonésie, il est lié à la religion et donne à voir les spectacles issus des grands textes sacrés, dont le *Mahabharata*[638]. L'ombre y sert un théâtre de texte plus que d'images. A Java, les ombres sont considérées comme porteuses de pouvoirs magiques, comme intermédiaires entre la vie terrestre et les dieux. En Indonésie leur utilisation a valeur de rituel et on fait d'ailleurs précéder les spectacles par une cérémonie visant à réveiller les silhouettes.

En Indonésie, l'écran n'est pas un lieu anodin : on ne peut l'éclairer sans la présence des silhouettes, un écran éclairé, animé, mais laissé vide est inimaginable. Ainsi, avant que les personnages y apparaissent, on y porte l'ombre de la silhouette d'un arbre, l'Arbre de vie[639]. « Avant le spectacle le *Dalang* va se livrer à de nombreux rites. Il va tout d'abord purifier l'aire où se fera la représentation en faisant appel au dieu hindou de l'amour qui est Kama et en récitant des Mantra. Puis une fois la troupe installée il arrosera l'endroit et des offrandes d'eau bénite. Il frappera ensuite sur la caisse à ombres pour que le dieu des marionnettes balinais (Sang Hyang Ringgit) se réveille. Enfin le coffre à ombres est ouvert et on en sort la première figure qui est toujours le *Kayonan* (l'arbre sacré stylisé). On récite alors des incantations pour que les dieux acceptent de s'intégrer aux ombres et pour que le *Dalang* soit inspiré par eux. »[640]

---

[637] PEN CHEN, Fan, « Ombres et mythes », in *Puck* n°14, *Les mythes de la marionnette*, 2006, p.32.
[638] Le *Mahābhārata* est une épopée sanskrite de la mythologie hindoue C'est l'un des deux grands poèmes épiques de l'Inde, fondateur de l'Hindouisme avec le *Rāmāyana*.
[639] Il s'agit du *Kayonan.*
[640] HALKIN, Emmanuelle, *Le théâtre d'ombres à Bali*, Wayang Kulit, monographie de l'Ecole du Louvre, sous la direction du Professeur Joannis, mis en ligne sur le site : http://akbar.free.fr/theatre.htm.

En Indonésie et Turquie, la manipulation des silhouettes se fait à la verticale, le montreur se trouvant caché sous l'écran et animant la silhouette au bout de son bras tendu, ce qui rappelle le mode de fonctionnement du castelet. Les ombres en Chine sont traitées différemment : la manipulation y est horizontale, le bras se tendant entre le corps du manipulateur et la toile de l'écran.

En France, après un succès assez considérable aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, le théâtre d'ombres subit la concurrence de l'apparition de l'art cinématographique. Au Chat Noir à Paris, les spectacles d'ombres, qui répondaient à un besoin du public de voir des images animées, sont rapidement détrônés par l'invention du cinéma. Le célèbre cabaret fermera d'ailleurs ses portes peu de temps après.

C'est dans les années soixante que le théâtre d'ombres est redécouvert, en Italie par le Teatro Gioco Vita[641] et en France par Jean-Pierre Lescot[642], Alain Lecucq[643], Roland Shön[644] et la compagnie Amoros et Augustin[645].

[641] Compagnie italienne fondée en 1971 par Diego Maj.
[642] Metteur en scène de la compagnie Les Phosphènes, basée à Fontenay sous Bois.
[643] Fondateur du Théâtre La Citrouille en 1976, actuel directeur de la compagnie Papierthéâtre.
[644] Fondateur du Théâtrenciel, compagnie de théâtre d'ombres et d'objets créée en 1978.
[645] Compagnie fondée par Luc Amoros et Michèle Augustin en 1976 (depuis 2005, les fondateurs de la compagnie Amoros et Augustin poursuivent leur démarche artistique dans deux compagnies distinctes : la compagnie Luc Amoros et la compagnie Amalthée).

1.2 Dissimuler l'animation

Le principe fondateur du castelet, dans la marionnette à gaine ou à tringle, est de donner à voir un spectacle de marionnettes tout en offrant un espace qui dissimule le manipulateur. Espace de focalisation du regard, le castelet a parfois évolué vers des formes plus légères, comme une simple boîte pendue autour du cou du montreur, ou encore une cape réversible utilisée par les marionnettistes espagnols pour les représentations de spectacles de l'équivalent hispanique de Guignol, Don Cristobal. Le montreur soulevait sa cape au-dessus de sa tête, se cachant ainsi aux yeux du public et dessinant un sol sur lequel pouvaient s'appuyer les marionnettes. Le système, très ingénieux, servait aussi de solution rapide de repli lors des contrôles de police : une fois la cape abaissée, le montreur redevenait un simple passant. Dispositif léger, transportable, démontable, le castelet est dans nombre de traditions l'emblème d'un théâtre ambulant, nomade et d'un art populaire à visée satirique. [Illustration 84]

Les espaces traditionnels de mise en jeu de la marionnette possèdent chacun une configuration particulière qui articule la place des corps marionnettiques et des manipulateurs selon l'esthétique du spectacle. Ces principes fonctionnels, d'une redoutable efficacité, sont repris aujourd'hui par les créateurs contemporains dans leurs conceptions des dispositifs de leurs spectacles.

1.2.1 Principes fonctionnels du castelet

Le castelet apparaît comme un espace aux fonctions multiples, sa structure même servant des fonctions dramatiques particulières. Il articule deux espaces, celui de la fiction (de la marionnette) et celui de sa mise en œuvre (l'espace du manipulateur). Dissimulant le corps vivant, il va focaliser le regard sur la marionnette qui apparaît à l'intérieur d'une boîte dans laquelle se découpe la scène, visible à travers un cadre.

C'est un espace caractérisé par une frontalité certaine et l'arrière-plan, la coulisse y recouvrent un statut essentiel. Construite selon le modèle des scènes à l'italienne, la scène des marionnettes est d'abord intervenue comme imitation du modèle théâtral. Les

fantoccini, marionnettes à fils italiennes du XVI[ème] siècle, avaient d'ailleurs pour fonction de rejouer en miniature les drames qui prenaient place sur la scène des acteurs.

Il en est de même pour le théâtre de papier. Apparu au XIX[ème] siècle en Angleterre, il a d'abord connu une grande popularité dans les cercles familiaux et amicaux en rejouant à l'aide de figurines de papier les succès de la scène londonienne. Le manipulateur trouvait à sa disposition « une façade, souvent inspirée des théâtres existants, des décors et des coulisses, des personnages dans des positions variées permettant de les faire évoluer au cours de la représentation, et un texte, résumé souvent malhabile de celui d'origine »[646]. Le manipulateur, après avoir découpé les différents éléments de son théâtre et les avoir assemblés, rejouait le spectacle en se plaçant derrière le castelet pour faire mouvoir les figurines et les décors.

Ces imitations en miniature de la scène théâtrale en reprennent donc les codes en terme d'organisation spatiale (la question de la profondeur de la scène et les décors à l'arrière-plan), à ceci près qu'un autre arrière-plan se dessine, qu'une présence rôde dans les coulisses : le corps vivant du manipulateur. Dans le théâtre de papier et la marionnette à gaine, c'est le haut du corps vivant qui se dissimule derrière le dernier panneau de décor, tandis que pour les marionnettes à fils et à tringles, manipulées par le dessus, les jambes des manipulateurs forment l'arrière-plan. Non visibles, ces parties du corps hantent malgré tout la perception du public qui soupçonne la présence de la fabrique derrière l'image.

Le castelet servant aux représentations de marionnettes à gaine creuse un espace hors-scène sous le plateau de jeu. C'est en effet un espace pénétré par le bas, par le bras du manipulateur situé sous la boîte scénique. Le castelet de la marionnette à gaine met en place un espace de verticalité, étiré le long du corps du manipulateur. A la différence des espaces de la marionnette à fils ou à tringle qui sont eux aussi dans une verticalité mais dessinent un espace à leurs pieds, il conduit le regard du spectateur vers un espace en hauteur, à bout de bras.

Le manipulateur se trouve dans un espace très réduit qui fait office de coulisses et où doit être disposée toute la « technique » du spectacle :

---

[646] LECUCQ, Alain, entrée « Théâtre de papier », in *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, l'Entretemps, 2009, p.530.

« Latéralement, côté Guignol (cour) et côté Gnafron (jardin), le marionnettiste est protégé par des panneaux. Il se trouve donc isolé dans un petit volume où l'organisation doit être rigoureuse. Chaque troupe a ses propres « trucs » mais en règle générale on retrouve les mêmes éléments : sous la bande un lutrin pour poser le texte et en dessous ou sur les côtés, des créneaux pour cranter les poupées qui doivent être gantées pendant le spectacle. »[647]

Ce castelet, lorsqu'il est fabriqué aux mesures de son unique manipulateur, peut presque lui faire office d'habit, couvrant le corps de bas en haut. C'est d'ailleurs une des analogies qui est venue à l'esprit de certains spectateurs de la mise en scène d'*Ubu for ever* par Cyril Bourgois.[648] Le castelet qu'il utilise est en effet constitué de pans de tissus tendus sur l'armature du dispositif, tissu évoquant par son aspect et les rayures caractéristiques une toile à matelas, voire un pyjama. [Illustration 85]

Le castelet, espace configuré sur mesure pour le corps du montreur entre en écho avec la dimension profondément morphologique de la marionnette à gaine. En effet, celle-ci recouvre la main et l'avant-bras du manipulateur et s'articule sur les articulations naturelles du membre humain. Malgré des évolutions esthétiques, sa configuration reste fondamentalement la même : la tête est supportée par l'index du montreur, les deux bras sont actionnés par le pouce et le majeur.

Cette analogie entre castelet et vêtement rappelle la tradition des montreurs espagnols de Don Cristobal, qui utilisaient leur cape ou leur manteau comme espace de mise en jeu des marionnettes. S'il isole l'espace de la fiction de celui de sa mise en œuvre, le castelet se révèle être dans un corps-à-corps avec le manipulateur, sorte d'enveloppe corporelle qui dissimule et donne à voir une image cadrée à bout de bras.

La principale caractéristique du castelet est sa fonction de cadre autour d'une image scénique. Même si certaines formes du dispositif pour la marionnette à gaine se réduisent à un panneau cachant la manipulation et instaurant alors uniquement une « bande » sur laquelle se déplacent les personnages, le castelet est un cadre placé en hauteur, qui focalise les regards du public. Peu importe la forme qu'il prend, le castelet répond à quatre fonctions : cacher les montreurs, assurer une bonne visibilité aux spectateurs, délimiter la

[647] FOURNEL, Paul, *L'histoire véritable de Guignol*, Slatkine, Ressources, 1981, p.77.
[648] *Ubu for ever*, d'après « Ubu sur la butte » d'Alfred Jarry, mise en scène et interprétation Cyril Bourgois, compagnie PuNcHiSnOtDeAd, représentation lors des Journées Professionnelles de la Marionnette, Clichy, 2010.

zone de jeu des marionnettes et, traditionnellement dans les spectacles de foire, servir d'instrument publicitaire. Il répond donc aux caractéristiques de tout espace scénographique : instaurer dans l'espace (public le plus souvent) le lieu d'un jeu, d'une forme de spectacle, délimiter la place assignée aux spectateurs de celle où se tient le spectacle et mettre en forme l'image scénique, en lui fixant ses limites et en instaurant un hors champ qui dialogue avec elle. C'est grâce au cadre que cette dernière fonction est assurée :

> « Bien avant que les projecteurs ne permettent de découper un espace seul visible dans l'obscurité, les marionnettistes y sont parvenus –et même en plein soleil – par l'usage de leurs curieuses boîtes à surprise. »[649]

1.2.2 Le couloir du *Bunraku*

Le dispositif scénique du *Bunraku* s'articule lui aussi entre un espace de manipulation et un espace de monstration. A l'inverse du castelet et de son axe vertical, il obéit à une logique horizontale, équiplane : la manipulation a lieu devant les acteurs, sur un espace exploité dans sa latéralité.

C'est également un espace qui répond à des proportions différentes de celui du castelet : il est pensé aux dimensions de l'homme et non de la marionnette :

> « Même si les marionnettes ne mesurent que les deux tiers d'une taille humaine, un théâtre entier est nécessaire pour présenter un authentique spectacle de *bunraku*. La scène est élaborée et travaillée comme si elle était destinée à des acteurs humains. »[650]

La scène est séquencée en profondeur, structurée par des plans successifs. A l'avant du plateau, un premier paravent de 45cm de hauteur s'étend sur toute la longueur de

---

[649] POLETTI, Michel, « Le castelet » in FOURNEL, Paul, *Les marionnettes*, Bordas, Paris, 1982, pp.119-128.

[650] UENO-HERR, Michiko, *The Artists behind the Scenes*, in PRINGLE, Patricia (dir.), *An interpretative Guide to Bunraku*, prepared as part of the 1992 Bunraku Puppet Theatre of Japan Artists-in-residence Program at the University of Hawaii at Manoa, Hawaii, ed. University of Hawaii at Manoa, mars 1992, p.31, :
« Even though the puppets are only about two-thirds human size, a full-size theatre is required to present an authentic *bunraku* performance. The scenery is as elaborate and detailed as that used for human actors.", traduction Marie Garré Nicoara.

l'espace scénique. Puis vient un deuxième paravent dissimulant l'espace de manipulation : une fosse d'environ 35 cm en dessous du niveau de la scène, dans laquelle se tiennent les *tsukai*[651]. Ce paravent met en place un espace de jeu sur lequel semblera marcher la marionnette. Un dernier paravent plus haut se tient à l'arrière-plan et servira à accrocher les décors nécessaires aux scènes. [Illustration 86]

Les manipulateurs voient leurs jambes dissimulées par ce dispositif, seule la moitié supérieure de leur corps reste visible. Autre conséquence de la fosse dans laquelle se tiennent les manipulateurs : la manipulation des pieds des marionnettes se trouve cachée ; le *omo-tsukai*[652], pour assurer la cohérence corporelle du personnage, se tient juché sur de hautes sandales (encore une autre façon d'affirmer sa supériorité). Cette forme de dispositif s'est mise en place au XVIIIème siècle, après avoir subi de lentes transformations. A l'origine, l'espace de la manipulation se tenait entièrement dans l'ombre. [Illustration 87]

La tenue des manipulateurs (vêtus et cagoulés de noir) rappelle d'ailleurs cette convention. La manipulation appartient au royaume des ombres, comme le note Enno Podehl : « Les manipulateurs accompagnent les figures à l'arrière-plan, telles des ombres noires, les ombres mortelles des marionnettes, qui donnent la vie et menacent à chaque instant de la reprendre. Ils créent ainsi un espace qui leur est propre, un « Royaume des Ombres », séparé de l'espace de l'action (de la vie) par une frontière invisible. »[653] Le manipulateur est donc à découvert, mais il se trouve absenté, effacé.

[651] Les manipulateurs.
[652] Manipulateur en charge de la tête et du bras droit de la marionnette.
[653] PODEHL, Enno, *Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur.*, pp.31-38 in Revue *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991, p.32.

2. Espaces de la présence / absence

Dans le théâtre d'ombres, ce qui est donné à voir ce n'est pas la figure marionnettique mais la trace que sa silhouette laisse apparaître sur un écran. L'espace y joue un rôle particulier, l'écran se faisant le théâtre des apparences. Cet écran occulte aussi complètement l'espace dévolu à la manipulation, le « Royaume des Ombres » d'Enno Podehl[654] se trouvant ici dédoublé. L'art des ombres est un espace où l'absence se donne à voir.

2.1 L'écran comme seuil

2.1.1 La présence de l'écran

L'écran du théâtre d'ombres est une surface différente de l'écran de cinéma. Son utilisation révèle un autre type de matérialité. Tandis que l'écran de cinéma tend à se dissoudre dans l'image, à disparaître, l'écran du théâtre d'ombres instaure une présence sans cesse rappelée. Selon Roland Shön[655], il met en place la « présence d'une frontière ténue entre le regard du spectateur et ce que son imagination tente de voir au-delà de la toile blanche. »[656] C'est que cet écran ne s'adosse pas à un mur. Il laisse deviner le geste du montreur de l'autre côté, dans un espace d'outre-écran. Il possède un au-delà peuplé de présences.

Cette caractéristique conduit Roland Shön à affirmer que, contrairement au cinéma où le spectateur peut plonger dans l'illusion, il joue ici à s'illusionner, conscient des mécanismes mis en jeu. La matérialité affirmée du dispositif désigne l'image comme factice. Interface fine, sensible, véritable peau ou pellicule entre la mise en œuvre de l'image et le regard du spectateur, l'écran ne fonctionne pas comme un mur

---

654 PODEHL, Enno, *Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur.*, in Revue *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991, p.32.
655 SHON, Roland, *Les écrans de mes nuits blanches*, in *Les mains de lumière*, p. 317.
656 *Ibidem.*

infranchissable. Il fait office de seuil, et c'est sur ce seuil qu'apparaissent les figures. Ce lieu de transition est ainsi décrit par Luc Amoros[657] :

> « Même transparent, l'écran du théâtre d'ombres ne disparaît pas au contact des ombres. On dirait au contraire qu'il se constitue ; il semble se recomposer. L'écran trace ses contours, marque son territoire. L'écran de théâtre d'ombres laisse avant tout deviner la présence du montreur, l'instantanéité de son geste de montreur. C'est que l'écran du théâtre d'ombres ne s'adosse pas aux murs, lui. Il appelle l'espace, il ouvre un passage. Il respire. Il résonne comme la peau d'un tambour. »

L'écran met en valeur le vide, l'espace laissé vide devant et derrière lui, lieu de la monstration et lieu de la vision. Le lieu de la vision semble comme redoublé en arrière de l'écran.

2.1.2 Les paradoxes de l'écran

L'écran fonctionne ici comme un lieu de paradoxes. En effet, c'est un cache qui va devenir lieu de visibilité. Si le castelet et l'espace du *bunraku* articulent dissimulation et monstration en deux espaces distincts, l'écran assume à lui seul ces deux fonctions. L'espace du théâtre d'ombres semble matérialiser le dispositif marionnettique dans ce qu'il a d'essentiel : articuler la vision et sa fabrique en dissimulant plus ou moins cette dernière.

> « Au théâtre d'ombres, l'écran est à la fois la scène et le décor, le contenu et le contenant, le dedans et le dehors. Comme la Lune, l'écran brille seul dans le noir. Comme la Lune, l'écran a deux faces. Mais au théâtre d'ombres, c'est la face cachée de l'écran qu'on éclaire. »[658]

L'écran semble donc être tissé d'une trame de contradictions. Espace frontal, séquencé en profondeur, il propose une image qui laisse deviner ses dessous. L'écran, espace bidimensionnel va d'ailleurs parfois révéler un certain travail de l'image en profondeur, par la perspective instaurée dans le travail des distances des silhouettes par rapport à l'écran et à la source lumineuse. Cette surface plane se révèle alors infinie, ouvre

[657] AMOROS, Luc, « Mes théâtres d'ombres » in LECUCQ (dir.), *Les fondamentaux de la manipulation*, *op.cit.*, p. 98.
[658] AMOROS, Luc, *Ibidem.*

de nouvelles potentialités, de nouveaux espaces. L'infini semble contenu dans cette planéité. Et cet espace bidimensionnel prend place à l'intérieur d'un dispositif qui inclut les trois dimensions de la présence du public et des manipulateurs en arrière-plan.

Autre paradoxe de cet espace, l'écran est une surface qui s'anime entre opacité et transparence. Il va ainsi articuler son au-delà et sa présence frontale. Selon Florence de Mèredieu[659] « La transparence délimite ainsi un arrière-plan, une profondeur, là où l'opacité scelle au contraire une invisibilité en se refermant sur un espace autre que celui de sa propre surface. » L'écran va ainsi osciller entre opacité et transparence, une transparence révélée par la lumière. Contrairement à la marionnette manipulée sur l'eau où la lumière rend la surface de l'eau opaque, interdisant au regard l'accès au mécanisme de manipulation[660], la lumière joue ici un double rôle. En révélant la transparence de l'écran, elle va aussi dans le même temps venir en butée sur l'opacité plus ou moins travaillée des silhouettes.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce questionnement sur opacité, lumière et transparence ait conduit Luc Amoros à travailler la question du vitrail dans l'un de ses spectacles.

L'écran du théâtre d'ombres articule dans sa composition et son essence deux dimensions essentielles du regard, comme le met en évidence Hans Belting : « Ombre et lumière sont en quelque sorte des médiums naturels du regard. »[661]

[659] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, *op. cit*.,p.21.
[660] Les marionnettes sur l'eau sont une forme traditionnelle de spectacles de marionnettes au Vietnam dans laquelle les marionnettes sont visibles à la surface de l'eau, la manipulation se faisant par de longues perches tenues par des manipulateurs cachés derrière un paravent. Le mécanisme de manipulation est immergé et dissimulé au regard des spectateurs.
[661] BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004, p.38.

2.2 L'écran comme lieu d'apparitions

2.2.1 La figure dématérialisée

Les figures qui affleurent à la surface de l'écran dessinent un espace tout à fait particulier. L'espace est d'abord bidimensionnel, accordé aux silhouettes elles aussi en deux dimensions. La troisième dimension est ce qui donne du volume, ce qui donne chair à la figure, et ici cette absence de relief peut donner la sensation d'un théâtre du manque. Ce qui est donné à voir, ce qui apparaît sur l'écran, c'est la figure dans toute sa dématérialisation. Réduite à une ombre, une trace, la figure y est une présence flottante, spectrale.

C'est donc le manque qui semble régner sur ce théâtre, et la conception de la silhouette ne fait pas exception à cette règle. Souvent conçu pour laisser passer la lumière, le corps s'y trouve plus ou moins travaillé, découpé, en un mot : troué. Les silhouettes turques des spectacles mettant en scène Karagöz répondent à ce principe. Manipulées à l'aide de tiges, les figures en-dehors du temps du spectacle en sont toutefois dépourvues. Chaque manipulateur possède ses propres baguettes de manipulation. Le corps est donc infirme, troué à l'endroit où seront fixées les tiges, répondant ainsi à l'interdit qui traverse l'Islam de représenter le vivant.

2.2.2 Jeux avec le regard

Cet espace est également soumis à d'autres caractéristiques du corps particulier qui le traverse. Il s'y joue une réduction, un allègement des pesanteurs. La figure semble entièrement libre, évoluant dans un espace aérien qui semble sans attaches.

Le jeu sur les distances occupées par rapport à la source lumineuse donne à voir une ombre qui ne renseigne pas sur les dimensions exactes de la silhouette ou de l'objet dont elle est issue. L'espace est donc le lieu d'un bouleversement des échelles, la figure et les rapports d'échelle entre les objets pouvant faire l'objet de changements constants. La perception du corps et de ses dimensions y est changeante, troublée.

C'est également à un système d'apparitions et de disparitions particulier que va avoir affaire le spectateur. L'entrée et la sortie des personnages peuvent en effet se faire dans un éloignement ou un rapprochement des silhouettes par rapport à l'écran, ce jeu sur les distances provoquant de subtiles et progressives modifications dans la netteté des contours de la figure. Une sortie de scène peut ainsi se faire dans un éloignement progressif qui rend la figure de plus en plus grande mais aussi de plus en plus floue. Une entrée en scène, au contraire, se fera du flou vers la netteté, jouant ainsi avec l'acuité du regard du spectateur et la dimension d'apparition de la figure.

> « Or, leçon de désillusion et véritable numéro d'illusion, ce qu'enseigne d'abord le théâtre d'ombres, le théâtre sur toile transparente, c'est bien que l'ombre d'un chien, par exemple, n'est pas du tout liée à la nécessaire présence d'un chien : la forme des mains reproduite à plat sur un écran dessine chien, chat, oiseau ou tout autre élément avec inventivité et fantaisie. » [662]

Il y donc un processus de déréalisation qui s'opère entre la silhouette et son apparence sur l'écran.

2.2.3 L'écran comme lieu de tensions

L'écran apparaît enfin comme un lieu de tensions, entre opacité et transparence, entre planéité et profondeur, mais également dans une tension plastique des couleurs qui le composent. Il est en effet le théâtre du dialogue entre la couleur noire et la couleur blanche, ou plutôt entre ces deux extrêmes de spectre coloré.

Ces deux pôles interrogent la sensibilité du regard, l'expérience de la vision. Encore une fois, c'est la question du manque qui s'y joue. « On pourrait concevoir le noir sur le mode du manque, comme une plage négative : trou ou vide dans la représentation. »[663]

Cependant, c'est le contraire qui se joue au théâtre d'ombres : c'est le noir qui va remplir fugacement l'espace vide de la toile blanche. Il la remplit alors avec ce vide, cet entre-deux

---

[662] FURMANEK, Carole, *Rideaux de toile, théâtre d'ombres, écrans et paravents : sur Les Paravents de Jean Genet*, communication pour la Journée d'études de l'université d'Artois consacrée au *Rideau dans les arts de la scène*, 26 octobre 2006, p. 7.

[663] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, *op. cit*., p.55.

de la présence et de l'absence propre à la marionnette. Florence de Mèredieu poursuit ainsi : « Et cela parce qu'à l'inverse du blanc, qui éblouit et peut donc en un sens apparaître comme l'extrême de la visibilité, le noir marquerait l'amoindrissement, voire la disparition de tout processus perceptif. »[664]
Le théâtre d'ombres agirait ainsi en déposant du vide sur du vide, en proposant une perception qui va en s'amenuisant, qui se trouve dans une fuite perpétuelle.

L'écran du théâtre d'ombres ouvre des questionnements qui semblent concerner l'espace marionnettique de façon générique. Lieu de la visibilité, il va sans cesse être le lieu d'une fuite, d'une dérobade des perceptions.
Véritable interface, espace de l'entre-deux qui articule un travail de monstration et l'action de spectateur, sa particularité est aussi d'être le lieu où se porte le regard du manipulateur, l'horizon de l'image. Si les manipulateurs de marionnettes restent le regard rivé à leur effigie en mouvement, le montreur d'ombres n'a d'autre possibilité pour se rendre compte de la justesse de l'image composée que d'en guetter le résultat sur l'écran. L'écran agit ainsi comme un miroir du travail du montreur : indispensable instrument spéculaire, il décolle le geste de son résultat.
La présence de cet écran, véritable espace transitionnel, se révèle indispensable pour cacher autant que pour rendre active cette triangulation décalée.

[664] *Ibidem.*

3. Entre perçu et ignoré, produire l'illusion

Les dispositifs scéniques instaurent l'économie de l'illusion en proposant des espaces où la dissimulation est plus ou moins marquée. Pour le castelet, l'illusion repose sur une articulation claire entre un espace montré et un espace caché. Le *bunraku*, par sa configuration plus ouverte et similaire à un espace scénique actoriel, instaure une illusion qui reposerait plutôt sur une dynamique du montré-ignoré. Quant à l'écran du théâtre d'ombres, il joue sur la présence de formes évanescentes et une certaine forme de fuite de l'image qui inquiète le regard.

3.1 Le castelet, fabrique de l'illusion

Le castelet se révèle être une structure qui dénonce l'illusion autant qu'elle la sert. Le cadre mis en place délimite un certain espace construit sur une homogénéité plastique autour de la figure de la marionnette. Le castelet, comme son modèle théâtral, la boîte scénique, est conçu comme une « boîte à faire voir ». Isolant ainsi les éléments constitutifs du spectacle (la marionnette et la manipulation), il relègue le manipulateur en coulisses au rang de machinerie.

Cependant, c'est cette machinerie qui va peser sur la perception du spectacle. Le castelet agit en effet comme un espace entre-deux, entre deux présences humaines : celle du public et celle du manipulateur caché. C'est un lieu de transition, un seuil, un espace particulier pour le regard. Dès que le regard pénètre ce cadre, il entre dans le lieu d'une narration particulière, portée par une figuration marionnettique.

Articulant les éléments essentiels à la monstration de la figure marionnettique (cadrage de l'image et fonction de dissimulation de la fabrique) il n'est pas étonnant que le terme « castelet » soit resté comme terme générique désignant les multiples avatars de l'espace scénique pour la marionnette. On peut ainsi entendre aujourd'hui parler de corps-castelet[665] ou de robe-castelet[666].

[665] Voir la mise en scène de Nicolas Gousseff de *Vous qui habitez le temps*, texte Valère Novarina, Théâtre Qui, 2004.
[666] Telle celle utilisée par la compagnie Zapoï pour la création de *Mobil Homme*, spectacle très jeune public créé en 2007, mise en scène Denis Bonnetier.

Castelet et écran sont des dispositifs matériels qui s'appuient sur une latence de la présence humaine. Annie Gilles analyse le phénomène de la perception du spectateur au théâtre d'ombres :

> « Les images qui apparaissent sur l'écran du théâtre d'ombres ne relèvent ni de celles du cinéma ni de celles du théâtre ordinaire, de sorte qu'on peut toujours mettre en doute le rapport avec la réalité, mais la réalité d'une présence humaine au travail fait signe de l'autre côté de l'écran. De plus, la lumière vient d'en face et l'écran demande d'autant mieux à être scruté. Sa lactescence, parfois colorée, imprimée mais rarement encombrée de signes, le va-et-vient entre le net et le flou, le désignent probablement comme paroi mince, voire comme membrane, et invite à une impossible déchirure. L'écran sollicite une participation violente toujours contenue. C'est le lieu d'un « comment y croire et pourtant… ». »[667]

[667] GILLES, Annie, « Un regard sémiologique sur le théâtre d'ombres contemporain en Occident », in DAMIANAKOS, Stathis (dir.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Institut International de la Marionnette / L'Harmattan, 1986, p.300.

3.2 Le jeu des illusions dans le *Bunraku*

L'effacement des manipulateurs, agissant à vue dans le *Bunraku*, joue sur la perception du spectateur. Il ne se trouve plus face à un espace illusionniste clairement délimité (comme pour celui du castelet). C'est à un autre niveau d'illusion qu'on l'invite à participer, une illusion reposant sur la convention. Il va se prendre au jeu auquel on l'invite : ignorer la présence des manipulateurs tout en sachant que c'est par un effort de son attention, portée sur la marionnette, qu'il les écartera de son regard. Le costume joue un rôle très important, les manipulateurs (à l'exception du principal) étant cagoulés de noir. L'effacement de la présence par le code de couleur et par la dissimulation du visage permet au spectateur d'accepter puis d'oublier la présence du dispositif de manipulation des personnages.

Ce type d'illusion reposant sur la complicité du spectateur se positionne dans la lignée des spectacles traditionnels fortement codifiés (*Nô, Kabuki*) auxquels les spectateurs japonais sont habitués. Le spectateur est face à une écriture scénique qui s'assume comme telle. Selon Roland Barthes, « Le *Bunraku* pratique donc trois écritures séparées, qu'il donne à lire simultanément en trois lieux du spectacle : la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué, le geste effectif, le geste vocal. »[668] Le regard est donc invité à suivre une écriture qui se construit en plusieurs points du plateau. C'est également la fabrique de l'illusion qui est mise en évidence, contrairement aux pratiques traditionnelles occidentales. « Le *Bunraku,* lui, (c'est sa définition), sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture. »[669]

Selon Barthes, c'est là une façon efficace de mettre au jour les mécanismes du théâtre et de contribuer à son renouveau. « Cette distance, réputée chez nous impossible, inutile ou dérisoire, et abandonnée avec empressement, bien que Brecht l'ait très précisément située au centre de la dramaturgie révolutionnaire (et ceci explique sans doute cela), cette distance, le *Bunraku* fait comprendre comment elle peut fonctionner : par le discontinu des codes, par cette césure imposée aux différents traits de la représentation,

[668] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970, coll. Les Sentiers de la création, p.66.
[669] *Op.cit*, p.67.

en sorte que la copie élaborée sur scène soit, non point détruite, mais comme brisée, striée, soustraite à la contagion métonymique de la voix et du geste, de l'âme et du corps, qui englue notre comédien. »[670]

L'image proposée ne peut donc plus répondre à des principes illusionnistes, elle révèle sa profondeur. Et ce double-niveau de perception auquel accède le spectateur le place dans une posture inédite, propre à faire jouer le dispositif du « je sais bien mais quand même » décrit par Octave Mannoni dans son ouvrage consacré à la croyance, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*[671].

Dans les mises en scène contemporaines, le public est souvent placé dans cette position d'accès à la fabrique de l'illusion, ce qui rend la présence marionnettique encore plus forte. Le spectateur est conscient que c'est par un choix délibéré de sa part que la figure est vivante.

Les dispositifs de la marionnette traditionnelle jouent ainsi une gamme étendue de fonctions : ils donnent à voir l'émergence d'une forme de corps artificiel, en même temps qu'ils instaurent les conditions de l'illusion de vie associée à la perception de la marionnette. En focalisant le regard sur une zone de l'espace (cadre, espace en mouvement, en couleur, espace traversé de lumières), ils instaurent une zone de dissimulation qui sous-tend la perception de l'image (par un cache matériellement présent, un code de costume sombre, le voilement de la face ou l'opacité de la surface de projection). Pourtant, la présence soupçonnée du manipulateur participe de l'illusion marionnettique.

De nombreuses questions émergent alors quant à ce qui perdure de ces caractéristiques dans les dispositifs contemporains. Comment la place du corps vivant et du corps marionnettique s'articule-t-elle dans les dispositifs de la marionnette contemporaine ? Quelles sont les stratégies de focalisation du regard ? En quoi l'espace marionnettique peut-il être envisagé comme un espace d'écoute pour le spectateur ?

---

[670] *Op. cit.*, p.70.

[671] MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969. La double-perception du spectateur sera développée dans la partie IV de la thèse.

Comment fonctionne la frontalité dans ces dispositifs ? Comment se dissimule et se révèle à la fois la mise en jeu ? Le chapitre suivant se consacre à l'exploration de ces questions.

Chapitre C.

L'économie de l'espace marionnettique

Nous avons pu explorer dans le chapitre précédent les caractéristiques de l'espace marionnettique dans ses formes traditionnelles à travers trois dispositifs essentiels : le castelet, l'écran, la scène du *Bunraku*.

L'espace marionnettique traditionnel s'avère marqué par une série de dialectiques : entre montré et caché (montrer la marionnette et dissimuler la mise en jeu), entre champ et hors-champ (espace cadré), entre présence et absence (dans les spectacles d'ombres où la silhouette n'est aperçue que par sa trace), entre perçu et ignoré (dialectique essentielle dans l'espace de type *bunraku*).

Ces éléments d'analyse tendent à montrer le rôle essentiel du dispositif dans l'art de la marionnette et dénotent un rapport très fort au regard (le dispositif cadre l'image, focalise le regard, le guide, tout en le laissant soupçonner la double présence agissante). On peut se demander si l'économie[672] de l'espace marionnettique contemporain est elle aussi tissée des mêmes paradoxes. Comment les artistes contemporains se saisissent-ils de ces dialectiques ? Comment fonctionnent monstration, focalisation et illusion dans ces espaces ?

Comment les places du corps vivant et celle du corps marionnettique s'articulent-elles dans les dispositifs de la marionnette contemporaine ? Quelles sont les stratégies de focalisation du regard ? En quoi l'espace marionnettique peut-il être envisagé comme un espace d'écoute pour le spectateur ? Comment fonctionne la frontalité dans ces dispositifs ? Comment se dissimule et se révèle à la fois la mise en jeu ?

Dans un premier temps, nous explorerons l'art de la marionnette dans sa capacité à produire des espaces propices à l'écoute, des lieux de focalisation. La première partie se penche sur les caractéristiques communes aux espaces marionnettiques traditionnels et contemporains en tant que lieux de focalisation du regard et d'espaces propices à une

[672] Le terme économie est ici employé au sens où l'entend Marie-José Mondzain : *oikonomia* se réfèrant autant à l'idée d'administration, de gestion, de dessein, d'organisation que de ruse, de subterfuge, voire de mensonge : «Les dissensions possibles entre certains niveaux, comme par exemple le fait que le terme *oikonomia* puisse ici désigner les relations trinitaires ou bien la personne du Christ, et là l'artifice, la concession ou le mensonge pieusement finalisés, nous obligent à comprendre que nous avons affaire à l'opérateur conceptuel qui fonde une science du contexte, de l'opportunité et de l'art, en un mot : de l'adaptation de la loi à sa manifestation ou à son application dans la réalité vivante. Loin d'entériner la disjonction de la vérité et de la réalité, l'économie deviendra l'opérateur de leur réconciliation fonctionnelle.». (MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996, p.31).

forme d'écoute. Ces espaces font pénétrer le spectateur dans un univers autre, étrange, irréel, par le biais de la miniature, du silence et d'un travail gestuel précis.

Les corps qui habitent l'espace marionnettique se trouvent perpétuellement entre monstration et dissimulation : l'espace marionnettique est le lieu de la fabrique de corps qui se trouvent pris dans un entre-deux évident (entre présence et absence, entre monstration et dissimulation, dans un statut trouble). Le deuxième mouvement de ce chapitre explore ces dimensions et analyse dans les créations contemporaines les différents régimes de monstration/dissimulation à l'œuvre et leur influence sur la place des corps qui y sont en jeu.

1. Des espaces propices à l'écoute

1.1 L'espace marionnettique comme hétérotopie

Dans une conférence de 1967 intitulée *Des espaces autres*[673], Michel Foucault forge le concept d'hétérotopie. Une hétérotopie est, selon lui, une localisation physique de l'utopie (l'utopie étant entendue comme espace fondamentalement irréel). Espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre, ils sont des lieux à la marge de la société.

L'hétérotopie n'est pas sans rappeler le fonctionnement de l'espace marionnettique. Dans son ouvrage consacré à l'objet pauvre sur les scènes contemporaines, Jean-Luc Mattéoli analyse certaines pratiques du théâtre d'objets comme instauratrices d'hétérotopies au cœur du quotidien. Ces pratiques qui reposent sur ce qu'il nomme des « ethnographies imaginaires », comme l'Adzirie du Théâtrenciel ou la Turakie explorée par la compagnie Turak, emmènent le public à la découverte de continents inexplorés, d'une *terra incognita*.

[673] FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, pp. 752 - 762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. Toutes les citations suivantes, sauf indication, sont issues de ce document.

« La Turakie de Michel Laubu et l'Adzirie de Roland Shön constituent, certes, une illustration achevée de ce que peut être une hétérotopie : mais les objets récupérés sont et demeurent des objets de tous les jours. »[674]

A mesure qu'on découvre les cinq principes fondamentaux sur lesquels Michel Foucault appuie son concept (chaque culture possède ses hétérotopies, sa fonction peut différer dans le temps, l'hétérotopie juxtapose en un même lieu plusieurs espaces, elle est caractérisée par son isolement et sa fermeture, elle est espace d'illusion ou de perfection), on s'aperçoit qu'ils font fortement écho, pour certains, à ceux de l'espace marionnettique.
Le troisième principe, basé chez Foucault sur l'exemple du théâtre, est tout à fait prégnant dans l'art de la marionnette : une hétérotopie doit juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel :

« L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres (…) »

L'art de la marionnette est fondamentalement traversé par ce principe de juxtaposition d'un espace humain avec un espace marionnettique. Dans les dispositifs traditionnels, on a vu comment ces deux espaces s'articulaient dans le temps du spectacle. La coexistence d'un corps réel avec celui d'une présence artificielle, illusoire, le métissage des échelles sur le plateau caractérisent l'espace marionnettique. Il fait donc fonctionner pleinement ce troisième principe hétérotopique.

Foucault ne néglige pas la question du temps et définit l'hétérotopie comme un lieu où le temps s'écoule d'une façon différente du monde réel :

« Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. »

[674] MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises, op.cit*., p.214.

C'est là encore une des fonctions de l'espace marionnettique : faire entrer les spectateurs dans un autre espace-temps, un autre univers le temps d'une représentation. Ainsi, certains créateurs installent leur espace marionnettique dans des espaces clos, porteurs d'imaginaire (yourtes, tentes, cabanes) dans lesquelles les spectateurs pénètrent et peuvent alors expérimenter cette « rupture absolue avec leur temps traditionnel ». Parfois, ce sont des installations plastiques qui amènent progressivement le public à quitter l'espace et le temps social et à pénétrer peu à peu dans un univers imaginaire, propre à l'éclosion de la présence marionnettique.[675] Nous verrons en outre dans le présent chapitre et dans la partie II de la thèse comment la motricité du corps de la marionnette, ses proportions, les matières dont son corps est composé convient le spectateur à une forme d'écoute en décalage avec ses pratiques perceptives quotidiennes. L'espace marionnettique est véritablement le lieu d'une écoute accrue.

Cinquième principe, l'hétérotopie repose sur un système d'ouverture et de fermeture, qui allie isolement et accessibilité :

> « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. »

Là encore, les compagnies de marionnette contemporaine jouent de rituels d'entrée dans les espaces marionnettiques. La compagnie La Licorne instaure des espaces véritablement à la marge pour ses spectacles, espaces clos (atelier dans *Chère Famille*, espace souterrain dans *Sous Sols*) ou espaces spectaculaires mettant fortement en jeu le spectateur qui doit se plier à un certain nombre de rituels (les applaudissements dans *Bestiaire Forain*, la condamnation des gladiateurs pouce baissé dans *Spartacus*).

Michel Laubu, metteur en scène de la compagnie Turak, accueille les spectateurs de ses créations par un discours visant à présenter la Turakie, espace imaginaire développé dans chacune de ses mises en scène[676]. Parfois encore il renverse le code de la rencontre

[675] Nous étudierons dans la partie IV les différents modes de mise en place de ces espaces-temps.
[676] Jusque 2005 environ, avec le spectacle *Rue d'un dortoir d'îles*. Voir MATTEOLI, Jean-Luc, *op. cit.,* p.174.

avec les artistes à la fin du spectacle pour l'installer en début de représentation[677]. Les spectateurs sont alors confrontés à l'équipe au complet, prête à répondre à d'éventuelles « questions » - on peut noter que l'inversion des temporalités attendues participe également de la dimension hétérochronique de l'expérience-, et disponible au public pour l'aider à « bien comprendre… rien ».

Cette dimension de clôture et d'accès conditionné à un certain nombre de gestes accomplis caractérise également l'attitude spectatorielle dans l'art de la marionnette. On l'a vu pour les espaces traditionnels : face à un castelet, un écran, une scène de *bunraku*, le spectateur a un effort à fournir pour investir totalement l'espace marionnettique. Il doit volontairement occulter la présence du manipulateur (même si elle est dissimulée par la structure) et accepter les codes de mise en vie de la marionnette, lui prêter une certaine autonomie, pour pénétrer dans son espace.

Enfin, les hétérotopies ont une fonction par rapport aux autres espaces des sociétés : elles sont soit des espaces d'illusion soit des espaces des perfections :

> « Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies. »

L'espace marionnettique, espace de l'illusion par excellence, possède bien cette capacité de réflexivité que décrit Foucault. Il renvoie à notre réalité pour en déjouer les modes de fonctionnement, en particulier les questions de lien, de relation, mais aussi de division de l'individu.

Cette fonction de réflexivité, au sens de reflet et de réflexion de l'individu sur lui-même, se retrouve à la fois dans l'espace marionnettique et dans l'exemple du miroir sur

[677] *Intimae, petits opéras obliques et insulaires*, compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, 2009.

lequel s'appuie le philosophe. En effet, quand Foucault s'appuie sur le miroir en tant qu'espace à la frontière entre utopie et hétérotopie, on peut là aussi y reconnaitre certaines caractéristiques de l'espace marionnettique :

> « (…) et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »

Dans le chapitre C de la partie IV de cette thèse, nous verrons comment les pratiques de la marionnette contemporaine explorent le corps vivant et produisent un effet réflexif sur le corps du spectateur. Corps démembrés, infiltrés par la marionnette, font renaître chez le spectateur l'angoisse de castration, doubles et démultiplication mettent en déroute le spectateur face à son intégrité corporelle.

Enfin, une autre définition, médicale, de l'hétérotopie, fait elle aussi écho à l'espace marionnettique. Il s'agit d'une « anomalie congénitale de la situation d'un organe ou d'un tissu qui se retrouve à un endroit du corps où il ne devrait pas se trouver normalement ».

Les pratiques de marionnette contemporaine qui travaillent la question du corps hybride créent elles aussi des hétérotopies dans cette seconde acception du terme. Elles instaurent une anomalie à la surface du corps, dans sa composition. Dans une exposition de la compagnie Turak, *Les origines d'un monde : une île,* des photos cadrent des territoires de peau sur lesquels sont disposés de minuscules têtes sculptées. La marionnette apparait

alors comme une excroissance, une présence de surcroit qui vient perturber l'ordonnancement naturel du corps. [Illustration 88]

La dimension hétérotopique des espaces marionnettiques place donc le spectateur dans une posture d'écoute particulière : confronté à un temps qui n'est plus celui de son quotidien, pénétrant dans un espace pour lequel il aura un parcours à suivre, un processus à respecter, le spectateur aura alors accès à un espace d'illusion le renvoyant à sa propre réalité, voire remettant en question son intégrité corporelle.

D'autres caractéristiques de l'espace marionnettique jouent sur sa perception et en font le lieu d'une attention accrue. Le recours à l'échelle réduite, à la miniature, rendent l'espace marionnettique bien souvent captivant, dans les deux acceptions du terme : si l'attention est bel et bien captée, le regard se trouve captif d'un espace où l'imaginaire ouvre ses portes.

1.2 Miniature et focalisation

L'hétérotopie, en instituant un espace à la marge, fonctionne comme un décadrage des perspectives habituelles. L'espace marionnettique instaure un rapport singulier avec le spectateur : il lui propose une dialectique entre le corps, le regard, et les voix qui surgissent, et s'appuie sur une démultiplication des corps. La question de la miniature poursuit, redouble l'effet hétérotopique, en ce qu'elle fait littéralement pénétrer le spectateur dans un univers, elle accroît ses perceptions, sa capacité d'écoute…

1.2.1 La miniature et sa valeur de focale : une plongée dans un univers

L'effet de focalisation, largement utilisé dans les créations marionnettiques contemporaines, semble indissociable de la question de la miniature. L'espace se trouve en effet proportionné aux dimensions de la figure qui est bien souvent un corps en réduction. La miniature est une dimension au seuil de l'invisible, qui oblige le regard à accommoder (en anglais, *to focus*), à changer sa perception courante. Cet espace miniature s'anime ici par la présence de la marionnette. Le détail devient un monde et la vision se trouve frappée d'hypertrophie. [Illustration 89]

Dans cette image du spectacle *Starmoire*, le proche et le lointain s'annulent par l'effet de focalisation de la loupe, semblable au regard qui s'empare de l'échelle marionnettique, le spectateur entre dans une proximité avec la figure par le biais de la miniature qui happe la perception.

Gaston Bachelard, dans son ouvrage *La Poétique de l'espace*, porte une attention particulière à l'imaginaire développé par cette dimension. Pour lui, « le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde.»[678] L'espace miniature de la marionnette fonctionne comme une « focale », le regard plonge à travers une fenêtre pour se retrouver dans l'univers de la fiction, et cet espace semble alors changer de proportions, subir un

[678] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.,* p.146.

étirement, une extension de ses limites. Comme le note Dominique Houdart, directeur artistique de la compagnie Houdart-Heuclin, « le castelet délimite un espace qui se révèle illimité. »[679].

L'espace entier est lu à travers la grille de lecture de la marionnette. C'est ainsi que Philippe Choulet peut définir la marionnette comme « instrument d'optique » puisque selon lui, elle nous amène à voir selon d'autres échelles, d'autres degrés de visibilité. :

> « Et puis il y a le sens fort de la marionnette, qui est le sens d'*instrument d'optique*, c'est quelque chose qui permet de mieux voir, de voir selon d'autres échelles, d'autres degrés de précision. » [680]

La réduction de l'échelle de la vision exacerbe alors le sentiment d'entrer dans un véritable univers, avec ses propres codes. Elle permet aussi de mieux saisir cet univers, d'en accentuer notre compréhension globale puisque le spectateur a accès à ses limites, sa totalité finie. Contrairement à notre existence au sein de laquelle nous avons une visibilité restreinte, dans les spectacles de marionnette nous pouvons exercer ce que Philippe Choulet appelle notre « emprise ». Saisir le réel nous apparaît alors à notre portée[681]. Il s'appuie sur une réflexion de Claude Levi-Strauss quant à la miniature, pensée qui lui parait particulièrement opérante pour saisir l'art de la marionnette :

> « Quelle vertu s'attache donc à la réduction, que celle-ci soit d'échelle, ou qu'elle affecte les propriétés ? Elle résulte, semble-t-il, d'une sorte de renversement du procès de la connaissance : pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation : plus petite, la totalité de l'objet apparait moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil. »[682]

L'emprise, la capacité à tenir et à manipuler sont donc facilitées par l'échelle réduite. Cette dimension de miniature œuvre le regard qui lui fait face, agit sur la perception, la confrontation du corps vivant avec l'espace et l'objet. La démarche de création et la

---

[679] HOUDART, Dominique, « Les rituels et la marionnette», in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, ed Théâtrales / Institut International de la Marionnette, Carnets de la Marionnette n°1, p.11.
[680] CHOULET, Philippe, *Anthropologie de la marionnette*, in [*pro*]*vocations marionnettiques*, n°1, éd TJP, 2003, p.11.
[681] *Ibid*, p.15.
[682] LEVI STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, chapitre I, « La science du concret », p.24 et suivantes.

« poïétique du spectateur »[683] fonctionnent alors en miroir. C'est moins le corps que l'esprit qui œuvre dans l'appréhension de la miniature, comme l'observe Florence de Mèredieu :

> « La démarche qui préside à l'élaboration du « modèle réduit » est incontestablement plus cérébrale et ne suppose pas le même « corps à corps » avec la matière et l'étendue. »[684]

La proportion de l'œuvre engendre des conduites spectatrices différentes. L'expérience du spectateur est en effet bien différente face à un Géant du Royal De Luxe ou face aux cailloux mis en jeu dans *Les Aventure de Mordicus*[685]. [Illustration 48]

Florence de Mèredieu attire notre attention sur la distance qui se met en place entre le créateur (ou le spectateur) et l'œuvre. « Ce n'est effectivement pas la même chose d'être immergé dans la matière et de traiter tout « du dehors » et comme un spectacle. »[686] Si pour les Géants l'espace de représentation est partagé par les spectateurs et les marionnettes, foulé par l'un comme par l'autre, dans le cas de la miniature, une distance physique s'installe qui entraîne une appréhension plus mentale de l'espace. La dimension imaginaire s'y épanouit donc mieux.

1.2.2 L'imaginaire, quand la miniature ouvre à l'immensité

Gaston Bachelard a exploré dans sa *Poétique de l'espace* la dimension fortement imaginaire de la miniature. Pour lui, pénétrer dans cette dimension, c'est entrer dans la rêverie : « L'imagination voyage du microcosme au cosmos, elle projette du grand sur le petit et inversement. »[687]

Pour Gilbert Durand, la miniature et l'emboîtement sont liés dans l'imaginaire :

---

[683] La poïétique est un terme forgé par Paul Valéry en 1895 qui étudie les conduites créatrices. René Passeron, fondateur de la revue *Recherches poïétiques,* y consacre l'essentiel de ses recherches.
[684] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, Cultures, 1994 p. 164.
[685] *Les Aventure de Mordicus*, par la compagnie Les Estropiés, mise en scène Bénédicte Holvoote, 2008.
[686] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, Cultures, 1994 p.164.
[687] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*., p.145.

« (…) la découverte du microscope, bien loin de détruire cette mythologie de l'emboîtement microscopique à l'infini, ne va faire que l'activer frénétiquement et servira de catalyseur à ce déchaînement des fantasmes de « mise en miniature » (…) ».[688]

Cette capacité d'ouverture à l'imaginaire que possède la miniature est utilisée sur les scènes marionnettiques. Outre sa fonction optique de focalisation, l'espace miniature entraîne un phénomène d'agrandissement produit par l'imagination. En effet, pour Bachelard l'imagination a une tâche d'agrandissement : « Nous nous vouons dans ces pages à l'étude de l'insignifiant. Il s'y révèle parfois d'étranges finesses. Pour les révéler, mettons-les sous le verre grossissant de l'imagination. »[689]

Les créations contemporaines jouent alors sur ces espaces miniatures et sur leur capacité à abriter de véritables microcosmes. Lucile Bodson, directrice de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, souligne le travail de la proportion et la dimension imaginaire à propos des créations du Turak Théâtre :

« Fragile et familier, le petit peuple Turak appelle avec insistance nos rêveries et le monde tient alors tout entier dans la paume d'une main ou dans une boîte à chaussures. »[690]

La paume d'une main et la boîte à chaussures, instruments de peu, font jouer la dimension du caché auquel on va accéder et se révèlent abriter un univers tout entier. La démarche créatrice de Michel Laubu repose en effet sur la constitution de ce que le metteur en scène nommé « un microcosme en état de marche »[691]. Le processus de création commence par une collecte d'objets qui, mis ensemble, vont former un univers cohérent. Il repose également sur l'idée du modèle réduit, d'un cosmos qui fonctionnerait dans la réduction.

Cette dialectique entre miniature et immensité semble être fortement apparentée à la marionnette. Cette dernière remarque de Gaston Bachelard nous conduit à le penser : « Etrange situation, les espaces qu'on aime ne veulent pas toujours être enfermés ! Ils se

[688] DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.238.
[689] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p.109.
[690] BODSON Lucile, in préface de LAUBU, Michel, *L'Objet Turak. Ordinaires de théâtres et archéologies fictives,* éd. de l'Oeil, coll. Carnets Aspirals, 1999.
[691] Citation de Michel Laubu dans son texte de présentation de sa démarche intitulé « Au sein de nos objets quotidiens », dossier de présentation du spectacle *Les fenêtres éclairées*, p.4). Document accessible sur le site du Turak Théâtre, URL: http://www.turak-theatre.com/contenus/spectacles_expos/fenetres_eclairees.html.

déploient. ».[692] La figure marionnettique, dans sa façon particulière de se mouvoir, d'articuler apparition et disparition semble jouer elle aussi sur cette question du déploiement. A sa manière, tout en pli et dépli[693], elle semble profondément liée à son espace qui de la miniature se déploie vers l'immensité imaginaire.

La miniature tend à concentrer l'espace et à entrer en écho avec la perception enfantine de la réalité. Rézo Gabriadzé, artiste géorgien, fait de la minuscule cour de sa maison d'enfance un espace porteur d'imaginaire qu'il recherche dans ses créations :

> « Autrefois, on n'avait pas beaucoup de casseroles : ma grand-mère n'en avait que deux et un seul couvercle. Oh, ce couvercle ! Quel bonheur il m'a donné quand j'étais petit ! Il était le volant d'une voiture dans laquelle je voyageais autour de la maison. La petite cour faisait environ dix mètres carrés. Depuis, j'ai parcouru le monde, mais un espace aussi vaste que ces dix mètres carrés, je n'en ai jamais plus retrouvé… Qu'y avait-il encore dans cette cour ? Un noyer et son écorce, qui était en soi tout un monde : il y avait là des routes, des sentiers, des voies parallèles, des croisements, des défilés…
>
> (…) J'ai obtenu une scène qui mesure aussi dix mètres carrés. Elle a beau être plus grande, je la resserre jusqu'à ce qu'elle ait les dix mètres carrés de mon enfance. Et là, à nouveau se concentre toute la planète, les routes, l'histoire. »[694]

Chez Tadeusz Kantor, le motif de la chambre d'enfance est opératoire pour l'ensemble de son œuvre. Elle prendra la forme de la boîte à chaussures dans une de ses premières expérimentations théâtrales.

Daniel Arasse[695] envisage le détail dans les arts visuels comme une possibilité de produire la surprise et de créer un sentiment d'intimité pour le spectateur (intimité avec l'œuvre, avec l'artiste, et avec l'acte créateur). Le détail tend à arrêter le regard, à arrêter l'économie de son parcours, dans un moment où « le voir l'emporte sur le savoir ».[696] Par leur dimension miniature, la marionnette et son espace fonctionnent à la manière du détail dans l'espace scénique, ils ouvrent un champ perceptif nouveau au regard du spectateur.

---

[692] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*., p.63.
[693] La problématique du pli dans l'espace marionnettique sera abordée dans la partie III de cette thèse.
[694] GABRIADZE, Rézo, entretien avec M. Dmitrevskaia, « Le théâtre de marionnettes de Tbilissi », Puck n°11 *Interférences,* IIM, 1998, p.32.
[695] ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992.
[696] ARASSE, Daniel, *op. cit*., p.10.

L'espace marionnettique, par son jeu avec les échelles et les proportions, bouleverse l'espace scénique, en multiplie les dimensions. Par la présence de la marionnette, l'espace est relu à son échelle, le corps vivant et le quotidien se trouvant révélés par cet « instrument d'optique » qu'est le corps marionnettique. L'espace miniature travaille également la place du spectateur. Par son effet de focalisation du regard, il attire l'attention du public et le retient captif. C'est alors la dimension imaginaire qui s'ouvre quand le regard se trouve pris dans la miniature. Le spectateur est emmené dans un ailleurs, une dimension qui échappait à sa perception quotidienne. Face à la miniature, c'est moins le corps que l'esprit et ses images mentales qui sont sollicités.

Pourtant, l'espace marionnettique ne se réduit pas à cette fixation dans l'illusion, il articule en effet à la fois une force imaginaire et une capacité pour le spectateur à se saisir de l'image et à en appréhender les ressorts. C'est dans cette optique que Philippe Choulet rappelle la dimension d'emprise liée à la miniature. Ainsi, l'espace marionnettique s'anime de cette double polarité, entre imaginaire et distance, entre captivité et pouvoir d'emprise, de préhension sur l'image dans son ensemble.

1.3 L'espace marionnettique comme lieu d'écoute

Par sa présence et par la dimension de focalisation liée à l'échelle miniature, la marionnette révèle aussi un espace d'écoute. L'attention du spectateur (regard et ouïe) est happée dans cet espace où le minuscule acquiert une portée signifiante.

L'espace marionnettique est un espace d'écoute qui peut être appréhendé à un triple niveau : dans le processus de création, dans la possibilité qu'il offre de faire entendre les écritures contemporaines et dans le partage des voix spécifique qui se joue dans l'art de la marionnette.

Cette dimension d'écoute est présente dès les premiers instants de la création, quand le metteur en scène se confronte à une matière, un objet, une figure. Elle est également active dans le moment de la représentation où le manipulateur reste attentif aux propositions de jeu de la marionnette.

Pour le spectateur, l'attention à la marionnette ouvre vers un espace qui permet d'entendre autrement la langue des écritures contemporaines. Les textes propres aux dramaturgies contemporaines sont en effet souvent joués, expérimentés au plateau par les artistes de la marionnette ou de l'objet, comme si la figuration marionnettique était plus à même que l'humain de rendre visible les identités fragmentées, les personnages multiples, les relations conflictuelles et le délitement de l'humain que font jouer ces écritures.[697]

L'espace d'écoute peut aussi être le lieu d'un partage des voix, espace qui questionne la représentation de la parole. Comment appréhender la voix marionnettique ? Depuis ses origines rituelles, la marionnette est le porte-parole d'une voix qui viendrait de l'au-delà. Qu'en est-il aujourd'hui dans les créations contemporaines ? Comment la voix circule-t-elle dans l'espace marionnettique ?

[697] Pour une analyse approfondie de cette question, voir l'ouvrage de Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, ed.Théâtrales, coll. Sur le Théâtre, 2006, et l'article de Julie SERMON, « Dramaturgies marionnettiques», *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, numéro 48, automne 2010, p. 113-129.

1.3.1 La dimension d'écoute dans la création

La marionnette, l'objet, la matière, semblent porter une voix qui leur est singulière, un potentiel d'expression, de parole que l'artiste va questionner, avec lequel il va se mettre en dialogue. Le spectateur assiste bien souvent à ce dialogue dans le moment de la représentation.

Cette voix peut s'exprimer dès les premières étapes de recherches de création. Les artistes de la marionnette, Philippe Genty en tête, se mettent « à l'écoute de la matière » ou de l'objet. Après une tentative - infructueuse- de maîtriser la matière en scène, Philippe Genty se met à considérer les matériaux comme porteurs de propositions :

> « Je me suis donc mis à leur écoute pour appréhender ce qu'ils avaient à proposer. Ce fut alors un moment très important dans la mesure où cette écoute proposait des pistes nouvelles, à l'écart du scénario initial et en changeant des conceptions essentielles de mon travail. »[698] , « L'inerte résiste, répond, questionne, s'anime, se referme, propose. »[699], ou encore : « Je ne pense pas qu'il existe de mauvais matériaux mais plutôt que l'on échoue parfois dans notre tentative de les écouter. »[700]

La matière a donc bien voix au chapitre et elle instaure un véritable dialogue avec les créateurs. Dans le théâtre d'objet, les créateurs partent de l'objet pauvre, quotidien, comme support d'évocation, de rêverie. «Il est un partenaire de l'acteur, un déclencheur de l'imagination, un vecteur d'histoires (…) ». Selon Jean Luc Mattéoli :

> « Dans le théâtre du Turak, l'objet est provocateur. Michel Laubu est un inlassable ramasseur d'objets et un archéologue du quotidien : l'objet en effet préexiste au travail et le détermine : l'acteur est en effet placé face à l'objet et cherche avec lui le dialogue que suppose une matière, une forme que l'on ne pourra pas changer. L'objet possède ainsi sa propre voix (provocateur ne signifierait-il pas « qui met sa voix en avant » ?) »[701]

Entre provocation, invocation et évocation, l'inerte parle, il raconte. La marionnette possède une voix que les artistes s'efforcent de traduire, ou avec laquelle ils vont entrer en dialogue.

---

[698] GENTY, Philippe, *De l'usage des matériaux*, in revue *Manip'* n°26, Paris, THEMAA, 2011, p.13.
[699] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p.131.
[700] GENTY, *Ibid.*, p. 201.
[701] MATTEOLI Jean-Luc, LAUBU, Michel, *L'esprit de peu se rit - un jeu…, Une vraie-fausse conférence sur le théâtre d'objet(s)*, revue Agôn n°: L'objet, Dossiers, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026.

Si l'écoute agit comme un moteur de création chez certains artistes, elle révèle aussi un positionnement artistique face à la marionnette. Deux positions contraires semblent en effet s'affronter dans le champ de la marionnette. Les premiers considèrent la marionnette comme un instrument théâtral créé pour la représentation (Daniel Lemahieu soutenant par exemple qu'« une marionnette n'a pas de voix ». Les seconds, partent du présupposé que la marionnette, ou la matière ont une parole propre (Sylvie Baillon, présentant la marionnette comme « totem à paroles »[702]), que les artistes se doivent de traduire, d'interpréter.

Ces derniers érigent alors l'espace marionnettique en espace d'écoute pour le spectateur. Guillaume Lecamus anime le personnage de *La Vieille au rideau* (texte de Minyana), en commençant le spectacle par un long moment d'écoute où, tête penchée vers la figurine, il recueille ses paroles, inaudibles pour le public. Puis il va se mettre à porter sa parole, le regard porté sur elle, sans la toucher. Dans sa mise en scène de *La Chair de l'homme*, Aurelia Ivan se met au service d'une foule de personnages qu'elle désigne successivement pour leur donner la parole. Le travail sur la langue de Novarina, sur le rythme de la parole entre en dialogue avec les sonorités des matières manipulées sur le plateau.

La voix se trouve complètement intégrée à un paysage sonore instauré par le musicien Jacques Di Donato qui ponctue la parole de sonorités tirées de sa clarinette, démultipliant les usages de son instrument : souffles, sifflements, raclements, gargouillis nous parviennent ainsi et ricochent sur les voix qui s'élèvent. Ce sont également les manipulations de matière qui vont composer cette trame sonore, parfois de manière très fine comme le froissement de feuilles de papier ou la sonorité presque imperceptible du sable qui coule sur la table. Cette matérialité sonore nous convie à une écoute exacerbée de la parole de Novarina.

Le public peut alors se trouver à l'écoute du corps sonore de la marionnette, de la partition sonore qui est la sienne. Cet espace peut aussi lui permettre d'être à l'écoute des écritures contemporaines avec leurs personnages qui tendent à y être des voix ou des caisses de résonance traversées par des voix.

[702] Table-ronde de marionnettistes et d'auteurs, colloque « Espace scénique, espace marionnettique : enjeux d'une interaction », organisée par Emmanuelle Ebel et Geneviève Jolly, 19 mars 2011, Université de Strasbourg.

Pour l'acteur-marionnettiste, la rencontre avec la marionnette est le lieu d'une posture éthique, comme le développe Didier Plassard[703]. Pour lui, la marionnette est une figure qui permet de penser l'altérité, la relation à l'autre.

> « Paradoxalement, je trouve plus fortement inscrite dans la marionnette de petite taille la dimension éthique : c'est face à elle que se joue le lien avec ce que dit Lévinas de la relation entre un sujet et autrui, relation fondée sur la nécessité de renoncer à la tentation de tuer ou de laisser mourir l'autre. Abandonner la marionnette pour ne plus l'animer, c'est aussi une forme de mort, de « laisser mourir ». Le théâtre de marionnettes contemporain transpose dans sa dramaturgie cette relation mise en évidence par Lévinas. » [704]

Dans une main qui s'apprête à saisir la figure, dans une posture où l'interprète se met au même niveau que la marionnette, dans une façon de se pencher sur elle, dans un porter de la marionnette sur l'épaule, c'est une pensée de l'altérité qui se joue.

Au moment de la mise en jeu, des premières répétitions à la représentation, la marionnette va révéler au manipulateur une autre forme d'écoute de l'espace. Aux mains du manipulateur, la marionnette va le guider dans l'appréhension de l'espace, comme s'il était aidé par une prothèse particulière[705]. En résonance à ce qu'il voit sur la scène, le spectateur va alors entrer dans la convention et ressentir, à l'instar du manipulateur, cette appréhension particulière de l'espace.

L'espace marionnettique se révèle donc être un espace d'écoute, tant pour le spectateur que pour le manipulateur. Elle devient, pour l'un comme pour l'autre, une véritable prothèse heuristique, au sens où Philippe Choulet l'entend.[706]

Il semblerait que le silence soit un milieu fécond pour l'expression de la marionnette. Et c'est dans une forme de silence, le silence de l'humain, que va se mettre en place l'espace propice à l'épanouissement de la voix marionnettique. Dans cet espace au fonctionnement particulier, entre miniature, focalisation et imaginaire, la parole n'est pas nécessaire à la création du sens. Ce dernier peut aussi bien naître du geste mesuré, de

---

[703] PLASSARD, Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », Théâtre / Public n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, juin 2009, pp. 22-25.
[704] PLASSARD, Didier, «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936.
[705] Voir partie I de la thèse.
[706] CHOULET, Philippe, *Anthropologie de la marionnette*, in [*pro]vocations marionnettiques*, n°1, éd TJP, 2003, p.11.

la transformation infime de l'image, ce que défend Enno Podehl, marionnettiste allemand, collaborateur du Figurentheater Tübingen :

« une dramaturgie pas seulement faite de parole et d'action, mais reposant sur de petits gestes, des silences, un jeu de lumières, le relâchement ou la réanimation de telle ou telle figurine…. ».[707]

L'art de la marionnette est donc propice à mettre en œuvre des espaces d'écoute. La miniature appelle aussi une sorte d'intimité dans le rapport au spectateur et certaines créations ne sont visibles que par une poignée de spectateurs. Cette particularité induit une certaine liberté dans le choix des espaces de manipulation. On peut ainsi assister à des spectacles sous le jupon d'une comédienne[708], autour d'une grande table de salle à manger[709], sur le comptoir d'un bar ou encore dans une boîte d'allumettes.[710] [Illustration 90]

L'écoute est là aussi différente, les spectateurs se rapprochant de l'espace de la fiction et pénétrant parfois dans l'espace intime du manipulateur.

Si ces espaces de mise en jeu ajoutent une dimension poétique supplémentaire à la mise en vie de la marionnette, ils reposent sur cette force de transfiguration que la marionnette fait subir à tout espace dans lequel elle évolue. Il semble en effet que dès l'apparition de la marionnette, l'espace dans son entier soit voué à l'imaginaire.

1.3.2 A l'écoute des textes

La miniature et sa dimension imaginaire, la mise en place d'un espace gestuel fonctionnant avant tout dans le silence font de l'espace marionnettique un espace propice à une certaine forme d'écoute. Il est significatif que les auteurs de théâtre contemporain

[707] PODEHL, Enno, *Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur.*, pp.31-38 in revue *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991, p.36

[708] *Sous le jupon*, jeu et manipulation Delphine Bardot, compagnie La Soupe, 2009.

[709] *Le Scriptographe*, par le Théâtre de la Massue, mise en scène Ezéquiel Garcia Romeu, 2006.

[710] *Apocalypse,* mise en scène Ilya Epelbaum, Théâtre lyllicien, Moscou, 2004.

soient souvent joués, abordés par les compagnies qui ont recours à la marionnette, à l'objet, aux relations entre acteur et personnage artificiel.

Cette attention portée à l'infime permet d'aiguiser le regard du spectateur et de le faire voyager à l'intérieur de l'espace. Cette concentration du regard instaure un climat propice à l'écoute de la parole dramatique. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles certains interprètes manipulateurs choisissent la marionnette pour donner à entendre certains textes contemporains. La mise en scène de *La Chair de l'homme* par la compagnie Tsara[711] joue sur plusieurs espaces de focalisation (une table avec tiroirs, une structure de casiers superposés, un manège de racines suspendues) pour conduire le regard du spectateur et le convier à écouter la parole de Novarina. L'espace scénique mis en place apparaît ici comme un véritable espace vocal, traversé de figures.

La marionnette ouvre un espace qui permet parfois de faire résonner une langue avec une matière, une proposition plastique. Pour François Lazaro, directeur artistique du Clastic Théâtre, le désir de mettre en scène le texte *Entre chien et loup*[712] de Daniel Lemahieu avec les pantins du sculpteur d'art brut Francis Marshall prend racine dans une intuition artistique : pour lui « ça parlait la même langue ». On assiste là à la rencontre de deux langues : celle de la matière et celle du texte. Le couple imaginé par Daniel Lemahieu a un langage fortement rythmique, poétique, une langue qui multiplie les assauts, les rebonds sonores et les tournures dialectales. Les pantins bourrés de crin font alors parfaitement résonner la rugosité du texte, portaient la même voix.

Dans les dramaturgies contemporaines, la question du personnage tend à évoluer, son identité à s'effriter, se fragmenter, les relations qu'il entretient avec son corps et avec l'espace à se complexifier. Il tend plutôt à être traversé par des voix, devenir un personnage vocal[713] ou encore une figure[714]. Ces nouvelles écritures (Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Noëlle Renaude…), qu'elles soient ou non destinées à la marionnette, sont tout naturellement appelées à rencontrer le langage scénique du corps artificiel. En quoi ces évolutions rencontrent-elles la marionnette, le corps matériel, le personnage mis

[711] *La Chair de l'Homme*, texte de Valère Novarina, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, 2009.
[712] LEMAHIEU, Daniel, *Entre chien et loup*, Editions Théâtrales, 1990.
[713] Voir *Le Théâtre des Voix* de Sandrine Le Pors (LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire", 2011).
[714] RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, ed.Théâtrales, coll. Sur le Théâtre, 2006.

en voix? Comment les artistes de la marionnette appréhendent-ils ces écritures ?[715] Pourquoi s'y dirigent-ils ?

Le terrain marionnettique est en effet un véritable laboratoire de recherche des formes pour le théâtre des voix, les découvreurs des écritures contemporaines étant par ailleurs pour une grande part des artistes de la marionnette.

Se pose également la question des dispositifs marionnettiques observés dans les dramaturgies contemporaines : les questions de mises en abyme du discours, les cas de personnages traversés par des voix, les dédoublements ou formes chorales pouvant être prises en charge par le recours au corps artificiel. Le corps plastique, multiple, transformable de la marionnette ouvre des possibles à l'incarnation scénique de cette parole.

L'espace miniature influe aussi sur les caractéristiques de la représentation. Pour Christian Carrignon, directeur artistique du Théâtre de Cuisine, le théâtre d'objets ne peut se confondre avec le théâtre dramatique. Insistant sur la présence d'un narrateur, et donc d'un point de vue sur l'histoire racontée, l'objet ouvre forcément selon lui un espace épique : « Ce sont des spectacles qui ouvrent, par la petitesse des objets utilisés, le temps et l'espace épiques. »[716]

La mise en abyme fait donc pénétrer le spectateur dans un autre espace-temps, permettant de multiplier sur scène les strates dramaturgiques, d'alterner épique, dramatique, lyrique, dans une inventivité visuelle propre à rendre audible les voix contemporaines.

1.3.3 Le partage des voix dans l'espace marionnettique

L'espace ainsi mis en place permet aussi de se mettre à l'écoute des « voix marionnettiques». Voix étrangère, trouvant son origine dans l'acteur, la voix marionnettique naît de ce dédoublement entre acteur et personnage, de cette séparation

[715] Voir aussi le numéro d'*Alternatives Théâtrales* consacré aux « Voix d'auteurs et marionnettes », n°72, avril 2002.
[716] CARRIGNON, Christian, *Réflexions sur le nomadisme dans le théâtre d'objets*, traduction française de l'article *Mentale Wanderungen : nachdenken über das Nomadische im Objekttheater*, paru dans *Double*, n°8, Bochum (Allemagne) 2/2006, pp.15-17.

entre les écritures évoquée par Roland Barthes pour le *Bunraku. L'Empire des signes* a problématisé l'esthétique marionnettique en distinguant trois écritures séparées, lues simultanément :

« Le *Bunraku* pratique donc trois écritures séparées, qu'il donne à lire simultanément en trois lieux du spectacle : la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué, le geste effectif, le geste vocal. »[717]

Cette question de la parole pose bien entendu la problématique du porte-parole : qui parle pour qui ? Est-ce la marionnette muette qui donne à entendre sa voix par l'intermédiaire de son manipulateur ou l'objet est-il le truchement qui permet à la parole humaine de jaillir ? Poser la question de la voix de la marionnette c'est interroger une notion problématique. Pour François Lazaro, l'interprète manipulateur a une posture de porte-parole, il prête sa voix à la marionnette, au pantin. Au contraire, pour Sylvie Baillon (directrice artistique de la compagnie Ches Panses Vertes), la marionnette ne possède pas de voix propre, elle est un instrument théâtral qui prend en charge la parole de l'humain.

Lors d'un colloque sur la question de l'espace scénique et de l'espace marionnettique[718] elle s'interrogeait : « Est-ce qu'on peut encore travailler aujourd'hui sur l'illusion que les marionnettes parlent ? »[719] La question de la voix n'est donc pas qu'un enjeu métaphorique : elle engage de véritables positionnements artistiques.

Certains artistes la substituent même à l'acte de manipulation. La mise en voix de la figure peut ainsi assumer l'acte d'animation dans les pratiques contemporaines. Si l'interprète est celui qui prête son souffle (c'est d'ailleurs l'étymologie du terme d'animation) et sa voix à la marionnette, dans le cas de "l'animation immobile"[720] qu'on retrouve dans le théâtre d'objets ou dans certaines formes de la marionnette

---

[717] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Skira, Paris, 1970.

[718] « Espace scénique, espace marionnettique : enjeux d'une interaction », Colloque organisé par Emmanuelle Ebel et Geneviève Jolly, du 17 au 19 mars 2011 à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.

[719] Table-ronde de marionnettistes et d'auteurs, samedi 19 mars, matinée consacrée à l' « Espace et écriture pour la marionnette », colloque « Espace scénique, espace marionnettique : enjeux d'une interaction », Colloque organisé par Emmanuelle Ebel et Geneviève Jolly, du 17 au 19 mars 2011 à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.

[720] Terme emprunté à Olenka Darkowska-Nidzgorski dans son ouvrage *Masques et marionnettes au cœur du théâtre africain*, et proposé par Jean-Luc Mattéoli pour désigner certaines formes d'animation, présentes dans le théâtre d'objets et dans certaines pratiques marionnettiques (MATTEOLI, *L'objet pauvre, op. cit.).*

contemporaine, ce n'est plus la main, l'acte de manipulation qui va animer la marionnette ou l'objet mais uniquement la voix qui est posée sur elle. La figure reste immobile, ce sont les voix qui lui donnent vie, le discours posé sur elle qui instaurent sa présence comme vivante, vibrante. La parole acquiert dans ces pratiques une véritable portée manipulatoire.

Entre le corps et la voix, l'espace marionnettique est fondé sur une dramaturgie de l'écart. D'une bouche à l'autre, l'art de la marionnette explore l'écart qui se joue entre la parole et son incarnation scénique. Jeux de dédoublements des plans où surgit la voix, de l'articulation entre corps et parole, entre mise à distance et rapprochement, la dynamique de la parole est montrée, assumée comme objet labile, qui provient d'une source pas toujours identifiée et qui s'incarne successivement dans l'humain ou la figure.

Art de l'écart, du décentrement, de l'entre-deux, la marionnette donne à voir, depuis ses pratiques traditionnelles, la démultiplication des niveaux de voix. Elle est un stratagème scénique qui permet de décaler l'incarnation d'une voix. On peut se demander à quelles fins a-t-on recours à cet écart ?

Dans les pratiques traditionnelles, une des formes les plus connues du grand public est celle de la ventriloquie. Technique d'illusionniste, la ventriloquie joue sur la difficulté que rencontre l'oreille humaine à localiser la provenance d'un son en l'absence de mouvement. Les lèvres immobiles, détournant le regard du spectateur sur le personnage qu'il manipule, le ventriloque donne l'impression d'éloigner la voix de sa source réelle. Dans un ouvrage intitulé *Dumbstruck : A Cultural History of Ventriloquism*[721], Steven Connor explore l'histoire de ce que l'on nomme aussi « schizophonie », à savoir la séparation entre la voix et sa source. Il note que la ventriloquie était au départ une technique acousmatique et polyphonique qui ne visait pas forcément à l'incarnation de la voix dans un corps (absence de marionnettes) mais permettait de faire résonner les voix dans l'espace, dans un imaginaire démoniaque, prophétique ou religieux.

Dans la ventriloquie, on se trouve face à un dédoublement de la parole, mais seule la marionnette semble parler, le manipulateur mettant en place des stratagèmes pour effacer sa bouche, et masquer son activité de phonation. Cette esthétique du dédoublement repose sur une reconnaissance de la technique et repose plus sur une

[721] CONNOR, Steven, *Dumbstruck : A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, 2000.

recherche de virtuosité et d'illusionnisme que sur un véritable positionnement artistique. [722]

Autre forme de dissociation de la voix et du corps : la déformation de la voix du montreur par un instrument et le recours à un traducteur pour interpréter les paroles des personnages traverse un grand nombre de pays et de cultures. Polichinelle en France, Punch et Judy en Angleterre, l'Italie, le Niger, l'Iran, l'Inde ont recours a ce stratagème scénique. Avec la pratique, petit instrument imposé par la censure au XVIII[ème] siècle aux montreurs de marionnettes en France, c'est une étrangification de la voix qui est obtenue. Avec l'interdiction de la parole faite aux marionnettes, les marionnettistes se voient contraints de glisser dans leur bouche cet appareil de métal ou de bois, qui transforme la voix humaine, empêchant l'intelligibilité du discours. Mais deux effets inattendus vont naître de cette contrainte : la pratique s'avère être un porte-voix efficace (ce que la parole perd en clarté, elle le gagne en volume) et l'instrument permet d'attirer le public. Se met en place un nouveau rôle dramatique : celui du compère. Chargé de traduire au public les paroles du personnage, il induit un autre niveau de lecture de l'image scénique, traduit autant qu'il trahit et apporte un décalage souvent comique à la scène représentée. Cette multiplication des niveaux de lecture de l'image et de la parole permet de jouer sur le double-sens et d'échapper finalement à la censure.

Ces stratagèmes pour effacer la bouche, la source de la parole (distance, masque, ventriloquie), n'ont pas cours au Japon où une forme traditionnelle va révolutionner la pensée de la manipulation et de l'énonciation sur la scène marionnettique en Europe : le *bunraku*, marionnette animée à vue par trois manipulateurs et un récitant.

Aujourd'hui, tel que le préfigurait le *bunraku*, dans les formes contemporaines de manipulation à vue, la voix se situe dans un écart entre vivant et marionnette. En cela, les pratiques actuelles se révèlent proposer un formidable écho aux dramaturgies contemporaines. Prenant en charge des personnages qui tendent de plus en plus à devenir des figures ou encore des voix, la marionnette joue des dédoublements de la présence, et donne à voir la dynamique de la parole sur le plateau, rendant visibles les différentes strates entre présence et parole.

[722] Exposition sur « La Voix dissociée », Paris, centre Pompidou, février 2012.

La force des images provient d'ailleurs de l'effet de cadrage de la photographie qui crée une relation, un dialogue entre les présences visibles. On peut y lire les postures qui animent la relation acteur-marionnette, mais aussi l'écart qui se joue entre l'être et sa parole : la mise au service d'une parole animale, posture de porte-parole est immédiatement contredite par la seconde image, où on voit les acteurs briser la convention et faire prédominer leur niveau de jeu sur celui des effigies. [Illustrations 91 et 92]

On se trouve dans une forme d'écart entre le personnage et sa voix, une tension contraire qui anime les écritures contemporaines. A l'inverse de la ventriloquie, l'image suivante [Illustration 93] propose bien deux plans de parole contradictoires, mais cette fois c'est derrière le mutisme de la figure que l'humain s'exprime. Ce cri, cette lutte, derrière un mutisme apparent fait écho aux dramaturgies du silence où se joue l'écart entre la surface du personnage et son intériorité : (on peut penser par exemple à un texte de Franz Xaver Kroetz, *Concert à la carte*, pièce didascalique où la voix du personnage ne se fait jamais entendre, malgré le cri intérieur qui la poussera au suicide).

Dans le dialogue entre marionnette et humain, la voix ne peut être réaliste. Soit on se trouve face à deux personnages dialoguant par le biais d'une présence (objet) transactionnelle, soit on est dans une parole qui entre dans le territoire du lyrique, du fantastique. La coexistence sur le même plan dramaturgique d'un acteur et d'une marionnette inquiète forcément la présence humaine, la questionne, la fait chanceler.

C'est le cas dans les mises en scène d'Ilka Schönbein, où la marionnette fait entrer le personnage dans une forme de diffraction, d'éclatement, de démultiplication autant que de morcellement de la présence. Chaque morceau d'elle-même sera ainsi interprété par une voix différente, tendu vers une action différente.

Entre silence, miniature et dimension intime, l'espace marionnettique semble propice à placer le spectateur en position d'écoute, à exacerber son attention et sa concentration sur l'infime. Par sa dimension hétérotopique, le dispositif marionnettique emmène le public dans des espaces-temps autres, hors de la réalité et du quotidien. La

miniature et sa portée imaginaire participent de ce voyage dans les univers marionnettiques. Pourtant, cette dimension fait jouer des forces ambivalentes : si la miniature ouvre les portes de l'imaginaire, elle est aussi ce qui permet au spectateur de saisir l'image dans son entier, de l'appréhender avec distance et de faire jouer son emprise. Cette capacité ouvre la perspective du public mais ne réduit pas la force de la présence et de l'univers marionnettiques, tous deux intimement liés à la croyance du spectateur.

La focalisation accrue qui naît de ces configurations spatiales semble propice à exacerber l'écoute du public. Ecoute des textes contemporains et de leur langue particulière mais aussi écoute de la voix marionnettique. Cette dernière, entre silence et cri, révèle la parole humaine et sa dimension incantatoire, évocatrice, porteuse de mythes et d'imaginaire. L'écoute, au cœur de la création artistique depuis la confrontation entre acteur et matière, entre poète et objet, devient un territoire de rencontre entre le public et les artistes dans le moment de la représentation.

L'interprète-manipulateur, même s'il est dissimulé, fait partie intégrante de la relation théâtrale qui s'établit entre scène et salle. Comment les espaces marionnettiques, traditionnels ou contemporains, gèrent-ils la place des interprètes ? Quelles sont les stratégies de monstration et dissimulation à l'œuvre dans ces dispositifs ? L'espace marionnettique est en effet un dispositif qui articule la place de deux corps, celui du manipulateur et de la marionnette, dans le but d'instaurer une illusion aux contours propres à chaque création et selon des régimes liés à une dramaturgie renouvelée.

2. Des espaces entre monstration et dissimulation

L'articulation entre monstration et dissimulation est une des dialectiques fondamentales de l'espace marionnettique, comme on a pu le voir dans le chapitre B de la première partie de la thèse, chapitre consacré aux dispositifs traditionnels.

Les dispositifs matériels tels que le castelet articulent ces deux dimensions en occultant la présence du manipulateur et en attirant le regard sur la marionnette.
Sur les scènes contemporaines, les dispositifs traditionnels sont réinventés, déjoués[723] et aboutissent parfois à une disparition de ces dispositifs au profit de la manipulation à vue, le manipulateur partageant l'espace du visible avec la marionnette[724]. Dans ces mises en scène, la dialectique monstration / dissimulation reste fondamentale, d'autres stratégies guidant le regard du spectateur.

Un des enjeux fondamentaux de l'espace marionnettique est sa capacité à articuler l'espace fictionnel de la marionnette et l'espace de sa fabrique. Derrière chaque marionnette se tient un manipulateur, qui est plus ou moins visible par le public. Dans les spectacles de marionnette, l'attention du spectateur peut ainsi osciller entre deux niveaux de réception : l'attention à l'espace fictionnel investi par la marionnette et l'attention au dispositif scénique dans son ensemble. Il peut expérimenter ce que Richard Schechner nomme l' « inattention sélective » :

> « Richard Schechner distingue deux rythmes de réception : l'attention focalisée et l'inattention sélective. Il souligne l'intérêt de l'inattention sélective : lorsque le spectateur n'est pas concentré, il remarque les « schémas d'ensemble » dont il n'aurait pas été conscient autrement. Les évènements scéniques se produisant en arrière-plan sont davantage perçus. Ce « balayage inconscient » du plateau caractériserait particulièrement la réception de performances du Nô. »[725]

Nous reviendrons sur les enjeux de cette double perception dans la troisième partie de la thèse et nous verrons comment les artistes de la marionnette mettent en place de véritables stratégies du modelage de l'attention.

---

[723] C'est l'objet de notre partie III.
[724] Les enjeux de la manipulation à vue seront abordés dans la partie IV de la thèse.
[725] BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique,* Bruxelles, Peter Lang, coll Dramaturgies, 2010, p.205.

« Les stratégies d'attention sont destinées à aider le spectateur à « suivre le fil narratif » de la performance, à ne pas s'égarer dans des éléments narratifs secondaires. »[726]

Dans la manipulation à vue, c'est le jeu de l'acteur qui indexe le regard du spectateur, le focalise dans l'espace marionnettique, remplaçant le dispositif matériel par la désignation, la parole, ou encore la focalisation lumineuse. (Le chapitre A de la partie III est consacré à cette question de l'index).

La manipulation à vue permet de laisser fonctionner l'inattention sélective et permet de ressaisir de temps en temps le regard sur un élément, une action qui requiert son attention.

2.1 Attirer le regard

L'espace marionnettique, s'il s'articule autour des caractéristiques du corps artificiel qui l'habite, se révèle aussi être un espace lié à un geste technique. Il articule deux types de corps – le corps vivant et le corps marionnettique- et fait cohabiter au sein du même dispositif la fiction et sa fabrique. Les enjeux de la monstration et de la dissimulation y sont accrus et cet espace est un lieu qui questionne fortement le rapport à l'illusion et au regard.

Ces caractéristiques influent sur l'organisation spatiale qui s'y met en place. L'espace du théâtre de marionnettes semble s'organiser de façon générale autour de deux plans, celui du montré et celui du retrait, de la dissimulation. La part de ce qu'on montre et ce qu'on laisse à l'arrière-plan s'articule selon plusieurs modalités propres à la forme mise en jeu et aux choix de mise en scène. On peut cependant parler pour l'art de la marionnette en général d'un « espace séquencé ». Cet espace se décompose d'abord sur le plan vertical pour les marionnettes à fil, tringle et gaine qui mettent en jeu une manipulation en dessous ou au-dessus de la marionnette. Dans d'autres formes traditionnelles (spectacles d'ombres, *bunraku*) et dans les pratiques contemporaines, le corps du manipulateur se trouve bien souvent également derrière l'image, en retrait, en

[726] *Ibid.*

arrière-plan. Pour le théâtre d'ombres, le séquençage du premier plan vers la profondeur de la scène, derrière l'écran, est net. D'autres dispositifs articulent horizontalité et séquençage de l'espace en profondeur.

Ainsi, dans le castelet traditionnel, un double séquençage se met en place : la manipulation se trouve au-dessus ou en-dessous de l'image scénique, mais également en arrière, derrière un panneau qui cache les manipulateurs. Le séquençage s'organise sur le plan horizontal pour les manipulations équiplanes de type *Bunraku* et de nombreuses formes contemporaines. D'une manière générale, l'espace traditionnel du théâtre de marionnettes s'inspire de l'espace du théâtre à l'italienne et structure la scène en plans successifs.

C'est également un espace caractérisé par une certaine frontalité liée au caractère illusionniste de cette pratique théâtrale : de la même manière qu'un masque ne doit pas être aperçu de dos, le public ne doit traditionnellement pas avoir accès à la vision du dos de la marionnette. L'illusion repose sur la composition d'une image scénique dont on ne doit pas voir l'envers.

Cette monstration s'articule donc à toute une dimension de dissimulation, d'éléments en retrait, de zones qui échappent au regard. L'espace marionnettique se construit sur cette dialectique, depuis les formes les plus traditionnelles. Dans les dispositifs classiques, on n'a en effet pas accès à la totalité de cet espace dont une part échappe toujours au regard : l'envers, le dos ou l'intérieur. L'espace caché est souvent le lieu où se dissimule le manipulateur, sous ou derrière la marionnette, selon les pratiques.

La dimension du caché accroît encore la portée imaginaire de cet espace. Comme le remarque Gaston Bachelard, « L'imagination (…) trouve plus de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre. »[727]. Ce qui échappe au regard est aussi ce qui conduit le spectateur à produire des images mentales, comme le note Hans Belting[728]. Par les images mentales, « nous imaginons présent ce qui nous paraît absent. ». Les pratiques contemporaines jouent elles aussi de ces effets de dissimulation, de retrait du corps vivant, rejouant de multiples façons cette dialectique du montré et du caché.

[727] BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos* (1946), Paris, éd. José Corti, 1948, p. 25.
[728] BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004, p.16.

2.2 Dissimuler la mise en jeu

L'espace marionnettique est un lieu problématique où se joue la présence de deux corps, le corps vivant et le corps marionnettique. En effet, la marionnette ne saurait exister sans la présence humaine. C'est l'acte d'animation qui va conférer sa réalité théâtrale à l'objet, que cette animation soit une manipulation ou une simple parole portée sur l'objet. La présence humaine y joue un rôle prégnant, tant dans l'animation que dans la réception.

Même cachée, la présence du manipulateur joue sur la réception. On peut se demander de quel ordre est alors cette présence. La manipulation cachée agit comme la présence d'un machiniste qui veille au bon déroulement du spectacle.

L'espace de la marionnette est, de manière fondamentale, toujours l'espace d'un couple. Dans les mises en scène contemporaines où la manipulation est à vue et où l'acteur évolue aux côtés de la marionnette, les créateurs jouent à étendre ces gammes de présence. Tout d'abord en jouant sur leur disposition respective dans l'espace scénique, la distance qui les sépare. Cet « espace-accordéon » donne à voir les enjeux de relation entre les deux corps.

Espace dédoublé, l'espace marionnettique met le corps artificiel en avant tandis que le corps vivant est souvent l'objet d'une dissimulation plus ou moins prononcée.

2.2.1 Dispositifs de dissimulation, figures du rideau dans les arts de la marionnette

Les dispositifs traditionnels de l'art de la marionnette, castelet, écran ou espace du *bunraku*, mettent en place des structures matérielles pour dissimuler la manipulation. Chacun d'entre eux articule une fonction de monstration à une fonction de dissimulation. C'est cette dialectique du montré et du caché que Georges Banu analyse quant à la problématique du rideau.

Dans un ouvrage consacré au rideau dans les arts picturaux et les arts de la scène[729], il expose les enjeux de ce dispositif qui « donne à voir autant qu'il camoufle »[730]. Le rideau instaure une temporalité liée à l'attente d'un dévoilement :

> « Au théâtre, le rideau installe d'emblée un code d'attente. Attente entretenue dans la mesure où la scène ne se donne pas à voir et où le regard n'y accède pas. Le rideau alors, depuis ses origines romaines, protège le secret afin que l'effet de sa découverte soit stimulé par l'attente préliminaire. Cela cherche d'abord à éblouir et ensuite à instaurer l'autorité du voir. »[731]

Envisagé comme « structure d'appel »[732], il pointe du doigt la zone qui doit être scrutée par le regard. Pour Georges Banu, « Le rideau a ceci de particulier qu'il suppose toujours l'existence d'un regardeur. »[733]

Pour la marionnette à gaine, forme populaire jouée en plein air dans les lieux publics, le castelet agit lui aussi comme un véritable index dans l'espace public, guidant le public vers l'espace spectaculaire ainsi instauré. La présence du castelet, scène ambulante, met en place le processus de monstration, à laquelle s'ajoute le cadre de jeu qui focalise le regard. La manipulation se fait derrière un cache, simple rideau ou paravent plus ou moins solide. Dans le *Bunraku*, les manipulateurs se tiennent dans une fosse derrière la scène des marionnettes. La lumière se fait sur la zone de jeu des marionnettes, et les manipulateurs se trouvent dans l'ombre, dissimulés au regard qui est focalisé sur la zone éclairée. Leur tenue redouble cet effacement : cagoulés, et vêtus de noir, les manipulateurs ne sont plus que les ombres des marionnettes.

L'écran a la particularité de fonctionner comme interface, de travailler l'envers et l'endroit de l'image. Il apparaît à la fois comme cache et comme lieu de visibilité. L'envers du décor est animé par la présence des manipulateurs dont certains indices indiquent la présence : baguettes d'animation des silhouettes ou vision fugace de l'ombre de la main qui manipule.

Dans le théâtre, ce sont deux éléments distincts, le rideau et la coulisse qui jouent ce rôle de dissimulation de la machinerie du spectacle. Le dispositif marionnettique est, lui, entièrement articulé sur cette dichotomie montré / caché.

---

729 BANU, Georges, *Le rideau ou la fêlure du monde,* Adam Biro, 1997.
730 BANU, Georges, *op. cit.*, p.7.
731 BANU, *op. cit.,* p.13.
732 *Ibidem.*
733 BANU, *op.cit.,* p.86.

Comme le montre Carole Furmanek[734], les expérimentations scéniques d'Edward Gordon Craig font le lien entre la dissimulation à laquelle est vouée le rideau et la monstration assumée par l'écran. Ses *screens* sont des espaces alliant les deux fonctions :

> « Le lien entre la marionnette et l'écran existe lui aussi : il s'agit en fait du lien essentiel unissant le théâtre nouveau, la Surmarionnette, modèle pour le comédien d'un théâtre nouveau, et le paravent, dispositif dramaturgique concurrençant le rideau. Le paravent en effet est un dispositif utilisé par Gordon Craig pour sa surmarionnette. Gordon Craig baptise ses paravents « screens », ce qu'on peut traduire par « écrans ». À sa mesure, le rideau est lui aussi un écran, mais un écran éternellement rouge, qui fait fonction de mire, norme n'indiquant rien. Mais si le paravent-écran reste monochrome chez Craig – d'après sa mise en scène de Hamlet à Moscou – il peut devenir un support de représentation : on y verra des ombres, ombres animées, ombres inanimées, on y projettera de la lumière, des images, on y dessinera. »

On peut voir dans les *screens* de Craig un espace inspiré de la marionnette traditionnelle qui préfigure les dispositifs contemporains. A la jonction entre théâtre et art de la marionnette, le dispositif de paravents est à la fois un espace de dissimulation mais aussi un lieu d'apparition par le travail de la surface par les images projetées et autres dessins qui y seront apposés.

Si l'espace marionnettique articule montré et caché, il influe aussi sur les degrés d'illusion présents devant le spectateur et sur la configuration des corps qui y sont présents. Pierre Blaise[735], directeur artistique du Théâtre Sans Toit, résume par cette formule l'économie du castelet : pour lui, s'y côtoient « espace contraint et espace des possibles ». Si la configuration spatiale du castelet induit par ses dimensions et sa structure une mise en retrait du corps vivant au profit de la monstration de la marionnette, qu'en est-il des manipulations contemporaines qui se jouent à vue, sans l'intermédiaire d'une structure codifiée telle que le castelet ? Pour Pierre Blaise, l'économie entre les deux

---

[734] FURMANEK, Carole, *Rideaux de toile, théâtre d'ombres, écrans et paravents : sur Les Paravents de Jean Genet*, communication pour la Journée d'études de l'université d'Artois consacrée au Rideau dans les arts de la scène, 26 octobre 2006, p. 6.

[735] BLAISE, Pierre, « Les espaces scéniques du castelet », 2002, in BODSON, Lucile, revue *Cahiers de la marionnette*, TMP/ Parc de la Villette, réalisé pour la seconde Biennale des Arts de la Marionnette à La Villette, 2002, p.6.

espaces de jeu est respectée. Sans castelet, « Les deux espaces, le réel et le virtuel, se côtoient toujours. »[736].

Comment monstration et dissimulation s'articulent-elles dans les pratiques contemporaines de la manipulation à vue ?

Les problématiques du rideau, du voilement et du dévoilement de l'image, et la relation qu'il entretient avec le corps en scène traversent les questionnements des artistes de théâtre au XX^{ème} siècle. Pour Bertolt Brecht, le traditionnel rideau de velours rouge doit être repensé au profit de voilages plus légers. Son souci d'une esthétique scénique nouvelle inclut la représentation du corps. L'un des traits problématiques du rideau est, pour Brecht, qu'au moment où il tombe, il induit un découpage des corps en scène qui désavantage les comédiens :

> « Le rideau fait disparaître en premier les têtes, en dernier les pieds, c'est-à-dire que les personnages sur le plateau en quelque sorte se rabougrissent. Il faut donc toujours qu'il tombe rapidement, tandis que les voilages, qui telles deux vagues absorbent toute une scène, peuvent, selon la conclusion de la scène, se refermer plus lentement ou plus vite. »[737]

Comme l'envisage Georges Banu, le rideau cultive l'incertitude du vrai et du faux, il « désigne la théâtralité et l'artifice ».[738] La présence humaine, réelle, se trouve mise en doute, rendue illusoire par la présence du rideau.

Dans un chapitre consacré aux relations entre le rideau et l'effigie[739], il observe que le rideau, renvoyant à un spectateur supposé, accentue la portée du motif. Sa présence préserve une forme d'instabilité, d'entre-deux. Il instaure un espace incertain, une brèche dans le visible. « Fondamentalement, le rideau produit de l'entre-deux car il interdit à l'unité de régner et à la différence de s'instaurer. »[740]

Les artistes de la marionnette réinventent le rideau, cherchant de nouvelles configurations propres à voiler la présence humaine et à l'articuler à la marionnette. La lumière joue un rôle essentiel dans les pratiques contemporaines, articulant la présence humaine et la présence marionnettique. Bien souvent, le manipulateur se tient dans

---

[736] *Ibidem.*
[737] BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, XI. « L'Architecture de scène », [1929-1952], *Œuvres complètes*, La Pléiade, 2000, p.768.
[738] BANU, *op.cit.,* p.18.
[739] BANU, *op. cit.,* chapitre « Effigies et rideau », p.101.
[740] BANU, *op.cit.,* p.8.

l'ombre, derrière la marionnette et la lumière agit pour cadrer l'espace de la mise en vie de l'objet. Dans la lignée du théâtre noir[741], où les marionnettes apparaissent dans un couloir de lumière, les manipulateurs vêtus de noir devenant alors invisibles au public, de nombreuses mises en scène contemporaines règlent les relations visible / invisible ou marionnette / manipulation par l'usage de la lumière. [Illustration 94]

Si dans le *bunraku* la structure scénographique dissimule les pieds des marionnettes, dans les pratiques contemporaines s'élaborent de nouvelles stratégies entre monstration et dissimulation qui vont déformer, reconfigurer le corps vivant par des systèmes de voilages, de dissimulation du visage ou de travestissement de membres. Dans les pratiques de corps hybride et de corps–castelet, la monstration fonctionne par l'apposition sur le corps du manipulateur, ou dans le vêtement[742] d'une présence, d'un nouveau corps sur le corps ou à l'intérieur du corps vivant. Pour donner vie à la marionnette, pour conserver la force de l'espace virtuel aux côtés de l'espace réel du corps vivant, les artistes qui jouent de l'hybridité reconfigurent le corps du manipulateur pour lui ôter son apparence quotidienne, humaine.

Dans *Allume ! Eteins !*, solo de fin d'études mis en scène et interprété par Yngvild Aspeli, étudiante diplomée de la 7ème promotion de l'ESNAM (Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette) de Charleville-Mézières, l'actrice a choisi d'adapter le texte de Philippe Dorin, *Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu*[743] . La comédienne y voit surgir de l'intérieur de sa poitrine le visage de son propre devenir de vieille dame aux portes de la mort, figure marionnettique avec laquelle elle va entrer en dialogue. Ce travail nous propose une forme d'hybridation qui joue du rapprochement extrême entre acteur et marionnette, le corps s'y trouvant envahi, investi, infiltré par une créature qui semble surgir de son intérieur. Creuset de cette apparition, espace de monstration qui focalise le regard au niveau de la poitrine, le corps dédoublé de la comédienne est aussi le lieu d'un bouleversement des repères temporels, entre jeunesse et vieillesse, entre projection dans le futur et retour sur soi. [Illustration 95]

---

741 Forme tchèque née dans les années 1950 à Prague. La scène est entièrement noire, ainsi que les costumes des comédiens rendus invisibles, alors que les objets et accessoires manipulés se détachent en couleurs vives, pour créer des effets visuels spectaculaires.

742 Voir image suivante, *Allume, éteins !* , d'après Philippe Dorin, mise en scène Yngvild Aspeli, 2009.

743 DORIN, Philippe, *Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu*, L'Ecole des Loisirs, 2002.

Certaines parties de ce corps sont marquées d'une forme de réversibilité : la main gauche ou les jambes vont ainsi appartenir tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces deux personnages. Le corps sera le lieu d'une tension, entre harmonie et péril de déchirement.
Le corps fait ici office d'espace de monstration à part entière : c'est lorsque la comédienne a les yeux fermés que la vieille dame peut apparaître. C'est aussi lorsque la comédienne est endormie que la marionnette peut prendre le pouvoir, décider de ses actions. Ces yeux fermés, cet absentement, cet effacement dans une forme de sommeil sont la possibilité de l'apparition. Comme une forme de rideau inversé : une fois tiré c'est alors que le regard perçoit ce qu'il y a à voir.

Le corps de l'actrice joue de différentes formes d'absentement pour que le public se focalise sur la marionnette : yeux fermés, tête baissée, le visage dissimulé derrière sa chevelure, l'identité se perd peu à peu pour laisser émerger la présence marionnettique. Ce recours aux paupières baissées nous fait aussi pénétrer dans une forme d'espace mental, d'intériorité du personnage. On doute de la réalité de la présence de cette apparition marionnettique. Plutôt que de travailler sur un duo d'actrices, comme certaines mises en scènes du texte ont pu le proposer, Yngvild Aspeli, par le recours à la marionnette instaure le trouble par cette présence à la fois incertaine et d'une force radicale.

Dans les pratiques du corps hybride, le visage de l'interprète-manipulateur, lieu par essence de l'identité, est souvent voilé, dissimulé, en retrait dans l'ombre ou masqué.
Chez Ilka Schönbein, le visage grimé de couleur plus sombre que la marionnette fait office de rideau sur sa propre présence. Sa démarche prend aussi appui sur des masques qui font apparaître la marionnette sur l'intégralité de son corps, son visage servant de support à la mise en animation de la figure, tout en dissimulant sa présence. [Illustration 96]

L'hybridation des corps propose un espace onirique par le recours à la photographie. L'exposition *Les origines d'un monde, une île*[744] de la compagnie Turak fait appel à la photographie et à sa fonction de cadre pour redessiner le paysage du corps et exacerber la monstration de la marionnette. Le cadre exclut de fait du champ de la photo

[744] *Les origines d'un monde : une île*, exposition de photographies sur le thème du strip-tease, par la compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, 2009.

le reste du corps, autre manière de défaire le corps de son identité, de son individualité. [Illustration 97]

On retrouve là une des caractéristiques du *bunraku* : voiler le corps vivant pour laisser apparaître la présence marionnettique.

Chez Philippe Genty, les dimensions du montré et du caché sont problématiques. Ses créations jouent autant de la transfiguration du vivant que de la monstration marionnettique. Dans *Voyageurs immobiles*[745], un groupe de danseurs emballe successivement chaque comédien, l'un après l'autre, dans de grandes feuilles de papier kraft, puis laisse les corps tomber au sol. La scène se couvre progressivement de plusieurs formes humaines allongées, immobiles, dont le nombre semble croître sans limites. On s'aperçoit alors que les danseurs censés être au sol, emballés, se sont libérés de façon imperceptible pour le public et continuent l'œuvre d'emballage des autres comédiens. L'emballage intervient ici comme dissimulation du vivant, il n'en reste plus que la forme. L'illusion de présence se renouvelle et se trouble au fur à mesure des réapparitions des danseurs en fond de plateau, on s'aperçoit que ces emballages ne sont qu'un leurre, que la présence est sans cesse « ailleurs ». C'est ce qui caractérise la démarche de Philippe Genty : présenter des corps perpétuellement au seuil, entre présence et absence. La monstration agit comme un leurre et tous les artifices sont habilement dissimulés. Chez Philippe Genty, la coulisse est indétectable.

2.2.2 La problématique des coulisses dans l'espace marionnettique

Au théâtre, les coulisses sont, à l'origine, des glissières qui permettaient le déplacement des panneaux décoratifs, généralement distribués par paires, de chaque côté de la scène, et qui avaient pour double fonction de dissimuler les dégagements latéraux et d'accentuer l'effet de perspective. En 1694, l'Académie française définit la coulisse comme une « pièce de décoration que l'on fait avancer et reculer dans les changements de scène » puis, en 1718, comme la « partie du théâtre placée derrière ou à côté de la scène ».

[745] *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.

Actuellement, par extension de sens, les *coulisses* désignent habituellement la partie de la scène qui n'est pas visible par les spectateurs.

Oskar Schlemmer s'est inspiré de cet espace soustrait aux regards pour mettre en scène, en 1926, une chorégraphie intitulée la *Danse des coulisses*[746]. Les danseurs y évoluent derrière des panneaux mobiles : il s'agit de quatre coulisses (bleue, rouge, jaune et blanche) que déplacent les danseurs, laissant apparaître çà et là une main, un pied ou une tête. Des jeux d'éclairages projettent les ombres des corps occultés. Jouant du mystère, du suspense, des effets de surprise, les formes et les mouvements évoquent l'architecture et la vie urbaine.

Si le parti pris est encore un fois chez Schlemmer d'aboutir à une abstraction du corps, ici c'est la dimension cachée qui prime sur ce qui est vu. Des corps vivants, seules les ombres sont visibles. Les coulisses envahissent l'ensemble du plateau, le sculptent de zones de non-visibilité. L'espace de la scène est travaillé à la manière des *screens* de Craig, entre monstration et dissimulation. C'est le corps qui est au centre du dispositif, corps voilé par les panneaux déplacés et révélés par fragments. Cette déstructuration du corps s'observe dans les pratiques contemporaines de la marionnette.[747]

Dans sa mise en scène de *Vous qui habitez le temps*, Nicolas Gousseff fait agir ses comédiens manipulateurs derrière des panneaux mobiles, laissant apparaître tantôt une main gantée d'une marionnette, tantôt un visage de comédien, des jambes et bras sans logique corporelle compréhensible.[748] La coulisse y est déjouée lorsque le panneau derrière lequel se trouve une comédienne manipulant une marionnette à gaine se troue d'un cadre laissant apparaître le visage de l'actrice. Le castelet est alors renversé, l'espace fonctionnel servant à dissimuler la manipulation, à rendre le corps anonyme, est alors doté des fonctions inverses.

Cette « danse des coulisses » se retrouve également dans *La Fin des Terres*[749] de Philippe Genty, où les danseurs se cachent et réapparaissent derrière une série de

[746] *Kulissentanz*, *Danse des coulisses,* chorégraphie Oskar Schlemmer*,* 1926.
[747] En particulier dans les pratiques du corps hybride, du corps-castelet, du travestissement de l'humain en marionnette (Ilka Schönbein, le Gaia Teatro, le Teatro dei Piedi, Claire Heggen et le Théâtre du mouvement, le Théâtre Qui, etc…).
[748] *Vous qui habitez le temps*, texte de Valère Novarina, par le Théâtre Qui, mise en scène Nicolas Gousseff, 2005.
[749] *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.

panneaux coulissant sur la scène. L'espace est ainsi découpé verticalement, laissant des zones de visibilité qui encadrent l'image scénique. [Illustration 98]

Chez Tadeusz Kantor, les coulisses sont le lieu d'un enfouissement qui contraste avec l'image vue par le public. Dans sa poétique d'un théâtre de la mort, cet espace évoque l'outre-tombe, lieu d'où vont surgir les créatures qui reviennent en scène se présenter au public. Il n'hésite pas à parler de « scène véritable » pour qualifier les coulisses :

> « La scène d'un théâtre traditionnel, un espace dans lequel tout est fiction, tout est artificiel, fabriqué afin de donner seulement l'illusion.
> Les installations qui servent à cela sont soigneusement cachées et inaccessibles aux yeux du public.
> Le spectateur ne regarde que des *mirages* de paysages, de rues, de maisons, d'intérieurs.
> Car de l'arrière, tout ce monde se révèle artificiel, de pacotille, en « papier mâché », fabriqué pour une seule fois. Et pénétrant plus avant dans cette jungle, nous verrons qu'au-delà de cette imitation et de cette façade pompeuse, existe L'ARRIERE.
> La Véritable Scène.
> Enorme et menaçante. Comme tapie. ETRANGERE.
> Primitive. »[750]

Les coulisses sont le lieu d'une instauration particulière de l'imaginaire chez Kantor. Elles se parent d'une beauté dangereuse et revêtent un caractère « étranger ». Si, chez Kantor les coulisses sont le lieu d'un enfouissement vers le fond de scène, d'une dissimulation, d'une disparition sur un mode horizontal, chez Philippe Genty, l'enfouissement se fait dans le sol, sur un axe vertical.

Chez les créateurs contemporains, la question des coulisses est envisagée de manière différente. Pour Philippe Genty par exemple, c'est sur le refus des coulisses que se construit l'espace. Cherchant à mettre en place un espace scénique proche de la logique du rêve, Philippe Genty fait entrer et sortir ses personnages de manière imperceptible pour le public (souvent, les personnages se retrouvent enfouis dans le sol ou s'en extraient pour apparaître) :

---

[750]KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Actes Sud-Papiers, 1990, p.29-32 « Leçon 4. 27 juin 1986. Le constructivisme », p.30.

« Cet effet de prisme ajouté au jeu des échelles nous plonge dans une succession d'abîmes. Ce sentiment est renforcé par une volonté de ne jamais faire entrer ou sortir les personnages latéralement par les coulisses. Ils surgissent sur l'espace scénique, se métamorphosent, disparaissent, se fondent dans le décor. Ce parti pris accentue l'impression de rêve. »[751]

La compagnie Philippe Genty met en place des espaces complètement illusionnistes où les ressorts de l'image échappent au public. Lors du salut final à la fin des spectacles, il est d'ailleurs surprenant pour le public de voir apparaître une véritable cohorte de techniciens, tous au service de l'image et des transformations successives du plateau.

Dans l'art de la marionnette, la question des coulisses est centrale et elle est sans cesse l'objet d'une remise en question chez les praticiens. De nouveaux modes de coulisses voient le jour, parmi lesquelles on peut observer trois modalités principales :

- Les coulisses à vue
- Les coulisses dévoilées en fin de spectacle
- Les coulisses temporelles

Dans le cas des coulisses à vue, la marionnette est simplement posée après l'animation, sortie du jeu, le regard du spectateur étant invité à se fixer sur l'acteur ou sur une autre zone de jeu. Pour certains créateurs, c'est la monstration assumée et affichée comme telle qui est au centre de la démarche. Le manipulateur, le technicien sont à vue, et le public assiste à la mise en vie de la marionnette et aux différents trucages comme s'il était lui-même dans la coulisse ? Qu'en est-il alors de l'espace de dissimulation ? Où se trouvent les coulisses dans ces pratiques ?

Il semblerait que dans les spectacles où la monstration est assumée (comme au théâtre d'objets, dans le travail des compagnies La Licorne, ou du Turak Théâtre par exemple) les coulisses se déplacent, se décalent. Dans le *Bestiaire Forain*[752] de la compagnie La Licorne, on se trouve face à une piste de cirque qui possède ses propres coulisses pour ménager les entrées et sorties des créatures présentées. Si on a accès à toute la

[751] GENTY, Philippe, « Matérialiser les monstres intérieurs » in *Alternatives théâtrales* n°65-66, « Le théâtre dédoublé », novembre 2000, p.29.
[752] *Bestiaire Forain. Le Cirque de la Licorne*, mise en scène Claire Dancoisne, 2001.

manipulation, qui se joue à vue et en prise directe, l'effet de coulisses réside dans le mécanisme qui actionne les différents animaux et qui n'est pas dévoilé. La monstration est intégrée à la dramaturgie du spectacle et c'est la mécanisation qui installe une nouvelle zone de méconnaissance, d'autres coulisses pour le spectateur. [Illustration 99]

Le dévoilement des coulisses en fin de spectacle peut être produit par le passage de la présence masquée de l'acteur à sa présence réelle, lors du salut final. A la fin des spectacles de Philippe Genty, la présence de l'équipe technique en scène rompt l'espace d'illusion et rend visible, perceptible, le travail de l'ombre qui permet à l'illusion d'advenir.

La question des coulisses temporelles peut être envisagée de deux manières. Dans le spectacle *Octopoulpe le vilain*[753] de la compagnie Pseudonymo, le geste créateur, la manipulation sont visibles dans le moment de la représentation. Si les manipulateurs ne sont pas à vue, le travail d'animation derrière l'écran rend leur présence complètement perceptible : les baguettes d'animation des silhouettes sont visibles, les comédiens sont intégrés à l'image avec le port d'un masque d'ombres, les dialogues sont joués en direct. Pourtant, une dimension échappe au public : le spectacle alterne théâtre d'ombres et cinéma d'animation. Sur le même écran se succèdent images artisanales et images numériques. La coulisse là aussi est déplacée, elle réside dans la dimension technologique de l'image, et dans une temporalité en amont du spectacle.

Dans les créations de Royal De Luxe, les installations en milieu urbain ont lieu la nuit, à l'insu des passants. Dans *La Révolte des Mannequins*, Jean-Luc Courcoult installe dans une dizaine de vitrines d'un centre-ville des tableaux mettant en scène des mannequins, chaque vitrine racontant une histoire différente (souvent fondée sur le désir d'évasion du mannequin ou sa disparition). Chaque histoire est découpée en huit épisodes. C'est la nuit, dans l'ombre, que les artistes de la compagnie œuvrent à transformer, faire évoluer les différents tableaux. C'est donc l'installation initiale mais aussi les transformations de l'image qui ont lieu dans cette coulisse temporelle qu'est la nuit.

[753] *Octopoulpe le vilain*, par la compagnie Pseudonymo, mise en scène David Girondin Moab, 2011.

2.2.3 Enjeux de la dissimulation sur le corps vivant

L'espace marionnettique, dans sa dimension de monstration / dissimulation influe sur la place du corps vivant. Dans les dispositifs traditionnels, il est souvent un espace où le corps est contraint, limité dans ses mouvements.

Dans le castelet, la manipulation se fait en dessous ou au-dessus de l'espace de la marionnette. Ces positions contraignantes ne sont pas naturelles au corps humain, et l'espace restreint du manipulateur demande au corps vivant une concentration certaine, une retenue dans les mouvements, en résumé une véritable mise au service de la marionnette.

Pierre Blaise, directeur artistique du Théâtre sans toit, nomme ce qui se trouve derrière la castelet la « danse enclose » :

> « Pour Pierre Blaise, le terme « marionnette » désigne non seulement l'objet manipulé mais l'ensemble du dispositif. (…) Sa démarche consiste à bâtir une proposition autonome possédant sa complexité propre, ce que les gens du sérail appellent « l'en-secret » (le fait que tout ne soit pas visible). Cette complexité agrège plusieurs signes : l'espace-temps de la marionnette (ce qui est vu par le public) et ce que Blaise nomme de façon éloquente « la danse-enclose » (l'espace et l'usage qui en est fait par les manipulateurs). »[754]

Dans le *Bunraku*, une autre vision du corps se joue. En dissimulant les pieds des manipulateurs, le dispositif crée un espace sans attache terrestre. En outre le fait de cacher le visage masque l'individualité de chaque manipulateur (hormis le manipulateur principal qui a droit à la reconnaissance du public). Le code couleur utilisé (les marionnettes sont vêtues de costumes colorés, tandis que les montreurs sont voilés de noir) contribue aussi à l'effacement de la présence humaine, en retrait derrière les marionnettes.

Cette disposition prévaut encore aujourd'hui dans la majorité des spectacles de marionnette contemporaine où la manipulation se fait à vue. Le manipulateur s'y trouve en retrait, derrière l'objet. L'étymologie du mot objet rend compte de cette disposition spatiale : l'ob-jet est ce qui est « jeté devant soi ». Cette configuration donne lieu à deux

---

754 BLAISE, Pierre, « Une pensée itinérante », in *Cassandre* n°69, printemps 2007, « Je hais les marionnettes », p.6-7.

espaces sur la scène marionnettique : ce qui est montré, ce qui apparaît au premier plan, et ce qui est dissimulé, à l'arrière-plan.

L'ombre et la lumière dessinent souvent ces deux espaces. Le costume et les couleurs dévolus à la marionnette et au manipulateur accentuent encore cette dichotomie. Dans ses spectacles, Ilka Schönbein grime son visage et sa peau de couleurs sombres. La manipulation reste ainsi dans l'ombre, tandis que la marionnette peut apparaître dans la lumière. [Illustration 47] On retrouve ici de façon claire l'influence du *bunraku* sur l'esthétique contemporaine. Deux espaces se côtoient : l'espace des ombres et celui de la lumière. Dans d'autres démarches, le corps n'est pas contraint par la marionnette. Il ne se tient pas en retrait et apparaît l'égal de la marionnette. C'est le cas dans *La Fin des Terres*[755] de Philippe Genty. Les corps des danseurs qui manipulent en groupe des marionnettes géantes semblent complètement libres, entraînés dans les mouvements de la marionnette qui danse. [Illustration 100]

Le corps du manipulateur peut aussi être envisagé comme faisant partie intégrante de la marionnette. Pour Michel Laubu, metteur en scène de la compagnie Turak, les expressions du visage du manipulateur complètent la marionnette[756]. C'est également toute l'attitude corporelle du montreur qui dessine le personnage marionnettique. L'un et l'autre sont ainsi sur le même plan, le comédien n'étant en retrait que spatialement, sa présence est aussi forte que celle de la marionnette.

Le corps, le visage, loin d'être juste dissimulés peuvent voir leur présence révélée par la dissimulation et le jeu du double ou de la multiplicité induit par la marionnette.

Dans *Le Voyage d'hiver*[757], mis en scène par Ilka Schönbein, la dissimulation du corps vivant sous l'effigie marionnettique aboutit à une autre forme de monstration du visage. Le cadre qui met en jeu ce dédoublement des présences apparaît comme un avatar du castelet, véritable espace propice à l'apparition. [Illustration 33] Comme pour les photos de l'exposition *Les origines d'un monde : une île*[758] de la compagnie Turak, le corps vivant est redécouvert par la marionnette. A la dissimulation répond un décalage du

[755] *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.
[756] Citation issue d'une interview de Michel Laubu, dans le DVD « Théâtre en compagnie : Michel Laubu», par MOUSSET Guy, P.O.M Films, 2000, consulté à l'Institut International de la Marionnette en juin 2009.
[757] *Le Voyage d'Hiver*, mise en scène Ilka Schönbein, 2003.
[758] *Les origines d'un monde : une île*, exposition de photographies sur le thème du strip-tease, par la compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, 2009.

regard qui rend à la présence humaine une véritable force théâtrale, un potentiel d'apparition.

D'autres formes mettant en scène le double reposent sur une mise en crise du regard. Pour la compagnie Philippe Genty, le double aboutit à une autre forme de dissimulation de la présence. Dans *Voyageurs immobiles*[759], le redoublement des comédiens enveloppés dans des feuilles de papier kraft et réapparaissant en fond de scène trouble la perception. Le travail de la boîte et de la multiplicité du même contribuent aussi à dissimuler l'humain, à perdre la singularité et l'identité dans la démultiplication. [Illustration 13]

L'espace marionnettique est donc le lieu d'une tension, entre attirer le regard et dissimuler la mise en jeu. Depuis les dispositifs traditionnels, l'espace séquencé perdure dans les mises en scène contemporaine et la frontalité également (même si elle est travaillée par des espaces enchâssés).

La dimension cachée pèse sur la réception du spectateur et les coulisses revêtent dans l'art de la marionnette un rôle tout aussi prégnant que ce qui est visible, ce qui se joue en scène. Les créateurs contemporains continuent d'articuler dissimulation et monstration par des dispositifs plus ou moins matérialisés, par des effets de lumière et de zones d'ombres et par le travestissement du corps vivant, des stratégies d'effacement de son identité.

Ces dispositifs ont une influence sur le corps du manipulateur. Corps contraint à l'origine, engoncé dans le castelet, en retrait derrière les marionnettes, il devient corps libéré, dissimulé autant que révélé par la présence de la marionnette. C'est véritablement la présence humaine qui est au cœur des créations contemporaines de la marionnette, qui en devient le questionnement principal. Cette présence va être mise en crise par les dispositifs contemporains, qui jouent du trouble entre présence et absence, entre inerte et vivant. Les espaces marionnettiques contemporains sont le lieu d'un entre-deux qui produit des corps à la lisière, au seuil entre vie et mort, entre réel et imaginaire.

Dans les pratiques contemporaines, l'espace marionnettique se révèle souvent animé lui aussi. Il entraîne le regard dans une forme de dynamique, entre corps mis en

[759] *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.

avant et présence en retrait, entre focalisation, écoute et mise à distance de l'image. Passant d'une échelle à l'autre, d'un niveau de narration à l'autre, le spectateur est confronté à un espace mouvant, pulsatile. Il doit sans cesse reconfigurer son regard et sa place par rapport à ce qu'il voit.

L'espace marionnettique est animé d'une véritable pulsation. Des espaces d'écoute et de focalisation du regard qu'il met en place, il joue à troubler ce regard, à le confronter à des corps particuliers, pris dans un entre-deux entre présence et absence. Si les corps marionnettiques sont pris dans cette dialectique de manière constitutive, les comédiens et manipulateurs en scène tendent à être eux aussi dans un statut intermédiaire. L'espace marionnettique dans son ensemble fait office de seuil, d'espace de transition, de lieu d'indétermination. La pulsation qui l'anime fait passer le regard d'une dimension à une autre, entre miniature et immensité. Le spectateur passe perpétuellement de l'écoute à la mise à distance, de l'absorption dans l'image au recul sur son orchestration. Une dynamique de la présence y est sensible, entre monstration et dissimulation des corps, entre présence assumée et mise en retrait. Le comédien passe du statut de conteur à celui de montreur, de machiniste à personnage, dans une orchestration propre à la dramaturgie du spectacle. Pour l'interprète comme pour la marionnette, la dynamique présence / absence est indissociable de la croyance du public et de l'adhésion aux codes de jeu. L'espace marionnettique est un espace qui reconfigure perpétuellement la place de chacun, l'implication du spectateur, le rôle de l'acteur, la présence de la marionnette.

Au croisement entre les partiques artistiques, l'espace de la marionnette est à appréhender dans sa dimension plastique, sa théâtralité et sa dimension écranique.
Il apparaît animé de différentes dialectiques. La première est une dialectique proche de celle du rideau, entre dissimulation et découverte. La présence du manipulateur est en effet plus ou moins dissimulée, par la configuration matérielle de certains dispositifs traditionnels. Cette articulation entre caché et montré est essentielle dans les mises en scène contemporaine. Elle permet d'instaurer une dimension imaginaire sur scène.

L'espace marionnettique peut aussi être rapproché du masque, en ce qu'il possède à la fois une capacité d'occultation et la possibilité de faire advenir une autre présence face au regard du spectateur. La dissimulation est en effet au service de la monstration de la marionnette. L'économie de l'espace marionnettique fonctionne sur cette mise en retrait au profit d'une exacerbation de la présence marionnettique.

La dialectique du cadre travaille également cet espace, entre mise en place d'une limite et instauration d'une image. L'espace marionnettique est marqué par la coexistence de l'image proposée au regard et l'espace de sa mise en forme. Une autre articulation repose sur la question du détail, faisant dialoguer l'ensemble de l'image scénique avec la focalisation sur des espaces miniatures.

L'espace marionnettique apparaît donc comme un espace qui propose une dynamique accrue pour le regard.

PARTIE III.

REINVENTION CONTEMPORAINE DES DISPOSITIFS

Les dispositifs marionnettiques contemporains sont marqués par une forme d'éclatement et de réinvention des espaces traditionnels. Les dispositifs classiques, conçus pour une forme de corps marionnettique et pour une technique de manipulation (gaine, tringle, fil, ombre) sont des espaces codifiés liés à un public. Dans la marionnette contemporaine, le médium s'avère différent de la marionnette traditionnelle avec une extension des possibles marquée par une plus grande variété des corps, des dispositifs scéniques et des places conférées à l'espace de la manipulation.

Dans la première partie de la thèse on a pu envisager comment les démarches contemporaines reposent sur une dualité entre surface et profondeur, entre enveloppe et intériorité, notamment chez Philippe Genty, Tadeusz Kantor, ou encore Ilka Schönbein. Dans la partie IV, nous évoquerons les rapports entre corps vivant et corps marionnettique dans la manipulation à vue. Cette présence centrale de la manipulation à vue est liée à un certain nombre d'évolutions du contexte de l'art de la marionnette sur lesquelles il convient de revenir. Il s'agit dans cette troisième partie d'examiner les dispositifs contemporains en abordant leurs enjeux. Quelle interface produisent-ils pour le regard ? Qu'est-ce que ces espaces produisent pour l'imaginaire ? Comment le corps marionnettique entre-t-il en relation avec son dispositif ? Comment les dispositifs traditionnels apparaisent-ils repris et réinventés sur les scènes contemporaines (écran du théâtre d'ombres, table du *bunraku,* cadre et boîte scéniques du castelet) ?

Les Avant-gardes du début du XXème siècle vont tenter de reconsidérer la représentation du monde dans les arts de la scène et les arts plastiques en passant par une reconfiguration du corps et de sa représentation. On a pu voir qu'Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, puis Tadeusz Kantor ont contribué au renouveau de l'espace marionnettique. Ces démarches passent par une redéfinition des dispositifs de représentation des corps et de l'espace d'inscription de ces corps. Progressivement, c'est le corps (marionnettique d'abord, puis celui de l'acteur) qui devient central dans les pratiques contemporaines.

C'est un ensemble de changements affectant l'art de la marionnette (évolutions du jeu, de la manipulation, de la place du manipulateur, des types de marionnettes et également de la place de la marionnette dans la société) qui a conduit à une évolution des pratiques scénographiques de cet art.

Une des raisons de cette mutation du dispositif marionnettique est à retrouver dans l'évolution même du lieu théâtral. La scène contemporaine a été marquée par la politique culturelle de la fin des années 50 en France. La démultiplication des lieux[760] qui accueillent les créations scéniques change le rapport au spectateur. Les artistes de la marionnette inscrivent leurs dispositifs dans des lieux qui ont une autre vocation. La scène théâtrale est construite selon une échelle qui correspond à la présence humaine, or l'art de la marionnette se caractérise par une variation d'échelle.

Le lieu spectaculaire a des conséquences sur l'espace marionnettique. Une forte demande en spectacles jeune public dans les années 60 dans les Maisons de la culture a conduit les praticiens à inventer de nouveaux espaces de mise en jeu adaptés aux scènes théâtrales. L'expérience d'Alain Recoing[761], directeur du Théâtre aux Mains Nues est significative de cette nouvelle problématique Son castelet ne fonctionnait plus quand il se trouvait posé sur une scène face à un public disposé frontalement dans des gradins. En effet, les spectateurs occupant les places supérieures surplombaient le dispositif et jouissaient d'une vue parfaite de ce qui se jouait en coulisses. C'est ce qui l'a conduit à repenser le principe du castelet pour l'adapter à la scène théâtrale.

Cet investissement des scènes théâtrales pose aux créateurs de nouveaux problèmes. Comment établir une image prenant en compte le corps vivant exposé au regard, le trouble des échelles, des niveaux de réalité et des matières mises en jeu ?

Les espaces marionnettiques contemporains conduisent à réinterroger de nouveaux enjeux du corps et à faire naître d'autres caractéristiques de l'art de la marionnette. Ces espaces, loin d'être homogènes, apparaissent marqués par une sorte d'éclatement. La réinvention des espaces traditionnels conduit à repenser un certain nombre de caractéristiques de l'art de la marionnette. La place du public et l'usage de la frontalité évoluent vers des pratiques où les corps artificiels côtoient les acteurs dans une manipulation à vue.

---

[760] Voir les ouvrages de Jean Chollet et de Marcel Freydefont sur le lieu théâtral (*Les lieux scéniques en France 1980-1995*, Editions Actualités de la Scénographie, 1996.) ou de Sandrine Dubouilh (*Une architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970*, Actualités de la scénographie, 2012).

[761] Témoignage cité par Chantal Guinebault lors de la Scène des chercheurs n°2, « Les présences du marionnettistes », le 12 décembre 2009, BNF, Paris.

Cette remise en cause de la frontalité introduit de nouvelles articulations entre corps vivant et corps marionnettique sur scène. Le manipulateur n'est plus en retrait derrière la marionnette, il n'est plus dissimulé par le dispositif scénique. Le corps du manipulateur fait partie intégrante de l'image scénique, il occupe de nouvelles postures dramaturgiques. On est ainsi passé de la sous-motricité du corps du manipulateur à sa présence en jeu.

Les pionniers de cette rénovation de l'espace de la marionnette ont remis en question les espaces traditionnels du castelet (Alain Recoing et le Théâtre Aux Mains Nues en France, Josef Krofta en République Tchèque), du théâtre de papier (compagnie Papierthéâtre, Alain Lecucq) ou de l'espace du théâtre d'ombres (Teatro Gioco Vita). La compagnie Théâtre sur le fil dirigée par Claude et Colette Monestier s'est elle aussi donnée pour horizon à la fin des années 60 d' « apprivoiser la marionnette hors de son champ clos »[762]. Ces deux artistes ont par exemple réduit le castelet et sa bande à un simple fil et manipulé à vue, entrant en dialogue avec les marionnettes.[763]

[Illustration 101]

Aujourd'hui, on observe un retour de formes traditionnelles qui démontre leur efficacité et leur parenté fondamentale avec la marionnette.On peut envisager les mises en scène contemporaines comme lieu de réinvention, de ré-enchantement de ces dispositifs traditionnels. Pour cette analyse, nous prendrons appui sur les démarches des artistes de la marionnette et nous porterons une attention particulière à des démarches issues des arts plastiques. Ainsi, les démarches des minimalistes seront convoquées ou le travail de Bacon autour de la figure et du cadre. On verra comment figure et cadre entrent en dialogue, la figure générant son propre espace, limité tandis que le cadre fait naître la figure, la donne à voir. Ces démarches plastiques trouvent une résonance forte dans les arts de la marionnette.

Les pratiques contemporaines sont le lieu d'une réinvention constante de dispositifs, témoignant par ce foisonnement de l'importance de la mise en forme de l'espace dans l'art de l'animation. Dans le chapitre A et le chapitre B il s'agira de proposer une redéfinition de la question de l'espace marionnettique à partir de quatre entrées,

---

[762] MONESTIER, Claude, document sans date consulté au centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette, fonds Monestier, consulté en février 2009.

[763] Dans le spectacle *Oiseau vole*, créé en 1970, ou *Légende pour un trou*, créé en 1975 (http://www.ina.fr/video/I11279735/). Voir aussi le documentaire réalisé par Stéphane Nota, production Institut International de la Marionnette : http://www.dailymotion.com/video/xqoiz2_interview_creation.

quatre espaces qui renvoient l'un à l'autre. L'écran, la table, le cadre, la boîte sont des dispositifs de monstration qui vont de l'aplat vers la profondeur, proposant de nouveaux enjeux à la présence marionnettique. Ce sont des espaces qui articulent surface et profondeur, montré et caché.

Les révolutions esthétiques et scéniques dans l'art de la marionnette ont été davantage marquées du point de vue du cadre. La notion même du cadre a évolué, selon un processus dont on peut relever trois étapes majeures. La première étape est celle du cadre du tableau, qui sera marqué par la révolution de la Renaissance. Envisagé par Alberti comme une fenêtre sur le monde, le cadre du tableau sera réinterrogé par la peinture flamande. Dans le théâtre de la Renaissance, le cadre scénique marquera la séparation entre espace de la représentation et espace du regard. Il sera renforcé par le rideau de scène, accentuant la clôture de l'espace scénique et sa dimension symbolique d'espace de l'interdit.

Dans les arts de la marionnette, le cadre prend plusieurs formes : le castelet en est l'une des manifestations majeures. Dans d'autres dispositifs, le cadre est mobile, reconfigurant l'image scénique de manière dynamique au cours du spectacle. Pour la marionnette, la question du cadre et sa verticalité se doublent d'une lecture de l'horizontalité qui peut prendre la forme de la table, ou d'un espace de l'aplat comme celui de l'écran ou de toute surface de projection.

Si dans les dispositifs traditionnels le corps du manipulateur est occulté, le passage à table de la manipulation équiplane permet au marionnettiste de jouer avec le public. La manipulation n'est plus manipulatoire au sens premier du terme (tromper, contraindre à agir) mais à vue au sens où le spectateur ne voit pas uniquement la marionnette mais se trouve dans une vision globale de l'acte (la marionnette) et de celui qui fait advenir l'acte (le manipulateur).

Passer du cadre à la table permet d'instaurer autre manière de faire advenir les corps. Le castelet fonctionne comme une réduction du cadre du théâtre à l'italienne, affirmant le « mensonge de la représentation » comme l'analyse Roland Barthes[764] mensonge jubilatoire pour le spectateur. La transgression de ce mensonge a conduit à réemprunter dans d'autres traditions : le théâtre d'ombres et sa dimension écranique nourrit les pratiques contemporaines du théâtre d'écran qui se nourrit à la fois du théâtre

[764] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, coll. Les sentiers de la création, 1970.

d'ombres traditionnel, des apports du cinéma et du pré-cinéma, comme le praxinoscope ou la lanterne magique.

La boîte est un dispositif très présent sur les scènes contemporaines. Elle prend la forme de la vitrine, de la boîte d'exposition, renfermant des univers enclos qui s'ouvrent au regard du spectateur ou dans lesquels son regard doit pénétrer comme par effraction.

Dans le chapitre C, nous envisagerons un troisième type de dispositif qui découle de la boîte : la chambre, et l'espace du quotidien avec ses coins et ses plis. L'étude des espaces contemporains progresse de l'aplat vers le volume et la profondeur. Une forme récurrente de dispositifs y est observée : les espaces qui mettent en scène le déploiement d'un espace onirique au creux du quotidien, les objets qui se muent en espaces (cocotte-minute meubles dans la compagnie Turak), ou les espaces qui deviennent eux-mêmes manipulables (livre-castelet dans les pratiques du pop-up, robes-castelet, manipulations de vêtements…).

Chapitre A.

Tables et écrans, entre surface et profondeur

La question de l'écran est très présente dans les pratiques contemporaines du théâtre ainsi que dans l'art de la marionnette. Les compagnies de notre corpus central n'ont pas recours à l'écran hormis une expérimentation de la compagnie Turak, dans le spectacle *Intimae* où une marionnette filmée est retransmise en direct sur un petit écran, le travail de Philippe Genty sur l'écran comme mur de fond de scène (abordé dans la partie IV) et une installation de la compagnie La Licorne, *Balade dans un monde en noir et blanc*[765], installation à la Maison Folie de Lille Moulins en 2006.

Pourtant, le phénomène est très présent dans la marionnette contemporaine, tant il fait jouer une dialectique essentielle de l'espace marionnettique : la tension entre surface et profondeur.

Dans *Vous qui habitez le temps*, spectacle mis en scène par Nicolas Gousseff, un dispositif joue sur le principe du castelet inversé. Un panneau cache un acteur dont le visage est visible à travers un petit cadre s'ouvrant au centre du panneau. Ce qui est intéressant, c'est la tension entre ce cadre et l'effet de pan que le panneau produit sur le corps vivant.

Georges Didi Huberman oppose effet de pan et détail dans son ouvrage *Devant l'image*[766] dans lequel il convoque un « petit pan de mur jaune », décrit par Marcel Proust. Cette approhe du pan est développée dans un autre de ses ouvrages, *La peinture incarnée*[767], dans lequel un chapitre entier lui est consacré.

Ecran et table opposent un effet de pan au regard, pan qui va être troué par l'apparition de la marionnette.

[765] *Balade dans un monde en noir et blanc,* mise en ombres de Patrick Smith, 2008.
[766] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Editions de minuit, coll. Critique, 1990.
[767] DIDI-HUBERMAN, Georges, *La peinture incarnée*, Editions de minuit, coll. Critique, 1985.

1. L'écran, de la planéité à la profondeur

1.1 Perturbations du support et matérialité de l'écran

Les artistes du théâtre d'ombres n'ont eu de cesse de questionner les contours de leur pratique. Pour Franck Bauchard, spécialiste de la création multimédia, c'est l'avènement du cinéma et de l'illusion toute-puissante qu'il met en place qui ont conduit le théâtre à se renouveler. La première direction adoptée a été de revendiquer le caractère artisanal de la pratique, d'en exhiber les ressorts de fonctionnement. Ainsi a-t-on vu apparaitre des scènes aux rouages rendus visibles, « conçues comme [des] machine[s] à jouer qui exhibe[nt] [leurs] ressorts de fonctionnement. »[768] Pour les montreurs d'ombres, ce mouvement passe par l'affirmation de la matérialité de l'écran.

Chez le Teatro Gioco Vita[769] par exemple, les projections ont lieu sur différents supports (toile froissée, tôle ondulée, carton) jouant sur la texture de l'image. Contrairement à l'écran de cinéma qui se dissout dans l'image, celui du théâtre d'ombres affirme sa matérialité, sa présence. Le support de projection des ombres, en investissant les salles de spectacle, subit un certain nombre de transformations. La compagnie Gioco Vita déploie l'écran, le fragmente, celui-ci perd également de sa rigidité. La surface de projection peut ainsi onduler, se gonfler, se chiffonner, ajoutant du sens à la perception de l'image. [Illustration 102]
Les mises en scène de Gioco Vita déjouent la planéité de l'écran et la frontalité du dispositif.

En France, la compagnie Amoros et Augustin[770] s'emploie à travailler la toile, à l'enduire de peinture, la transpercer, y projeter matières et ombres.

[768] BAUCHARD, Franck, « Théâtre et nouveaux médias : les mutations scéniques dans le miroir de l'histoire », article paru dans le hors série n°01 de la revue *Manip'*, septembre 2006, pp.2-3.
[769] Compagnie italienne dirigée par Fabrizio Montecchi.
[770] Compagnie fondée en 1976 par Luc Amoros et Michel Augustin. Depuis 2009, les deux artistes ont fondé chacun leur compagnie : la compagnie Luc Amoros et la compagnie Amalthée.

Chez Amoros et Augustin, l'écran qui révèle les ombres est traité comme une toile de peinte. Les ombres se mêlent ainsi à la peinture ajoutée en direct et à la vidéo sur la surface de projection. [Illustrations 103 et 104]

Dans le spectacle *Page blanche*[771], le cadre fonctionne à la manière d'une matrice, véritable espace de gestation des formes. Tantôt révélé dans son opacité, support de la peinture, tantôt marqué par la transparence l'écran est travaillé par les présences humaines (acteurs, peintres, chanteurs) qui se saisissent de sa surface pour l'utiliser comme lieu de projection ou masque de leur présence.

La singularité de cet écran réside aussi dans le fait que, contrairement au cinéma, il n'est pas adossé à un mur. Il met alors en place deux espaces : celui de l'image, et celui de la fabrique dissimulée derrière elle. D'autres compagnies, quant à elles, ont bouleversé la frontalité traditionnelle de cet art en faisant apparaitre les manipulateurs du même côté de l'écran que les spectateurs ou en encerclant le public à l'intérieur d'une structure composée d'écrans mobiles[772]. Autre détournement de la fonction de projection de l'écran, de sa frontalité : dans *Un souffle, une ombre, un rien*, l'écran se fragmente et ses pans viennent encercler le public, qui va être invité à y projeter lui-même certaines silhouettes. [Illustration 105]

Philippe Genty propose lui aussi une forme de perturbation du support de la toile tendue, qui n'est pas sans faire penser à la problématique de l'écran sur scène. Nombre de ses créations mettent en effet en jeu des surfaces planes (toile, écran de papier) où va s'opérer le surgissement d'un visage, visage en trois dimensions qui va venir perturber la planéité du support, le faire éclater. [Illustration 106] [Illustration 107]

D'autres créateurs cherchent à renouveler les surfaces de projection, à faire apparaître l'ombre sur des surfaces signifiantes. Ombre projetée à l'intérieur d'un manteau, sur une robe, à même le corps, ombres sur une fenêtre, une structure modulable, une toile tendue entre deux éléments scénographiques.

La compagnie Zapoï joue de cette extension des surfaces de projection. Dans *Cirkusa Absurdita*[773], les images animées prennent place sur une structure modulable dont la forme évoque un véhicule. Surface percée de cadres où apparaissent des marionnettes,

[771] *Page Blanche*, mise en scène Luc Amoros, 2009.
[772] *Un souffle, une ombre, un rien* de la compagnie Stultifera Navis, mise en scène Alessandra Amicarelli, création 2009.
[773] *Cirkusa Absurdita*, mise en scène Denis Bonnetier, 2007.

surface qui s'étend et se recombine au gré du propos dramaturgique, la surface de projection acquiert ici des caractéristiques multiples. Dans *Mobil Homme*[774], les figures sont projetées sur le feutre d'une robe-castelet dans laquelle la comédienne prend place.

Comme l'observe Béatrice Picon-Vallin, la plasticité de l'espace scénique peut s'ouvrir aux projections d'images fixes ou de vidéo : « Tout panneau d'un dispositif, dans la mesure où il est susceptible de recevoir des projections, tout type de surface réfléchissante, et d'abord les miroirs, s'il s'agit d'images-reflets, peuvent aussi en tenir lieu. Pour Piscator déjà, l'écran en scène ne différait pas de la surface plane des toiles prêtes à être peintes. »[775]

[774] *Mobil Homme*, mise en scène Stanka Pavlova, 2008.
[775] PICON-VALLIN, Béatrice, « Hybridation spatiale, registres de présence » in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, l'Age d'Homme, coll. Théâtre XXe siècle, 1998, p.25.

1.2 L'écran comme lieu de l'hybridation des espaces et des formes

Une deuxième voie s'offrait au théâtre pour répondre à l'avènement des nouvelles technologies de l'image et du son : les intégrer à la création théâtrale, pour créer de nouvelles formes d'illusion. L'art de la marionnette navigue entre ces deux pôles, entre dépassement technologique et bricolage artisanal, entre volonté de tromper le regard et affirmation du geste créateur. La compagnie Pseudonymo[776] basée à Reims et la compagnie Zapoï[777] de Valenciennes, mènent un travail de réflexion sur l'image dans lequel l'écran est le principal outil de questionnement. Fondées l'une comme l'autre par des artistes diplômés de l'ESNAM[778], elles confrontent marionnette, ombre et jeu d'acteurs à l'art numérique, à l'image animée, au cinéma ou à la vidéo d'animation.

La compagnie Pseudonymo crée en septembre 2011 pour le Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville le spectacle *Octopoulpe le vilain*[779]. Selon David Girondin Moab, il s'est agi de « combiner le film d'animation, la bande dessinée, le cinéma et le théâtre d'ombre comme autant d'axes d'exploration autour desquels a gravité la création de cet objet, mutant lui aussi, comme le héros de l'histoire qu'il raconte. »[780] En effet, l'histoire qui nous est proposée est celle de Nathan Baldwin, petit garçon victime d'expériences biologiques. Au contact de l'eau, Nathan va se muer en Octopoulpe, créature mi-homme mi-pieuvre mue par un instinct de vengeance.

Le spectacle *Dracula*, créé en 2008 par la compagnie Zapoï, est né du désir de développer la dimension visuelle du roman de Bram Stoker. Nous assistons au périple de Jonathan Harker vers la Transylvanie et au récit de l'épopée du comte Dracula. Mêlant acteurs, silhouettes d'ombres et cinéma d'animation, le spectacle a été créé en collaboration avec l'auteur de bande dessinée Hippolyte, lui-même auteur d'un ouvrage sur Dracula[781].

Ces deux créations travaillent l'écran, soit en le déconstruisant pour Zapoï, soit en l'érigeant en lieu clos, véritable espace de l'entre-deux comme chez Pseudonymo. L'écran

[776] Direction David Girondin Moab, compagnie fondée en 2004, basée à Reims.
[777] Direction Denis Bonnetier et Stanka Pavlova, fondée en 2001, basée à Valenciennes.
[778] Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières.
[779] *Octopoulpe le vilain*, texte de Laurent Bazin, mise en scène David Girondin Moab, compagnie Pseudonymo, création 2011
[780] Sauf mention contraire, les propos de David Girondin Moab rapportés ici et par la suite sont extraits d'un entretien personnel, réalisé le 1/04/2012.
[781] *Dracula*, tome 1, Glénat, 2003 et *Dracula*, tome 2, Glénat, 2004.

y est le lieu d'une hybridation du visible qui fait intervenir des codes empruntés à la littérature visuelle (ici la bande dessinée) et au cinéma d'animation.

Hybridation, technologie, manipulation sont au cœur de la fabrique du spectacle. Pour *Octopoulpe*, c'est même le propos du spectacle qui repose sur ces trois notions, le jeune Nathan Baldwin étant issu de manipulations génétiques qui outrepassent les limites de la nature humaine. Créature issue d'expériences biologiques, le contact de l'eau représente un danger pour lui. Au moment de sa rébellion et de la prise de conscience de son histoire personnelle, il va s'immerger dans l'eau de mer et voir ses bras se transformer en de redoutables tentacules. Il change alors de nature et devient Octopoulpe, créature mi-homme, mi-pieuvre, mue par un instinct de vengeance. [Illustration 108]

Les mutations du corps de ce personnage sont déjà perceptibles dans le langage de Nathan. En effet, le personnage créé par Laurent Bazin est affligé d'un trouble de la diction qui intercale des « L » à l'intérieur des mots qu'il prononce. Cette particularité et les consonances aquatiques de cette parole préfigurent le changement qui va s'opérer chez Nathan.

Etre créé par la science et les manipulations génétiques, il n'appartient pas tout à fait au monde des humains. L'origine étymologique du mot « hybride » nous confirme d'ailleurs sa nature interne : la racine grecque hybris signifiant « violence démesurée »[782]. Octopoulpe, fruit d'une manipulation, créature de laboratoire est le produit d'une nature contrariée qui recèle bel et bien une forme de violence, tout comme les autres êtres hybrides qu'il rencontre peu à peu : Robert Little dont la main a mué pour devenir une pince ou Victoria, la fille-écrevisse.

Si David Girondin Moab considère que, dans son propre travail, la scène est « un endroit de passage où vont surgir des personnages qui ne sont pas réels », pour *Octopoulpe*, l'écran va être le lieu où vont se jouer des forces surnaturelles. Chez Pseudonymo, depuis les premières créations jusqu'à *Imomushi*[783] ou *Der Nister*[784], les corps mis en scène sont sans cesse des corps inquiétés. Ici, même dans le cas d'un spectacle tout public où l'humour est bien présent, où le second degré prédomine, la dimension d'inquiétude ne

[782] Le mot hybride vient du latin *ibrida* qui désignait tout individu de sang mêlé. L'orthographe a été modifiée par rapprochement avec le mot grec hybris faisant référence à la violence démesurée qui peut évoquer la notion de viol, union contre nature.
[783] I*momushi*, mise en scène David Girondin Moab, 2008.
[784] *Der Nister*, mise en scène David Girondin Moab, 2012.

s'efface pas totalement. Chez Pseudonymo, s'il est bien souvent question de fantastique, c'est toujours un fantastique où les corps basculent. Et le corps marionnettique est un instrument privilégié pour rendre visible ces « corps frontières »[785]

Pour la figure de Dracula, la question de l'entre-deux mondes apparaît de façon évidente. Pourtant, la compagnie Zapoï a choisi de mettre le personnage de Jonathan Harker et le comédien qui l'incarne au centre de la mise en scène. Il apparait progressivement comme une présence particulière, un corps traversé par les images qui l'entourent et dont on doute de la réalité. Le comédien est une présence double, il incarne en effet deux personnages : Jonathan Harker, chargé d'aller conclure la vente du château par Dracula, et Renfield, le clerc de notaire reclus dans un asile d'aliéné, qui l'envoie vers la Transylvanie conclure l'accord et intervient comme narrateur de l'histoire. L'acteur se dédouble par un simple changement de gestuelle, de posture corporelle et un travail sur la voix. La rapidité de cette mutation interroge sa nature profonde : est-on face à un aliéné qui rejoue des passages de sa propre vie ou véritablement face à deux personnages distincts ?

L'ensemble des personnages qui gravitent autour de Jonathan Harker ont eux aussi un statut trouble : Dracula, invisible ou réduit, métonymiquement, à l'ombre de sa main, n'intervient que par l'intermédiaire d'une voix off, Mina, la fiancée de Jonathan, est réduite à un portrait en image projetée sur l'écran ou à une silhouette de carton, les habitants du village de Transylvanie sont des ombres aux contours flottants… On peut sans cesse s'interroger : font-ils partie de la réalité ou sont-ils des figures de son imaginaire ?

Pour rendre visibles ces présences fantomatiques, le recours à l'ombre est particulièrement pertinent. Plus encore que la marionnette, les silhouettes flottantes sur l'écran sont propices à l'apparition des fantômes. Le spectre est d'ailleurs au cœur des recherches de la compagnie Zapoï, ce qui conduit Stanka Pavlova à envisager la marionnette comme « périphérique d'entrée du monde des fantômes »[786]. Dans les formes traditionnelles indonésiennes, les montreurs d'ombre sont d'ailleurs considérés comme

[785] Comme ont pu le montrer les réflexions menées lors de la journée d'études *Le corps marionnettique comme corps frontière*, organisée à l'Université de Toulouse II en mai 2011.

[786] PAVLOVA, Stanka, « La Marionnette : périphérique d'entrée du monde des fantômes », in revue *Otrante (art et littérature fantastique)*, n°17 printemps 2005, éditions Kimé, pp. 127-131. Article paru également dans le hors série 01 de la revue *Manip'*, septembre 2006, p.19.

des chamans, capables de convoquer les esprits et de faire revenir les morts par l'intermédiaire des ombres. Le théâtre d'ombres peut être envisagé comme théâtre du manque, art de la présence/absence : ce qui est donné à voir, ce qui apparaît sur l'écran, c'est la figure dans toute sa dématérialisation.

L'anthropologue Hans Belting[787] rappelle la nature profonde de l'image dans nos sociétés, qui reste liée au corps du défunt, remplacé par un nouveau médium. L'image est alors présence d'une absence, son être-là matériel renvoyant à une dimension impalpable. Le théâtre d'ombres joue lui aussi de cette dialectique, entre incarné et désincarné. « La contradiction entre absence et présence, que nous continuons aujourd'hui encore d'observer au contact des images, plonge ses racines dans l'expérience de la mort d'autrui. L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous : dans l'absence. »[788] Avec le théâtre d'ombres, nous sommes confrontés à un théâtre de l'absence, de la présence insaisissable qui affleure à la surface.

L'incertitude des présences est également rendue palpable par le recours à de nouvelles technologies qui bousculent les codes du théâtre d'ombres traditionnel. Pour les deux compagnies, le travail repose sur un métissage des techniques qui permettent de rendre ces présences de différentes façons : silhouettes de théâtre d'ombres, masques d'ombres ports par des acteurs, ombres humaines, animation vidéo, acteur présent concrètement devant l'écran, l'idée est ici de démultiplier les modes de présence, d'instaurer un trouble face aux contours de ces présences, de ces corps. Dans *Octopoulpe*, un même personnage va pouvoir être incarné successivement par une silhouette, une image numérique ou un acteur portant un masque latéral. La rigidité du corps et des mouvements évolue, de la souplesse extra-humaine de l'image numérique au profil tremblant de la silhouette en passant par la combinaison homme-figure. Même fonctionnement dans *Dracula* : certaines silhouettes à taille humaines sont dotées des mains réelles des acteurs, formant des présences hybrides entre souplesse et rigidité, entre vivant et inerte.

Ce recours à différentes techniques au sein même de la constitution de l'image constitue l'espace scénique en univers hybride, traversé par différents langages. Créatures

[787] BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, [2001, Wilhelm Fink Verlag] Gallimard, 2004.
[788] *Ibid*., p.183.

issues de l'imaginaire ou du laboratoire, les héros d'*Octopoulpe* et *Dracula* étendent leur nature à l'image qui les contient, les abrite, leur donne vie.

Le travail sur l'hybridation conduit à perturber, à étendre les frontières du théâtre d'ombres traditionnel. Pour s'en rendre compte, on peut observer deux phénomènes. Le premier est le travail mené au sein même de l'image apparaissant sur l'écran. De nouveaux modes de construction de l'image vont naître du dialogue avec les codes de la bande dessinée, tandis que le recours aux nouvelles technologies va, lui, soit étendre les possibles de l'image, soit œuvrer à sa déconstruction face aux silhouettes d'ombres qui lui font face. Le deuxième phénomène est la façon dont la compagnie Zapoï plus particulièrement érige la scène entière en espace hybride en faisant déborder les limites de l'écran sur le plateau même.

Dans le travail sur *Octopoulpe*, l'écran joue le rôle d'un véritable univers clos sur lui-même, ses limites faisant écho à l'isolement subi par Nathan. C'est en effet un personnage surprotégé qui cherche à sortir du cadre qu'on lui a imposé (il lui est interdit de s'approcher de l'eau, il est tenu à l'écart de la vérité sur sa naissance). On a ainsi parfois l'impression que l'écran est un aquarium, surtout lorsque l'image se pare de tons bleus, ou une cage de monstre, écho à la nature de ce personnage mutant et face auquel le public est placé en position d'observateur.

Chez la compagnie Pseudonymo, on peut noter cette récurrence de l'écran comme lieu d'un flottement, espace d'une réalité trouble. Pour David Girondin Moab, c'est lié à la nature même de la marionnette. Pour lui : « La marionnette fait basculer le plateau dans une forme d'irréalité. »[789] La rencontre des différentes techniques dans l'espace clos de l'écran accentue encore cette impression d'irréalité et érige l'écran en véritable espace de l'entre-deux.

Dans *Dracula* comme dans *Octopoulpe*, cet écran, ce cadre clos sur lui-même va être perturbé, investi par les codes de la bande dessinée. On se trouve comme face à une page blanche qui accueillerait les cases successives d'une BD.

A l'intérieur de ce cadre, c'est aussi un jeu sur l'échelle qui, proche de la bande dessinée contemporaine, va porter le propos du spectacle. Plusieurs échelles vont ainsi pouvoir

[789] « Spectres et mannequins sur la scène contemporaine », table-ronde du colloque *Surmarionnettes, masques et mannequins*, Charleville-Mézières, le 15 mars 2012.

coexister sur le même plan pour rendre palpables les relations des personnages les uns avec les autres. Pour Octopoulpe par exemple, lorsque son père adoptif est au téléphone pour négocier le prix de son silence, on voit apparaitre Nathan tout petit au centre de l'image. Le rapport de force s'inverse plus tard : Octopoulpe mute, devient plus grand que ses parents adoptifs et reprend le pouvoir.

L'espace clos de l'image sur l'écran va aussi être le théâtre d'un certain nombre de perturbations, liées cette fois à la rencontre avec les nouvelles technologies. Deux mouvements dialectiques s'y jouent : soit c'est la technique traditionnelle qui va voir ses possibles étendus par le recours à l'image numérique, soit c'est le virtuel qui va se trouver déjoué par la matérialité de la manipulation traditionnelle.

Dans *Dracula*, les techniques d'animation numérique vont concourir à la déréalisation de l'espace et à créer l'impression d'un univers autonome, en mouvement. Des silhouettes d'ombres fument la pipe et l'image numérique va permettre d'animer la fumée, de la déformer pour y faire apparaître des spectres. L'animation permet de démultiplier le mouvement, les possibles de l'écran mais aussi des corps. Dans *Octopoulpe*, c'est la mutation du corps de Nathan qui va être rendue perceptible par ces techniques. La métamorphose de son corps, le surgissement de ses tentacules par le biais de l'image numérique donnent l'impression que des forces surnaturelles s'emparent de son corps. Là où un travail avec les moyens traditionnels de l'ombre aurait laissé voir le geste de transformation de la silhouette, l'adjonction des tentacules sur l'effigie ou le remplacement de la silhouette par une autre, la métamorphose en image animée s'effectue sans transition et de manière fluide.

Le passage d'une technique à l'autre est subtil, chacune des deux compagnies faisant preuve d'un véritable art de la transition. Le passage de l'ombre à l'animation se fait dans une forme de continuité, presque imperceptible, ce qui conduit le spectateur à douter régulièrement de la qualité de ce qu'il perçoit. Est-on encore face à une présence humaine agissante derrière l'écran ou la technologie a-t-elle complètement pris le relais ? Entre vivant et artifice, l'espace de l'écran est le lieu de ce jeu, de cette tension entre les formes. Le spectateur est confronté à une « expérience complexe » [790], une zone d'indécidable, du trouble de la perception.

[790] Chronique du spectacle sur le site www.vampirisme.com.

Deuxième forme de dialogue entre tradition et modernité : une image au décor très contemporain, créée en images d'animation, va être le théâtre d'apparition d'un personnage qui affirme sa facticité. Les personnages d'*Octopoulpe* vont ainsi intégrer l'image sous forme de silhouettes d'ombre, les jambes pendantes au gré de leurs déplacements. Alors que le décor numérique vibre, que les lumières semblent palpiter d'une forme de vie et donnent une illusion de profondeur, les corps qui le traversent déconstruisent l'image avec leurs deux dimensions. La présence de la silhouette tremblante contribue à déréaliser l'univers ainsi mis en place, comme si le recours à la convention venait perturber l'unité et le bel ordonnancement de l'image numérique.

Pour Didier Plassard, les pratiques contemporaines de la marionnette sont le lieu d'une « fêlure dans le règne du visible »[791] ; il parle également de « scène disjointe ». C'est bel et bien à cette problématique que nous confrontent ces deux créations. La réception y est dissociée, l'image étant perceptible sur deux plans. Au-delà de la déconstruction de l'image et de sa composition homogène, on assiste aussi, dans *Dracula*, à un éclatement de l'image écranique au profit de l'hybridation du plateau dans son entier.

C'est le cas de la compagnie Zapoï qui joue à étendre les frontières de l'image scénique au-delà de l'écran. L'écran semble être la matrice d'objets, de présences qui vont venir s'incarner sur le plateau, devant les spectateurs. La compagnie a souvent eu recours à cette pratique qui fait passer des éléments d'un espace à l'autre, comme si l'espace irréel de l'écran se prolongeait sur la scène et inversement. Le comédien n'aura de cesse d'entrer dans l'écran, d'intégrer l'image factice ou de s'en extraire, de participer à sa composition ou d'en être la victime. Ainsi, la silhouette de Mina va tomber entre les mains de Jonathan, présent devant l'écran comme l'incarnation de son fantasme. On navigue sans cesse entre présence et absence, entre fantasme et réalité, entre réel et virtuel.

Ce qui est caractéristique ici de ce bouleversement des frontières de l'écran, c'est la présence centrale de cet acteur qui incarne Jonathan Harker, présence qui dialogue véritablement avec les images qui affleurent à la surface de l'écran. La toile se fait aussi le lieu de projection de son intériorité, des démons qui le traversent. Jonathan Harker porte toute l'intrigue du spectacle et l'écran, véritable partenaire de jeu, sera tour à tour porteur

[791] PLASSARD, Didier, « La scène déjointée, ou Une fêlure dans le règne du visible », intervention pour le colloque *Surmarionnettes, masques et mannequins*, Charleville-Mézières, le 15 mars 2012.

de l'espace animé de ses déplacements, des visions qui le traversent, des personnages qu'il rencontre. Troublant les frontières entre réel et imaginaire, il va aussi prêter son propre corps à l'image, comme surface de projection pour les images du château de Dracula.
La présence du comédien participe ici pleinement et de façon continue à l'hybridation de l'image.

A la différence d'*Octopoulpe* où des transformations subtiles adviennent au cœur de l'image, c'est le corps vivant qui vient déréaliser l'espace de l'écran, étendre ses possibilités. Le comédien est véritablement au service de l'image, partie intégrante d'elle-même. Corps vivant traversé par tous les éléments du spectacle, il va se faire créateur d'espaces, de présences et de visions. Finalement, comme pour tout spectacle vivant, ce que l'on guette et ce qui possède un véritable poids, c'est la présence humaine.

Entre théâtre d'ombres et cinéma d'animation, ces deux spectacles nous donnent à voir le dialogue fécond entre l'enfance d'un art et ses avatars technologiques. Il faut en effet rappeler que le cinéma à ses débuts (le pré-cinéma) est né d'expérimentations autour de l'ombre, de l'écran, de la projection.

Ici, tradition et technologie jouent à perturber les codes propres à l'une et à l'autre et produisent des objets hybrides, à la frontière entre les genres. Sur l'écran, ombre vivante et ombre chinoise coexistent, tandis que derrière l'écran acteurs de chair et silhouettes partagent le même espace. Cet espace de la fabrique est le reflet des pratiques actuelles. Si le propre de la marionnette contemporaine est d'étendre les frontières du « marionnettique », ici encore une caractéristique essentielle de la marionnette est au centre de la création : donner à voir une image et les conditions de sa fabrique dans le même temps. La plus étrange des fantasmagories est aussitôt décriée par la présence, visible ou soupçonnée, du manipulateur derrière l'écran.

L'image possède ses propres dessous, elle n'est pas toute-puissante face au spectateur. En donnant à percevoir les conditions de sa fabrication, en déréalisant l'unité d'ensemble, en jouant sur des codes propres à d'autres arts, la marionnette produit un écart. Elle déconstruit le visible pour nous permettre de prendre de la distance.

Et en cela l'art de la marionnette, qu'il soit traditionnel ou extrêmement contemporain, est un art de l'écart, un art de l'entre-deux salvateur dans une société où l'image n'en a pas fini de jouer sur sa toute-puissance.

1.3 Ecran et mise à distance des corps

L'écran dans la marionnette contemporaine est aussi le lieu d'une réinvention des présences qui l'habitent. Les technologies de l'image ont fait évoluer les types de corps qui peuvent apparaître en scène, les temporalités qui peuvent s'y croiser. Ainsi, certaines formes semblent prolonger la présence des ombres sur les écrans : l'image vidéo projetée et l'image animée et ses distorsions (hologrammes, etc…).

Dans *Mitoyen*[792], création du Là Où Théâtre, un comédien se trouve confronté à la présence sur écran d'un personnage marionnettique géant. Sur scène, à cour, on peut observer les diverses manipulations de cette marionnette, filmée en direct et projetée de façon agrandie sur l'écran. Les gammes de présence se complexifient, l'écran ouvrant sur scène d'autres espaces et faisant cohabiter les échelles. L'écran de diffusion en direct fait naître une « démultiplication, un éclatement des points de vue sur l'acteur et le personnage»[793], comme l'analyse Béatrice Picon-Vallin dans l'introduction à son ouvrage consacré à la question des écrans sur les scènes du spectacle vivant.

Fonctionnant comme le lieu d'un point de vue supplémentaire sur la présence en scène, l'écran permettrait au spectateur de scruter le personnage, de le voir « sous toutes les coutures ». Or, d'autres démarches instaurent l'écran comme lieu d'un trouble de la visibilité, d'une incertitude quant à la présence. Dans *Last cigarette* [794] de la compagnie Pseudonymo, l'écran est le lieu d'une présence troublante. Jouant entre opacité et transparence, il nous laisse apercevoir le dialogue entre un comédien et un second protagoniste. A la fin de l'échange, l'écran se dissipe comme une brume et laisse entrevoir cette silhouette qui se révèle être un pantin. L'incertitude entre vivant et inanimé est exacerbée par cette frontière que met en place la présence de l'écran. L'écran fonctionne ici dans la dialectique entre masque et révélation, entre opacité et transparence.

L'écran dans les scénographies de la marionnette contemporaine n'est pas nécessairement le lieu de la présence marionnettique. Fonctionnant comme une clôture de

[792] *Mitoyen*, mise en scène Renaud Herbin, compagnie Là Où Théâtre, création 2006.
[793] PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), « Hybridation spatiale, registres de présence » in *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, p.23.
[794] *Last cigarette/ Entretien avec un pantin*, mise en scène David Girondin Moab, compagnie Pseudonymo, 2009.

la boîte scénique, il accentue, comme chez Philippe Genty, le caractère factice de l'univers instauré.

Chez Philippe Genty, cette utilisation de l'écran en fond de scène est à mettre en relation avec sa pratique du théâtre noir dans ses années de spectacles de cabaret (*Les Autruches*, 1967).

Il contribue à mettre la présence à distance, à en dénoncer le caractère de simulacre. Les pratiques de la marionnette contemporaine instaurent des espaces à la lisière de la scène et de l'écran, entre effets de surface et de profondeur, mais surtout entre présence réelle et marionnettisation du corps. Deux démarches, celle de la compagnie chilienne Teatrocinema et celle du marionnettiste allemand Bruno Pilz, mettent en question la boîte scénique, en y introduisant des effets cinématographiques propres à questionner la présence humaine, la forme marionnettique autant que le regard du spectateur.

Boîte et écran sont des espaces profondément marionnettiques, qui entrent en résonance avec la marionnette en tant qu'ils sont des lieux de désarticulation de l'humain, de mise à distance et d' « étrangification »[795] de la figure humaine. Pour reprendre une formule du poète Yves Bonnefoy[796], ce sont de véritables espaces du leurre qui donnent à voir des corps au seuil.

Dans *Gemelos*[797], création d'après *Le Grand cahier* d'Agota Kristof, la compagnie Teatrocinema[798] échafaude un dispositif de monstration complexe et fascinant, qui allie emboîtement des présences et immersion d'acteurs masqués dans un espace écranique. Effets de cadrage, de découpe de l'image, travail de la lumière et jeu mécanique des comédiens accentuent l'étrangeté de ce langage scénique qui oscille entre profondeur et image en deux dimensions, entre spectacle vivant et cinéma. [Illustration 109]

Véritables espaces de fascination, boîte et écran traversent l'histoire de l'art de la marionnette et agissent comme des résonateurs de la présence marionnettique. Boîte et

[795] Terme utilisé par Brecht pour qualifier le travail psychique de l'acteur autant que du spectateur par rapport a l'identité du personnage joué.
[796]BONNEFOY, Yves, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1975.
[797] *Gemelos*, mise en scène Jaime Lorca, Zagal et Laura Pizarro, reprise en 2009 de la création initiale de La Troppa (1999).
[798] La compagnie Teatrocinema est issue de la dissolution, en 2006, de la compagnie La Troppa qui a donné naissance à deux entités distinctes : Jaime Lorca seul d'un côté, de l'autre la compagnie Teatrocinema.

écran possèdent en outre un véritable potentiel de déréalisation, d'étrangification des corps en scène.

L'écran, par l'effet de surface qu'il instaure, met la présence à distance, la rend impalpable. Dans *Gemelos* cet effet de surface est obtenu par la place centrale de l'écran qui s'allie à un travail de l'imagification des présences. Les deux compagnies, en articulant la question de l'écran à celle de l'intérieur de la boîte, instaurent des espaces qui interrogent la frontalité. Structurés en profondeur, ils offrent différents plans pour le jeu et pour le regard.

Dans *Gemelos*, la boîte à jouets est caractérisée par sa clôture. Le regard venant buter sur l'écran lumineux en fond de scène, cet écran accentue l'effet de facticité de l'univers scénique, l'effet de boîte, la sensation d'univers clos sur lui-même[799]. L'écran agit comme une butée, ne dévoilant qu'une image lisse et un paysage fixe.
[Illustration 110]

La boîte scénique s'ouvre en plusieurs images cadrées, faisant jouer différents points de focale, du zoom à l'éloignement, dévoilant successivement plusieurs aires de jeu d'échelles différentes dans les parois de sa structure. Pourtant, malgré cette dynamique, l'espace reste perpétuellement plat, celui d'un aplat, il se révèle écranique à plus d'un titre. On reste dans une frontalité typique de la marionnette traditionnelle, le jeu des acteurs prenant place sur plusieurs plans, dans un espace séquencé en profondeur. La latéralité est exacerbée par l'usage d'un tapis roulant qui accentue l'idée d'une scène panoramique mobile. [Illustration 111]

Pris dans ces dispositifs marionnettiques, la présence des personnages apparaît déréalisée. Dans *Gemelos*, les personnages sont à mi-chemin entre l'homme et le pantin. Si la compagnie explore marionnette, théâtre d'objets et travail de l'ombre dans son spectacle, c'est la marionnettisation des interprètes qui est la plus marquante.

Les deux jumeaux confiés par leur mère à une grand-mère rude et froide pour les protéger de la guerre, sont contraints de s'endurcir pour survivre. Ils mettent alors en place diverses stratégies de subsistance et apprennent à travailler pour gagner de l'argent, à pêcher pour se nourrir, à se rouer de coups et à s'insulter sans en paraître affectés. Le leitmotiv du spectacle « Eso no duele » (« ça ne fait pas mal »), répété par les deux frères

[799] On retrouve ce procédé dans les créations de Philippe Genty (*La Fin des terres*, 2005).

scande leurs actions et vient en écho à leur gestuelle mécanique, loin de toute émotion. Réduits à des coquilles vides, les deux frères sont portés à la scène dans une véritable chorégraphie marionnettique où le geste est épuré, précis, répété et touche à l'essentiel. Les corps des comédiens masqués s'inscrivent ainsi dans la machinerie d'ensemble, la boîte scénique et ses multiples configurations semblant les manipuler. On se situe entre métaphore de la boîte à jouets et ses soldats de plombs, ses poupées, et image métaphorique de la guerre et de sa mécanique implacable. L'intériorité des personnages est niée au profit de l'apparence, au profit d'une image de surface qui entre en écho avec le langage cinématographique de la compagnie. Leur gémellité accentue aussi le doute quant à leur humanité, le trouble sur leur identité véritable et leur intériorité. [Illustration 112]

Ainsi, les corps et l'espace proposent un véritable travail sur la distance : distance par rapport à l'histoire vécue (qui sera tantôt narrée, tantôt jouée par les comédiens), l'emboîtement de l'espace scénique redoublant l'emboîtement narratif, distance également des interprètes par rapport à l'histoire terrible qu'ils interprètent (le jeu mécanique leur permettant de mettre à distance l'émotion pour se fondre entièrement dans l'action).
La mise en scène joue de l'ambiguïté entre réel et virtuel en accentuant les effets de surface, par la présence de l'écran, mais aussi par cette déshumanisation des personnages. Il n'y a qu'à la fin, lors du départ de l'un des deux jumeaux (mort ?), que l'image scénique se creuse et laisse apparaitre la silhouette de celui qui disparait. L'effet d'enfermement, d'emboîtement se dissout alors, au même titre que la présence désespérément lisse et lumineuse de l'écran.

C'est le sens fort de la marionnette, le sens d' « instrument d'optique »[800] qui fait l'intérêt de ces deux créations : *Gemelos* nous propose un travail de mise à distance de l'horreur pour mieux en percevoir les ressorts. La dynamique de l'espace scénique entraîne le regard entre distance et absorbement, entre répulsion et écho intime. Elle fonctionne sur le mode de l'éloignement progressif des présences, depuis l'avant-scène jusqu'à la traversée finale de l'écran de fond de scène.

[800] CHOULET, Philippe, *Anthropologie de la marionnette*, in CALLIES, Grégoire, (dir.), *[pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, éd. TJP, coll. Enjeux, 2004.

Si le reflet dans *Gemelos* est instauré par cette butée du mur lumineux (l'espace situé derrière cet écran est celui de la mort (image du frère qui s'en va)), dans *Lacrimosa*, derrière ce mur du fond, s'ouvre l'espace de la vie[801].

Sites d'apparition et de disparition, écran et boîte jouent du vacillement des présences et de l'oscillation entre le réel et l'image, entre le concret et sa déréalisation. S'il est question de manipulation ici, c'est surtout en termes d'effet de surprise et de mise en tension du regard du spectateur. L'illusion marionnettique n'est pas sans rappeler la fascination qu'ont pu exercer les premières expériences pré-cinématographiques (lanternes magiques, praxinoscopes). En repoussant les limites de la technique, il est avant tout question de proposer un autre regard sur l'humain, d'inventer de nouvelles modalités de perception autant que d'interroger les rapports entre l'être et sa présence au monde. Croisant l'artisanat et les plus récentes expérimentations technologiques, l'art de la marionnette se révèle souvent comme ce possible point d'optique sur le monde.

[801] Voir l'analyse du spectacle et de son dispositif dans la partie IV, dans le chapitre B consacré à la mise en abyme du spectateur.

2. Esthétiques du théâtre de table

L'espace du *bunraku* traditionnel, avec ses palissades et l'exploitation d'un espace latéral devant les manipulateurs est lui aussi présent de manière actualisée dans les pratiques de la marionnette sur table. Dans le *bunraku*, la manipulation s'effectue debout, les acteurs se tenant derrière la marionnette qui prend place sur une surface plane à la hauteur habituelle d'une table. En cela, le *bunraku* diffère des formes traditionnelles européennes dont la bande du castelet se situe soit au-dessus de la tête du manipulateur soit, dans la manipulation de la marionnette à fils, au niveau des pieds de l'interprète. [Illustration 113]

La table occupe de multiples fonctions dans les mises en scènes marionnettiques : espace convivial du repas, du tête-à-tête, elle revêt aussi la fonction d'espace de travail ou de présentoir. La manipulation, selon qu'elle s'effectue debout ou assise, instaure une forme de narration et un rapport différent au public. Nombreux sont les praticiens à manipuler derrière la table, comme Michel Laubu de la compagnie Turak, Agnès Limbos de la compagnie Gare Centrale, Bénédicte Holvoote de la compagnie Les Estropiés.

D'autres exploitent cet espace de façon singulière, en se plaçant en-dessous de la table pour manipuler, ou en exploitant les profondeurs de la table, ses tiroirs, ses multiples caches pour en faire surgir des présences.

2.1 Le théâtre de table, résurgence du *bunraku*

Manipuler derrière la table, c'est instaurer celle-ci comme zone de partage entre l'espace de manipulation et le public. La table devient alors l'espace de jeu de la marionnette, le comédien se tenant bien souvent en retrait, surplombant la mise en jeu. C'est le cas de la mise en scène de *La Vieille au rideau*[802] par le Morbus Théâtre. Le comédien y est en retrait, dans l'ombre derrière la table sur laquelle la marionnette est installée dans un petit fauteuil. Les dimensions de la figure, le travail sur la miniature, instaurent le plateau de la table en tant qu'espace scénique à son échelle. Sa présence ne se

[802] *La Vieille au rideau*, d'après Philippe Minyana, mise en scène Guillaume Lecamus, Morbus Théâtre, 2006.

fait guère sentir que dans de brefs moments de manipulation, ou lorsque son visage ou sa main sont éclairés par la lampe qui accompagne la marionnette.

Ces surgissements fugitifs de l'ombre composent une présence en éclats. Ce jeu entre ombre et lumière est mis en évidence une image du spectacle de François Lazaro, *Le Horla*[803]. [Illustration 114]

Dans ces formes, on reste proche de la manipulation de type *bunraku*, bien qu'effectuée de façon solitaire et ne répondant pas au caractéristiques classiques du genre[804].

Le théâtre d'objets entretient aussi une parenté forte avec l'espace de la table. Comme l'observe Jean-Luc Mattéoli dans son ouvrage consacré à l'objet pauvre sur les scènes contemporaines[805] : « La table de cuisine (avec son tiroir-coulisse) n'est-elle pas longtemps, en effet, le premier plateau de théâtre d'objet ? Ne figurerait-elle pas cette dernière *terra incognita* (et *intima*) explorée par la sensibilité contemporaine exilée des grandes utopies ? »[806]

Dans les *Rencontres de boîtes* de la compagnie Kumulus, les participants se « mettent » littéralement « à table » pour animer le contenu de leurs boîtes, dévoiler les objets de leur mémoire, une part intime d'eux-mêmes. [Illustrations 115 et 116]

La compagnie Turak joue elle aussi sur cet espace de la table, qui va être transfiguré dans *Nouvelles et courtes pierres*[807]. La surface plane va ainsi être recouverte successivement de plusieurs nappes de différentes couleurs qui figureront un espace différent à chaque fois. Lorsque la table se couvre d'une nappe bleue, et que Michel Laubu y fait voler une plume blanche en imitant le cri de la mouette, l'espace de la table se mue immédiatement en bord de mer.

Les compagnies de théâtre d'objets utilisent l'espace de la table comme surface de composition, sur laquelle les éléments disposés ensemble forment un réseau de signification (on parle d'ailleurs de « théâtre de table » pour désigner cette pratique). La table est espace de jeu, tant au sens de la manipulation que de l'imaginaire. Dans

---

803 *Le Horla*, mise en scène François Lazaro, Clastic Théâtre, 1987.
804 Voir partie II de cette thèse.
805 MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
806 MATTEOLI, *op.cit.*,p..73.
807 *Nouvelles et courtes pierres*, *triple solo périlleux*, mise en scène Michel Laubu, compagnie Turak, création 2009.

Troubles[808] de la compagnie Gare Centrale, Agnès Limbos dispose tour à tour des objets pour raconter la relation amoureuse, le mariage, puis la vie en commun de deux personnages. [Illustration 117]

L'espace de la table est proche de son parent étymologique, l'établi, lieu du bricolage, de l'élaboration d'objets ou de réalités nouvelles. Comme l'analyse Jean-Luc Mattéoli, la cuisine ouvre vers l'atelier ou le grenier, espaces dont elle fait résonner les caractéristiques : « (…), lieu du repli sur le cercle familial, cette pièce finit par consoner avec l'atelier (dont elle partage le savoir-faire technique) et avec le grenier (par contiguïté symbolique). »[809]

Dans le processus de création de la compagnie Turak, la table est le lieu de rencontres des objets, espace propice à la création du « microcosme en état de marche » à l'origine des projets des spectacles de la compagnie.

Pour un récent projet[810] de la compagnie, Michel Laubu évoque la table comme « protocole insulaire » : « La table comme protocole insulaire : les bords de cette table définiront les contours de l'île, les limites de cet espace insulaire. »[811]

Dans une recherche de diversification des rapports avec son public, la compagnie Turak oscille entre spectacles de plateaux, petites formes sur table et expositions guidées. La table fait partie de ses modalités de partage d'un spectacle, dispositif de perception fondé sur une dimension intime.

[808] *Troubles, ôôôô, îîî, âââ*, mise en scène Agnès Limbos, compagnie Gare Centrale, création 2008.
[809] MATTEOLI, *op.cit*, p. 187.
[810] *Nouvelles et courtes pierres, triple solo périlleux*, 2009.
[811] Site de la compagnie, http://www.turak-theatre.com/contenus/spectacles_expos/nouvelles.html.

2.2 La table comme surface d'apparition

La table peut aussi être appréhendée par le dessous pour la manipulation. Le manipulateur, caché sous la table, instaure son plateau en espace illusionniste, à la manière de l'écran du théâtre d'ombres traditionnel qui dissimule entièrement la manipulation et dont la planéité devient surface d'apparition.

Dans leur spectacle *Ouaga Paris*[812], la compagnie Créatures manipule des jouets en matériaux de récupération (ferraille pour la plupart) à l'aide d'aimants. Les manipulateurs se trouvent cachés sous la table et la course des voitures semble se dérouler de manière autonome. La manipulation par le dessous crée un véritable espace illusionniste à la surface. Les dessous de la table sont le hors scène qui aiguise l'imaginaire.

Dans *Le Scriptographe*[813], Ezequiel Garcia Romeu convie un groupe de spectateurs à prendre place autour d'une imposante table de bois, tandis que le reste du public observe la scène de loin. Deux postures spectatorielles sont ici mises en jeu : les spectateurs de ce qui se joue dans l'espace scénique et les convives autour de la table qui sont à la fois acteurs, et spectateurs de cet espace enchâssé qu'est la surface de la table. La surface de la table est le lieu de surgissement d'une petite marionnette à gaine, manipulée dans les dessous de la table à travers une trappe. Les convives sont invités à observer ce qui se déroule et à écrire ensuite ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont imaginé, puis à en faire une lecture à voix haute pour les autres spectateurs, placés trop loin pour avoir pu assister aux évolutions du personnage marionnettique. L'espace de la table propose trois postures aux spectateurs autour de la table : celle de convives disposant de verres et partageant une bouteille de vin, celle de spectateurs et celle d'auteurs, en pleine séance de création à leur table de travail. [Illustration 118]

Cette posture de manipulation est aussi porteuse d'imaginaire. Comme sur l'image emblématique du Théâtre de Cuisine, sur laquelle Christian Carrignon apparaît sous une table, utiliser le dessous de la table, l'investir comme une cabane, renvoient à une posture enfantine. La cabane de l'enfance est bien le lieu du jeu, le lieu où l'imaginaire peut se

812 *Ouaga Paris*, mise en scène Hubert Jégat, compagnie CréatureS, création 2009.
813 *Le Scriptographe*, atelier-spectacle d'écriture automatique (pour auteurs et spectateurs avinés), création pour Lille Maison Folie Moulins, Mise en scène Ezequiel Garcia Romeu, Théâtre de la Massue, 2006.

donner libre cours. Même si on se trouve face à une table qui est une petite table de cuisine ou de camping, elle a plutôt valeur d'atelier, d'espace de bricolage du sens[814]. [Illustration 119]

[814] *Théâtre de cuisine*, mise en scène Christian Carrignon et Kathy Deville, 1983.

2.3 Poétiques du tiroir et de la trappe

La surface de la table peut se complexifier par un travail sur les profondeurs de celle-ci. Le plateau s'épaissit et recèle des tiroirs ou autres trappes qui permettent de faire surgir les figures à la surface ou de les enfouir dans les profondeurs. La table d'*Escurial*[815] par la compagnie Daru est représentative de cette complexité. La table y reste associée à la notion de repas, table du festin laissée telle quelle après le repas, avec ses coupes renversées, ses assiettes vides et ses restes de nourriture.

Sa surface sert aux jeux entre Bélial et le roi, et un tiroir latéral abrite le corps de la reine gisante. Le centre de la table s'ouvre en différentes trappes qui fonctionnent comme autant de changements de décors. Dans la scène où le roi révèle au bouffon qu'il l'a surpris dans les bras de la reine, une trappe est ouverte et sa porte repliée sur le plateau installe le décor de la chambre de la reine en miniature.
[Illustration 120]

Dans *La Chair de l'homme*[816], mise en scène par la compagnie Tsara, la table utilisée pour la mise en scène du chapitre I est elle aussi un lieu qui articule espace de jeu et coulisses, avec ses trappes et ses ouvertures latérales. Les figures marionnettiques apparaissent et disparaissent selon une mécanique de surgissement/enfouissement. Les espaces latéraux fonctionnent comme des « réserves » pour les manipulateurs, qui en sortent d'autres figurines, des sacs de sable à déverser sur la table, de petits carnets qu'ils vont effeuiller. [Illustration 121]

Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard analyse cette intériorité cachée sous la surface comme une image d'intimité : « Tout poète des meubles (…) sait d'instinct que l'espace intérieur à la vieille armoire est profond. L'espace intérieur à l'armoire est un *espace d'intimité*, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant. » [817]

[815] *Escurial*, d'après Michel de Gehlderode, mise en scène Christophe Guétat, Théâtre Mû, création 2009.
[816] *La Chair de l'Homme*, d'après Valère Novarina, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, création 2009.
[817] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace, op. cit.,* p.83.

Dans le spectacle *Mine Noire*[818] de la compagnie Créatures, la robe de l'actrice est solidaire d'une table sous le plateau de laquelle apparaît un monde miniature souterrain. On peut envisage le plateau de la table, mais aussi la planéité de l'écran comme des dispositifs trompe l'œil, qui opposent une butée au regard mais qui recèlent une dimension inaperçue.

D'autres créateurs contemporains se sont tournés vers la boîte pour articuler univers enclos et dévoilement de la présence dans les mises en scène contemporaines.

[818] *Mine Noire*, mise en scène Hubert Jégat, compagnie Créatures, 2007.

Chapitre B.

Encadrements et emboîtements sur la scène marionnettique

1. Le cadre, espace instaurateur de la marionnette

Les scènes marionnettiques ont vu apparaître de nouveaux dispositifs marqués par un certain éclatement de l'espace illusionniste de la marionnette. L'émergence de la manipulation à vue produit une forme de dé-cadrement de la marionnette, une expansion de son espace de mise en jeu. Les créateurs, dont Alain Recoing (Théâtre aux Mains Nues), Claude et Colette Monestier (Théâtre sur le fil), cherchent de nouvelles façons de donner à voir la figure, multipliant les espaces (comme pour le castelet éclaté d'Alain Recoing) voire abolissant toute forme de dispositif matériel pour recentrer la manipulation sur le corps de l'acteur[819].

On observe dans la manipulation à vue comme une nécessité du retour au cadre. Les artistes de la marionnette contemporaine continuent en effet souvent à utiliser des procédés d'isolation et de mise en évidence du corps marionnettique. Ainsi les éléments constitutifs du castelet (cadre, boîte, cache[820]) persistent sur les scènes marionnettiques où ils sont détournés, exploités de façon symbolique. La puissance du cadre, dispositif central dans les arts plastiques, les arts de la scène, la photographie, le cinéma, et sa résurgence en marionnette contemporaine prouve l'efficacité formelle du castelet traditionnel, capable d'isoler, de mettre en valeur et de créer un niveau de réalité propre à la marionnette.

En convoquant les révolutions opérées dans les autres disciplines (cinéma, arts plastiques), nous observerons comment l'évolution du cadre a eu des incidences sur la mise en scène dans l'art de la marionnette en obligeant les artistes à reconsidérer sa place et ses enjeux. Dans les arts plastiques, la démarche de Francis Bacon[821] entre en écho avec la question du cadre dans l'espace marionnettique et ouvre des enjeux de réflexion quant à sa portée symbolique et visuelle.

---

[819] Comme on le verra dans la partie IV, chapitre C de cette thèse.

[820] A cet égard, voir la thèse de Chantal Guinebault-Szlamowicz *Scénographie, frontalité et découvertes dans le théâtre contemporain,* thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, Université Paul Valéry Montpellier III, dir. Luc BOUCRIS, 2002.

[821] Peintre britannique (1909-1992), Francis Bacon consacr son œuvre à al représentation de la figure humaine dans ce qu'elle a de plus violent. La figure humaine y est isolée, contorsionnée, comme torturée : *Etude d'après le portrait du Pape Innocent X de Vélasquez* (1953, Des Moines Art Center), *Trois figures dans une pièce* (1964, Paris, Musée National d'Art Moderne), ou encore *Triptyque. En mémoire à George Dyer* (1972, Londres, Tate Gallery).

Il nous semble que dans la problématique marionnettique, le cadre répond à trois enjeux centraux :

- Le cadre comme instaurateur d'un champ de vision,
- La mise en jeu d'une dialectique entre intérieur et extérieur, entre champ et hors-champ,
- La fonction d'index, convoquant une présence

Le cadre peut, à certains moments, prendre la forme d'une boîte, dépassant ces enjeux.

1.1 Le cadre dans l'espace scénique

1.1.1 Le cadre comme contour

Le cadre a pour fonction d'organiser le regard sur le principe de l'isolation de certains éléments. Il opère une sélection dans le visible pour donner à voir et intensifier une image.

Les arts plastiques (Jean-Claude Lebenszteijn), le cinéma (André Gardies), la sémiologie ou l'esthétique (Jacques Aumont) permettent d'en appréhender les enjeux en proposant des lectures différentes.

Selon le théoricien du cinéma André Gardies[822], le cadre délimite un « espace strictement circonscrit et donc plus facilement « préhensible » » pour le spectateur. On retrouve ici l'une des qualités attribuées à la miniature par Claude Lévi-Strauss[823], la capacité de préhension qu'elle offre au spectateur. Cadre et miniature renforceraient donc leur effet en ce sens et l'art de la marionnette joue pleinement de ces deux effets.

Le cadre va en outre organiser le champ de la vision, en créant une zone dans le champ visuel où va prendre place une découpe, un prélèvement d'un autre ordre de réalité. Le cadre possède à la fois une fonction d'index, intimant au regard l'ordre d'y

[822] GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, *op.cit.* p. 170.
[823] CHOULET, Philippe, *Anthropologie de la marionnette*, in CALLIES, Grégoire, (dir.), *[pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, éd. TJP, coll. Enjeux, 2004, pp. 9-22.

plonger, mais aussi une fonction instauratrice d'un espace déréalisé, ne répondant pas au fonctionnement de l'espace quotidien.

Revenant sur l'évolution du cadre dans les arts plastiques, Jean-Claude Lebenszteijn[824], note que la fonction du cadre à l'époque du classicisme pictural était de réfuter la mimésis baroque et de marquer la différence de nature entre l'art et ce qu'il représente :

> « Le cadre classique, au contraire, et plus encore le cadre néo-classique se présentent comme une barrière, sobre mais définitive ; entre l'art et la nature, toute confusion est interdite, et d'abord parce qu'elle est impossible. »[825]

Il affirme ainsi sa facticité autant que le geste artistique, donnant à voir la « double-nature » qui le constitue. Il est en effet à la fois image (un cheval, une femme nue) et « surface plane recouverte de couleurs »[826]. L'art romantique va lui aussi se saisir du cadre pour instaurer son esthétique du fragment, de la vignette. Jean-Claude Lebenszteijn précise que : « (…) dans les années soixante […], l'éclatement du cadre est au cœur des problèmes artistiques, prenant toutes sortes de formes, depuis les jeux sur le cadre matériel jusqu'aux œuvres d'art hors les murs (…) »[827].

Il n'est pas anodin de remarquer que cet éclatement du cadre dans les arts plastiques va de pair avec l'éclatement de l'espace marionnettique en Europe.

Le cadre dans l'espace scénique fonctionne comme un point de focale, agissant comme une mise en abyme de la représentation. Un cadre en scène redouble le cadre scénique et creuse un second niveau de profondeur dans l'image spectaculaire.

---

[824] LEBENSZTEIJN, Jean-Claude, « A partir du cadre », dans le catalogue de l'exposition « Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle », LEMOINE, Serge (dir.), Université de Bourgogne (Dijon), Musée national d'art moderne (Paris), Centre national des arts plastiques (France). le Coin du Miroir, 1987, pp.6-19.
[825] LEBENSZTEIJN, *op.cit.*, p.10.
[826] *Ibid.*
[827] *Ibid.*

1.1.2 Le cadre comme matrice

Dans son ouvrage consacré à l'image, Jacques Aumont[828] distingue, quant à lui, trois entrées pour cette notion de cadre :

- le cadre au sens strict qui agit comme contour,
- le cadre comme médium et outil (le bâtiment théâtral, le musée, la salle de cinéma, tout espace fonctionnel produit par la société)
- le cadre comme matrice, qui instaure le dispositif faisant dialoguer spectacle et spectateur.

Cette matrice et ce dispositif vont organiser l'échange entre image et regard, entre représentation et public. C'est l'isolation, la séparation entre les deux espaces qui vont être pris en charge par le cadre. Comme le remarque Chantal Guinebault-Szalmowicz « Le cadre comme contour relève d'une fonction pragmatique de distinction, opérant spontanément une mise en relation entre les deux parties distinguées et, de fait, une intensification, dans l'espace, de la partie faisant corps à part. »[829]

La présence du cadre semble agir sur l'image, pour Chantal Guinebault-Szlamowicz, la soumettre, telle un tableau peint à une forme d'organisation interne. Cette composition particulière d'un espace qui se trouve alors intensifié fait entrer le cadre dans un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur. C'est ce qu'affirme Francis Green, dans son article consacré au cadre dans le mouvement futuriste[830] : « Le cadre est cet élément extérieur qui assure à la fois la continuité et la discontinuité, la limite et le tout. C'est aussi lui qui ordonne un récit. »[831]

Sur la scène marionnettique, ce cadre enchâssé dans le cadre scénique va entraîner une isolation du milieu de la figure mais va aussi instaurer un niveau de réalité supplémentaire, repoussant les limites du cadre de scène.

---

[828] AUMONT, Jacques, *L'Image*, Nathan, 1990, p.178.
[829] GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, *Scénographie, frontalité et découverte dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, Université Paul Valéry Montpellier III, dir. Luc BOUCRIS, 2002, p. 259.
[830] GREEN, Francis, « Le triptyque et le cadre futuriste », dans le catalogue de l'exposition « Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle », LEMOINE, Serge (dir.), Université de Bourgogne (Dijon), Musée national d'art moderne (Paris), Centre national des arts plastiques (France), le Coin du Miroir, 1987, pp.58-63.
[831] GREEN, *art.cit.,* p.58.

L'acteur-manipulateur est alors dans un statut entre-deux, entre l'espace marionnettique et l'adresse au public, il occupe une place intermédiaire, dans un cadre plus élargi que celui de la figure. Son rapport avec le public sera alors différent de celui d'un comédien. L'acteur-manipulateur possède en effet un statut particulier, une présence singulière, comme nous l'envisagerons dans la quatrième partie de la thèse.

1.2 Le cadre et la figure

L'effet du cadre est envisagé dans l'art de la marionnette comme agissant sur un corps singulier, le corps marionnettique, corps qui oscille entre présence et absence, inerte et animé.

1.2.1. Autonomie et artifice, le cadre comme index

Comme l'analyse Chantal Guinebault-Szlamowicz dans sa thèse, le cadre confère à l'image sa double réalité perceptive puisqu'il appuie son apparence d'autonomie en isolant l'œuvre et sa valeur d'artifice en la différenciant de son environnement. Si la marionnette s'affirme comme artifice sur la scène, elle provoque également l'impression étrange de décider seule de ses mouvements, d'être un être autonome aux côtés du manipulateur. Le cadre semble alors redoubler cette étrangeté de la marionnette, cette présence singulière.

En tant qu'objet, il est également porteur d'une présence, d'une apparition. Comme le décrit Florence de Mèredieu, « L'exposition d'un cadre nu, vide, suffit à signaler l'œuvre (absente), ou à se signaler comme œuvre. »[832] Le cadre semble donc, même seul, désigner quelque chose, il agit comme un index pour le regard. Vide, il va créer une zone d'attente. Sur la scène marionnettique, le cadre vide va peser sur la perception, il va être le lieu de l'attente d'une apparition, d'un mouvement. L'espace vide y est déjà empli de présences.

C'est cette fonction instauratrice de présence qui est fondamentale dans la mise en scène de *La Chair de l'homme*[833] par la compagnie Tsara. Le quatrième tableau du spectacle laisse les corps, vivants comme marionnettiques, disparaitre au profit d'évènements matériels animant les cases d'une structure à mi-chemin entre bibliothèque et iconostase, dialoguant avec la voix et avec les sonorités qui se jouent en hors-scène.

Ouverte et présentée face public, il semble que la boîte vide contienne déjà une part de présence, de figuration en elle-même. Dans la mise en scène de l'interprète-marionnettiste Aurelia Ivan, sur la scène se dresse une structure composée de petits

[832] DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, Cultures, 1994, p. 97.
[833] *La Chair de l'homme*, d'après Valère Novarina, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, 2009.

casiers de bois, sorte d'iconostase[834] où chaque case recèle une présence sous forme d'un petit objet, d'un amas de ficelle, de morceaux de papier… [Illustration 122]

Les acteurs sont dissimulés derrière la structure et au fur et à mesure que la voix égrène les différentes définitions de Dieu (Chapitre n°XXXV de l'œuvre de Novarina), ils actionnent des commandes qui provoquent une action infime dans chacune des boîtes qui constituent l'espace de jeu. Le regard voyage alors d'une boîte à l'autre, dans un ordre aléatoire, guettant le prochain théâtre de l'action, aussi infime soit-elle.

Une étape de création de la mise en scène de ce chapitre avait été proposée lors des Journées professionnelles de la Marionnette, en février 2009 à Clichy. Les boîtes vides composant alors la structure proposaient une image forte au spectateur.. La comédienne étant absente de la scène, pour suivre les phrases énoncées le regard cherchait à se fixer sur quelque chose. Les boîtes ouvertes offraient alors un refuge pour l'œil, qui investissait chacun de ces petits espaces, à l'affût d'une apparition qui n'aura pas lieu. Seules quelques petites lampes s'allumaient dans chacune des niches au fur et à mesure des définitions. Cette attente d'un surgissement, cette focalisation silencieuse, soulignaient le sens sacré de la parole proférée et faisaient entrer le regard dans une sorte de transe hypnotique, une posture d'accueil de la présence que recelaient ces boîtes, même vides.

La boîte vide est emplie d'une latence, d'une présence soupçonnée. Elle fonctionne comme un piège pour le regard. Dans la version achevée du spectacle, le chapitre XXXV de *La Chair de l'homme* de Novarina voit les corps des récitants et des manipulateurs disparaitre derrière une structure verticale, sorte de castelet à plusieurs cases dans lesquelles prennent place des éléments aussi divers que des livres alignés comme dans une bibliothèque, des noix, des sacs de sable, des tableaux composés de silhouettes de théâtre de papier. Ces ex-voto, ces reliques possèdent une forte puissance symbolique, références au temps qui passe (sabliers), à l'alchimie (alambics et tubes de verre), au destin (roue qui tourne frénétiquement sur elle-même)…

---

[834] Une iconostase est une cloison, de bois ou de pierre, qui, dans les églises de rite byzantin, particulièrement orthodoxes, sépare les lieux où se tient le clergé célébrant (sanctuaire, prothèse et *diaconicum*) du reste de l'église où se tiennent le chœur, le clergé non célébrant et les fidèles. Elle cache les célébrants aux regards de l'assemblée pour présenter à leur place des icônes, selon un programme bien précis. Une iconostase est en général considérée comme une porte vers le monde divin.

Seul le visage d'Aurelia Ivan tenant dans ses mains un livre sera visible au début de la scène, encadré au centre de la structure, le reste du temps, les corps des manipulateurs, officiants ou musiciens se devinent par les embrasures de cette sorte d'iconostase ou par les interventions sonores qu'ils provoquent. Cette disparition des corps se fait au profit d'évènements sonores et plastiques articulés à la voix qui énonce une succession de définitions de Dieu.

C'est d'abord un jeu de lumières allumées successivement dans chaque case au rythme de la parole qui va donner présence à ces minuscules univers plastiques. Sans qu'aucune action n'ait lieu à l'intérieur de la structure, le regard du spectateur dérive d'une case à l'autre au gré des définitions énoncées, la parole rebondissant dans ces univers clos. Les éléments seront ensuite manipulés par des ficelles ou par la main visible de la manipulatrice, le corps soupçonné des comédiennes se faisant plus présent. Ce soupçon de la présence agissante fait d'ailleurs écho à ces interrogations sur la divinité. On retrouve ici la force évocatrice du castelet qui cache les corps et rend leur présence dissimulée au moins aussi importante que ce qui est montré. La voix prend corps de façon très matérielle, la langue faisant partie intégrante d'un espace sensible composé de bois, de papier, de lumières et de divers sons perçus (coups, grincements, cliquetis, grelots, raclements, sifflements…) produits par la manipulation ou par les interventions du musicien.

Le corps s'efface au profit des voix et de la matière, les sonorités ricochant sur les paroles, comme si la disparition des corps permettait l'avènement d'un autre type de présence d'un être transcendant. La voix prend une valeur incantatoire, elle possède le pouvoir de faire advenir de minuscules évènements dans les boîtes présentées. Cette voix off, restes d'un corps disparu, semble posséder sa propre puissance d'action. Elle agit à la manière d'un index, préparant le regard à une nouvelle forme d'apparition, aiguisant l'attention. La voix rythme et guide la perception, désignant ce qui va advenir sans jamais donner d'indication sur l'endroit où porter le regard. Chaque apparition perd le spectateur et fonctionne sur le mode de la surprise et de l'émerveillement. Le cadre est ici rendu à sa fonction d'index, circonscrivant une présence, une réalité à laquelle prêter attention.

1.2.2. Francis Bacon et l'encadrement des figures

Le cadre, l'encadrement, l'isolation de la figure sont au cœur de l'œuvre picturale de Francis Bacon. [Illustration 123]

Comme il l'affirme lui-même « […] je préfère toujours que mes toiles soient dans un cadre et sous verre. […] Le cadre, c'est quelque chose d'artificiel, et il est là précisément pour renforcer l'aspect artificiel de la peinture. »[835].

Voulant affirmer le caractère factice de ses tableaux, Bacon va plus loin et utilise le cadre à l'intérieur même de la composition de l'image. Il va ainsi mettre en place des structures pour enfermer les personnages qu'il peint, cercles, parallélépipèdes transparents, sortes de cages qui isolent la figure du reste de l'espace. Gilles Deleuze décrit ainsi ce travail :

« C'est un procédé très simple qui consiste à isoler la Figure. Il y a d'autres procédés d'isolation : mettre la Figure dans un cube, ou plutôt dans un parallélépipède de verre ou de glace ; la coller sur un rail, sur une barre étirée (…). Ce sont des lieux. (…) Et la Figure ainsi isolée devient une Image, une Icône. »[836]

[Illustration 124]

Plus loin, il note que chez Bacon cette isolation est ce qui va influer sur la perception de la Figure, l'éloigner du pur représentatif. La Figure doit avoir sa réalité autonome :

« Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire, quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait. »[837] Ce cadre qui devient espace pour la figure, « champ opératoire » comme le nomme Deleuze, n'est pas sans faire penser à la problématique du corps marionnettique sur la scène théâtrale.

[Illustration 125]

---

[835] BACON, Francis, *Entretiens* avec Michel Archimbaud, p. 140-141, cité par de Mèredieu, Florence, *op. cit.* p. 96.
[836] DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Seuil, L'ordre philosophique, 2002, p. 11.
[837] *Ibid.* p.12.

1.2.3. La marionnette dans le cadre

D'autres créateurs choisissent de ne pas matérialiser ce cadre autour de la figure marionnettique. Nombre d'entre eux travaillent la lumière pour instaurer un espace de focale sur la scène, attirant le regard sur l'espace de la marionnette. Comme le note Emmanuelle Ebel : « Les espaces, auparavant figés sur des contrainte manipulatoires, ont profondément évolué au cours des dernières décennies. (…) Ces espaces sont élaborés non seulement comme des cadres dans lesquels évolueraient les marionnettes mais comme un élément marionnettique en tant que tel, c'est-à-dire un espace manipulable et générateur de sens. » Ces nouveaux dispositifs semblent aboutir à des espaces « castélisés » d'après la formule de Jean-Baptiste Manessier. [838]

Qu'il soit matérialisé ou non, créé par un jeu de lumières ou suggéré par le regard du manipulateur qui agit à cet instant comme index pour désigner la figure, le cadre semble indissociable de la marionnette. A tel point qu'il semble important de se demander si la marionnette ne porte pas autour d'elle son propre cadre, délimitation sensible entre sa réalité et celle du monde vivant.

Les créateurs contemporains jouent sur ce champ de forces instauré par le cadre, parfois en le renversant, en en déplaçant les codes. Dans sa mise en scène de *Vous qui habitez le temps*[839], Nicolas Gousseff choisit de faire apparaître le visage de la manipulatrice à travers un cadre au centre d'un panneau qui cache le reste de son corps. La question de la figure est ici doublement posée, c'est le corps vivant qui rejoint l'espace artificiel, tandis que la marionnette à gaine libre de ses mouvements explore l'espace entier du panneau.

Chez Tadeusz Kantor, le cadre, la porte et son encadrement mobile, la fenêtre sont des espaces propices à l'apparition. La scène est architecturée selon de nombreuses focales et points de vue. [Illustrations 126 et 127] La porte est également très présente

---

[838] EBEL, Emmanuelle, *Créer de nouveaux espaces pour les marionnettes d'aujourd'hui, rêver un espace pour demain*… pp. 13-15 *in* CALLIES, Grégoire, EBEL, Emmanuelle, JOLLY, Geneviève, MANESSIER, Jean-Baptiste, *Mettre en scène et scénographier la marionnette. Autour de la collaboration entre Grégoire Callies et Jean-Baptiste Manessier*, Université de Strasbourg, Cahiers Recherche n°13, septembre 2008.

[839] *Vous qui habitez le temps*, d'après Valère Novarina, (Scènes I, II, III, IV, VII, VIII, IX, XII, XIII, XIV) adaptation, mise en scène, scénographie mise en scène Nicolas Gousseff, Théâtre Qui, création 2005.

dans l'œuvre de Philippe Genty, depuis *Zigmund Follies*. Dans le spectacle *Dédale*[840], il met en scène un véritable « ballet de portes à judas »[841].

La fenêtre comme encadrement de la figure marionnettique occupe une place prépondérante sur les scènes contemporaines. Chez Ilka Schönbein, dans *Le Voyage d'hiver*, elle va servir à instaurer le dédoublement de l'image du personnage, sa fragmentation. Le cadre circonscrit l'espace d'une apparition, d'un éclatement de la figure en plusieurs entités. [Illustration 33]
La compagnie Turak travaille elle aussi la question de la fenêtre, interrogation qui va nourrir le titre de leurs spectacles : *Les fenêtres éclairées*[842] en 2011, ou agir comme leitmotiv à la création, comme la question inaugurale du spectacle *Intimae* : « Si j'emporte une fenêtre, est-ce que j'emmène avec moi le paysage que je voyais à travers la vitre ? » [Illustration 128]

Le cadre n'est pas absent des spectacles d'ombre. Chez la compagnie Zapoï, la mise en scène de *Dracula*[843] associe le théâtre d'ombres à l'esthétique de la bande dessinée. Le spectacle, créé en 2008 par la compagnie Zapoï, est né du désir de développer la dimension visuelle du roman de Bram Stoker. Nous assistons au périple de Jonathan Harker vers la Transylvanie et au récit de l'épopée du comte Dracula. Mêlant acteurs, silhouettes d'ombres et cinéma d'animation, le spectacle a été créé en collaboration avec l'auteur de bande dessinée Hippolyte, lui-même auteur d'un ouvrage sur Dracula[844].

C'est la bande dessinée qui est à l'origine du projet. C'est en découvrant la première bande dessinée du jeune auteur Hippolyte que Denis Bonnetier, séduit par l'univers visuel, a eu le désir d'entreprendre une collaboration avec l'auteur plasticien. Concepteur graphique et collaborateur à l'adaptation marionnettique de son œuvre, Hippolyte a conçu avec l'équipe un objet hybride, entre BD et théâtre d'ombres. En se tournant vers la BD, après une carrière d'illustrateur, Hippolyte découvre une mise en forme graphique, mais surtout d'autres techniques de découpage de l'action, de travail de mise en scène de l'image, de recherche d'un rythme, notions nécessaire pour raconter des

[840] *Dédale*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 1997.
[841] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit.,* p.175.
[842] *Les fenêtres éclairées,* mise en scène Michel Laubu, compagnie Turak, création 2011.
[843] *Dracula*, mise en scène Denis Bonnetier, compagnie Zapoï, création 2008.
[844] *Dracula*, tome 1, Glénat, 2003 et *Dracula*, tome 2, Glénat, 2004.

histoires et faire partager des émotions, notions qui s'avèrent également essentielles au théâtre d'ombres. Auteur et réalisateur de court-métrages d'animation, Hippolyte s'intéressait à la question de l'animation et c'est tout naturellement qu'il a répondu à l'invitation de la compagnie Zapoï sur le projet.

Visuellement, le spectacle se rapproche de la BD par l'esthétique particulière des silhouettes dessinées et conçues par l'auteur, et par un travail sur le plein et le vide qui existait déjà dans son œuvre. Narrativement, le découpage de l'action en plusieurs tableaux successifs, la fragmentation de l'image en différents cadres, et la place de la parole qui s'échappe des personnages pour se répandre en graphies visibles sur l'écran sont autant de moyens de rejoindre l'univers de la bande dessinée. Le texte s'est écrit, là aussi, au fil des expériences du plateau, texte sonore et écriture scénique venant dialoguer avec les mots prononcés.

Un travail est mené au sein même de l'image apparaissant sur l'écran : de nouveaux modes de construction de l'image vont naître du dialogue avec les codes de la bande dessinée, tandis que le recours aux nouvelles technologies va, lui, soit étendre les possibles de l'image, soit œuvrer à sa déconstruction face aux silhouettes d'ombres qui lui font face. Dans *Dracula*, l'écran, ce cadre clos sur lui-même va être perturbé, investi par les codes de la bande dessinée. On se trouve comme face à une page blanche accueillant une séquence d'images qui permettent une lecture tantôt linéaire tantôt tabulaire, telles de véritables cases de bande dessinée. A l'intérieur de ce cadre, c'est aussi un jeu sur l'échelle qui, proche de la BD contemporaine, va porter le propos du spectacle. Plusieurs échelles vont ainsi pouvoir coexister sur le même plan pour rendre palpables les relations des personnages les uns avec les autres. [Illustration 129]

Dans *La Fin des Terres*, Philippe Genty travaille lui aussi cette question du cadre et des aplats :

> « Une série de panneaux noirs mobiles couvrant la hauteur du cadre de scène surgissent des coulisses à la face et au lointain se déplacent, tout au long de la pièce, par moments scindent le cadre en plusieurs ouvertures, le referment comme un iris aux dimensions d'une fenêtre de train, contribuent à rythmer le temps dans un mouvement itinérant, font apparaitre et disparaître les paysages intérieurs pour emmener le spectateur vers la fin des terres. »[845]

[845] GENTY, *Paysages intérieurs*, *op. cit.,* p.216.

La compagnie Délit de façade, plutôt que de recréer les fenêtres sur scène s'empare de l'encadrement proposé par les fenêtres d'une véritable façade de maison afin de représenter ses histoires de voisinage dans le spectacle *Menus larcins*[846]. [Illustration 130]

> « Tous les scénarii présentés par DÉLIT DE FAÇADE ont pour point de départ le quotidien, la réalité urbaine, c'est-à-dire la fenêtre d'en face. Ainsi, les personnages mis en scène sont décrits de manière insolite dans leurs travers, leur cocasserie, leur poésie. Cette approche permet ensuite d'évoluer naturellement vers le fantastique et l'onirique.»[847]

Pour leur prochain projet, *Orphée*, prévu en septembre 2013, la compagnie prend comme point de départ cet espace à la lisière entre l'intime et le public qu'est la façade et ses fenêtres. Agathe Arnal, directrice artistique de la compagnie, évoque le projet ainsi : « Intégrer la façade comme actrice principale de notre histoire, bien au-delà d'un simple concept et décor. Montrer ce qu'elle peut cacher et ne pas se fier à ses apparences. La Façade, espace immobile, inanimé, devient scène de vie, page blanche de toutes les histoires de nos villes, qui ne demandent qu'à être écrites et racontées. »[848]
La fenêtre fonctionne comme un véritable castelet inscrit dans le quotidien producteur de présences, de personnages, d'étrangeté. Oskar Schlemmer avait saisi cet espace de l'apparition dans son œuvre picturale dans sa série des *Fenêtres* en 1942.

D'autres compagnies de théâtre de rue, comme Royal De Luxe, font surgir la marionnette directement dans la rue. La série des Géants ne possède en effet pas d'autre dispositif que la structure d'animation qui les tient debout. La compagnie a également expérimenté l'espace de ces boîtes quotidiennes que sont les vitrines des magasins dans les centres-villes urbains.

Si le cadre semble être une question féconde pour aborder la monstration du corps marionnettique, d'autres créateurs se sont tournés vers la boîte qui, elle aussi à sa façon, révèle la figure et agit comme un piège pour le regard. Elle fonctionne comme espace redoublant le potentiel de monstration du cadre. La boîte associe les lignes de force du

[846] Spectacle créé en juin 2008 à Sotteville-les-Rouen.
[847] http://www.delitdefacade.com/fr/contenu/la-compagnie.
[848] http://orphee-delitdefacade.blogspot.fr/p/le-projet.html.

cadre, son pouvoir de focalisation et de mise en abyme à la question de la profondeur, faisant plonger le regard et l'imaginaire dans un univers enclos.

2. Boîte et marionnette : un seuil vers l'imaginaire

Evoquant les prémisses de sa scénographie, Tadeusz Kantor dira :

« J'ai confondu le théâtre avec le chemin de fer que j'ai vu, pour la première fois, après avoir fait un long voyage en braeck. De boîtes à chaussures vides, j'ai construit différentes scènes. Chaque boîte formait une autre scène. Je les liais comme des wagons avec une ficelle. Puis je les faisais passer à travers un grand carton avec une ouverture (qu'on pourrait dire scénique) : j'obtenais ainsi des changements de scène. A mon avis ce fut mon plus grand succès de théâtre. »[849]

Erigeé en modèle de mise en forme de l'espace par Kantor, la boîte semble être lieu d'inspiration pour les marionnettistes contemporains qui en explorent les dimensions visuelles et imaginaires.

Boîte et marionnette apparaissent historiquement indissociables dans la pratique occidentale. C'est d'abord le castelet et ses avatars pour la marionnette à fils, à tringle ou à gaine qui ont revêtu la fonction de boîte scénique pour le corps marionnettique. Articulant corps vivant et corps marionnettique dans l'espace, le castelet fait office de cache pour la manipulation, tandis qu'il encadre et met en valeur un espace illusionniste au service de la marionnette. Cette boîte scénique en miniature répond en effet au fonctionnement du théâtre à l'italienne avec son cadre de scène et son espace frontal séquencé en profondeur.

La castelet n'a pas disparu au moment où la marionnette a commencé à investir les scènes contemporaines, dans les années 60 lors de la décentralisation théâtrale en France. Pourtant, sa configuration technique laissait présager le contraire avec la petite jauge qu'il induit et les nouvelles contraintes liées aux salles avec sièges en gradins dont les places supérieures jouissent d'une vue imprenable sur ce qui se joue derrière l'espace des marionnettes. Sa forme a été détournée, simplifiée, décomposée, réduite à un cadre ou à une bande de jeu, comme ont pu l'expérimenter en France Alain Recoing[850] et le Théâtre sur le fil à cette époque. Le castelet en scène continue d'articuler espace scénique et espace marionnettique et isole la marionnette en mettant en évidence son espace. Il devient un

[849] KANTOR, Tadeusz, « Le jeu et ses partenaires » par Denis Bablet » in *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis BABLET, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977 p. 10.
[850] Alain Recoing, artiste virtuose de la marionnette à gaine et pédagogue a fondé le Théâtre aux Mains Nues en 1957.

facteur de composition de l'image scénique en redoublant le cadre de scène et en créant des mises en abyme dans le volume scénique.

L'un de ses avatars en particulier semble posséder une extraordinaire vivacité sur les scènes marionnettiques : la boîte se rencontre chez nombre de créateurs. La boîte scénique en miniature a laissé place à un certain nombre de boîtes familières, espaces préhensibles par le manipulateur.

Pour la mise en scène de *Drames brefs 2*[851] par la compagnie Ches Panses Vertes, le plasticien Jean-Marc Chamblay réalise la scénographie en enchâssant de multiples boîtes de dimensions différentes dans la boîte scénique, espaces où jouent des corps artificiels mais aussi des acteurs vivants. [Illustrations 131 et 132]

Dans cette création, la boîte est déclinée de multiples façons et dans des échelles différentes, depuis la boîte resserrée autour du buste de deux pantins à la boîte scénique de petites dimensions qui fait jouer les acteurs à la manière de poupées. La boîte, selon le scénographe Jean-Marc Chamblay, fonctionnerait comme une mise en abyme sur le plateau :

> « Il y a un grand cadre, la scène est un tableau en volume, avec ses mises en abîmes... un désordre de caisses, de boîtes, d'étagères, de vieux mobiliers fragmentés, jonchent le sol. Il fait sombre et ils sont coincés dans leurs boîtes... »[852]

Pour *Coâ encore* ![853], le scénographe installe les marionnettes dans des armoires, tandis que la boîte se décline chez d'autres créateurs sous forme de cages comme celles où évoluent les créatures du *Bestiaire Forain*[854] de la compagnie La Licorne, ou encore de tiroirs inscrits dans les meubles.

Dans le théâtre d'objets, elle prend souvent l'allure d'instrument de transport, comme dans les *Rencontres de boîtes*[855] de la compagnie Kumulus [Illustration 133], de

---

[851] *Drames brefs 2*, d'après Philippe Minyana, mise en scène Sylvie Baillon, compagnie Ches Panses Vertes, création 2002.
[852] CHAMBLAY, Jean-Marc, dossier du spectacle Drames brefs 2, disponible sur le site de la compagnie Ches Panses Vertes : http://www.letasdesable-cpv.org/.
[853] *Coâ encore !,* spectacle jeune public d'après les textes de Lydia Devos, Olivier Douzou et Christian Voltz, mise en scène Sylvie Baillon, création 2004.
[854] *Bestiaire Forain – Le Cirque de la Licorne*, mise en scène Claire Dancoisne, compagnie La Licorne, 2001.
[855] *Rencontres de boîtes*, spectacle de rue mis en scène par Barthélémy Bompard, compagnie Kumulus, création 2005.

valises et autres paquets (comme dans *Enveloppes et déballages*[856] du Vélo Théâtre où un facteur se met à ouvrir les colis qu'il transporte et y découvre des univers miniatures). Comme le remarque Christian Carrignon : « Le théâtre d'objets à a voir avec le voyage, le transportable. » [857] Philippe Genty jouera à son tour de l'esthétique de l'emballage ou du paquet dans ses dernières créations, en particulier dans *Voyageurs immobiles*[858].

Cet intérêt des créateurs pour la boîte comme espace pour des corps artificiels pose question. Comment comprendre cette force de la boîte en marionnette ? Interroger cette notion revient à interroger le castelet, mais aussi le fonctionnement et les détournements de la boîte scénique. L'espace, dans les arts de la marionnette, est autant porteur de sens et d'imaginaire que la marionnette elle-même. Il façonne un regard particulier et ouvre d'autres dimensions du visible sur scène.

La boîte articule à la fois valeur d'exposition, fonction de présentoir, et d'instrument de monstration. Parallèlement, Tadeusz Kantor nous incite à poursuivre la réflexion sur un autre de ses aspects. La boîte qui s'ouvre, qui nous dévoile un espace clos, agit en effet sur scène comme espace dérobé au regard, vu à la dérobée, et tend à se rapprocher de ce que Kantor nommait « le jeu dans un coin ». Voici ce qu'il nous en dit :

> « Essayons d'introduire dans une chambre où se trouvent plusieurs personnes quelqu'un dont le comportement serait « anormal ». Plaçons-le au milieu de la pièce. Immédiatement tout le monde percevra ce phénomène comme une **représentation**. En revanche, si le même phénomène se produit **dans un coin**, les mêmes personnes le regarderont avec une certaine gêne, peut-être même de la crainte. Placé « au milieu » le phénomène offrait aux spectateurs une représentation factice, « sans danger ». Ce même phénomène situé maintenant dans un coin, devient vrai et réel. La barrière et l'étrangeté sont nées !
>
> (…) Dans le coin, celui-là se parera d'un exhibitionnisme gênant, d'un procédé honteux, celui-là **qui n'est pas destiné à être vu par du public**, totalement autonome, indépendant, n'exigeant point la présence d'un spectateur… ETRANGER ! »[859]

L'espace de la boîte apparaît donc comme un espace paradoxal qui articule monstration et effet de coin. Elle met en place une certaine étrangeté, nous donnant à

---

[856] *Enveloppes et déballages*, mise en scène Charlot Lemoine et Tania Castaing, compagnie Vélo Théâtre, création 1983.
[857] CARRIGNON, Christian, *Réflexions sur le nomadisme dans le théâtre d'objets*, traduction française de l'article *Mentale Wanderungen : nachdenken über das Nomadische im Objekttheater,* paru dans *Double*, n°8, Bochum (Allemagne) 2/2006, pp.15-17.
[858] *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, création 2009.
[859] KANTOR, Tadeusz, in *T.Kantor.I.*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Les Voies de la création théâtrale, volume 11, 1990, p.80.

voir cette créature reléguée dans un coin, non destinée à être vue par un public. Elle interroge donc doublement le regard, en l'invitant dans un espace de focalisation, mais aussi dans un espace qui agit comme un repoussoir, un espace où le regard commet une forme d'intrusion.

La boîte va être le théâtre, sur les scènes marionnettiques, de détournements, d'utilisations novatrices, révélant sa portée imaginaire. Redressée, ouverte par le dessus, elle révèlera son potentiel de dissimulation en abolissant la présentation frontale et en mettant en place d'autres mécanismes d'apparition de la figure qui surgira du bas vers le haut. D'autres joueront sur la dialectique de l'ouverture et de la fermeture de cette boîte, questionnant la boîte vide présentée aux regards ou la boîte fermée qu'on soupçonne habitée de présences. Instrument d'optique, la boîte est percée d'ouvertures ménagées pour l'oeil des spectateurs/voyeurs d'une exposition ou au contraire se dévoile de façon extrême en se déployant à même la scène dans deux expériences de la compagnie Turak[860]. Chez Philippe Genty, la boîte viendra inquiéter les corps des *Voyageurs immobiles* qui peuplent sa dernière création.

Les différents avatars de cette boîte, ses utilisations scéniques vont nous révéler le rôle qu'elle joue dans la perception de la figure marionnettique. Scène miniature, habitat, instrument d'errance, la boîte ouvre nombre de connotations et appelle le regard et l'imaginaire.

2.1 Enjeux symboliques de la boîte

2.1.1. Le paquet, la valise : la boîte et l'errance

Parmi les avatars de la boîte ou ses attributs symboliques, on peut voir apparaître sur les scènes marionnettiques la boîte comme emballage, contenant pour l'intériorité ou encore instrument de voyage. Cette utilisation de la boîte trouve une place particulière dans le théâtre d'objets, où la question de l'errance, du voyage est souvent présente.

[860] *Stirptiz : petites inventions pour se stirptizer chez soi, entre amis, ou en société,* mise en scène Michel Laubu pour le Turak Théâtre, Lyon, 2005 et *A notre insu*, mise en scène de Michel Laubu, 2008.

C'est en effet dans cette démarche que s'est engagé Gyula Molnar, créateur et interprète des trois *Piccoli suicidi* [861], trois petits suicides d'objets rangés dans une valise avec laquelle il fait le tour du monde. De cette valise vont être tirés tour à tour quelques objets de rien (comprimés d'Alka Seltzer, grain de café, verre à eau) qui vont être mis en jeu sur une petite table à laquelle Molnar est assis. La boîte, la valise, fait ici office de coulisse, espace d'apparition d'où vont être tirés les protagonistes des trois drames. Elle raconte aussi le destin de ces objets, perpétuellement en voyage, instables.

Roland Barthes, dans *L'Empire des signes*[862] consacre un chapitre (« Le Paquet ») à l'importance des « instruments de transport » dans la civilisation japonaise :

> « (…) paquets, poches, sacs, valises, linges (le *fujô* : mouchoir ou foulard paysan dont on enveloppe la chose), (…) baluchon quelconque, signe vide, énergiquement protégé, prestement transporté, comme si le fini, l'encadrement, le cerne hallucinatoire qui fonde l'objet japonais, le destinait à une translation généralisée. »[863]

Dans les expériences de *Rencontres de boîtes*[864] menées par la compagnie Kumulus, la boîte sert d'instrument de transport mais également de contenant pour la mémoire. Chaque participant y est invité à créer une histoire sur l'exil, en partant d'objets qu'il sauve de l'oubli en les emportant dans une boîte à chaussure. Le mot d'ordre en est « Qu'emporteriez-vous qui puisse tenir dans une boîte si vous étiez chassé de chez vous ? ». La boîte devient alors le refuge de la mémoire, et l'instrument d'une communication théâtrale atypique. Elle contient les objets qui vont permettre à chaque participant de se raconter. C'est dans un face à face que vont se faire les révélations, les interprètes se plaçant par deux de part et d'autre de plusieurs petites tables autour desquelles circule le public. L'un après l'autre, chaque interprète exhumera da sa boîte ses

---

[861] *Piccoli Suicidi (tre brevi esorcismi d'uso quotidiano)*, [*Petits Suicides (trois brefs exorcismes d'usage quotidien)*], mise en scène et interprétation Gyula Molnar, création 1984.

[862] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970, coll. Les sentiers de la création, 151p.

[863] *L'Empire des signes*, *op. cit.,* p. 62.

[864] Voir l'ouvrage *Rencontres de boîtes*, aux Editions l'Entretemps, dirigé par Joël Cramesnil et Barthélemy Bompard sur ce projet mené par la compagnie Kumulus.: BOMPARD, Bathélémy, CRAMESNIL, Joël, *Rencontres de boîtes*, Editions l'Entretemps, 2008.

souvenirs les plus précieux pour les donner à voir, les mettre en scène sans parole intelligible, laissant s'exprimer la force des images.[865]

Cette exhibition de ce qui constitue la boîte de chacun engendre souvent une véritable mise à nu. On pourrait ici rapprocher la boîte du coffret décrit par Bachelard. « Dans le coffret sont les choses *inoubliables*, inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial. »[866]

Et dans ces mises en scènes plus ou moins improvisées, le moment qui cristallise l'attention est celui de l'ouverture de la boîte. Véritable instrument de focalisation, elle attire toute l'attention dès qu'elle s'entrebâille.

> « Le coffre, le coffret surtout, dont on prend une plus entière maîtrise, sont des objets qui s'ouvrent. Quand le coffret se ferme, il est rendu à la communauté des objets ; il prend sa place dans l'espace extérieur. Mais il s'ouvre ! Alors, cet objet qui s'ouvre est, dirait un philosophe mathématicien, la première différentielle de la découverte. Nous étudierons dans un chapitre ultérieur la dialectique du dedans et du dehors. Mais au moment où le coffret s'ouvre, plus de dialectique. Le dehors est rayé d'un trait, tout est à la nouveauté, à la surprise, à l'inconnu. Le dehors ne signifie plus rien. »[867]

2.1.2. La boîte, la « maison des choses » (Bachelard)

Dans une analyse de nos espaces familiers, Gaston Bachelard proposait une catégorie d'espaces définis comme « la maison des choses ». La boîte appartient à ces espaces clos, lieux de rangement dans lesquels nos objets prennent place :

---

865 « Voici la règle du jeu des *Rencontres de boîtes***.** Les participants c'est-à-dire artistes de Kumulus et participants locaux confondus pénètrent ensemble dans un espace comprenant des tables et des chaises (1 table pour 2 participants : 2 chaises par table). Chaque participant se place derrière une chaise et pose sa boîte devant lui. Le public se répartit librement autour des tables et circule ensuite à sa guise dans l'aire de jeu. Après une attente en silence, les participants s'asseyent. Un premier participant ouvre sa boîte et raconte son histoire à son vis-à-vis. Une fois la boîte terminée, il la referme et laisse l'autre raconter son histoire de boîte, puis la referme à son tour. Chaque récit dure 5 minutes maximum. Les participants se lèvent alors et partent en silence à la recherche d'un autre partenaire. Le schéma des *Rencontres de boîtes* se poursuit selon ce mode binaire, jusqu'à ce que chacun ait raconté sa boîte 3 ou 4 fois, selon la durée de son histoire. Le spectacle dure une heure et se termine par un chant collectif. » Extrait du site internet de la compagnie : http://www.kumulus.fr/repertoire/rencontres-de-boites/un-projet-participatif.

866 BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p.88.

867 *Ibid.*

« (…) la maison des choses : les tiroirs, les coffres et les armoires. Que de psychologie sous leur serrure ! Ils portent en eux une sorte d'esthétique du caché. Pour amorcer dès maintenant la phénoménologie du caché, une remarque préliminaire : un tiroir vide est inimaginable. Il peut seulement être *pensé.* »[868]

Nos boîtes familières, même vides, sont forcément habitées. C'est sur cet état de fait que va jouer la compagnie Turak. La boîte intervient souvent comme un univers imaginaire enchâssé dans l'espace scénique. Jouant de la miniature, Michel Laubu investit lampes de poches, boîtes à chaussures et autres coffrets avec le petit peuple de la Turakie. [Illustration 134]

Ses microcosmes tiennent dans le creux de la main et leur découverte dans ces espaces clos fait écho aux pensées de Gaston Bachelard sur ce qu'il nomme « la maison des choses » : les tiroirs, coffres, armoires et autres boîtes qu'il étudie dans sa *Poétique de l'espace*.

La boîte fonctionne selon Bachelard comme un seuil pour l'imaginaire. Dans l'univers du Turak, les objets du quotidien sont potentiellement des lieux d'habitation pour la marionnette. Cocottes-minutes, réfrigérateur, lave-linge et autres objets fonctionnent dans *A notre insu*[869] et *Intimae*[870] comme autant de boîtes dont la présence en scène instaure une certaine attente. Dans leur spectacle *A notre Insu,* plusieurs grandes boîtes de carton hautes d'environ un mètre cinquante occupent l'espace scénique. Leur ouverture va dévoiler un espace où va se jouer la reconstitution d'un crime. Une à une, les boîtes vont s'ouvrir, se déplier et se transformer en intérieurs de maisons à la dimension des marionnettes, véritable habitat que renfermait la boîte. [Illustration 135]

Si d'autres créateurs mettent en jeu leurs figures dans de véritables « maisons des choses », armoire chez la compagnie Ches Panses Vertes pour leur création *Coâ Encore !*, tiroir pour *La Chair de l'Homme* mise en scène par la compagnie Tsara, ici Michel Laubu a choisi de matérialiser l'imaginaire de nos boîtes familières sous une forme spectaculaire. Les fantasmes portés par la boîte sont ici agrandis, mis en évidence.

Certaines compagnies explorent cette idée d'*univers enclos* que permet la boîte, avec sa profondeur et ses limites. Chez la compagnie Nada Théâtre, dans la mise en scène de

[868] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*. p.19.
[869] *A notre insu*, par la compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, création 2008.
[870] *Intimae*, par la compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, création 2009.

La Grande Clameur[871], la boîte tient le rôle de découpe dans un univers. Le plateau est occupé dans son centre par une structure scénique de petite dimension, imaginée et conçue par Baptiste Etard et Antonin Etard, sorte de « manège castelet », tel que le décrit le dossier du spectacle :

> « Le dispositif scénique est sous forme d'un manège de 2,5 mètres de diamètre sur 2 mètres de haut. Il s'agit d'une tournette, sorte de manège, carrousel qui donne à voir trois espaces en tranches :
>
> • Intérieur : 1 : pièce à vivre – 2 : cuisine – 3 : chambre
>
> • Extérieur : la rue, le marché de l'église. L'intérieur et l'extérieur restent toujours perméables.»[872]

Le personnage principal est une marionnette hyperréaliste figurant un syndicaliste retraité qu'on peut donc observer dans son habitat. Outre le fait de pouvoir le voir passer d'une pièce à l'autre de son appartement, la force du dispositif réside dans sa capacité à créer une image, un tableau autour duquel vont jouer les comédiens. Manipulée à vue et placée dans des attitudes évocatrices, la marionnette à l'intérieur de sa boîte forme une série d'images arrêtées qui vont entraîner un jeu particulier chez les comédiens. La structure scénique se trouve à cheval entre la boîte et l'écran de projection, les scènes d'extérieur y étant des vidéos projetées sur la façade de la structure. [Illustration 136]

La boîte utilisée dans sa perspective frontale sert ici à cadrer un univers plastique ou une apparition. Les créateurs contemporains en étendent les utilisations, jouant sur la polysémie de cet espace, sur les différents imaginaires qu'il recouvre. La boîte y est présentée close, redressée, manipulée, transportée, interrogeant le regard de multiples façons.

[871] *La Grande Clameur*, mise en scène Jean-Louis Heckel, compagnie Nada Théâtre, création 2009.
[872] Extrait du dossier de présentation du spectacle, disponible sur www.la-nef.org, rubrique « Créations ».

2.2 La boîte et le corps chez Philippe Genty

2.2.1 La boîte, lieu de métamorphose des corps

Chez Philippe Genty, la boîte prend la forme d'un espace de dérèglements corporels, de métamorphoses entre vivant et inanimé. Dans *Voyageurs immobiles*, spectacle conçu comme un voyage à travers des paysages constitués de matériaux d'emballages (plastique, papier kraft, et autres carton), ce sont les corps, vivants et marionnettiques, qui vont subir différentes formes d'engloutissement, d'enveloppement. La boîte y occupe une place prépondérante déclinée, détournée, déployant ses possibles dans le rapport à l'espace, aux corps et au regard.

La scène inaugurale de *Voyageurs immobiles* voit une grande boîte en carton flotter sur un océan de plastique occupant la totalité de l'espace scénique. Huit personnages vont s'en extraire un à un, instaurant le trouble sur la véritable profondeur de cette boîte. Ces humains s'extrayant de leur embarcation sur les flots sont de véritables créatures, des corps qui se transforment et se contaminent les uns les autres. La boîte semble ici donner naissance à des monstres, à des êtres hybrides. La boîte va être l'instrument de cette hybridation des corps vivants. Ce sont ainsi trois comédiens et une comédienne qui se voient emportés au gré des vagues d'un océan de plastique et subitement transformés en poupons surgissant dans quatre boîtes superposées. La technique utilisée est celle de la marionnette kokoschka[873] : la tête et les mains du comédien viennent s'insérer dans un corps factice des dimensions d'un bébé ou d'une personne de très petite taille.

Ici, les corps représentés sont nus et les visages adultes et les mains disproportionnées des comédiens viennent ajouter au grotesque de ces apparitions. Cette mise en boîte et ce retour à un corps infantile provoquent un changement de comportement chez les personnages, un retour à une certaine primitivité. [Illustration 15]

[873] Marionnette kokoschka : type de marionnette portée. Le corps est souvent de petite taille et le manipulateur prête sa tête à la marionnette, instaurant l'impression d'un corps grotesque aux proportions enfantines surmonté d'une tête d'adulte.

Cette mise en boîte et ce retour à un corps infantile provoquent un changement de comportement chez les personnages, un retour à une certaine primitivité : ils ne s'expriment plus que par des cris, des rots, se grattent ou frappent les « murs » de leurs boîtes.

La boîte devient ici le lieu de l'illusion, du leurre. Renfermant une présence hybride, les boîtes semblent avoir fait prisonnier les comédiens - prisonniers d'un corps mais aussi d'un espace qui va en rétrécissant - jusqu'à ce qu'une vague renverse le dispositif et fasse disparaître les personnages.

2.2.2 Un instrument de mort et d'engendrement

Les boîtes de *Voyageurs immobiles* vont installer un jeu continu entre contenant et contenu. Dès lors que ce sont des corps qui habitent ces boîtes, celles-ci ne peuvent s'affranchir d'une autre connotation, celle que prend la boîte lorsqu'elle engloutit un être vivant. Mise en boîte et mise en bière ne sont pas si éloignées et les créateurs jouent de la force de cette image. Le tombeau met fortement en question l'espace : il est un non-lieu, un espace clos dans lequel se joue le passage dans un ailleurs.

Le danseur flamenco Israel Galván a d'ailleurs joué de cette force symbolique, dans l'une des ses dernières créations portant sur le thème de l'Apocalypse[874], en rythmant ses pas à l'intérieur d'un cercueil vertical posé sur scène. Il fait de cette boîte son espace de jeu, son arrière-plan et y joue le simulacre de son ensevelissement. Selon Gilbert Durand, le cercueil, la boîte seraient le lieu d'une possible résurrection des morts :

> « Le rite de l'inhumation, pratiqué dans les civilisations agricoles et spécialement dans le bassin méditerranéen, est lié à la croyance en une survie larvée, doublement enclose dans l'immobilité du cadavre et la tranquillité du sépulcre, c'est pour cela que l'on prend soin du cadavre, qu'on l'entoure d'aliments et d'offrandes et qu'on l'inhume souvent dans la maison même des vivants. »[875]

Chez Philippe Genty, la boîte devient instrument d'une mise à mort, lorsque l'une des comédiennes découvre une boîte qui s'ouvre pour laisser surgir une marionnette

[874] *El final de este estado de cosas, Redux,* chorégraphie et interprétation Israel Galván, création 2009.
[875] DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.,* p.271.

figurant un petit enfant. Effrayée par cette apparition, elle va tenter sans succès de refermer la boîte à plusieurs reprises, de nier cet enfant qui se trouve à l'intérieur, de le mettre à mort. La boîte est l'instrument d'un combat, d'un étouffement, elle figure le seuil entre le néant et la vie. La fonction de la boîte est ici au cœur d'un retournement continuel, entre tombeau et matrice.

Cette même boîte est en effet aussi le lieu d'un engendrement, par l'éternel retour de ce bambin qui semble poussé par une certaine force de vie. A chaque nouvelle apparition de l'enfant, la marionnette semble grandir en taille et en âge, c'est ce qui va pousser la mère désespérée à jeter la boîte dans les flots. De cette boîte va alors s'extraire l'enfant devenu adolescent, incarné par l'un des comédiens, mais cette boîte n'aura de cesse de le poursuivre, engendrant à nouveau un poupon qui en surgit continuellement. La matrice semble déréglée et engendrer des doubles qui de l'état de marionnettes deviennent des corps vivants.

La scène inaugurale de *Voyageurs immobiles* voit une grande boîte en carton flotter sur un océan de plastique occupant la totalité de l'espace scénique. Huit personnages vont s'en extraire un à un, instaurant le trouble sur la véritable profondeur de cette boîte. Ces humains s'extrayant de leur embarcation sur les flots sont de véritables créatures, des corps qui se transforment et se contaminent. La boîte, comme dans la scène des marionnettes kokoschka, semble donner naissance à des monstres.

Le spectacle dans son entier est traversé par ce jeu perpétuel de boîtes qu'on ouvre et referme, générant autre chose. La boîte y fonctionne comme instrument de révélation, potentiel créateur.

Elle permet également une mise en abyme de la présence, comme dans le spectacle Désirs Parade où la boîte est un véritable seuil entre disparition des corps et apparition des images scéniques :

> « Dans la séquence Chrysalide de *Désirs parade*, une jeune femme nue découvre un petit paquet au centre de la scène, elle s'agenouille, ouvre l'emballage de kraft, le kraft se déploie, avale la comédienne et reprend sa forme de petit paquet. Du paquet vont surgir par la suite des images de son passé. Cette première illusion a permis d'aspirer le spectateur dans le paquet. »[876]

[876] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit.*, p.143.

Cette double potentialité de la boîte en fait un instrument de l'entre-deux. On ne peut que s'interroger sur sa parenté avec la marionnette au regard de ce statut intermédiaire. La figure marionnettique n'est-elle pas elle aussi une créature oscillant entre mort et présence ? L'efficacité du castelet traditionnel ne serait-elle pas à rechercher aussi de ce côté ?

2.2.3. La boîte et ses fonctions magiques

Utilisant la boîte comme instrument de révélation, Philippe Genty semble se rapprocher de l'esthétique des spectacles de magie, dans lesquels la boîte joue plusieurs rôles actifs. Ses boîtes sont souvent le théâtre d'apparitions et de disparitions de figures. Semblables aux boîtes à double-fond des magiciens, elles font naître une interrogation sur leur véritable configuration et sur la nature des apparitions qui s'y jouent. Si Philippe Genty utilise de véritables marionnettes dans ses créations, il instaure également un trouble concernant les corps vivants en scène. Dans *Voyageurs immobiles*, la boîte s'inspire de certains tours de magie (la femme coupée, transpercée par des poignards, toujours à l'intérieur d'une boîte…) pour opérer une transfiguration des corps.

Un des comédiens va ainsi voir sa main remplacée tour à tour par un pied, puis par un oiseau et enfin par une boîte. Ce découpage du corps à l'aide de boîtes réapparait sous une autre forme un peu plus tard, lorsque les huit personnages de l'embarcation se retrouvent avec une boîte en carton fermée en lieu et place de leur tête. Chacun va alors faire tourner sa boîte pour en présenter l'ouverture face au public. Encore une fois, la rotation de la boîte qui découpe le corps est une manipulation courante en magie. [Illustration 13]

L'emboîtement des corps se double alors d'une certaine rythmique du dévoilement, un jeu se mettant en place sur la répétition de l'ouverture et de la fermeture de ces boîtes. Cette rythmicité fait apparaître la boîte comme un élément quasi-organique, elle se fait bouche ou œil qui s'ouvre et se ferme, semblant elle aussi s'animer, troublant la frontière avec le vivant.

Chaque comédien dévoile l'intérieur de sa boîte et laisse apparaitre le même visage, un masque conçu selon les traits de l'un des comédiens. L'inquiétude du corps dans son intégrité se double ici de l'angoisse du même et de sa multiplicité. La force de la boîte réside ici dans sa fonction d'instrument qui rythmiquement dissimule et révèle des transfigurations du corps vivant. Transfiguration qui est ici à prendre dans son sens littéral puisque c'est la figure, la face qui est frappée de métamorphose.

La boîte peut aussi être retouvée dans *Zigmund Follies*, découpant et déréalisant le corps de l'interprète. [Illustration 137]

2.3 La boîte comme instrument d'optique

2.3.1 D'une esthétique du caché à une expérience de la vision

La boîte porte en elle l'idée de fermeture, elle renferme quelque chose auquel on va accéder, qui va devenir visible au moment de l'ouverture. Elle est attente de découverte. Même fermée, elle joue sur la perception, elle instaure une forme d'attente (il n'est qu'à constater la formidable efficacité des instruments de farce et attrapes qui font surgir un pantin d'une boîte close). Dans la mise en scène de son *Bestiaire Forain*[877], Claire Dancoisne installe une piste de cirque encerclée de nombreuses caisses de bois. Ces boîtes closes ne s'ouvriront que vers la fin du spectacle pour en faire sortir quelques animaux à nourrir, pourtant, elles jouent un rôle dans l'atmosphère du spectacle : elles créent une présence virtuelle qui pèse sur la perception.

Roland Barthes a mis en évidence cette caractéristique de la boîte : « Ainsi la boîte joue au signe : comme enveloppe, écran, masque, elle *vaut pour* ce qu'elle cache, protège, et cependant désigne : elle *donne le change*, si l'on veut bien prendre cette expression dans son double sens, monétaire et psychologique ; mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps *remis à plus tard*, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps (…) »[878]

Certains créateurs contemporains jouent sur cette esthétique du caché que porte la boîte. Elles utilisent alors la boîte comme instrument d'optique, ménageant un accès à ce qui se trouve à l'intérieur sous forme d'un simple œilleton, ne laissant l'accès qu'à l'œil seul, faisant de ce dispositif une véritable expérience de la vision. Si la boîte est un espace caché, animé d'une vie secrète en dehors de nos regards, comme l'a montré G. Bachelard, les « boîtes à visions » permettent d'y jeter un œil sans en dénaturer le secret.

La compagnie Stultifera Navis détourne elle aussi ce principe de la boîte en distribuant aux spectateurs de sa création *Un souffle, une ombre, un rien*[879], de petites boîtes à utiliser par deux. Chacune de ces mystérieuses Aïku Box est percée de deux ouvertures

[877] *Bestiaire Forain. Le Cirque de la Licorne*, compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, création 2001.
[878] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, *op. cit.,* p.61.
[879] *Un souffle, une ombre, un rien*, mise en scène Alessandra Amicarelli, compagnie Stultifera Navis, création 2009.

ménagées en vis-à-vis et deux spectateurs sont invités à porter leur regard simultanément à l'intérieur, pour découvrir l'univers plastique miniature qui y est enclos. [Illustration 138]

Cette simultanéité permet un clin d'œil poétique : une plume placée dans chaque boîte se trouve exactement au centre de l'autre œil aperçu au fond de la boîte. La surprise provient du seul élément mobile perçu au travers de cet univers : l'œil du spectateur d'en face, dont la place a été soigneusement calculée pour se trouver comme au contact d'une plume au centre de la boîte. Le dispositif bifrontal est ici réinventé, chacun pouvant se percevoir en position de spectateur dans l'intime de la boîte.

Le petit univers plastique enclos dans chaque boîte permet non seulement de poursuivre la rêverie du spectacle, il met en scène une expérience de la vision où chacun des deux participants se retrouve à la fois acteur et spectateur, regardant et regardé.

Cette effraction de la présence d'un autre œil à l'autre extrémité de la boîte instaure un dispositif bifrontal. Il en est autrement pour l'installation que Marcel Duchamp a mise en place pour son tableau *Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*[880].Cette oeuvre conjugue les techniques du diorama et du *peep show*: le spectateur passe devant une vieille porte de bois, percée de deux trous à hauteur d'homme. Par ces trous, on peut voir une scène réaliste, représentant un trou de verdure où gît une femme nue, cuisses écartées, brandissant une lampe à gaz allumée. Le fond du diorama en trompe l'oeil évoque les arrière-plans des peintures de la Renaissance.

La boîte peut ainsi devenir instrument de vision, d'optique. Close et percée d'ouvertures à la taille d'un œil, elle abrite certaines images de l'exposition de la compagnie Turak *Les Origines d'un monde : une île*[881]. Les photographies, sur le thème du strip-tease revisité par la marionnette, y cadrent des territoires de corps nus, des plis de peau habités par de petites figures marionnettiques. [Illustration 139]

Penchés sur ces boîtes à vision, l'œil rivé à l'œilleton, les spectateurs aiguisent la curiosité les uns des autres. Ils sont comme autant d'index qui désignent une présence à entrevoir et redoublent la puissance de ce qui échappe au regard. La boîte fonctionne ici

[880] *Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* ne fut rendu public qu'après la mort de Marcel Duchamp.
[881] *Les Origines d'un monde : une île,* exposition de la compagnie Turak, création 2005.

sur le principe de la pulsion oculaire, elle articule la puissance du désir et sa mise à distance.

Cet espace que renferme la boîte fonctionnerait donc comme un piège pour le regard, l'ouverture faisant plonger le regard dans les profondeurs de l'objet. Le corps marionnettique qui y prend place est alors observé avec tout le poids de fascination qui accompagne la découverte de cette intériorité de la boîte. Ces objets familiers, comme le note Bachelard, fondent leur puissance sur un certain potentiel de dissimulation.

« Ils portent en eux une sorte d'esthétique du caché. Pour amorcer dès maintenant la phénoménologie du caché, une remarque préliminaire : un tiroir vide est inimaginable. Il peut seulement être *pensé.* »[882] Ainsi, la boîte est ce qui renferme l'intimité, elle est un objet particulièrement fécond pour la vie psychique, un objet capable de faire naître des images mentales.

La boîte, quand elle reste close aux regards, possède à son tour une force particulière. Selon le philosophe: « (…) il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. »[883] Certains spectacles jouent ainsi sur cette impossibilité de la vérification. L'espace fermé, dissimulé, semble plus habité que l'espace vu. Dans *A notre insu*, la présence de grandes boîtes de carton sur la scène pèse sur la réception.

La boîte fermée, le cube opaque, instaurent pour le spectateur ce que Georges Didi-Huberman qualifiait de « latence » en parlant des cubes produits par les sculpteurs minimalistes :

> « (…) Pourtant il faudra bien admettre devant cette forme parfaitement *close*, et auto-référentielle, que quelque chose d'autre pourrait bien y être *enfermé*… Alors, l'inquiétude ôte à l'objet toute sa perfection et toute sa plénitude. Le soupçon de quelque chose qui *manque à être vu* s'impose désormais dans l'exercice de notre regard devenu attentif à la dimension littéralement *privée*, donc obscure, évidée, de l'objet. C'est le soupçon d'une latence (…) »[884]

Quelque chose attend, quelque chose nous regarde à l'intérieur de ce volume clos. Comme pour faire écho au titre de la création de la compagnie Turak : quelque chose existe là, « à notre insu ». L'invisible s'accompagne du soupçon d'une présence. Le corps

[882] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.* p.19.
[883] BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p.90.
[884]DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, 1992, p.87.

de la marionnette vient alors faire jouer cette présence et lui conférer un certain degré d'étrangeté.

Si la boîte peut jouer sur la dissimulation et appeler le regard, elle peut aussi le provoquer ou déjouer cette attente en poussant le dévoilement de son intérieur à son paroxysme. Ainsi, les volumes de carton qui occupent l'espace scénique de *A notre insu* de la compagnie Turak vont successivement exploser, se démembrer et dévoiler leur intérieur en se déployant devant le public.

L'espace replié sur lui-même, sur son intérieur se déploie, entraînant une révélation du contenu qui fonctionne sur le mode de la surprise. Chaque boîte est en effet façonnée à la manière d'un habitat aux dimensions des marionnettes, et le déploiement s'effectue de manière différente pour chacune des boîtes. [Illustrations 140, 141 et 142]

Chacune se déplie selon ses propres fantaisies, sans respecter la géométrie du cube, dessinant des espaces au sol ou érigeant des demeures dans des coins. Si la boîte peut faire peser une certaine attente, elle déjoue ici cette fonction en accélérant brutalement la temporalité. L'explosion des boîtes surprend le regard.

Comme l'énonce Florence de Mèredieu dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* « Si la boîte renvoie au fermé, au clos, à l'invisible, elle est aussi, inversement, ce qui s'ouvre, dévoile et présente. »[885] On a pu l'envisager précédemment, la boîte s'inscrit dans une dialectique entre dévoilement et dissimulation, mettant ainsi en évidence cette caractéristique fondamentale de l'espace marionnettique. Le caché, l'intérieur de la boîte appelle le regard et les créateurs contemporains jouent de cette particularité. Articulant le visible et l'invisible sous de nouveaux régimes, ils placent le spectateur dans des postures particulières.

2.3.2 La boîte et la présence du spectateur

Certains artistes américains des années 60 ont cherché à déjouer les codes de la peinture et de la sculpture expressionniste. Les défenseurs de l'art minimal ont ainsi créé des formes épurées en ramenant le geste artistique à une expérience la plus neutre possible (en réaction contre l'auto-célébration de l'artiste alors en cours). Toiles noires ou

[885] DE MEREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, *op. cit.*, p.244.

porteuses de simples bandes bicolores, formes géométriques dans l'espace, présentées sans socle sont ainsi apparues au cours des années 1960.

Plus encore qu'un simple évitement de l'illusionnisme pictural, les artistes du minimalisme ont cherché à recentrer le regard sur l'objet pour créer les conditions d'une nouvelle expérience esthétique. Questionnant les relations entre l'œuvre, l'espace et les spectateurs, nombre d'entre eux ont travaillé autour de la boîte ou du cube.

Pour Carl Andre[886], la sculpture doit être radicalement remise en question : il en met d'abord à bas le principe de verticalité pour créer des sculptures s'étalant au sol, occupant un espace plus horizontal que vertical. Usant de structures de cubes recouvrant des surfaces plus ou moins planes, il instaure la sculpture comme lieu, bouleversant l'appréhension que peuvent en avoir les spectateurs. Loin de toute contemplation, le public y est invité à circuler autour de la sculpture, entre ses éléments, voire directement *sur* elle. C'est pour lui une façon radicale de démontrer que « la sculpture se refuse à seulement occuper l'espace : elle s'en saisit.[887] ».

Et il est exact que le cube, la boîte, instaurent un autre rapport à l'espace pour le spectateur. Qu'elle vienne buter sur le regard de par son opacité ou faire dialoguer intérieur et extérieur, comme dans les œuvres de Donald Judd, la boîte incite à la curiosité. Elle va même jusqu'à faire entrer le regard dans un jeu lorsqu'en 1978 Judd conçoit une boîte de cuivre ouverte sur le dessus, suffisamment grande pour que le spectateur soit amené à se pencher au-dessus d'elle, quasiment à « entrer dans la sculpture » pour y découvrir une feuille de plexiglas verte recouvrant le fond de la boîte et contaminant de ses reflets tout l'intérieur du volume.

La présence de la boîte instaure un dialogue avec la présence humaine (et on peut penser que le castelet forain, boîte longiligne présentée sur les places publiques, produisait un effet du même ordre dans sa structure entière).

En tant que figure géométrique, elle met le regard en butée et propose une sorte de simplification par la forme. Sol LeWitt, autre minimaliste, a quant à lui construit une série de cubes évidés, réduits à leurs arêtes. Pour lui, le cube est par essence vide, incomplet, mais *point de départ* essentiel pour d'autres opérations. « La caractéristique la plus intéressante du cube est qu'il est relativement inintéressant… C'est l'unité de base la plus

[886] Voir DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992.
[887] ANDRE, Carl, cité par PARSY, Paul-Hervé, in *Art minimal*, ed du Centre Pompidou, Paris, 1992, p. 34.

adaptée à des fonctions plus élaborées, la formule grammaticale à partir de laquelle le travail peut s'engager. »[888]

Un autre des avatars de l'espace – boîte est la boîte vitrée. Les vitrines de commerces investies par *La Révolte des Mannequins*[889] en sont un exemple spectaculaire. Espace d'exposition aux regards mais protégé du toucher, la vitrine met en scène des créatures conservées dans une immobilité fascinante, mais dont chacun des tableaux évolue d'un jour sur l'autre. [Illustration 143]

La vitre permet d'accéder à un espace d'ordinaire caché aux regards, à une vie qui serait ainsi exposée, la rue devenant le lieu d'une sorte de voyeurisme. Espace fermé où on conserve des curiosités pour les montrer, la vitrine, par la limite qu'elle impose au toucher rend aussi l'objet inaccessible. En le protégeant, elle le sacralise, le sort de l'espace quotidien.

La vitrine a valeur d'habitat, de scène spectaculaire et elle engage un jeu avec le regard. Michel Meurger, analysant un roman de Friedrich Freksa, « Expérience de voyage à Berlin », paru en 1919, assmile la vitrine à un aquarium : il parle ainsi de l'« espace/aquarium des mannequins de vitrine »[890].

Ces démarches invitent à pratiquer autrement l'espace urbain, à redécouvrir son environnement d'un œil neuf. C'est ce que prône Roland Shön, quand il convie son public à découvrir les œuvres de Loxias, artiste du mouvement « coucou » : « Pour garder l'Adzirie, il faudrait bouger avec ce qui bouge, ausculter au plus près l'impalpable du monde quotidien et parvenir à en faire spectacle, comme ce peintre imaginaire à la découverte duquel Roland Shön a coutume d'emmener le public de ses *Visites obliques*. Ses œuvres, peu visibles, apprennent à se pencher sur l'ordinaire : coulure de peinture au bas d'un mur de béton, fleur chétive poussée entre deux dalles de bitume, pièce de plastique abandonnée sur le support mural d'un poste de télévision. Roland Shön sélectionne

[888] LE WITT, Sol, cité par PARSY, Paul-Hervé, in *Art minimal*, ed du Centre Pompidou, Paris, 1992, p. 36.
[889] *La Révolte des Mannequins*, création de la compagnie Royal Deluxe et des étudiants de la 7ème promotion de l'ESNAM, 2007.
[890] BIDEAU-REY, Etienne, VIENNE, Gisèle, *Corps/Objet. Sur le rapport du corps au corps artificiel*, Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001, p.4.

quelques signes de très faible amplitude esthétique pour les donner à voir au public en tant qu'œuvres de Loxias. »[891]
L'art coucou, cet art qui fait son œuf dans le nid des autres possède aussi la force de l'interjection qui force à ouvrir les yeux.

Cette efficacité visuelle et imaginaire de la boîte semble pouvoir s'expliquer par la parenté forte qu'elle entretient avec la marionnette. Toutes deux sont en effet des figures de l'entre-deux. Espace ouvert ou clos au regard, espace vide ou empli de présences, la boîte en scène fait jouer plusieurs paradoxes qui sont autant d'échos à la marionnette et à ses propres vacillements.

Tombeau ou matrice, elle fait résonner chez la marionnette le tension entre vie et mort, entre inerte et animé. Espace de dissimulation ou de dévoilement, faisant dialoguer visible et invisible, elle questionne la présence particulière du corps marionnettique et ses mécanismes d'apparition et de disparition. La monstration frontale qu'elle articule à l'effet de coin accentue l'ambiguïté de cette créature qui semble douée d'autonomie.

Boîte et marionnette sont des objets ou des espaces dont la profondeur est propice à l'éclosion de nos images intérieures.Car en définitive, ce qui les rassemble c'est leur capacité à faire jouer le regard. Toutes deux offrent en effet l'une un corps, l'autre un espace, qui se trouvent pris dans un seuil, à cet endroit (« transitionnel ») où s'opère le basculement entre matérialité et imaginaire.

La boîte peut aussi prendre la forme de la chambre, « pauvre chambre d'imagination » qui traverse l'œuvre de Kantor. La chambre peut être envisagée comme lieu d'enfermement mais aussi comme lieu de surgissement des figures. Dans la marionnette contemporaine elle est mise en scène comme espace intime habité, révélé par la marionnette, dans un quotidien mis en scène dans sa capacité de dépli, dans une esthétique du coin et de la dissimulation.

[891] MATTEOLI, *op.cit.,* p.169.

Chapitre C.

L'espace marionnettique comme lieu d'un dépli

« Regarder ce qu'on ne regarderait pas, écouter ce qu'on n'entendrait pas,
être attentif au banal, à 1'ordinaire, à l'infra ordinaire.
Nier l'idéal hiérarchie du crucial à l'anecdotique parce qu'il n'y a pas d'anecdotique
mais des cultures dominantes qui nous exilent de nous mêmes et des autres,
une perte du sens qui n'est pas seulement pour nous une sieste de la conscience
mais un déclin de l'existence »
Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*[892].

On a pu voir dans les deux précédents chapitres que l'espace marionnettique contemporain fonctionne sur le mode d'un dépli. De l'écran à la table, puis du cadre à la boîte, les espaces appréhendés vont en s'approfondissant. La boîte, on a pu l'envisager avec l'approche de Gaston Bachelard, fonctionne comme une « maison des choses », une chambre en modèle réduit.

Les pratiques contemporaines de l'art de la marionnette tendent à investir cet espace de la chambre, à prendre place dans des espaces quotidiens. Jean-Luc Mattéoli, dans son ouvrage consacré à *L'objet pauvre sur les scènes contemporaines* a mis en évidence les liens étroits qui unissent les pratiques de théâtre d'objet et le quotidien.

Qu'il soit espace intime ou espace urbain, le quotidien va être investi par la marionnette pour en faire apparaître les recoins, les plis, les dimensions cachées. On passe ainsi d'un dépli de l'espace à un retour à sa dimension cachée, pliée, au recoin. La marionnette prend place dans des espaces aussi variés que la vitrine, le meuble, le vêtement, le livre, espaces qui seront perçus autrement par le spectateur puisqu'ils apparaîtront comme espaces d'un possible surgissement de la présence dans son quotidien.

Les dispositifs marionnetiques du quotidien apparaissent pliés sur eux-même, marqués par le pli.Ces espace déploient un imaginaire qui renvoie au quotidien ou sont des espaces eux-mêmes manipulés. L'espace marionnettique est un espace qui n'est alors pas simplement au service d'un corps mais qui devient, prend la forme d'une marionnette.

Pour envisager ces nouvelles formes de dispositif, nous avons convoqué les approches de philosophes de l'art (Pierre-Henry Frangne, Tzvetan Todorov) dont les recherches éclairent les rapports entre art et quotidien, ainsi que les travaux de Jean-Luc Mattéoli qui

[892] VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition : Essai sur le cinématisme*, Galilée, 1989.

permettent de saisir cette articulation dans le théâtre d'objet. Les références au vêtement et au pli sont nourries par Gilles Deleuze, Pascal Dibie, ou Roland Barthes, afin d'envisager ces espaces dans une optique philosophique autant qu'anthropologique.

1. Un quotidien à révéler

Examinant les trios posture ditinguant l'art du quotidien, Pierre-Henry Frangne, note que le rôle d'un tel art serait de « s'en détourner, le transfigurer, l'accepter et même l'exiger. »[893] L'art de la marionnette, dans ses formes contemporaines, repose sur ce second mouvement, celui d'une transfiguration du quotidien. Prenant appui sur les objets et les espaces du quotidien, l'art de la marionnette y introduit une dimension surréelle, fantastique.

Le quotidien, comme invite à le penser Pierre-Henry Frangne, pose une série de problèmes au spectateur. Le premier étant qu'il est constitutivement ce qui échappe au regard :

> « La vie quotidienne, parce qu'elle est la vie qui existe en chaque jour (selon l'étymologie) et qui revient de manière répétitive, prévisible et commune à moi et aux autres, *nous ne la voyons pas*. Nous la voyons, mais *nous ne la regardons pas*, car elle est une « toile de fond », une nappe grise et indistincte qui nous enveloppe et dans laquelle nous avons nos habitudes demeurant inconscientes. »[894]

Cette absence de regard se double d'une absence de conscience du spectateur du quotidien, d'une forme d'apathie qui n'invite pas à la prise de distance : « Bien au contraire, elle [la vie quotidienne] est un flux incolore, neutre, où tout fusionne et s'enveloppe dans une inconscience primordiale qui est la mienne mais aussi celle de tous

---

[893] FRANGNE, Pierre-Henry, *Le fragment et le quotidien dans l'art*, version remaniée d'une conférence faite au Centre culturel Le Triangle, le 4 février 2004, à Rennes. Cette conférence servait d'introduction théorique à un stage national intitulé « Le quotidien et le fragment comme supports de création en danse, littérature et design ». Mis en ligne le 3 janvier 2005, (consulté le 15 mai 2013) : http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm.

[894] FRANGNE, *art.cit.*

les autres. La vie quotidienne est nécessairement une co-existence des choses et des consciences dans une sorte d'assoupissement et de quiétude généralisés. »[895]

Dès lors, l'art peine à s'en saisir, la vie quotidienne apparaissant comme obtuse, repoussante pour beaucoup d'artistes :

> « Le quotidien banal est l'empire du neutre, du tautologique ou du redondant, et du prosaïque. En ce sens et par delà la tristesse répétitive qu'il implique, il peut être dégoûtant et *déprimant* comme chez Baudelaire, *écœurant* comme chez Sartre, *bête* comme chez Flaubert. »[896]

1.1 La marionnette comme révélateur du quotidien

Dans l'art de la marionnette, le dépassement du quotidien prend appui sur les objets, les espaces qui le composent. Il ne s'agit pas ici d'envisager la place des objets du quotidien sur la scène marionnettique, objets pauvres dont les enjeux ont été analysés par Jean-Luc Mattéoli dans sa thèse de doctorat[897] et son ouvrage consacrés à la question[898] , mais d'envisager le quotidien et ses objets comme espaces d'apparition, lieux habités, animés par la présence marionnettique sur les scènes contemporaines de cet art. On observe en effet une récurrence des espaces quotidiens investis par la marionnette, de la cocotte-minute à la table de la cuisine, du pli dans un vêtement au surgissement à une fenêtre. La marionnette fait signe et troue le quotidien.

Que produit l'apparition de la marionnette dans ces espaces quotidiens ? Comment envisager sa capacité à animer l'espace du quotidien, à en faire surgir les dessous et leur potentiel d'habitation ?

Traditionnellement, la marionnette emmène le public dans des épopées[899], et plus spécifiquement le jeune spectateur dans les mondes merveilleux des contes, de la littérature orale. Nicolas Faure[900], analyse l'évolution du répertoire jeune public et observe

---

[895] *Ibid.*
[896] *Ibid.*
[897] MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales sous la direction de Didier Plassard, Université de Rennes 2, 2006.
[898] MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
[899] On peut citer le *Mahabharata* en Inde ou l'*Opéra dei Puppi* en Sicile avec ses épopées chevaleresques.
[900] FAURE, Nicolas, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, PUR, 2009.

un déplacement des enjeux spatiaux dans ces dramaturgies qui s'éloignent progressivement du modèle du conte. Le fantastique tend à s'inscrire dans le quotidien. Les textes reposant de moins en moins sur la figure de l'aventurier qui parcourt le vaste monde, les espaces déployés dans les dramaturgies jeune public se révèlent plutôt clos, équivalant à la cabane ou à un retour dans le giron maternel, en tout cas prenant appui sur des espaces réels, tirés du quotidien. Cette tendance est révélatrice des évolutions de l'art contemporain de manière générale, où le souci de réalisme s'inscrit dans la littérature, les arts plastiques et les arts de la scène.

Selon Jean-Luc Mattéoli, dans l'art de la marionnette et du théâtre d'objet, la question de l'espace est le lieu d'une double tension. En effet, même si les compagnies inventent des « ethnographies imaginaires » telles que la Turakie de Michel Laubu ou l'Adzirie de Roland Shön qui emmènent le public dans des contrées éloignées, elles s'inscrivent dans le plus proche, dans un espace banal, familier constitué des meubles, objets, et autres éléments du quotidien.

La compagnie Turak a par exemple créé une série de spectacles[901] visant à retrouver des traces de la Turakie en prenant appui sur le quotidien le plus ordinaire, comme le spectacle *Critures*[902], instaurant un champ de fouilles archéologiques au sein d'une cuisine. Aujourd'hui c'est l'insularité qui est au cœur de la démarche de la compagnie, cette recherche reposant elle aussi sur des éléments du quotidien : la table[903], l'appartement[904], le corps[905] envisagés comme îles.

Le quotidien c'est ce qu'on ne regarde pas, ce qu'on ne voit plus à force de le voir. Il est envisagé comme un magma indifférencié. Les artistes sont alors tentés d'accentuer le détail pour contrer cet effet de pan, de travailler des formes qui font surgir la surprise dans ce qui apparaît comme banal. Pour Jean-Luc Mattéoli, le quotidien, comme la mémoire, sont menacés d'effritement. C'est contre cette disparition qu'œuvrent les artistes

[901] Depuis le premier spectacle intitulé *Au rez-de chaussée d'un entrepôt précieux* (1992), jusqu'en 2006, début du cycle autour de l'insularité.
[902] *Critures*, mise en scène Michel Laubu, Turak Théâtre, 1992.
[903] *Nouvelles et courtes pierres*, mise en scène Michel Laubu, 2009.
[904] *Appartement témoin,* installation de la compagnie Turak, 2010.
[905] *Les origines d'un monde : une île*, exposition de la compagnie Turak, 2007.

du théâtre d'objets : « Avec ces compagnies, quelque chose qui relève de l'inquiétude de la disparition semble en effet s'inscrire au cœur même de l'infra-ordinaire. »[906]

Georges Perec annonce ce mouvement qui se penche sur le banal, le quotidien Il s'agit selon lui d' « interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. » :

« Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. »[907]

Les artistes invitent à sortir de l'anesthésie du regard. Comme l'énonce Michel Laubu, il suffit d'habiter notre quotidien autrement pour en découvrir les potentialités : "En Turakie, tous les intérieurs de maisons présentent des plafonds ordinaires, anodins pour peu que l'on oublie de s'y promener. Il suffit d'ailleurs de marcher au plafond pour avoir cette sensation mystérieuse de poser les pieds sur la banquise. Cet endroit de notre quotidien, retourné, inversé, devient un envers fantastique, un bout du monde... le réveil du sentiment pingouin."[908]

Faisant surgir l'animé au milieu du magma quotidien, l'art de la marionnette invite à un décalage du regard, à habiter son quotidien autrement. Certaines compagnies alliant marionnette et art de rue invitent également à pratiquer l'espace urbain autrement, à être attentif à son environnement. C'est le cas des compagnies Royal de Luxe et Délits de façade.

Le rôle de l'artiste serait de provoquer une révélation de l'invisible : « Comme si directement, depuis l'intime et le quotidien jusqu'au monde de l'art, était ménagé un courant qui aspire la banalité et en révèle l'envers ignoré. »[909] Le Surréalisme a inauguré ce mouvement visant à enchanter le quotidien, à y faire surgir le merveilleux sous la forme d'un choc esthétique :

> « (…) on voit bien que Breton adosse sa théorie et sa pratique sur un refus de la banalité, sur l'idée « d'une banalité impossible[910]», c'est-à-dire sur le principe selon lequel le quotidien est et doit être *enchanté*, non par les dieux qui n'existent pas, mais par le merveilleux qui transmute toute chose en une aventure imaginaire infinie. L'esthétique du surréalisme est une esthétique du fragment dont on

[906] MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre sur les scènes contmporaines*, *op.cit.*, p.10.
[907] PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire, op. cit.,* p.11-12.
[908] LAUBU, Michel, dossier du spectacle *L'Epaule Nord.*
[909] MATTEOLI, *op.cit.*, p.73.
[910] JERPHAGNON, Lucien*, De la banalité, essai sur l'ipséité et sa durée vécue : durée personnelle et co-durée*, Librairie Jean Vrin, 1965, p. 172 et suiv.

> voit bien les principes : montage, collage, automatisme, jeu hasardeux, libre association comme dans le rêve, tout repose sur une volonté de *disruption* propre à détruire la vie banale grise et médiocre. Cette vie banale (bourgeoise, et que Breton décrit dans le premier *Manifeste* de 1924) est normée par la raison, la logique, l'habitude, la répétition du même. Il faut donc la faire exploser par le brouillage, le mélange incongru, le choc dont parlait déjà Lautréamont quand il définissait la beauté comme « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre ». »[911]

Il s'agit de s'appuyer sur le réel pour le détourner, lui faire subir une métamorphose. Cette posture vise à provoquer chez le spectateur une prise de conscience, un recul sur son quotidien : « L'extraordinaire brise la vie, rompt l'écoulement de la vie courante par la nouveauté qu'il fait émerger ou par la prise de conscience et la distance qu'il induit. »[912]

Il s'agirait, pour les artistes, de faire revenir le spectateur à une phénoménologie de la perception au sens où l'entend Maurice Merleau-Ponty, « c'est-à-dire « notre contact naïf avec le monde » ce qui reste lorsque l'on parvient à se passer des « sédiments des connaissances ultérieures » qui régissent a priori nos façon de penser et de percevoir. « Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que pourtant, il nous faut apprendre à le voir[913] » souligne Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*. »[914]

---

[911] FRANGNE, *op.cit.*
[912] FRANGNE, *op.cit.*
[913] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *Notes de travail,* Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2000, p. 8.
[914] EBEL, Emmanuelle, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062.

1.2 L'intime habité

Le quotidien contient ses espaces, ses creusements possibles, et les artistes de la marionnette l'érigent en espace foisonnant. Le quotidien, relu et dépassé, devient espace de surgissement, entre réel et imaginaire.

Ce sont d'abord les contenants (valise, bocaux, armoires) qui sont investis par la marionnette et dotés de la qualité d'habitation mise en évidence par Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*. Envisageant les meubles comme « maisons des choses », Bachelard les analyse comme porteurs d'une dimension intime lié à leur potentiel de dissimulation. Pour lui, les tiroirs et les coffres sont des « cachettes », où l'homme enferme ses secrets, des objets qui renferment un espace, fonctionnant comme « un modèle d'intimité » :

> « L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité. »[915]

L'intimé étant selon lui intrinsèquement lié à la dimension cachée, « (…) il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. »[916] On a vu que certains spectacles jouent sur cette impossibilité de la vérification en proposant des espaces fermés, dissimulés, qui semblent plus habités que l'espace vu.

La compagnie Turak, qui situe sa démarche au confluent de la marionnette et du théâtre d'objets travaille sur des espaces quotidiens reconstitués, espaces littéralement habités par par la marionnette. C'est la marionnette qui va permettre de révéler des espaces habituellement inaccessibles au regard. L'espace de la cuisine, lieu propice à cette recherche est transformé en champ de fouilles, dans le spectacle *Critures*. L'espace est le lieu d'une enquête sur les vestiges d'habitants de la Turakie, espace enfoui au creux de notre quotidien. Dans d'autres créations ce sont frigo, machine à laver (*A notre insu*), ou cocotte-minute (*Intimae*) qui recèlent des présences marionnettiques. [Illustration 67]

---

[915] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*., p.83.
[916] *Ibid*., p.90.

Le salon n'est pas en reste : dans *Intimae*, le canapé et l'armoire sont lieux de surgissement de la marionnette. C'est finalement un appartement tout entier qui est envisagé comme une île dans le spectacle *Appartement témoin*. La compagnie Turak met la question de l'habitant au cœur de sa démarche de création, chaque microcosme dans lequel est convié le public étant un espace habité, dans lequel il est question de traquer les traces de l'habitant.

Dans *Chère Famille* de la compagnie La Licorne, c'est une boîte à outils déployée qui devient le théâtre de l'apparition des personnages marionnettiques. D'autres boîtes quotidiennes peuvent être investies par l'animation : le bocal, l'aquarium en sont des figures récurrentes, sortes de microcosmes rendus visibles par la transparence du verre. La compagnie Faulty Optic installe ainsi l'espace de son spectacle *Bubbly Beds*[917] dans un aquarium. [Illustration 144]

Ces cachettes inscrites dans notre quotidien révèlent la marionnette dans son potentiel de blottissement. Comme l'analyse Gaston Bachelard, ce rapport à l'espace résonne chez le spectateur et entre en écho avec une mémoire de l'intimité : « Après avoir suivi les rêveries d'habiter ces lieux inhabitables, nous sommes revenu à des images qui demandent, pour que nous les vivions, que, comme dans les nids et les coquilles, nous nous fassions tout petits. (…) Blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter. N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir. »[918]

A cette puissance du blottissement s'articule celle du surgissement, révélant un autre espace, un envers du décor, un autre niveau d'intimité. Dans son chapitre consacré au nid, Gaston Bachelard explore la puissance imaginaire de divers refuges ayant valeur de nid. Ces évocations résonnent avec la marionnette et avec sa dynamique de retrait, d'évanouissement.[919] : « En cherchant dans les richesses du vocabulaire tous les verbes qui diraient toutes les dynamiques de la retraite, on trouverait des images du mouvement animal, des mouvements de repli qui sont inscrits dans les muscles. »[920]

---

[917] *Bubbly Beds*, mise en scène Liz Walker et Gavin Glover, The Faulty Optic, 1998.
[918] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.,* p.19.
[919] On a pu évoquer la poétique du refus dans l'appréhension de l'espace par la marionnette dans la partie II de cette thèse.
[920] BACHELARD, *op.cit.,* p.93.

La marionnette possède en effet une propension à se terrer, à s'évanouir, à se replier dans les coins. C'est cette poétique du coin qui est active dans la compagnie Turak, comme l'illustre cette image d'une installation de Michel Laubu à l'intérieur d'une lampe de poche. [Illustration 134]

L'espace quotidien s'étend aussi à l'extérieur de la maison et ce sont alors les rues arpentées quotidiennement, les espaces ordinaires de la ville qui sont animés par la présence marionnettique.

2. L'espace marionnettique entre pli et déploiement

La marionnette, avec sa capacité d'habitation tend à transformer chaque espace qu'elle investit en lieu porteur d'un imaginaire de l'intime. Le coin, le pli, comme l'a montré Gaston Bachelard, sont des formes d'espace repliés sur eux-mêmes, qui échappent au regard mais dont la dimension miniature confine à l'infini. Dans son chapitre consacré au coin, il établit un parallèle entre le coin et la dimension intime : « Voici le point de départ de nos réflexions : tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime se blottir, à se ramasser sur soi – même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison. »[921] Il affirme la puissance évocatrice du coin, sa charge de présence : « Tous les coins sont hantés, sinon habités. »[922]

Ces évocations résonnent avec la marionnette, sa capacité à se blottir mais aussi sa capacité à hanter les espaces du quotidien, à instaurer une véritable « vie dans les plis »[923] pour reprendre la formule du poète Henri Michaux. Cette qualité est exploitée dans les mises en scène qui font intervenir la marionnette dans des coins, espaces pliés du livre, du journal, du pli dans le vêtement. La marionnette, par son potentiel de surgissement, permet à ces espaces de se déployer, de s'ouvrir au regard, d'apparaître comme espaces porteurs de présences dissimulées, vérifiant les analyses de Bachelard.

Un véritable travail du pan et du pli est à l'œuvre dans le théâtre de papier. Si, traditionnellement, le théâtre papier est une forme censée rejouer les spectacles vus au théâtre d'acteurs dans un castelet, les formes contemporaines s'éloignent de ces dispositifs traditionnels. Dans *Maison du peuple*[924], spectacle de la compagnie Papierthéâtre mis en scène par Alain Lecucq, l'acteur est entouré de panneaux recouverts de papier, surfaces qui se déplient par endroits pour laisser apparaître une image contenue dans la surface, comme un envers des apparences qui se donne à voir.

Gilles Deleuze a exploré la question du pli en philosophie, notamment dans l'œuvre de Leibniz[925]. Il introduit la question lors d'un cours au Collège de France[926] : « Les

[921] BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, p.130.
[922] *Ibid*., p.133.
[923] MICHAUX, Henri, *La vie dans les plis*, Gallimard, 1990.
[924] *Maison du peuple*, texte d'Eugène Durif, mise en scène Alain Lecucq, 2009.
[925] DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit, 1988.

choses ne sont pliées que pour être enveloppées. Les choses sont pliées pour être incluses, pour être mises dedans. »

La question du pli renvoie à une dialectique entre intérieur et extérieur, entre montré et caché qui est inhérente à l'art de la marionnette.

Pour Deleuze, le baroque « ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques. Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, plis sur plis, pli selon pli. »

Grâce à la marionnette, le quotidien peut être envisagé comme espace plié, et c'est le renouveau du regard qui peut en déployer le sens.

En 1959, le peintre Hantaï commence à peindre des tableaux selon la technique du pliage : la toile pliée, froissée est imprégnée de couleur puis dépliée. La couleur qui s'est déposée de façon discontinue apparaît en éclats répartis à travers l'espace de la toile faisant jouer sur le même plan les réserves blanches. Pour lui, il s'agit de repousser les limites habituelles de la toile, d'ouvrir par cette série de plis les perspectives de l'espace :

> « La peinture existe parce que j'ai besoin de peindre. Mais cela ne peut suffire. Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose. Le problème était : comment vaincre le privilège du talent, de l'art, etc. ? Comment banaliser l'exceptionnel ? Comment devenir exceptionnellement banal ? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu, se mettre dans la toile. On pouvait remplir la toile pliée sans savoir où était le bord. On ne sait plus alors où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre les yeux fermés. »[927]

2.1 Livres et pop up

L'espace du livre, avec ses capacités de dépli et de déploiement semble propice à faire surgir la présence marionnettique, au même titre que les boîtes quotidiennes que sont les meubles, les appareils ménagers.

---

[926] DELEUZE, Gilles, « Leibniz Le pli, récapitulation », cours donné le 16/12/1986 au Collège de France, disponible sur www.webdeleuze.com.

[927] BONNEFOI, Geneviève, *Hantaï*, éditions de l'association culturelle de l'abbaye de Beaulieu, 1973, p. 23.

Des compagnies de marionnette s'emparent de cet espace et travaillent la question du livre pop up (autrement appelé livre animé ou livre à système), à la frontière avec le théâtre de papier. Ce sont des livres dont les pages contiennent des mécanismes développant un volume ou mettant en mouvement certains de leurs éléments.[928]

Hervé Di Rosa, peintre et président de l'Association des arts modestes, y consacre une exposition[929] : « Livres à système, livre animés ou livres à transformation recouvrent une même réalité, celle des ouvrages dont l'ouverture et la manipulation offrent de spectaculaires éclosions et éveillent en chacun de nous un sentiment enfantin. »[930]

Un *pop-up* est à l'origine un élément qui se déploie à l'ouverture de la page (décor qui se met en place, dragon qui déploie ses ailes). Ce mot est devenu plus général et peut aujourd'hui désigner toutes sortes d'animations. Né au Moyen Age, le livre à système s'adresse aux enfants dès 1760 avec les Arlequinades de Robert Sayer, puis investit le champ des arts du spectacle : « Il « accompagne « la naissance de la photographie puis du cinématographe, s'inspire du théâtre et du cirque. Vers 1880/1890, le très créatif Lothar Meggendorfer met ainsi au point d'étonnants panoramas à relief pour l'éditeur allemand Schreiber : plus d'un mètre de longueur pour les six scènes de *Buffalo Bill. Le Grand Show*. »[931]

Différentes modalités peuvent être retrouvées : une *fenêtre* ou *trappe* peut être soulevée pour dévoiler un élément caché par le décor (lapin derrière un buisson) ou un changement d'attitude d'un personnage (grenouille assise, grenouille qui saute), une *tirette* actionne le déplacement d'un sujet dans la page, l'ouverture d'une *fenêtre*, le remplacement d'un décor par un autre grâce à un système de lamelles ou d'un élément par un autre dans une découpe de la page.

Le pop up inscrit le lecteur dans une attitude d'interaction manuelle avec l'ouvrage qu'il parcourt, faisant de lui un « manipulecteur »[932]. Cette pratique de lecture est retrouvée dans les mises en scène de théâtre de papier où l'acteur actionne, déplie les

[928] Pour approfondir, voir les ouvrages de Jean-Charles Trebbi : *L'art du pop-up et du livre animé*, Paris : Alternatives, 2012 ou de Gaëlle Pelachaud : *Livres animés: Du papier au numérique*, Paris : L'Harmattan, 2011 et le site internet : http://livresanimes.com/histoire/histoire1.html.
[929] www.miam.fr.
[930] DI ROSA, Hervé, cité par Patrick Le Fur, « Pop up art ! », *Beaux-Arts magazine*, n°232, septembre 2003, p.58.
[931] LE FUR, Patrick, *art.cit.*, p.58.
[932] LE FUR, *art.cit.*, p.58.

pages d'un livre pour faire apparaître différents espaces parcourus par des silhouettes de papier. L'art du pop up et l'art de la marionnette jouent sur les questions de pli, de dévoilement, de dissimulation, de surgissement. En 2009, la compagnie La Boule bleue crée *Je me souviens*[933], spectacle interprété par Eun Young Kim Pernelle, dans lequel elle revient sur ses souvenirs d'enfance en Corée. Le grand livre pop up qu'elle déploie fait apparaître les paysages de son enfance, des rizières à la grande ville de Séoul. [Illustration 145]

La compagnie Théâtre Sans Toit explore elle aussi cet espace du livre dans son spectacle *Les Anges*[934]. Chaque page dépliée donne lieu à un changement d'espace et permet le surgissement de nouvelles figures. [Illustration 146] Damien Schoëvaërt, créateur du livre, pièce centrale de la scénographie de ce spectacle, continue son exploration des mécanismes du livre pop up en proposant un stage intitulé « Théâtre de marionnettes et pop up » en collaboration avec la compagnie Arketal.[935]

Dans *Le Cri quotidien*[936], la compagnie Les Anges au plafond explore le pli et le dépli du papier journal. [Illustration 147] Ce travail sur le pli et le dépli apparait dans leurs autres spectacles : dans *Les Mains de Camille*[937], le sol de papier se déplie littéralement sous les pieds des personnages se faisant se déployer des herbes hautes comme des livres qu'on ouvre. Les marionnettes se déplient, se dénouent dans *Au fil d'Œdipe*[938].

[933] *Je me souviens*, mise en scène Eun Young Kim Pernelle, compagnie La Boule bleue, 2009.
[934] *Les Anges*, mise en scène Pierre Blaise, Théâtre Sans Toit, 2007.
[935] Stage du 21 au 25 octobre 2013, avec Greta Bruggeman et Damien Schoëvaërt.
[936] *Le Cri quotidien*, sous-titre : « spectacle de papier plié et déplié en musique », mise en scène Brice Berthoud et Camille Trouvé, compagnie Les Anges au plafond, création 2000.
[937] *Les Mains de Camille*, mise en scène Camille Trouvé, Les Anges au plafond, 2012.
[938] *Au fil d'Œdipe*. Tentative de démêlage du mythe, mise en scène Brice Berthoud, Les Anges au plafond, 2009.

2.2 Du vêtement au corps

Espace du quotidien et espace du corps se rejoignent dans l'esthétique du vêtement investi par la marionnette. Espace plié par excellence, le vêtement offre des plis, des cachettes, des poches dans lesquels la marionnette peut se loger.
Entre papier et tissu, on gagne le corps, progressivement. Florence de Mèredieu, dans son ouvrage consacré à la dimension matérielle dans l'art contemporain, observe la parenté entre ces deux matériaux, le textile et le papier : « Pâte à papier, étoffe, toile, carton, tissu, suaire, textile : entre l'étoffe et le papier s'insinuent toutes les nuances de matière, tous les intermédiaires. »[939]

Le tissu est en outre doué d'une capacité de mouvement qui lui permet d'être aisément manipulable et lui confère une capacité d'évocation :

> « Contrairement à la fragile cellule, le tissu est fait pour être palpé, froissé, et l'épistémologue ne peut résister à l'attrait d'une image aquatique qui vient surdéterminer encore la continuité du matérialisme tissulaire tout en suggérant le rythme bipolaire du pliage et du dépliage : « On plie, on déploie un tissu, on le déroule en ondes superposées sur le comptoir du marchand. » Le comptoir du marchand est secrètement rêvé comme une grève que viennent battre le flux et le reflux des marées tissulaires. »[940]

Ainsi, la nappe bleue mise en scène dans *Nouvelles et courtes pierres* de la compagnie Turak, se mue-t-elle aisément en ressac de vagues au bord d'une plage imaginaire.

Avec le vêtement, c'est le corps qu'on approche, dans sa fonction d'ornement mais aussi de dissimulation. Le vêtement sert en premier lieu à cacher. Certaines mises en scène de marionnette contemporaine explorent cette question de la dissimulation et de l'intimité en conviant le public à découvrir la vie caché sous un jupon[941]. [Illustration 148]

« Et bien des rêveurs veulent trouver dans la maison, dans la chambre, un vêtement à leur taille. »[942] A l'instar de Gaston Bachelard, des créateurs contemporains ont exploré la dialectique maison / vêtement. La marionnette semble être une des voies privilégiées pour explorer cette dimension du tissu, des vêtements. Espace transitionnel

[939] DE MEREDIEU, Florence, *op.cit.,* p.117.
[940] DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.371.
[941] *Sous le jupon*, compagnie La SOUPE, mise en scène Delphine Bardot.
[942] Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*, p.72.

entre le corps, la peau nue et l'espace extérieur, le vêtement, la guenille, le chiffon est lui aussi un seuil à sa manière.

Le tissu semble pouvoir accueillir dans ses plis bien des présences. Il va parfois même se transfigurer pour devenir la figure même. Dans la phase de travaux préparatoires à la mise en scène du *Théâtre ambulant Chopalovitch*, les étudiants de l'ESNAM[943] ont élaboré des propositions pour donner vie aux personnages. L'une d'entre eux a ainsi fait surgir la figure marionnettique d'un tas de linge oublié, qui en se dressant lentement prenait l'apparence d'un corps construit doué de parole et de mouvement[944].

Si la présence marionnettique fait régulièrement son apparition dans les revers des vêtements, les poches, comme ombre qui parcourt l'intérieur de manteaux, elle semble investir de façon récurrente une pièce vestimentaire particulière : la robe. Les scènes contemporaines sont traversées par différentes formes de robes-castelet. Il nous a paru intéressant d'en explorer trois formes différentes, trois expériences qui ouvrent progressivement un espace du vêtement vers le corps vivant comme dispositif.

Dans sa création *Mobil Homme*[945], la comédienne manipulatrice Stanka Pavlova pénètre dans une robe de feutre, sorte de boîte de l'intérieur de laquelle elle va faire apparaître des personnages ou des formes de feutre qui s'en échappent (petit enfant, animaux de feutre, cœur rouge…). La robe y est l'espace de la rêverie, travaillée dans sa profondeur par les surgissements de l'intérieur vers le public de très jeunes enfants, également animée en surface par la projection d'images animées. Elle fait office de matrice quand le petit enfant s'en échappe retenu par un fil de laine rouge, mais encore d'espace de cache-cache entre les enfants du public et la comédienne qui s'y enfonce pour animer les figurines qui en sortent. [Illustration 149]

Chez la compagnie Créatures, la robe est le lieu d'un autre rapport au corps et à la monstration. Dans leur création *Mine Noire*[946], la comédienne semble en effet prisonnière de ce vêtement hybride, sa robe blanche se prolongeant jusqu'au sol par un dispositif circulaire plan recouvert de sable et travaillé en profondeur qui s'avère être l'espace d'une mine où des travailleurs s'affairent. La manipulatrice, elle-même manipulée par le

[943] Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, travaux préparatoires de février 2009 à la mise en scène du *Théâtre ambulant Chopalovitch*, texte de Lioubomir Simovitch.
[944] La proposition était celle d'Irene Lentini.
[945] *Mobil Homme*, mise en scène Denis Bonnetier, compagnie Zapoï, 2007.
[946] *Mine Noire,* mise en scène Hubert Jégat, compagnie Créatures, 2007.

propriétaire de la mine, semble être un corps marionnettique dont la robe fait office d'ancrage au sol et d'espace de manipulation des créatures laborieuses qui peuplent cet endroit. La robe fonctionne comme un piège, une machine qui contraint le corps qui la revêt à céder à l'activité intense qui doit s'y jouer. La robe déploie ici un univers, celui du travail, tant en surface que dans la profondeur de la structure. [Illustration 150]

Dans le *Freaks Carnival*[947] de la compagnie Mano Labo, la robe du personnage de la Mère des Monstres est elle aussi dispositif de monstration, en interrogeant fortement le corps qui s'y glisse. Une comédienne voit son corps transfiguré, habillé d'une imposante robe de chair. Le corps frêle de la comédienne se voit alors affubler de deux seins imposants et d'une cascade de tissus organisés en plis et replis, de couleur rouge, évoquant une chair à vif. Cette robe-matrice s'anime du surgissement continu de figures, poupons maléfiques manipulés par deux comédiens sous la robe et menaçant leur mère de mort. La robe est alors véritablement un nouveau corps, habité de créatures. [Illustration 151]

Le vêtement recèle un potentiel d'habitat qui est exploité par les compagnies de théâtre d'animation. Il est aussi un espace lié à l'imaginaire, comme le note Bachelard : « Les rêves de la maison-vêtement ne sont pas inconnus à ceux qui se complaisent dans l'exercice imaginaire de la fonction d'habiter. »[948]

Roland Barthes, dans un article consacré au vêtement[949], cherche à en déduire des caractéristiques propres à en dresser une lecture anthropologique :
« D'autre part, la position de la pièce sur l'axe horizontal du corps (degrés d'extériorité), est suivie d'une façon trop lâche en sorte que le jeu complexe des dessous, vêtements et sur-vêtements, n'est jamais analysé dans sa légalité. » Il ajoute une note de bas de page : « Il y aurait lieu de recenser toutes les translations de pièces. Une loi s'en dégagerait peut-être, qui semble toujours pousser la pièce de l'interne vers l'externe ; seuls les psychanalystes ont traité jusqu'à présent ce point. »[950]

On le voit, le vêtement et le corps s'articulent selon les dimensions de l'apparence et de l'intériorité, de la surface et de la profondeur, comme on a pu l'envisager chez

[947] *Freaks Carnival*, mise en scène Lucas Prieux, compagnie Mano Labo, 2009.
[948] BACHELARD, *La Poétique de l'espace,* p.101.
[949] BARTHES, Roland, *Histoire et sociologie du vêtement*, 1957, pp.892-907.
[950] BARTHES, *op. cit*., p.893.

Philippe Genty et Ilka Schönbein. Les pratiques actuelles tendent d'ailleurs à investir le corps au plus près, la marionnette devenant parfois même cette autre peau que constitue le vêtement.

Dans cette dialectique entre intérieur et extérieur, la place du regard est centrale : que laisse-t-on entrevoir et que dissimule-t-on ? Dans son *Système de la mode*, Roland Barthes dresse une analyse du vêtement sur la base des variants de l'habit : ouverture/clôture, lourd / léger, transparent /opaque, variants d'ouverture, variants d'orientation (frontale ou pas). La place du spectateur et la pénétration du regard président à la pensée du vêtement, de la même façon que pour le rideau.[951]

Pour Pascal Dibie qui a travaillé sur les enjeux de la question de la porte, des passages et des seuils entre intérieur et extérieur[952], la poche, espace plié dans le vêtement, mérite qu'on lui accorde une certaine attention. C'est ce qui le conduit à esquisser une ethnologie de la poche, dans la série des « ethnologies du quotidien » publiées sur son blog.[953] :

> « J'ai trouvé une réponse en me lançant dans une tentative d'esquisse d'une ethnologie de la poche, une sorte de micro-ethnologie jusqu'ici rarement tentée. La poche ou plutôt les poches, ces replis et aménagements spéciaux définitifs dans nos vêtements, sont reliés à une topographie et une hiérarchisation toutes particulières. »[954]

Les vêtements sont des espaces propices au surgissement de la présence marionnettique, au plus près du corps. L'espace quotidien apparaît empli de recoins, de plis dans lesquels se joue une présence à déceler.

Pour Jean-Luc Matteoli, « (…) le quotidien constitue le dernier continent à explorer, la dernière terre vierge. Il serait dans ce cas l'hétérotopie ultime et paradoxale, celle qui fait du métro-boulot-dodo l'endroit possible d'une désaliénation. »[955]

Les compagnies des arts de la marionnette qui investissent l'espace quotidien y instaurent des trouées, y déploient des univers propres à susciter l'imaginaire ou à provoquer l'« irruption de fragiles fulgurances de beauté au sein de notre quotidien »[956]

---

[951] Comme le montre Georges Banu dans Le Rideau ou la fêlure du monde, Adam Biro, 1997, p. 45.
[952] DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la porte, des passages et des seuils*, Métailié, 2012.
[953] http://pascaldibie.blogspot.fr/.
[954] DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la poche*, article publié le mercredi 9 décembre 2009.
[955] MATTEOLI, *op.cit*, p.216.

Evoquant le théâtre d'objet, Jean-Luc Mattéoli parle d'une esthétique proche d'un « sublime moderne » qui reposerait sur la « rencontre orchestrée du trivial et de la grâce ».[957] Les réflexions sur l'espace marionnettique semblent se rapprocher de la peinture hollandaise du XVIIème siècle, telle qu'elle est approchée par Tzvetan Todorov.

C'est cette alliance que Todorov observe dans la peinture hollandaise[958]: « un refus de la vision manichéenne qui traverse toute l'histoire occidentale, une glorification du monde réel, dont chaque parcelle, une découverte du sens de la vie même. » La présentation de l'éditeur éclaire cette conception de l'art :

> « La beauté gît dans le geste le plus humble. […] Ils [les peintres] nous apprennent à mieux voir le monde, non à nous bercer de douces illusions; ils n'inventent pas la beauté, ils la découvrent - et nous permettent de la découvrir à notre tour. Menacés aujourd'hui par de nouvelles formes de dégradation de la vie quotidienne, nous sommes, en regardant ces tableaux, tentés d'y retrouver le sens et la beauté de nos gestes les plus élémentaires. »[959]

Dans ces esthétiques du quotidien, la marionnette aurait encore une fois cette capacité à fonctionner comme « instrument d'optique », ouvrant le regard sur le monde environnant. Révélant les plis, les coins dont est constitué notre quotidien, elle y installe une dimension imaginaire et réenchante ce qui pourrait à priori être considéré comme banal.

Les boîtes, vitrines, tables, cadres, écrans qui traversent l'espace marionnettique sont eux aussi des focales attirant le regard sur ce qui n'est habituellement pas perçu.

---

[956] MATTEOLI, *op.cit.*, p.221.
[957] MATTEOLI, *op.cit.*, p.231.
[958] TODOROV, Tzvetan, *Eloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Adam Biro, 1998.
[959] Editeur, éditions Adam Biro, 1998, 4ème de couverture.

PARTIE IV.

PROCESSUS ET ESTHETIQUES RELATIONNELS DE L'ESPACE MARIONNETTIQUE

Après avoir exploré les caractéristiques de l'espace marionnettique et celles du corps de la marionnette, nous abordons ici plus spécifiquement l'articulation entre manipulateur et marionnette, entre corps vivant et corps inerte. Dans les pratiques contemporaines, chez Ilka Schönbein, La Licorne, Turak Théâtre ou Philippe Genty, la manipulation se fait à découvert, laissant apparaître le manipulateur eux côtés de la marionnette. Corps fictif et corps réel, illusion et fabrique de l'illusion se côtoient dans le champ de vision du spectateur, ouvrant de nouvelles lectures à l'art de la marionnette.

Après l'espace et le corps, c'est la question du regard qui sera centrale ici. Il s'agit ici de réinterroger l'espace marionnettique à partir d'un espace d'instauration de la création, d'un espace fondateur d'une forme d'esthétique relationnelle, fondée sur un va-et-vient permanent entre 3 corps, celui de la marionnette, celui de l'acteur-manipulateur et celui du spectateur.

L'esthétique relationnelle, terme forgé par Nicolas Bourriaud[960], désigne une « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent. ».[961] Les arts du spectacle sont des arts relationnels par excellence. L'art de la marionnette propose quant à lui une relation fondée sur un trio de présences qui étend les enjeux du spectacle vivant.

Le premier chapitre interroge la théâtralité de l'entre-deux et envisage les postures spatiales occupées par le manipulateur et la marionnette sous l'angle d'une partition relationnelle, d'une dramaturgie visuelle. Il est consacré à trois questions essentielles : le décentrement, la portée dramaturgique du geste manipulatoire et les formes d'index échafaudées par la présence de l'interprète-manipulateur.

Nous abordons ensuite la question du processus manipulatoire sous l'angle d'une mise abyme se jouant à plusieurs niveaux. Les différentes postures dramatiques de l'interprète (conteur, montreur, auxiliaire, figure du double) engageant des mises en abyme spécifiques. L'acte créateur est souvent mis en abyme lorsque l'interprète occupe la posture d'artiste, de créateur, théâtralisant l'acte de création. C'est aussi à une mise en abyme du regard que convie l'espace marionnettique.

[960] BOURRIAUD, Nicolas*, Esthétique relationnelle,* Dijon, Les presses du réel, 1998.
[961] BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, *op. cit*., p.117.

Le chapitre C explore la confrontation entre le corps vivant et le corps animé et interroge ce que l'inerte produit sur le corps vivant du manipulateur mais également sur le corps du spectateur. La marionnettisation de l'acteur est abordée (dans les démarches de La Licorne et de Philippe Genty) ainsi que différents niveaux de réification du corps de l'acteur, investi par la présence de la marionnette dans les pratiques du corps hybride, du corps-castelet, du corps infiltré. L'espace marionnettique est enfin envisagé comme lieu de relation au corps du spectateur, lieu de trouble sensitif, de proximité, d'intimité, et de mise en déroute de l'intégrité corporelle.

Chapitre A.

Théâtraliser l'entre-deux : un espace relationnel

La place du corps vivant est au centre de ce qui est donné à voir dans les mises en scène contemporaines où la manipulation se fait à vue. Selon Claire Heggen, fondatrice du Théâtre du Mouvement et pédagogue à l'ESNAM, le corps de l'interprète est profondément marqué, investi par la manipulation à découvert :

> « A l'époque, la manipulation à vue s'imposait, or, si on manipule à vue, le corps ne peut pas être investi de la même façon suivant le mode de manipulation, d'autant plus que chaque marionnette demande une organisation différente des corps selon qu'on la manipule seul, à deux, à trois, etc. Cela faisait apparaître des modes d'énonciation de l'acteur très différents : si l'acteur est en scène en même temps que sa marionnette, qui est-il ? Est-il associé à sa marionnette, présent-absent, pour manipuler dans un espace visuel contraint à l'amplitude de la main, ou est-il dissocié dans l'espace ? Le choix de la dissociation implique des déplacements, la prise en compte de la hauteur, de la profondeur et l'occupation d'un espace beaucoup plus large. »[962]

Une attention portée au geste manipulatoire révèle qu'il est porteur de plusieurs niveaux de lecture. Outre donner vie à la marionnette, la faire exister, la manipulation en tant qu'acte porte en elle une dimension de communication, une dimension relationnelle. L'espace marionnettique est d'abord marqué par un décentrement du corps de l'interprète. La coexistence du comédien-manipulateur et de l'objet étend la focalisation du regard à l'espace d'un couple, couple dont les diverses relations spatiales sont porteuses d'enjeux relationnels (rapprochement, éloignement, mouvement contrarié ou directif…). Les manipulations contemporaines peuvent parfois être envisagées comme de véritables chorégraphies du décentrement.

Le corps qui manipule s'inscrit dans une attitude, dessine une posture expressive dans l'espace. Ce premier niveau de significations influe sur la perception du spectateur, lui donne l'accès à une narration particulière. Si « tout geste modifie l'espace » selon la formule de la chorégraphe Jacqueline Robinson[963], tout geste de manipulation fait entrer la relation vivant / manipulé dans un jeu de tensions. Verticalité de l'acte d'animation, surplomb, mise en retrait derrière la marionnette, jeu côte à côte seront perçus comme autant d'indicateurs des postures dramatiques de l'un par rapport à l'autre.

---

962 HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258.

963 Citée par LOUPPE, Laurence, in *Poétique de la danse contemporaine*, éditions Contredanse, collection Pensée du mouvement, p. 145.

La question de l'éloignement, de la proximité avec la figure manipulée renseigne elle aussi sur les enjeux relationnels au cœur de cette présence double. Une véritable dramaturgie du geste manipulatoire peut également être envisagée : les gestes de manipulation (brandissement, agitation, portés, repoussement devant soi, balancements…) inaugurent eux aussi la relation marionnettiste-marionnette. Plus encore que la posture des corps dans l'espace, le geste manipulatoire renseigne sur la dynamique relationnelle du couple marionnettiste-marionnette.

La manipulation recouvre aussi une autre dimension : elle met en place des stratégies de monstration. En créant des espaces pour le regard, elle va diriger l'attention du spectateur, faire voyager son regard dans une partition visuelle réglée par la mise en scène. C'est ce que le plasticien Jean Lancri met à jour dans son ouvrage sur l'index dans les arts plastiques [964] :

« Pris de la sorte entre pratique et communication, le geste qui montre, qu'il soit peint ou non, dialectise sans relâche *dire* et *faire* (…).»[965]

Le « geste qui montre », qu'il soit index ou acte de monstration d'une figure, entrelace de façon fine l'action et la parole et convie le regard à pénétrer dans un espace, dans une narration. Focaliser le regard avec l'index permet d'ouvrir l'espace marionnettique vers le public, d'instaurer une relation entre le manipulateur et les spectateurs. Véritable guide, il occupe une posture de technicien, cadreur et metteur en scène. Si la marionnette est l'être-là, le marionnettiste est son index, il indique sa présence.

[964] LANCRI, Jean, *L'index montré du doigt. Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, L'Harmattan, coll. Arts et Sciences de l'Art, 2000.
[965] LANCRI, Jean, *L'index montré du doigt*, *op. cit.* p.26.

1. Chorégraphies du décentrement et enjeux relationnels

Dans l'espace marionnettique ne prennent pas place une seule mais deux présences, celle de l'acteur vivant et celle de la figure. Dans les pratiques contemporaines de la manipulation à découvert, on ne peut envisager la marionnette sans la présence humaine qui lui permet d'exister : c'est à un double-corps, une présence de couple que l'on a à faire.

La distance qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre, leur place dans l'espace sont à la fois porteurs d'enjeux techniques mais aussi relationnels. Leurs postures spatiales respectives dessinent un canevas de sens qui va éclairer le spectateur sur la relation des deux corps en présence.

Cette gamme de postures et distances entre l'acteur et sa marionnette rendent visible le rapport qu'entretient celui qui parle à sa parole. L'acteur joue alors de ce double-corps en l'organisant autour de tensions, de rapprochements, d'effets d'intimité, de distance, de miroir, de fusion. La chorégraphie du décentrement qui se donne à voir dans la manipulation à vue rend visible ce qui auparavant se jouait caché, derrière le castelet ou l'écran, cette gamme de mouvements et de postures que Pierre Blaise, directeur du Théâtre Sans Toit et enseignant à l'ESNAM, nomme la « danse enclose »[966].

1.1 Poétiques du décentrement et de la relation

L'art de la marionnette se caractérise par un décentrement du corps du comédien qui partage son espace d'action avec l'objet. Est-ce l'objet qui conduit à ce décentrement ? C'est ce que porte à croire l'étymologie du mot objet, *objectum* en latin signifiant en effet « posé devant », « jeté devant ». La marionnette peut être envisagée comme un objet mais elle diffère de l'objet scénique et elle ne peut être réduite à l'objet usuel mise en scène dans le théâtre d'objets. La question de l'objet se pose différemment au théâtre ou il est souvent un simple signe inscrit dans le langage scénique, au théâtre d'objets (pratique dans laquelle

[966] BLAISE, Pierre, « Poupées et objets. Qui manipule qui ? » in *Cassandre* n°69 *Je hais les marionnettes,* 2007, p.51.

c'est l'objet usuel qui est mis en scène, animé de manière non réaliste) ou dans la marionnette. Dans l'art de la marionnette, l'objet peut se muer en corps, en présence agissante. Jean Baudrillard[967] pour l'approche sociologique et Anne Ubersfeld[968] pour l'approche sémiologique peuvent aide rà saisir ces différences.

La marionnette n'apparait pas simplement dans l'axe du regardeur, elle se livre à une forme de décentrement qui lui donne une certaine dimension d'étrangeté. Pour Emmanuelle Ebel, il s'agit d'« un décentrement du point focal de la représentation »[969] qui s'instaure, la présence humaine n'étant plus au centre du propos du spectacle mais bien la relation qui la lie à un objet. Ces poétiques du décentrement, à l'œuvre dans l'art de la marionnette traversent d'autres pratiques comme le cirque contemporain (lui aussi en prise avec les objets) ou la danse contemporaine[970].

Le décentrement conduit à une véritable poétique de l'objet. L'objet en scène est placé de biais, décentré et c'est cet écart dans l'espace qui lui donne sens. Un deuxième niveau de l'écart peut être retrouvé quand l'acteur, au contact de la marionnette, est lui aussi mis à l'écart. Plusieurs niveaux de mise à l'écart sont possibles : par le travail de l'ombre et de la lumière, l'acteur s'efface et la marionnette devient l'objet le plus visible. L'acteur peut également se tenir sur le bord de l'image scénique, faire un pas de côté et se placer derrière la marionnette, en-dessous ou par-dessus. Un troisième mode de mise à l'écart peut être instauré par le travail de la matière. Chez Kantor par exemple, la marionnette parait plus vivante que l'acteur. La vie n'est plus là où l'on croit la voir. L'échelle instaure elle aussi des écarts entre la présence marionnettique et l'acteur, le regard se focalisant sur l'espace dessiné à l'échelle de la marionnette et rejetant en périphérie l'acteur et l'espace anthropocentrique.

Le théâtre d'objets est lui aussi marqué par ce décentrement que Jean-Luc Mattéoli, dans sa thèse[971] consacrée à la présence de l'objet pauvre sur les scènes contemporaines assimile à un « découronnement de l'acteur » :

---

[967] BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
[968] UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* , Paris, éd. Belin, 1996.
[969]EBEL, Emmanuelle, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062.
[970] Un numéro de la revue *Alternatives théâtrales* est d'ailleurs consacré à cette question : *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003.
[971] MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales sous la direction de Didier Plassard, Université de Rennes 2, 2006.

« L'objet pauvre produit ainsi une révision de la hiérarchie traditionnelle entre l'acteur et l'objet. Dans certaines formes de théâtre d'objet, il a par exemple conduit, selon Roland Shön, à donner à l'acteur « une place autre », hybride, comme on vient de le voir : une sorte de « découronnement » de l'acteur par l'objet se produit, mais qui ne conduit pas pour autant à une éviction totale. Car le paradoxe du théâtre d'objet est que jamais l'acteur n'est davantage présent, puisqu'il assure souvent à lui seul le jeu et la machinerie ! »[972]

Cette « mise à l'écart » du comédien par la présence de l'objet influe aussi sur la perception de son corps. Confronté à l'objet, le corps du manipulateur quitte son statut quotidien et entre dans une « physicalité » proche des pratiques sportives. Claire Heggen, co-directrice du Théâtre du Mouvement au croisement entre mime et marionnette, insiste sur l'importance des objets dans sa pratique sportive puis artistique : « Une familiarité avec les objets dans une relation de « physicalité » pure expérimentée durant ma formation au professorat d'Education Physique : les pousser, les jeter, les lancer, les tirer, passer au-dessus, dessous, tourner autour, etc… Des activités où le corps se plie à l'objet ou bien a besoin d'un objet pour se mettre en jeu, en action. »[973]

Dans la démarche du Théâtre du Mouvement, comme dans les pratiques marionnettiques, le centre de l'attention n'est plus la présence du comédien, mais la relation qu'il noue avec un objet. Le propre de cette relation chez Claire Heggen, disciple de Decroux, c'est qu'elle transforme profondément le corps de l'acteur, celui-ci tendant vers l'abstraction : « Dans le travail de Decroux, l'acteur est sujet-objet d'art, c'est-à-dire qu'il doit montrer son art sans montrer sa personne, ce qui pourrait déjà être une définition du marionnettiste et de la marionnette. »[974]

Incapable d'envisager sa pratique sans le rapport aux objets, sans une confrontation du corps à l'inanimé, Claire Heggen, elle considère l'objet comme partie prenante d'une relation qui devient le centre du propos dramatique :

« Pour moi, l'objet, ce n'est ni l'objet ni le sujet, mais la relation des deux. J'emploie le mot de relation aussi au sens de « relater une histoire ». L'objet en tant que tel va me donner des

[972] MATTEOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », revue *Images re-vues* n°125, 2007, [En ligne], 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 02 juin 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/125.
[973] HEGGEN, Claire, *Sujet-objet : entretiens et pourparlers*, p.32-36 in *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003, p.32.
[974] *Ibid.*

informations sur l'état dans lequel il est. S'il est lourd, il va avoir un effet sur mon centre de gravité. Si je l'écarte un peu de mon corps, il va m'entraîner. Le sujet et l'objet ne sont donc pas séparés : comme dirait Françoise Dolto, c'est du *co-être*, de la coexistence. L'objet me donne des informations, par la vue mais aussi par le toucher. Est-ce qu'il est lourd ? Est-ce qu'il bouge ? En m'informant, il me transforme, et cela devient performance. J'ai trouvé une série de termes en anglais qui exprime bien cela: *informance*, *transformance*, *performance*. On est à la fois dans l'attention, dans l'intention et dans la tension. C'est ce jeu permanent entre l'objet et le manipulateur qui fait la présence et le sens. Mon objet peut m'indiquer une direction alors que j'en aurais proposé une autre. C'est la matérialité de l'objet qui réajuste et relance en permanence le sens qui est en train de se produire. »[975]

Le décentrement, s'il influence fondamentalement la pratique de l'acteur, propose aussi un décalage du regard du spectateur, comme le souligne Emmanuelle Ebel :

« Le rôle de la pratique artistique du décentrement est justement de dévoiler les potentialités minoritaires contenues dans l'objet, c'est-à-dire de se servir de l'objet comme d'un support propice au déplacement des contingences culturelles liées aux habitudes de perception. »[976]

[975] HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258.
[976] EBEL, Emmanuelle, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062.

1.2 Postures dans l'espace

L'art de la marionnette agit pour le comédien comme une véritable école de la relation et du positionnement. Surplomber une figurine, la porter à bout de bras, se poster en retrait derrière elle, autant de postures qui invitent le spectateur à entrer dans différentes narrations. Se positionner sous sa marionnette, au-dessus d'elle sont des conduites manipulatoires issues des techniques traditionnelles dans lesquelles la marionnette est souvent plus petite que l'humain. Ces postures, dans la manipulation à vue, ont tendance à jouer sur la mise en abyme de l'espace de la marionnette, l'espace marionnettique faisant office de mise en action du récit, de deuxième strate dramatique.

Comme l'analyse Pierre Blaise, dans le fait de « jouer sur sa marionnette », c'est « l'énergie de l'acteur (qui) domine cette fois. La marionnette est un artifice, un indicateur pour nous montrer l'acteur ou le personnage. Cette forme se rencontre souvent dans le théâtre de table ou de papier où les figures sont au service du talent du bonimenteur. »[977]

En revanche, pour l'interprète, se tenir derrière elle ou jouer à ses côtés impliquent une posture dramaturgique différente : la marionnette et l'acteur partagent alors le même espace dramatique et font office de partenaires positionnés au même niveau dramaturgique. La relation spatiale rend lisible la posture dramaturgique instaurée, différentes configuration pouvant intervenir au fil de la représentation.

1.2.1 Brandir la marionnette

Jouer sous sa marionnette, c'est agir comme un support vivant, un socle qui dessine l'espace de la fiction dans les airs, au-dessus du corps de l'interprète. Brandir sa gaine à bout de bras ou sa marotte au bout d'une tige, c'est accepter que ce qui fait sens dépasse, surplombe l'humain. Les corps vivant ne sont plus prisonniers de l'espace exigu du castelet et ils donnent à voir cette relation entre un espace fictionnel en hauteur et la fabrique qui se joue dans les « bas-fonds ».

[977] BLAISE, Pierre, « Un « théâtre d'art » de marionnettistes » in *Les fondamentaux de la manipulation*, *op. cit.,* pp.50-60.

Dans la mise en scène d'*Othello* par Massimo Schuster[978], les personnages de Shakespeare sont incarnés par de simples visages fichés sur des bâtons servant à leur manipulation. Les figures sont manipulées dans les airs, dessinant l'espace de la fiction autour et au-dessus des interprètes, permettant de mettre en évidence la dimension manipulatoire qui agit au sens propre comme au sens figuré sur les personnages victimes d'une véritable machination. [Illustration 152]

Sur les 3 images du spectacle, on peut lire trois enjeux relationneles différents :

- Sur la première, l'acteur regarde la marionnette qui regarde le public, la relation triangulaire est très prégnante, il s'agit d'un « passage de relais » dramatique entre acteur et marionnette
- La seconde image est celle d'un face à face entre acteur et marionnette, ils sont alors partenaires, ils se situent au même niveau dramatique
- Dans la trosième image, l'acteur s'efface derrière la marionnette, la distance entre eux se réduit, participant de la mise en retrait de l'acteur tandis que le personnage marionnettique est placé au premier plan.

Chez Philippe Genty, la manipulation dans les hauteurs permet d'appréhender l'espace aérien et de lui conférer la possibilité du surgissement des figures. Ainsi, dans *La Fin des Terres*, un insecte à tête humaine hante le plateau, manipulé de façon chorale par un groupe de manipulateurs à l'aide de fines baguettes permettant de dissimuler l'animation. [Illustration 153]

La manipulation dans les airs n'est pas sans rappeler le travail du Bread and Puppet Theater[979], chez qui l'art de la marionnette porte une forte dimension carnavalesque et un rôle de dénonciateur social. Leurs figures dressées dans les airs, visages grimaçants portés au bout de perches[980] sont les porte-parole de la contestation.

[978] *Othello & Iago*, mise en scène Massimo Schuster, Théâtre de l'Arc en Terre, 2009.
[979] Compagnie américaine de théâtre politique fondée par Peter Schumann en 1962, dont la démarche repose sur des marionnettes géantes.
[980] Marionnettes mesurant entre 1,50 mètres et 3 mètres de haut.

Une dimension plus intime de la manipulation par le dessous est présente dans les spectacles où se joue, selon Didier Plassard, la question de l'éthique[981]. Soutenir, élever, porter en triomphe une marionnette, c'est être dans une reconnaissance de sa vulnérabilité et se proposer en véritable auxiliaire de vie. Ainsi, les portés de marionnettes hyperréalistes à l'effigie de vieilles dames, dans le spectacle *Des nouvelles des vieilles*[982], mis en scène par Julika Mayer.

1.2.2 Surplomber la marionnette

Au contraire, surplomber une marionnette évoque plus l'intervention divine que la mécanique souterraine. Le manipulateur semble agir directement sur l'univers miniature de la figure, dans une attitude relevant du geste divin mais également du surplomb et de la préhension enfantine. Il prend alors la posture d'un joueur, ordonnant un univers selon un certain principe de plaisir. Les manipulations sur ou sous la figure mettent en jeu une dimension fondamentale de l'imaginaire occidental : la dimension d'horizontalité, le rapport du haut avec le bas. C'est la question de la création qui est au cœur de cette posture, qu'elle relève de la posture de Créateur qui agit sur le destin de la figure humaine ou d'une mise en évidence de la dimension poïétique de l'œuvre. [Illustration 154]

Cette première posture est peu présente dans les créations contemporaines, ou alors elle est le signe d'un propos centré sur la question de la destinée humaine. Dans *Lacrimosa*[983], petite forme mise en scène par Bruno Pilz, le regard du spectateur est invité à passer à travers un écran et à pénétrer à l'intérieur d'une boîte télévisuelle. Le manipulateur, accueille les deux spectateurs, les installe dans un canapé et les équipe d'une télécommande. Une fois le téléviseur « allumé », ils y découvrent un personnage assis dans son salon, devant sa télé. La marionnette à fils est actionnée par Bruno Pilz, dissimulé au-dessus du dispositif.

---

[981] PLASSARD, Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », in *Théâtre/Public. La Marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements,* juin 2009,p. 22-25. Dossier publié sous la direction de Julie Sermon.
[982] *Des nouvelles des vieilles*, création du Là Où Théâtre, mise en scène et interprétation Julika Mayer, 2007.
[983] *Lacrimosa*, mise en scène et interprétation Bruno Pilz, 2011.

Dans *Lacrimosa* le personnage principal oscille entre marionnette à fils et double holographique, entre présence concrète et légèreté absolue de l'immatérialité.
Pourtant, une présence bien réelle commet à plusieurs reprises une intrusion dans le dispositif : la main de Bruno Pilz. Véritable marionnettiste au sens artisanal et polyvalent de la profession : il règle l'ordonnancement de tout le spectacle, installe les spectateurs, leur donne les consigne, les manipule (les modèle dans une attitude), les filme à leur insu. On est là aussi dans un emboîtement des espaces puisque cette main qui nous manipule au début du spectacle est celle qui manipule la marionnette à l'intérieur du téléviseur, intervient sur l'image scénique, actionne diverses machineries, (mise à feu de la télévision, flocons de neige par la fenêtre). Cette main a en outre une présence symbolique forte, elle dénature l'image scénique en y introduisant l'image d'une puissance extérieure, métaphore du destin.

La question de la création artistique se retrouve dans les mises en scène de théâtre d'objet où le manipulateur crée, fait et défait un univers souvent posé à même une table et sur lequel il a prise[984].

Enfin, dans les manipulations à découvert, se pencher sur la marionnette, souvent de petite taille, c'est pour l'acteur une posture de sollicitude. L'acteur se met au service, à l'écoute de la marionnette. Ainsi, Duda Paiva alterne les deux modes de manipulation dans deux de ses spectacles, les postures dramatiques induisant et redoublant les postures spatiales. Dans *Angel*[985], il incarne un sans domicile fixe qui reçoit la visite d'un ange : la manipulation se fait par le dessous, la figure marionnettique surplombant la figure humaine. Dans *Malediction*[986], le danseur incarne un chirurgien, penché sur une créature malade allongée sur une table d'opération. Il se trouve alors dans une attitude de sollicitude envers la marionnette.

Pour Gilbert Durand, le mouvement vertical dirigé vers le bas, les profondeurs, est une image de l'intimité : « Si l'ascension est un appel à l'extériorité, à un au-delà du charnel, l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet. »[987]

---

[984] Cette question de l'espace marionnettique comme espace de création sera évoquée dans le chapitre B.
[985] *Angel*, mise en scène Duda Paiva, 2004.
[986] *Malediction*, mise en scène Duda Paiva, 2008.
[987] DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.,* p.228.

1.2.3 Manipulations équiplanes

Dans les formes de manipulation issues du *bunraku* (manipulations horizontales), se placer derrière sa marionnette peut revêtir plusieurs significations. Le corps vivant se trouve en retrait, l'espace de la fiction étant présenté au premier plan. Le manipulateur fait alors office d'arrière-plan, de décor, le regard vient buter sur sa présence. Figure de l'accompagnateur, du rôdeur qui se tapit dans l'ombre, de la présence humaine mise à distance derrière la fiction, le manipulateur en retrait semble se fondre derrière un masque, un leurre.

Etre derrière la marionnette, c'est projeter devant soi l'espace de la fiction, l'accompagner. C'est également se masquer, disparaitre au profit d'une autre présence.

Dans le spectacle *Spartacus*[988], par la compagnie La Licorne, les deux dimensions sont présentes : les interprètes sont dans une forme de dissimulation de leur présence, le corps dans une attitude de retrait. Ils engagent leurs marionnettes (gladiateur à gauche, éléphant à droite) dans un duel projeté au-devant d'eux. La présence de perches pour la manipulation accentue le retrait derrière la marionnette. L'effet de masque est bien présent, quelles que soient les dimensions de la marionnette. [Illustration 155]

Chez Ilka Schönbein, la manipulation s'effectue souvent derrière la marionnette. Dans ses mises en scène, il est question de la transformation de la présence, entre humain et figure. La marionnette agit véritablement comme masque, *prosopon* au sens de la Grèce ancienne (« ce qui est en avant »[989]).

Enfin, quand la manipulation se joue aux côtés de la marionnette, la relation manipulateur / manipulé est celle d'un partenariat. Ces pratiques confèrent à la marionnette un statut d'égalité avec l'interprète, ils partagent la même sphère dramaturgique.

Les créations de la compagnie La Licorne jouent sur ces niveaux de sens produits par les postures du manipulateur confronté à l'objet, et sur les variations possibles à l'intérieur d'une même création. Dans *Bestiaire Forain*[990], une multiplicité de figures

[988] *Spartacus*, par la compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, création mars 2010.
[989] FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, 1995, p.15.
[990] *Bestiaire Forain. Le Cirque de la Licorne*, mise en scène Claire Dancoisne, Théâtre de la Licorne, création 2001.

marionnettiques et d'objets de taille et de techniques manipulatoires diverses entraînent l'acteur et la marionnette dans une gamme de postures renouvelées.

Dans ce cirque marionnettique, la relation entre les corps va ainsi se décliner de différentes manières, faisant évoluer le statut du montreur au fil du spectacle. Dans ce cirque chimérique fait de bois, de sciure, de ferraille et de poussière où les objets prennent vie, cinq vieillards sont aux prises avec différents animaux bricolés, créatures machinées domptées pour l'occasion. La manipulation y est mise en scène sous forme de numéros où on salue aussi bien les prouesses effectuées par le bestiaire que le talent des manipulateurs. Une relation très forte se tisse entre les corps et l'espace : les postures modèlent l'espace scénique, qui, à son tour, influence la mise en perspective des corps

La variété des postures de manipulation qui va contribuer à créer un espace foisonnant où les corps vont s'engager dans une véritable chorégraphie. L'univers du plateau tout entier semble se dessiner- à partir des objets, les caisses de bois encerclant la piste deviennent des lieux d'apparition, de surgissement des créatures. Elles font irruption depuis l'intérieur de ces caisses, des bords du plateau, du fond de scène, débordant parfois vers le public.

Les potentialités de l'espace sont alors exploitées au maximum par le bestiaire : la manipulation se fait aussi bien dans les airs, qu'au sol, sur une table ou dans les profondeurs de la scène. Les corps des manipulateurs se trouvent sans cesse engagés dans de nouvelles postures, dans de nouveaux rapports spatiaux à leurs créatures.

Les animaux du *Bestiaire* vont ainsi être animés à distance à l'aide de baguettes (poissons volants, escargots, mouche) ou à pleine main comme le cheval de fer sur roulettes, la particularité de cette ménagerie étant que son caractère mécanique lui permet parfois de s'animer d'elle-même, sans que le comédien ait besoin de la toucher. Ce sont alors les corps des comédiens, leur jeu, leurs postures qui vont créer l'intention, jouer autour des créatures pour leur donner une présence active. Cette opposition objet immobile/ comédien en jeu se rapproche des formes de *l'animation immobile*[991] à l'œuvre dans le théâtre d'objets. Trois comédiens ouvrent ainsi les paris pour une course de taupes mécaniques. Immobiles et posées au sol, leurs pattes avant et leur tête s'agitent

[991] « L'implication exceptionnelle du corps humain dans la manipulation des poupées, conduit parfois à l'inversion des rôles : la marionnette demeurant immobile, l'homme évoluant autour. », citation d'Olenka Darkowska-Nidzgorski (*Masques et marionnettes au cœur du théâtre africain*, éd. IIM, 1998, chapitre consacré aux divers modes d'animation des marionnettes) par Roland Shön in *Les Objets du théâtre*, p. 1, http://www.theatrenciel.fr/medias/pdf/2000-les-objets-du-theatre.pdf.

mécaniquement tandis que derrière elles chaque comédien redouble les mouvements de son champion avec force moulinets de bras et cris d'encouragement.

Un chœur de plusieurs comédiens peut aussi s'organiser autour de certains numéros, animant l'espace pour prolonger l'intention qui anime la marionnette. Les corps des comédiens se resserrent ainsi fébrilement autour de la famille Sardinoff, boîtes de sardines trapézistes manipulées par un jeu d'aimants sur une petite table. Ils s'éclatent au contraire dans l'espace autour du rhinocéros furieux que les acrobates cherchent à contenir. Plus que la manipulation directe, c'est le jeu des comédiens autour et leur façon d'investir l'espace qui crée la tension dramatique.

1.3 La proxémie en question dans les pratiques contemporaines

Dans les pratiques traditionnelles la distance entre manipulateur et marionnette est parfois liée à des contraintes techniques. Les enjeux de proxémie sont en lien, dans la marionnette à gaine, à fils, dans le *bunraku* ou dans le théâtre d'ombres aux techniques de manipulation et aux espaces de monstration qui leur sont dédiés. Ainsi, la dissimulation du corps vivant par le castelet, l'espace du *bunraku* ou l'écran, impliquent que la plus grande des distances entre la marionnette et le manipulateur se situe à bout de bras.

Aujourd'hui, dans les pratiques contemporaines caractérisées par la manipulation à vue, la kinesphère[992] (terme au cœur de la pédagogie de Claire Heggen[993]) se caractérise par son extension ou est investie de façon impérieuse par la présence marionnettique.

1.3.1 Manipulations à distance

La liberté dans les distances possibles entre l'acteur et la marionnette conduit Claire Heggen à proposer certaines modalités de jeu avec le masque. Pour elle, c'est la mise à distance de l'objet (dans sa pratique, du masque) qui instaure la marionnette :

> « Si je fais disparaître le masque, et si je joue comme s'il était encore là, avec son empreinte en creux, je suis dans le mime corporel : j'ai incorporé la contradiction à l'intérieur du corps. Si je le délègue au bout d'un segment, un pied par exemple, en le mettant à distance du corps, j'arrive à la marionnette. »[994]

La distance caractériserait la marionnette, sa projection dans l'espace serait la condition de sa présence.

---

[992]Il s'agit de la sphère imaginaire qui entoure le corps et définit l'espace du mouvement tel qu'il peut se déployer autour de l'individu. La *kinesphere* sert de base au système de notation du mouvement élaboré par Rudolf Laban. « La kinesphère est la sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés sans que le corps sur un seul pied ne se déplace du point de support. » (Rudolf Laban, cité par Simon Hecquet et Sabine Prokhoris in *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007, p. 57.).

[993] HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258.

[994] HEGGEN, Claire, *Ibid.*

Les pratiques contemporaines ne sont plus limitées par les contraintes techniques liées au corps de l'interprète, elles mettent en jeu des formes de marionnette qui apparaissent dans une distance démesurée avec leur manipulateur.

La compagnie Royal De Luxe, dans ses spectacles de rue mettant en scène les Géants[995], instaure une véritable distance entre la marionnette et ses multiples manipulateurs. Installés à ses pieds, la suivant dans ses déplacements, les Lilliputiens sont comme tenus à distance par les dimensions imposantes de la marionnette.

C'est aussi le cas des manipulations d'effigies numériques, d'avatars qu'on retrouve dans certaines créations de la compagnie Zapoï. Dans *Zapping Lupus*[996] ou *Cirkusa Absurdita*[997], des effigies apparaissent sur des surfaces écraniques et entrent en interaction avec un comédien en scène. Ces effigies sont manipulées à l'aide d'outils de programmation et d'animation numérique (*Flash*[998]).

Mitoyen[999], spectacle du Là Où Théâtre, achève de décentrer la question de la manipulation et celle de l'espace marionnettique en proposant un spectacle où la marionnette filmée en direct apparait sur un écran aux côtés de l'acteur, la manipulation restant visible à distance, sur une table installée sur le plateau à cour. [Illustration 156]

La mise à distance crée la sensation d'une figure autonome, tandis que le rapprochement du manipulateur avec sa marionnette donnent à voir une relation intime, souvent caractérisée par des postures d'écoute bienveillante.

1.3.2 Corps-à-corps avec la marionnette

D'autres démarches contemporaines jouent au contraire sur une réduction drastique de la distance entre l'interprète et la marionnette. Si la démarche d'Ilka Schönbein en est révélatrice, cette prise d'assaut du corps vivant se traduit sur les scènes actuelles par la récurrence de corps-castelet, corps hybrides, corps infiltrés par la marionnette. Le chapitre C de cette partie explore ces questionnements du corps de

[995] *Le Géant tombé du ciel* (1993), *Retour d'Afrique* (1998), *La Petite Géante* (2005), *La Fabuleuse histoire du Géant enterré vivant* (2008), *La Géante du Titanic et le Scaphandrier* (2009).
[996] *Zapping lupus*, compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2004.
[997] *Cirkusa Absurdita*, compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2005.
[998] Adobe Flash (anciennement Macromedia Flash), logiciel pour l'animation et l'interactivité des pages web via un format fermé de données d'animations vectorielles interactives.
[999] *Mitoyen*, mise en scène Renaud Herbin, création du Là Où Théâtre, 2006.

l'interprète, dans lesquels la manipulation allie décentrement et recentrement sur le corps vivant.

Chez Ilka Schönbein, la question du décentrement se joue à l'intérieur même du corps hybride : dans *Le Voyage d'hiver*, c'est la marionnette qui est au centre, et plus le corps de l'interprète. Cette technique associée au masque et au travail plastique sur la carnation de la marionnette et de l'interprète instaure un trouble chez le spectateur, habitué à envisager le corps vivant comme repère central.
[Illustration 157]

Si distance et postures dans l'espace informent le spectateur sur les enjeux relationnels entre le vivant et l'animé, la gamme gestuelle qui constitue l'acte de manipulation est elle aussi centrale dans cette appréhension, comme l'observe Claire Heggen :

> « J'ai pu alors repérer et préciser (davantage) les différents points de vue, relations et postures réciproques du marionnettiste et de sa marionnette – comme par exemple et entre autres : une relation de fusion, d'identification avec la marionnette, ou bien une présence d'accompagnement parallèle à celle-ci qui a sa vie propre, une situation de témoin distancié (voire d'absence), de partenaire de dialogue avec elle, ou iconoclaste parfait en la ramenant à son état d'objet premier en la laissant tomber et en la poussant du pied, etc. »[1000]

1.3.3 Des partitions chorégraphiques

La distance instruit ainsi sur le type de relation, elle est une forme de posture dramaturgique elle aussi : enjeux de dévoration, de rejet, rapprochements, duels pour occuper le centre de l'attention sont autant de possibles à cette relation rendue lisible par la distance entre marionnette et manipulateur.

Claire Heggen considère la marionnette dans son articulation au corps du manipulateur. C'est pour elle dans cette relation, ces enjeux de pouvoir que se donnent à

[1000] HEGGEN, Claire, *Sujet-objet : entretiens et pourparlers*, p.32-36 in *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003, p.35.

lire à la fois une chorégraphie dans l'espace mais aussi l'existence de l'un ou l'autre protagoniste :

> « Le service de l'image, de la marionnette, du marionnettiste pour guider le regard du spectateur se fait en fonction du mode gestuel articulatoire choisi et de l'emplacement du moteur du mouvement et de son intention. Le spectateur regarde où « ça » bouge et où « ça » commence. A l'inverse, si une marionnette se fixe dans l'espace (et il ne suffit pas seulement pour le marionnettiste « de ne pas vouloir bouger mais de vouloir ne pas bouger » !) et si le marionnettiste se déplace par rapport à ce point fixe, ce n'est pas tant son corps que le spectateur va regarder que la résistance de la marionnette au mouvement du marionnettiste. Ce qui lui confère existence et volonté. Le spectateur regarde où « ça » se tend. »[1001]

Ce jeu sur les distances à l'intérieur d'un couple formé par le vivant et l'animé peut être également retrouvé dans le travail de chorégraphes qui explorent toute une gamme de relations possibles. C'est le cas de Duda Paiva[1002] qui expérimente depuis *Angel* les effets de tension, de distance et de rapprochement avec la figure marionnettique. Ses créations[1003] mettent en scène des corps phagocytés par des pantins, au terme de luttes corporelles intenses. [Illustration 158]

L'espace du couple fonctionne sur le mode du modelage de la visibilité. La présence simultanée de l'interprète et de la marionnette peut aussi donner lieu à des jeux sur l'espace formé par le couple. Comment la double-présence comédien/marionnette s'articule-t-elle dans l'espace ?

Il semble que l'espace de ce couple agisse comme un « espace-accordéon » entre deux sujets dont les positions respectives sont modulables dans l'espace, révélant ainsi des enjeux de relation. Dans *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*[1004], création de l'ESNAM, un véritable travail est effectué sur ces postures. Une même comédienne peut serrer sa marionnette contre son cœur, puis la poser et s'en éloigner, ou encore être dans une totale contradiction avec elle (regarder à droite alors que la marionnette regarde à gauche). Ainsi, le double-corps dessine comme une géographie des relations dans l'espace.

[1001] HEGGEN, Claire, *Sujet-objet : entretiens et pourparlers*, p.32-36 in *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003, p.35.

[1002] Duda Paiva, danseur et marionnettiste brésilien, directeur de la DudaPaiva Company, fondée en 2004 et basée aux Pays Bas.

[1003] *Angel,* (2004), *Morningstar* (2007*), Malediction* (2009).

[1004] *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu,* texte Philippe Minyana, mise en scène collective des étudiants de la 7ème promotion de l'ESNAM, 2007.

La marionnette peut en effet engager avec le comédien un véritable dialogue dans le mouvement : dans un des tableaux de *La Chair de l'Homme* mis en scène par Aurelia Ivan, le personnage de Jean sans nom est incarné par un comédien et une pierre[1005]. L'acteur entre avec elle dans une chorégraphie qui révèle les points d'équilibre de son corps, les jeux de tension.

Pour ce troisième tableau, la manipulation prend les allures d'un véritable corps à corps. L'espace est circulaire là aussi, un cercle de pierres posé au sol délimitant le lieu du monologue du comédien[1006] qui va donner à voir à l'aide de son corps et d'une pierre ornée d'une effigie les étapes de vie de « Jean sans nom ». C'est à une véritable chorégraphie de la voix dans l'espace que nous assistons, le regard suivant les évolutions de la pierre tenue à bout de bras qui entraîne le manipulateur dans une danse entêtante. La voix semble dépasser le corps qui la produit, le mouvoir dans l'espace par l'intermédiaire de la présence de la figure marionnettique.

La pierre va ainsi tantôt prendre la place du visage du comédien, de sa tête, posée sur son épaule quand il se présente de dos ou former d'autres types de corps hybride : placée sur les genoux du comédien, celui-ci lui prête ses jambes. La voix, la parole, semblent ainsi circuler sur son corps ou l'entraîner dans ses impulsions de mouvement. On assiste à de rares épisodes de dissociation entre le vocaliste et le corps marionnettique, de distance lorsque le corps du comédien se tend dans la direction opposée à la pierre ou lorsqu'il la quitte des yeux pour s'adresser brièvement au public, lors de moments d'introspection. Ces ruptures de rythme recentrent l'attention sur la présence de l'interprète, dans ce duo où le don et la reprise de la parole animent l'espace.

Le propos du chapitre de l'œuvre de Novarina est incarné dans ce jeu avec l'effigie qui nous donne à voir un personnage qui surplombe son corps ou cherche à lui échapper, s'interrogeant sur son identité et les relations entre sa parole, son corps, et le reste du monde. Ce tableau apparait caractéristique des interrogations soulevées par Sandrine Le Pors dans son ouvrage *Le théâtre des voix*[1007]. Pour Sandrine Le Pors, des interrogations

[1005] Luc-Vincent Perche dans le chapître XVII de *La Chair de l'homme*, texte de Valère Novarina, mis en scène par Aurélia Ivan, création 2009, compagnie Tsara.
[1006] Il s'agit de Luc-Vincent Perche, dans la version représentée en septembre 2009 au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières.
[1007] LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, PUR, 2011.

récurrentes traversent les écritures contemporaines : « Qui me parle ? Qui me fait parler ? Qui me constitue par sa voix ? Qui me défait par sa voix ? Qui me retient ? »[1008]

[1008] LE PORS, Sandrine, Introduction au colloque international « Corps et voix dans les écritures théâtrales 1900-2000 – Textes et scènes, Université d'Artois, le 17 novembre 2011.

2. Une dramaturgie du geste manipulatoire

« Le geste précède toujours la parole »[1009]

André Leroi-Gourhan

Partie prenante du dispositif permettant de donner à voir la marionnette, le geste de manipulation y prend lui aussi une valeur particulière. C'est une véritable dramaturgie du geste que mettent en place certains metteurs en scène. Le corps du manipulateur y devient un niveau de lecture supplémentaire qui participe à la construction du personnage marionnettique.

François Lazaro[1010], fondateur du Clastic Théâtre, s'interroge sur le sens littéral que recouvre le geste de manipulation. A l'heure où l'interprète manipule le plus souvent à vue et où le choix du type de marionnette utilisée s'apparente à choisir un type de corporéité adaptée au propos dramaturgique parmi une gamme étendue de possibles, le geste manipulatoire est lui aussi amené à faire sens. Ces choix expressifs interpellent l'œil du spectateur, comme le note François Lazaro :

« Et comment tient-il sa marionnette et comment la projette-t-il dans l'espace ? Ce qui autrefois était caché (Freud et Reich sont passés par là), nous acceptons aujourd'hui de le voir sans castelet. La coulisse est sur scène. Nous scrutons la machinerie. »[1011] Cette réflexion menée en 1991 continue de nourrir ses interrogations et il parle encore aujourd'hui de son intérêt pour une « étymologie du geste[1012] » de manipulation.

La grammaire de relations entre corps vivant et corps animé dans l'espace permet de dégager quelques constantes d'une portée expressive et symbolique.

[1009] LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel (vol.1 : « Technique et langage », 1965 ; vol. 2 : « La mémoire et les rythmes », 1965).

[1010] Directeur artistique, metteur en scène et interprète au Clastic Théâtre.

[1011] LAZARO, François, *Une étrange amnésie. La vida es un baile*, p.88 in Revue *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991.

[1012] Entretien informel du 24 septembre 2009.

Les manipulations traditionnelles font preuve soit d'une véritable exaltation du geste (dans la marionnette à gaine), soit d'une tendance à la discrétion et à l'effacement du geste de manipulation (marionnette à fils).

La manipulation de la marionnette à gaine engage le corps de l'interprète dans sa totalité. Marionnette hautement revendicative, elle est brandie dans les airs, au-dessus de la tête du manipulateur. Ce geste tout en ascension, qui peut tantôt signifier le signe d'un vainqueur ou l'énergie d'une revendication, a été mis en évidence par François Lazaro dans sa mise en scène de *Paroles mortes ou Lettres de Pologne*[1013]. Dans ce spectacle il a fait le choix de faire tomber le paravent, découvrant les corps des manipulateurs tendus dans leur attitude emblématique, visages déformés par le cri. [Illustration 159]

Enno Podehl s'interroge lui aussi sur cette posture particulière du corps propre à la marionnette à gaine. « Quel est donc cet espace que l'on construit avec les mains levées, dans une attitude qui, depuis toujours, relève de la prière, de la lamentation ou du sacrifice de soi (haut les mains !) ? »[1014]

La manipulation très particulière des marionnettes à tringle siciliennes (*puppi*) engage le corps dans un mouvement de balancier. Les marionnettes sont contrôlées par le dessus, à l'aide de la tringle que les manipulateurs tiennent et animent avec des mouvements semblables à ceux du faucheur. Les personnages y sont souvent des chevaliers qui se battent, le geste manipulatoire équivalant à la présence de la mort qui les surplombe, présence de la Faucheuse ou figure humaine du balancier de l'horloge.

D'autres stratégies de manipulation font de la figure un élément qui va dessiner l'espace, le manipulateur affirmant le statut de « créateur d'image ». C'est le cas des manipulations où on va « planter » la marionnette devant soi, autour de soi, manière de « planter le décor ».

Quand Aurelia Ivan vient ficher ses effigies composées de bâtons biscornus sur lesquels figure un petit visage sculpté dans un tiroir empli de sable[1015], elle met en place devant elle l'image d'un peuple. La marionnette vient prendre sa place, transportée dans les airs un bref instant, puis installée à l'intérieur du groupe formé par ce peuple vertical.

[1013] *Paroles mortes ou Lettres de Pologne*, texte de Daniel Lemahieu, mise en scène François Lazaro, Clastic Théâtre, 1996.
[1014] PODEHL, Enno, *Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur.*, p.32 in Revue *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991.
[1015] Dans sa mise en scène de *La Chair de l'homme*, 2009.

Massimo Schuster, dans sa mise en scène du *Mahabharata*[1016], manipule les marionnettes, véritables figures-totems créées pour lui par le sculpteur et plasticien Enrico Baj. Figures verticales construites à partir d'outils ménagers (balai, râteau, bêche), la manipulation de ces marionnettes se fait par empoignade ou brandissement dans les airs. La verticalité de ces figures que Schuster va planter tout autour de lui crée un espace de tensions entre les clans des guerriers mis en scène. Le manipulateur plante ainsi le décor, en opposant ou réunissant les personnages, en les faisant s'entrechoquer ou se pencher l'un vers l'autre.

Dans *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*[1017], les effigies placées devant chaque comédien équivalent à planter son identité devant soi, tel un paravent qui cache l'intime et propose un leurre. Chacune de ces marionnettes en bois articulé porte un visage modelé selon les traits de son manipulateur et est habillée de la même façon que lui. Dans cette mascarade générale où évoluent une famille et son voisinage avec leur lot de secrets et de faux semblants, le but premier semble être de construire son identité aux yeux des autres. Dès lors, planter son effigie devant soi a valeur de planter une distance entre soi et les autres. [Illustration 92]

C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu, créé en 2008 par les élèves de la 7ème promotion de l'ESNAM, sur un texte de Philippe Minyana, pose la question de l'identité. Ici, les marionnettes mises en jeu sont à l'effigie des comédiens-manipulateurs, créant une sorte d'espace de redoublement de l'acteur. Les corps segmentés et plats des figures supportent un visage hyperréaliste sculpté selon les traits du visage des comédiens. Seize personnages s'entrecroisent ainsi, dans l'attente de Michèle, dont c'est l'anniversaire, mais qui ne vient pas. Les nuances, modulations des relations entre marionnette et manipulateur tissent tout au long du spectacle des relations d'espace particulièrement intéressantes.

Dans *C'est l'anniversaire de Michèle*, les personnages entretiennent un rapport particulier à leurs identités, figurées par les marionnettes. Chaque geste de manipulation va alors nuancer la relation que le personnage nourrit avec sa propre personne.

Par exemple, le personnage de Mme Anderson brandit soudainement sa marionnette en proclamant « Je suis une femme libre ! ». Ce personnage étrange et timoré,

---

1016 *Le Mahabharata*, mise en scène et interprétation Massimo Schuster, Théâtre de L'Arc-enTerre, création 2004.

1017 *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*, texte de Philippe Minyana, mise en scène et interprétation des élèves de la 7ème promotion de l'ESNAM, création 2007.

souvent dans un certain affaissement du corps, tente ainsi une affirmation de soi, une conquête de sa dignité vite réprimée : elle va abaisser progressivement le bras, et la marionnette dans une sorte de défaite. Plus tard, Corina, maîtresse d'Enrico Lemon, personnage frivole et léger, fait danser sa marionnette dans les airs. Elle signifie ainsi sa joie de retrouver son amant mais aussi son sentiment de liberté. Dans la scène suivante, on aperçoit d'abord Enrico batifoler avec Corina. Leurs deux marionnettes nues posées dans une attitude explicite, les deux comédiens se sont eclipsés en fond de scène. C'est alors que Tina (l'épouse d'Enrico) fait son entrée et vient planter sa marionnette aux côtés du couple adultère. Par cette entrée en scène violente, Tina impose sa présence et tente de reprendre le contrôle de la situation.

Dans cette création, les espaces dessinés par les comédiens et les effigies semblent fonctionner comme des espaces de redoublement. Au début de la pièce, lors de la présentation des personnages, les comédiens viennent poser leur marionnette sur la scène et se figent derrière elles, prenant les mêmes postures physiques que leurs effigies. Or, on s'aperçoit rapidement que le dialogue entre ces deux espaces s'organise plutôt autour d'effets de contraste voire de ruptures. La marionnette est l'espace de l'image, des apparences. Les marionnettes sont souvent plantées sur la scène, puis modelées en fonction de l'attitude désirée et laissées en exposition devant l'acteur. La marionnette dessine alors un espace fixe, tandis que l'acteur placé en arrière est déjà dans une autre action, une autre attitude. C'est l'espace de la manipulation qui devient espace de liberté, contrairement aux mises en scène traditionnelles où la marionnette figure l'espace des possibles alors que la manipulation s'effectue dans un espace contraint.

La marionnette fait d'ailleurs parfois juste « acte de présence » tandis que son manipulateur se permet d'être « ailleurs ». Dans la scène finale du repas d'anniversaire, les comédiens s'enivrent, alors que leurs marionnettes restent bien sagement sur la table. Un des personnages, Gab Martin, va même s'endormir derrière sa marionnette tandis qu'elle reste là, impassible, garante de sa présence à la fête.

Autant que la valeur respective de ces espaces, il est intéressant de voir comment s'opèrent les retournements, les passages d'un espace de figuration à l'autre. Lors d'une dispute entre Enrico et Tina, ce sont les marionnettes qui s'adressent l'une à l'autre. Puis la dispute va s'accentuer au sujet de l'enfant du couple, et le corps des comédiens va prolonger le mouvement des corps miniatures. Alors, c'est le bras et la main d'Enrico qui

vont venir s'emparer de la marionnette figurant l'enfant. L'intrusion dans l'espace de la marionnette nous ramène immédiatement à l'espace des comédiens en arrière-plan.
On assiste au cours de la pièce à un renversement perpétuel entre ces deux formes de présence avec sans cesse des jeux de reprise en main de l'action, de reprise de la parole ou de délégation aux poupées.

Un dernier type de manipulation, utilisé pour certains personnages du *Spartacus*[1018] mis en scène par Claire Dancoisne fait aussi appel à une tige de fer pour animer les figures. La différence est qu'ici les figures ne sont pas manipulées par le dessus mais *poussées* devant le manipulateur. Les gladiateurs miniatures qui font leur entrée dans l'arène sont ainsi conduits au combat par des manipulateurs qui chassent l'espace devant eux et semblent désigner ce qui se joue au ras du sol. L'espace y est dessiné à bout de baguettes ou de perches, construisant une zone de focalisation comme désignée par une flèche.
Cette dernière forme n'est d'ailleurs pas éloignée d'autres stratégies de manipulation, qui passent par une désignation pure et simple de la figure.
Dans les pratiques contemporaines, le geste de manipulation tend à s'amenuiser, à être contenu, subtil, dans l'épure plus que dans le foisonnement. Dans le *bunraku*, c'est cette précision qui est recherchée, la manipulation chorale se faisant en prise directe, dans une attention continue.

La manipulation à découvert expose souvent un manipulateur se positionnant en retrait, derrière la marionnette, dans une posture d'accompagnement. Cette posture découle de celle de l'art du *bunraku*, où les manipulateurs ont le statut d'ombres qui accompagnent les mouvements de la figure tout en restant en retrait.

Dans la manipulation contemporaine, cette posture d'accompagnement se fait elle aussi souvent en prise directe avec la marionnette, avec une certaine délicatesse dans l'acte de manipulation. Cette posture ne se réduit pas aujourd'hui à une simple stratégie visant à rendre le corps vivant le plus discret possible : la posture d'accompagnement met à jour les relations entre l'homme et la figure et la qualité d'écoute qui se noue entre eux.

C'est cette écoute première qui va justifier l'animation de la figure, comme le montre Guillaume Lecamus dans son interprétation de *La Vieille au rideau* de Philippe

[1018] *Spartacus*, mise en scène Claire Dancoisne, Théâtre de la Licorne, création 2010.

Minyana[1019]. Animant une petite figurine de vieille dame posée sur une table, il va tout d'abord s'approcher d'elle en silence et coller son oreille contre la tête de la figurine, comme s'il recueillait les paroles qu'elle ne pouvait dire elle-même. Il prend ensuite la parole pour énoncer le monologue de la vieille dame, posté derrière elle, la manipulant très peu, se faisant son « porte-parole ». Empreinte de délicatesse, d'écoute, de soutien bienveillant, cette forme d'animation confère un surcroît de présence à la marionnette et met en évidence le statut d' « auxiliaire de vie » du manipulateur. [Illustration 35]

Dans certaines démarches, le geste de manipulation sera parfois invisible, soit par le fait d'une trop grande distance, (comme chez les compagnies Zapoï, ou La Où Théâtre), soit parce qu'entre interprète et marionnette il existe un intermédiaire technique. Dans *L'après-midi d'un foehn*[1020] de la compagnie Non Nova le geste de manipulation apparait invisible : c'est le vent qui anime les sachets plastiques, produit leur envol et leur contorsions dans l'air la main de l'interprète ne réglant les ventilateurs qu'en début et en fin de spectacle. [Illustration 160]

Le spectateur a la sensation que c'est le dispositif qui donne vie, que se produit un phénomène de l'ordre de la magie. Chez Philippe Genty, les spectacles reposent sur ce principe, les manipulateurs et techniciens invisibles ne faisant leur apparition qu'au moment du salut final.

[1019] *La Vieille au rideau*, d'après Philippe Minyana, mise en scène et interprétation Guillaume Lecamus, Morbus Théâtre, création 2003.
[1020] *L'après-midi d'un foehn*, compagnie Non Nova, mise en scène Phia Ménard, 2012.

3. L'index et la monstration

Manipuler une marionnette c'est instaurer une narration dans un espace façonné hors de soi. Pour attirer le regard du spectateur dans cet espace décentré, les dispositifs traditionnels recouraient à la dissimulation de la manipulation et à la mise en valeur par encadrement (castelet) ou travail de la lumière (écran du théâtre d'ombres). Dans les pratiques contemporaines de la manipulation à découvert, c'est l'acteur, par sa posture, sa parole ou le travail sur son corps et sur l'espace, qui joue ce rôle d'index vers la présence marionnettique.

Pour Claire Heggen, il s'agit d'un des fondamentaux de la manipulation. Faisant référence à son activité de pédagogue à l'ESNAM, elle insiste sur cette fonction essentielle de la manipulation : « D'une promotion à l'autre, ils savent ce qu'est un mouvement progressif, et comment concentrer l'attention du spectateur sur l'objet ou sur l'acteur. Comment amener le regard du spectateur vers ce qu'on veut qu'il regarde ? Cela vient aussi du théâtre japonais : l'acteur est le maître du regard. »[1021]

Le théâtre d'objets repose sur une maîtrise de cette focalisation du regard sur un objet, souvent pas ou peu manipulé. La question de l'animation n'y repose plus sur une prouesse de dextérité mais sur une capacité à déployer une parole qui donnera à l'objet un surcroît d'existence :

> « Le comédien de surcroît ne fait plus preuve d'aucune technique particulière pour manipuler l'objet, contrairement aux soins apportés par le marionnettiste qui entoure sa créature de bois ou de chiffons pour l'animer. Comme l'écrit Christian Carrignon, l'apparition de l'objet dans le champ des pratiques marionnettiques s'est effectué « par glissement progressif, vers moins de naturalisme, moins de technique, moins de personnification, plus d'abstraction... ». L'objet est simplement exposé à la vue des spectateurs, parfois déplacé comme le feraient les enfants, sans dextérité ou technique particulière. Dans *Grigris,* Roland Shön se contente de se placer autour des spectateurs en évoquant l'objet que ceux-ci continuent de regarder sur la scène, l'animation étant en quelque sorte immobile. »[1022]

[1021] HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258.

[1022] MATTEOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », revue *Images re-vues* n°125, 2007, article en ligne : Jean-Luc Mattéoli, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 02 juin 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/125.

Dans sa mise en scène de *La Chair de l'Homme*, Aurelia Ivan installe de petits personnages inspirés des habitants de l'Arbonie, peuple créé par le plasticien belge Jephan de Villiers[1023], dans un tiroir de bois empli de sable. Pour les animer, leur donner la parole, elle va se contenter de les désigner à l'aide d'une fine baguette (une branche d'arbuste) puis uniquement avec son index pointé.

La baguette, comme l'analyse Roland Barthes dans *L'Empire des signes*, est instrument de désignation : elle sépare, indique et opère un choix : « Tout d'abord, la baguette – sa forme le dit assez - a une fonction déictique : elle montre la nourriture, désigne le fragment, fait exister par le geste même du choix, qui est l'index (…) »[1024]

Une certaine distance caractérise la posture d'animation des trois comédiens qui projettent leurs voix sur les figures de l'Arbonie. C'est par la désignation d'un corps ou d'un autre, l'acte de désigner ou de nommer le corps marionnettique que le personnage va advenir, que la présence va être convoquée. [Illustration 161]

Différentes formes d'index, différents modes de désignation vont ainsi être déclinés au cours de ce premier tableau. Une fois les personnages placés, l'interprète va désigner chaque figure par une fine baguette ou à l'aide de son doigt, manière de distribuer la parole. A d'autres moments cette désignation s'effectuera par l'adjonction d'un élément derrière ou contre la figure : main d'un des comédiens ou feuille de papier qui sera froissée une fois le discours de chacun terminé.

Cet index pointé, qui sert ici à désigner la figure et, par l'acte même, à la faire exister, pose un des problèmes qui constitue l'essence de la manipulation contemporaine. Le manipulateur tend en effet à y être de plus en plus un désignateur, *un index*. Loin d'une prouesse de manipulation virtuose, dans des animations du corps marionnettiques de plus en plus réduites, le geste artistique consiste à attirer l'attention sur, à faire voyager le regard dans une partition visuelle propice à l'écoute d'un texte, à l'éveil de l'imaginaire.

[1023] Voir ses sculptures faites de segments de branches, de racines, auxquelles il adjoint un visage sculpté, figé dans une expression entre la stupeur et l'émerveillement, peuple de l'Arbonie, visibles sur le site www.jephandevilliers.com et dans l'ouvrage *L'Arbonie*, texte d'Emmanuel Driant, préface de Tchang Tchong-jen aux éditions de Lassa, Bruxelles, 1990

[1024] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, coll. Les sentiers de la création, 1970, p.25.

Geste éminemment communicationnel, l'index pointé convoque non pas une mais deux présences, outre la présence marionnettique, c'est également la présence du regardeur, celui qui va se laisser guider au bout de cette « flèche » vivante, jusque dans l'espace désigné.

Une temporalité particulière s'installe, liée à la persistance de la parole après la disparition des corps ou la fin de leur animation. C'est le cas pour les figures fichées dans le sable dont la présence continue d'agir même lorsqu'elles ne « parlent » plus. D'autres corps disparaîtront dans les profondeurs de la table ou seront révélés puis dissimulés par l'actionnement d'une trappe sur le devant de la structure, et leur présence continuera d'agir même après leur disparition. On a comme l'impression que la parole persiste, ne se perd pas. Lorsque les comédiens déchiffrent les mots sur des pages de carnet qu'ils froissent et laissent tomber au sol, la parole incarnée dans le papier ne disparait pas, elle entoure les corps, jonche le sol.

La marionnette met en jeu cette question de la présence, puisqu'elle n'a pas besoin de parler, d'être animée, voire même d'être vue pour « être là ». Contrairement au corps vivant en scène, elle supporte très bien l'immobilité et le silence. On dit d'ailleurs souvent que « la marionnette ne fait pas : elle est ». Sa présence se suffit à elle-même.

Barbara Pasquinelli recense les significations que recouvre cet index pointé dans les représentations picturales[1025]. Trois d'entre elles nous semblent significatives ici : l'index pointé horizontalement est tout d'abord « destiné à focaliser l'attention », ou à « attirer l'attention sur un objet »[1026].

La troisième signification n'est pas dépourvue de sens dans le cas de la marionnette : l'index pointé servirait aussi à « désigner quelqu'un d'absent »[1027]. Dans la création de la compagnie Tsara, il servirait à faire passer chaque figurine du statut d'absent à celui de présent.

[1025]PASQUINELLI, Barbara, entrée « Index pointé » in « Catégorie des Gestes descriptifs », *Le Geste et l'Expression*, ed. Hazan, coll. Repères iconographiques, 2006, p.10.
[1026] *Ibid.*
[1027] *Ibid.*

L'index serait un élément majeur de la dynamique d'une œuvre artistique : « Il n'est pas d'instrument plus puissant de la *captatio* que la représentation d'un geste qui montre. »[1028]

Dans son œuvre consacrée à l'index dans les arts picturaux, Jean Lancri met en évidence le caractère d'appel de ce geste, qui appelle l'attention d'une façon particulière et inclut fortement la présence du spectateur, « scelle un pacte avec [lui] »[1029]. « Rien de plus complexe en vérité qu'un index. Dès qu'il pointe, il « me » pointe « cet » instant actuel où « je » me saisis de ce qu'il me donne en spectacle. »[1030]

L'essai de Jean Lancri recense les avatars de l'index, dans les multiples formes qu'il peut prendre dans l'univers pictural. Les pratiques contemporaines de l'art de la marionnette déclinent elle aussi ce geste de monstration, ce fléchage de l'attention de diverses manières.

Chez Philippe Genty, l'index est omniprésent. Il va prendre différentes formes, toujours dans une perspective dynamique de convocation du regard dans l'espace de la scène.

Une première forme observée est la présence de l'index au sens littéral, du doigt pointé, qu'il soit réel ou figuré. Ainsi, dans *Voyageurs immobiles*, les comédiens se pointent-ils mutuellement du doigt pour perdre le regard et ajouter à la confusion des présences.

L'image tirée du spectacle [Illustration 13] montre à quel point la circulation du regard est importante chez Genty. Pris dans la ronde des indexs pointés par les acteurs, le regard passe d'une figure à l'autre, parcourt chacune des boîtes et achève sa course sur l'acteur non masqué, placé au centre. C'est l'acteur et non la figure qui est indexé. Le regard doit affronter une série de leurres avant de découvrir la présence véritable.

Dans *Zigmund Follies*[1031] c'est un index géant qui surplombe le chapeau de l'acteur. La main y est omniprésente et fonctionne à plusieurs échelles. C'est la main qui est l'élément déclencheur du spectacle, comme l'observe Philippe Genty :
« Dans le rôle d'un conteur, je découvre que ma main gauche fouille mes poches (…). Mes mains explosent en multiples personnalités. »[1032] Le code du chapeau surmonté d'un

[1028] LANCRI, Jean, *L'index montré du doigt. Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, *op. cit.*, p.9.
[1029] *Op. cit.* p.25.
[1030] *Ibid.*
[1031] *Zigmund Follies*, mise en scène Philippe Genty, création 1983.

index traverse le spectacle sous forme de mise en abyme, habillant à son tour les index de l'acteur. [Illustration 162]

Autre index qui joue sur sa force sémiotique : les flèches figurées sur des pancartes qui retournent l'espace en un jeu de champ / contre-champ dans *La Fin des Terres*[1033]. La figure de la monstration s'étend à l'espace de la scène et joue avec le regard du spectateur. [Illustration 163]

Le metteur en scène recourt souvent à la manipulation à l'aide de fines baguettes afin d'accentuer le côté aérien des créatures marionnettiques. Cette technique est aussi une manière d'indiquer l'espace où doit se porter le regard et de décentrer la présence des danseurs-manipulateurs, comme dans cette image de *Voyageurs immobiles*. Le personnage y est manipulé de façon chorale et projeté devant les interprètes. [Illustration 164]

La démarche est similaire à celle qu'on retrouve dans la mise en scène de *Spartacus* par Claire Dancoisne : l'espace marionnettique y est désigné, projeté au bout de perches, de baguettes qui dessinent autant de flèches pour le regard.

Une dernière forme d'index recouvre les pratiques chorégraphiques comme les attitudes des personnages de sa dernière création, *Voyageurs immobiles*[1034], qui, massés à un endroit de la scène, se tendent tous dans la même direction pour nous indiquer l'espace à regarder. [Illustrations 165 et 166]

Index des plus puissants, dans les pratiques contemporaines c'est souvent le regard du manipulateur qui dessine l'espace et projette l'attention du spectateur là où il veut l'emmener. Comme le fait remarquer François Lazaro :

> « L'art de la marionnette est l'art du regard partagé. L'interprète, premier spectateur, porte en même temps que celui-ci un regard sur son personnage. Regard omniprésent qui renforce implicitement la convention théâtrale, qui accorde au personnage un poids de réalité supplémentaire, tout comme le regard de Kantor au milieu de ses acteurs rend ses personnages encore plus personnages. En un sens, Kantor a une présence et un regard de marionnettiste. Présent et absent à la fois, il recentre sans arrêt la tension du spectateur sur l'objet de la représentation. »[1035]

[1032] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op. cit.*, p122.
[1033] *La Fin des terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, création 2005.
[1034] *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, création 1995, reprise en 2009.
[1035] LAZARO, François, *Une étrange amnésie. La vida es un baile*, in Puck n°4 *Des corps dans l'espace*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991, p.94.

La présence du manipulateur aux côtés de la marionnette est essentielle pour instaurer le dispositif marionnettique et sceller le pacte de fiction avec le spectateur. Il inaugure une nouvelle forme de relation théâtrale, et participe à l'instauration de la mise en abyme, structure intrinsèque de l'espace marionnettique.

Chapitre B.

L'espace marionnettique et son processus de mise en abyme

Notre approche de l'espace marionnettique dans la partie II a permis de déterminer la place essentielle de la mise en abyme, de l'emboîtement dans ses configurations techniques. L'enchâssement est en effet au cœur des dispositifs marionnettiques traditionnels (à l'instar du castelet) comme plus contemporains.

Dans cette partie consacrée aux enjeux de la manipulation à vue, le chapitre A étudie la mise en abyme de façon spatiale, les stratégies de focalisation à l'œuvre dans la manipulation à vue et les enjeux relationnels qui découlent de cette mise en forme de l'espace.

Nous continuons à explorer la dimension relationnelle dans l'art de la marionnette (espace relationnel et art relationnel) mais c'est la question du processus qui est ici privilégiée.

Dans ce second chapitre il s'agit d'étudier les postures dramaturgiques à l'œuvre dans l'acte de manipulation, plus que les postures physiques. Que devient l'acteur aux côtés de la marionnette ? Qui est-il ?

Pour Claire Heggen, ce questionnement est au cœur de la démarche de création :

> « A l'époque, la manipulation à vue s'imposait, or, si on manipule à vue, le corps ne peut pas être investi de la même façon suivant le mode de manipulation, d'autant plus que chaque marionnette demande une organisation différente des corps selon qu'on la manipule seul, à deux, à trois, etc. Cela faisait apparaître des modes d'énonciation de l'acteur très différents : si l'acteur est en scène en même temps que sa marionnette, qui est-il ? Est-il associé à sa marionnette, présent-absent, pour manipuler dans un espace visuel contraint à l'amplitude de la main, ou est-il dissocié dans l'espace ? »[1036]

Dans le fonctionnement de l'espace marionnettique, la présence de l'acteur est toujours instauratrice de mise en abyme. En effet, la marionnette appelle cette mise en abyme pour exister, cet autre niveau de réalité qui éclot conjointement à la présence du comédien.

La mise en abyme est un procédé consistant à représenter une œuvre dans une œuvre du même type, par exemple en incrustant une image en elle-même (comme le tableau *Les Epoux Arnolfini*[1037], peint par Jan Van Eyck) [Illustration 167], en insérant une

---

[1036] HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258, consulté le 8/03/2013.

[1037] *Les Epoux Arnolfini,* Jan van Eyck, peinture sur bois, 1434, 82 x 60 cm, conservé à la National Gallery, Londres.

pièce de théâtre dans une pièce de théâtre, en créant un roman qui parle d'un romancier en train d'écrire (*Les Faux Monnayeurs*[1038] d'André Gide).[1039]

L'acteur, par sa présence aux côtés de la marionnette, instaure deux voire trois niveaux de lecture : le premier est celui de sa propre présence, niveau dans lequel peut se jouer la relation théâtrale qui unit spectateur et acteur. Le second niveau est celui de la marionnette, l'espace marionnettique, l'espace de la fiction, et le troisième est celui de la relation qui unit acteur et objet, réel et fiction, concret et imaginaire.
Souvent, cette relation fonctionnera sur le mode de l'emboîtement des présences, des niveaux de narration. Si l'interprète est frappé de décentrement dans les postures physiques qu'il occupe sur le plateau, il va également se trouver décentré sur le plan dramaturgique, occupant des postures décalées permettant à la fiction d'exister.

Il s'agit ici d'examiner dans un premier temps les postures dramatiques qui permettent la mise en abyme de la fiction, puis dans un second temps la mise en abyme de l'acte créateur. Comment les deux corps sont-ils à l'œuvre dans le processus de création, le façonnement des figures, de l'espace, de l'œuvre ?

Enfin nous observerons comment le regard du spectateur, son rôle de regardeur sont mis en abyme dans les mises en scène contemporaines, soit par les dispositifs spectaculaires convoqués, soit par le propos dramatique du spectacle.

[1038] GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, NRF, 1925.
[1039] En littérature, la mise en abyme est un procédé consistant à placer à l'intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins fidèle des actions ou des thèmes du récit principal, comme dans la pièce *Hamlet* (voir exemples ci-dessous). Il ne faut pas confondre la mise en abyme avec le *récit enchâssé*, qui consiste à faire raconter par le personnage d'un récit un autre récit, dans lequel peut apparaître un personnage qui en racontera encore un autre, comme dans les *Mille et une nuits*.Pour plus de précision sur la question, voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

1. L'interprète en scène, présence instauratrice de la mise en abyme

La présence de l'interprète aux côtés de la marionnette induit deux niveaux de réalité, deux niveaux de fiction qui sont liés par un effet de mise en abyme. Il s'agit ici d'examiner quelques figures marquantes de l'interprète (le conteur, le montreur, l'auxiliaire, le technicien, le double), comme figures instauratrices de mise en abyme.

Le conteur est une présence scénique qui ouvre sur un autre espace, celui du récit, ici incarné par la marionnette et son espace. Le montreur est en lien avec le public et décentré par rapport à la marionnette qu'il pointe, sur qui il convoque l'attention du public dans un rapport de transmission de savoir. Le technicien ou l'auxiliaire officient aux côtés de la marionnette, dans un effacement qui met en avant la présence de la marionnette, mais qui permet aussi de voir les conditions de sa mise en œuvre. La figure de la marionnette comme double de l'acteur instaure un second espace de dimensions souvent réduites qui fonctionne comme espace spéculaire, le changement d'échelle introduisant une reproduction décalée de l'acteur.

A travers ces postures, l'acteur peut être vu comme un relais entre deux espaces : l'espace scénique et l'espace marionnettique (dans son acception d'espace dramatique). On a pu voir le rôle essentiel du manipulateur avec l'index, convoquant le regard dans des zones de l'espace scénique. Ici, nous examinons comment les postures dramatiques ouvrent vers l'espace de la fiction.

1.1 La figure du conteur

Dans la manipulation à vue, la figure du conteur possède une efficacité certaine. Instaurant un rapport affirmé au public, basé sur la connivence, le conteur fait entrer les spectateurs dans la fiction par la parole.

Le conteur se situe dans une position décentrée, il assume la narration de l'histoire de la marionnette, il introduit la fiction, ouvre vers l'espace marionnettique, conduit le regard à se focaliser. Sylvie Baillon, metteur en scène et pédagogue à l'ESNAM, considère

qu'une des nécessités dans les mises en scène qui font cohabiter marionnettes et acteurs en scène est de justifier dramaturgiquement la présence de l'interprète et sa prise de parole. Elle parle de « situation pré-texte » :

> « Il s'agit de trouver l'axe de mise en scène qui permettra de faire accepter la double présence comédien-marionnette comme évidente. Cela nécessite en général l'invention d'une histoire autour de l'œuvre, la création d'une sorte de situation pré-texte que nous avons pris l'habitude d'appeler « niveau zéro », en relation avec un « niveau un » qui serait le texte lui-même. »[1040]

De même, la prise de parole du conteur, son adresse au public, installent un cadre pour la mise en abyme de l'univers marionnettique.

Les dramaturgies contemporaines sont marquées par un brouillage des niveaux dramatiques et épiques, ce que la marionnette permet de rendre visible au plateau, incarnant la circulation entre action, narration, et les dynamiques du discours qui sont à l'œuvre.

Si la posture du conteur peut revêtir différentes formes, son enjeu central est d'introduire la marionnette par le biais d'une adresse complice au public. Dans le spectacle *A notre insu*[1041], Michel Laubu convie les spectateurs à la reconstitution d'une série de crimes ayant eu lieu sur une île éloignée. A l'entrée dans la salle, les comédiens et le metteur en scène sont présents sur le plateau, installés sur des chaises en bord de scène. Inversant le code habituel de la rencontre d'après-spectacle, ils attendent que tous les spectateurs soient bien installés pour les inviter à poser des questions sur le spectacle qu'ils viennent de voir. A la surprise, au mutisme et aux rires du public face aux invitations à « ne pas être timides » succède un discours du metteur en scène sur la genèse du projet de mise en scène et sur la démarche de la compagnie qui produit des spectacles où « il n'y a rien à comprendre ». Par empathie pour le public, la compagnie décide de reprendre le spectacle qui s'appuie sur l'enquête de six policiers autour d'une série de meurtres.

La posture du conteur se décale ici sous la figure de l'enquêteur qui va aller à la recherche d'une série d'indices. Si le conteur n'est pas omniscient et est en quête des traces de la fiction, il ne revendique pas non plus un savoir existant. Michel Laubu, pour

---

[1040] BAILLON, Sylvie, « L'identification intime et l'extrême distance» in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, dir. LECUCQ, Evelyne, THEMAA / Editions Théâtrales, Carnets de la Marionnette n°1, 2003, p.76.
[1041] *A notre insu*, mise en scène Michel Laubu, création 2009.

clore son discours d'entrée dans le spectacle promet d'ailleurs aux spectateurs qu'il va les aider « à bien ne rien comprendre ».

D'autres figures proches du conteur instaurent un lien fort avec la salle. Dans *La Vieille et la bête*[1042], aux côtés d'Ilka Schönbein, c'est la musicienne et chanteuse Alexandra Lupidi qui assure le rôle d'une Mme Loyal introduisant autant les numéros à la manière d'un cabaret que comblant les failles de la fiction narrée par Ilka Schönbein. Ce spectacle se construit d'ailleurs sur une série de mises en abyme, progressant enchâssement après enchâssement : dans *La Vieille et la bête* il s'agit de raconter des histoires pour tromper la mort. (Le spectacle est basé sur plusieurs contes dont *Le Pommier de la Mère Misère* ou *l'Ane musicien*).

Pour Jean-Luc Mattéoli, certaines figures sont plus propices à faire émerger la posture du conteur chez le comédien. C'est le cas de l'objet pauvre : « Ce type d'objet impose donc à l'acteur un jeu particulier. L'objet par exemple permet de raconter une multitude d'histoires (il suffit pour cela d'accrocher son imagination à quelqu'une de ses éraflures), qui transforment le comédien en ce conteur qui avait presque disparu de nos sociétés, d'autant que le plateau de jeu aux dimensions réduites souvent à celles d'une table de cuisine induit en outre un rapprochement avec le spectateur, et que le conte suppose justement une adresse particulière au public, un ménagement constant, par le regard et le ton, du lien vivant entre l'acteur et l'auditoire, comme dans le théâtre de rue. L'objet favorise donc la parole, dans une forme de théâtre qui n'a souvent aucunement recours au texte littéraire. Il donne également lieu à un jeu plus distancié, moins psychologique et moins illusionniste. »[1043]

Dans le théâtre d'objets, l'interprète est souvent un guide, qui conduit le public dans une narration avec objets. La posture de conteur peut parfois se redoubler ou être remplacée par celle du montreur : sous couvert d'un savoir à transmettre, l'objet ou la marionnette est exhibé comme une relique, un spécimen à observer.

[1042] *La Vieille et la bête*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, Theater Meshugge, création 2009.

[1043] MATTEOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », revue *Images re-vues* n°125, 2007, article en ligne : Jean-Luc Mattéoli, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 02 juin 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/125.

1.2 Le montreur

On l'a vu dans la première partie de cette thèse, certaines pratiques marionnettiques reposent sur une esthétique de la créature. Espèce à part, spécimen d'étude, animal exotique la marionnette y apparaît comme un être qui repousse les limites de notre quotidien. Dans ces pratiques, le lien entre scène et salle repose sur une forte connivence. La relation avec le public y prend des allures d'exposé scientifique, le manipulateur étant détenteur d'un savoir qu'il transmet à l'assemblée. Dans ces espaces, le montreur, contrairement au conteur, est plus dans un exposé de faits scientifiques que dans la narration pure (même si les deux formes peuvent parfois s'entremêler).

Ainsi, dans *Tarzan in the garden*[1044], spectacle sous forme de « conférence marionnettique », il est question d' « explorer la fiction tout en s'appuyant sur la rigueur des chercheurs ». L'interprète, Eric Goulouzelle, équipé d'une lampe frontale et détenteur d'un discours aux inflexions scientifiques, termes latins à l'appui, présente l'animal, son milieu de vie, ses rites amoureux.

Dans *Bestiaire Forain*, c'est la figure du dompteur qui instaure la monstration et le lien entre scène et salle. Suivant les codes du cirque traditionnel, les interprètes masqués sont dans un jeu avec le public, s'efforçant de l'éblouir et de lui présenter les meilleurs tours.

Une figure de type « Mr Loyal » fait le relais entre la salle et les numéros, de même que dans *La Vieille et la bête*, où Ilka Schönbein procède à une série d'apparitions marionnettiques annoncées par Alexandra Lupidi. On se situe dans une esthétique de type cabaret où la narration se mêle à la performance.

Autre figure récurrente dans les pratiques du théâtre d'objets : celle de guide de musée. Là encore, comme pour la posture du scientifique, il s'agit d'être dans la transmission d'un savoir historique ou esthétique. Michel Laubu, dans sa visite du spectacle-exposition *Appartement témoin*[1045], invite les spectateurs à déambuler dans divers modules constitués d'objets du quotidien détournés et assemblés, comme autant de traces d'un habitant mystérieux dont il cherche à reconstituer l'identité. [Illustration 168]

[1044] *Tarzan in the garden* ou *la grande question*, mise en scène Sylvie Baillon, compagnie Ches Panses Vertes, 2009.
[1045] *Appartement témoin*, installation de la compagnie Turak, 2009.

La compagnie Théâtrenciel[1046] a d'ailleurs fondé une partie de sa démarche sur cette posture du guide d'exposition. Roland Shön travaille par exemple au détournement du regard dans ses *Visites obliques*[1047] où il convie un public à découvrir un musée sous un angle inattendu. Il focalise en effet l'attention des visiteurs sur une grille d'aération, un interrupteur, une fissure dans le mur et déroule une fiction construite à partir de ces preuves de la présence d'œuvres issues de « l'art coucou », mouvement qui consiste à glisser ses œuvres d'art « dans le nid des autres ».

[1046] Compagnie fondée en 1978 par Roland Shön, basée à Dieppe.
[1047] *Visites obliques*, mises en scène et interprétées par Roland Shön, créée en 2001.

1.3 L'auxiliaire, le technicien

Contrairement aux deux postures précédentes, l'auxiliaire ou le technicien est dans un rapport à la salle quasi-inexistant. Il est en effet dans une forme d'effacement qui focalise l'attention sur la présence marionnettique. Le technicien se plie à l'objet, au personnage, l'auxiliaire est dans une posture dramaturgique d'accompagnement de la marionnette.

Ces deux figures révèlent au public ce qui se joue habituellement derrière le castelet, elles proposent de rendre les coulisses visibles.

Les dresseurs du *Bestiaire Forain* se situent à mi-chemin entre montreurs et techniciens. C'est de leur dextérité que dépend la bonne réussite de chaque numéro. Dès lors, ils sont perpétuellement dans une tension corporelle qui donne à voir les dessous du numéro proposé. Dès le numéro terminé, ils peuvent de nouveau entrer en communication avec le public.

Le numéro de la sauterelle funambule est caractéristique de ce double-mouvement. Dans le spectacle de la Licorne, les comédiens sont véritablement au service des créatures dans une certaine fébrilité de la réussite du numéro. Les corps semblent parfois entièrement agis par la manipulation. Lors de l'entrée du rhinocéros de fer, tous les comédiens sont mobilisés, sur lui, devant lui, autour de lui, pour l'empêcher de foncer dans le public. La fureur de l'animal semble rendre les corps impuissants, la manipulation est renversée : c'est la créature qui domine et met en danger les manipulateurs. Dans la danse des pantoufles, le corps est agi, enlevé, par les chaussures. Dans un autre numéro mettant en scène une sauterelle funambule : quatre comédiens s'affairent à construire un espace dans les airs, guidant une sauterelle géante sur un fil tendu en travers de la piste. Leurs corps sont tout entiers dans une tension vers les hauteurs, dirigés vers leur but, cherchant à mener avec précision l'insecte manipulé par de fines baguettes.

Dans le cas de la sauterelle, la hauteur évoque un espace onirique en contraste avec celui de la pesanteur, de la réalité plus « terre à terre ». Les manipulateurs au sol sont dans une posture de soutien et ils assurent une certaine sécurité à la funambule (une des manipulatrices guide la sauterelle en tendant sous elle un minuscule filet de sécurité). Plus tard, pour une course de taupes, les manipulateurs se placent derrière les concurrentes,

comme pour les pousser vers la victoire, tandis que le manipulateur de la famille Sardinoff (boîtes de sardine trapézistes), surplombe ses acrobates et les guide vers les hauteurs à l'aide d'une baguette.

Le manipulateur en posture de technicien expose le travail nécessaire à l'acte créateur, il donne à voir l'envers du décor. Cette démarche repose sur un effacement de l'ego du comédien, de son individualité au profit du personnage, et sur une monstration de ce que Roland Barthes, observant les spectacles de bunraku, nomme « les sources du théâtre » :

> « Avec le *Bunraku*, les sources du théâtre sont exposées dans leur vide. Ce qui est expulsé de la scène, c'est l'hystérie, c'est-à-dire le théâtre lui-même ; et ce qui est mis à la place, c'est l'action nécessaire à la production du spectacle : le travail se substitue à l'intériorité. » [1048]

[1048] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes, op.cit.*, p.81.

1.4 Doubles et mise en abyme

La figure du double va elle aussi être créatrice de mise en abyme. Les mises en scène de Philippe Genty confrontent régulièrement les interprètes à leurs doubles marionnettiques, sous formes d'effigies (*Lignes de fuite*[1049]), de poupées (*La Fin des Terres*) ou de comédiens masqués (*Voyageurs immobiles*). [Illustrations 11, 12 et 13]

Ces spectacles jouent de la dynamique du changement d'échelle pour instaurer un autre plan de lecture sur le plateau. Le personnage redoublé, démultiplié, voit son identité lui échapper.
Les dramaturgies des spectacles de la compagnie reposent sur une narration sans déroulement logique, sans progression linéaire. Les ruptures logiques dans la narration passent souvent par un travail sur la mise en abyme, une plongée dans une autre dimension de l'épopée visuelle.

La mise en abyme passe aussi parfois par un enchâssement des corps, comme dans *Voyageurs immobiles* où un des personnages meurt, s'effondre et voit son crâne fouillé par une des comédiennes qui en extrait un petit personnage marionnettique, semblable à un nourrisson.

Cette mise en abyme des corps traverse également la démarche d'Ilka Schönbein par les motifs de la gestation et de l'accouchement. Depuis *Métamorphoses*[1050] jusqu'à *Chair de ma chair*[1051] ou *La Vieille et la bête*, la mise au monde de créatures souvent monstrueuses est au cœur de la dramaturgie du Theater Meshugge. On se situe dans une dramaturgie de poupées russes, où à l'intérieur d'un corps se cache toujours un autre. Les démarches reposant sur l'enchâssement des corps seront examinées dans le chapitre C de cette partie.

Ici, la poétique du double conduit à un travail des échelles et des niveaux de lecture du plateau. L'identité du personnage se trouvé dédoublée, démultipliée et la substitution

[1049] *Lignes de fuite*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2003.
[1050] *Métamorphoses*, mise en scène Ilka Schönbein, 1996.
[1051] *Chair de ma chair*, d'après *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, Aglaja Veteranyi, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, 2006.

des corps inanimés aux corps vivants inquiète la présence humaine. En faisant vaciller l'identité du personnage, la présence du double ouvre un espace imaginaire sur le plateau.

2. Mises en abyme de l'acte créateur

On retrouve de façon récurrente une autre posture dramatique de l'interprète-marionnettiste : il occupe en effet souvent la figure de l'artiste ou du créateur. L'espace marionnettique est alors envisagé comme espace poïétique, lieu d'une instauration des formes face au public, dans le temps même de la représentation.

Parfois, la mise en abyme de la création, du geste créateur peut passer par une mise en abyme de la manipulation. Dans les créations de la compagnie britannique Faulty Optic[1052], comme le fait remarquer Chantal Guinebault-Szlamowicz[1053], les marionnettes manipulent constamment les éléments qui les entourent (mécanismes, robinets, objets). [Illustration 169]

Dans Les *Encombrants font leur cirque*[1054], reprise du spectacle *Bestiaire Forain* par la compagnie La Licorne en 2012, Claire Dancoisne prend le parti d'ajouter une mise en abyme supplémentaire dans l'image scénique. Les comédiens masqués qui manipulaient les créatures laissent place à des manipulateurs vêtus de tenues neutres, animant des personnages marionnettiques qui eux-mêmes manipulent les créatures du cirque. C'est alors l'acte de manipulation qui est mis en abyme. Le regard se porte à la fois sur la marionnette et sur sa main, son geste créateur, enchâssant les niveaux de lecture.
[Illustrations 170 et 171]

Si certaines démarches font de la manipulation le point focal de la mise en abyme du geste créateur, d'autres instaurent l'espace marionnettique en véritable espace poïétique, où se trouvent enchâssés l'acte de création, le processus de construction de la figure, son acte d'animation. Dans ces pratiques où la marionnette va être construite en direct, apparaître au cours d'un processus de création visible par le public, où l'espace va âtre lui

[1052] The Faulty Optic, compagnie britannique fondée en 1983 par Liz Walker et Gavin Glover. A partir de 2011, Liz Walker crée sa propre compagnie, The invisible thread, tandis que Gavin Glover fonde la Potato Room Company.
[1053] GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « En face et à l'intérieur. Le paradoxal pouvoir de la marionnette », article paru dans la revue Ligéia « Art et frontalité. Scène, peinture, performance », n°81-84, Paris, janvier-juin 2008, pp.155-159.
[1054] *Les Encombrants font leur cirque*, reprise du *Bestiaire Forain* (2001), mise en scène Claire Dancoisne, 2012.

aussi parfois façonné devant les spectateurs, on peut trouver des points de rencontre avec *l'action painting*[1055] des années 50.

> "A un certain moment, les peintres américains [...] commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. Ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre approchait de son chevalet ; il y venait, tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image sera le résultat de cette rencontre..."[1056]

L'acte physique de peindre est alors privilégié, le geste pictural, devient expression en soi, cette évolution annonçant les happenings où la performance se fera spectacle. Les pratiques performatives dans les arts de la scène, nées elles aussi dans les années 50, influencent le développement de l'art de la marionnette. La performance privilégie le faire sur le dire, et insiste sur la part physique du spectacle, rendant poreuses les frontières entre réalité et spectacle. [1057] Catherine Bouko observe que les démarches contemporaines privilégient elles aussi cette « esthétique du processus »[1058] :

« Le spectateur approche une œuvre en construction, qui s'élabore dans le temps au même titre que sa propre perception. Phénomène typiquement postdramatique, la démarche est ici privilégiée au produit fini. » [1059]

Dans les pratiques de la marionnette contemporaine, deux phénomènes peuvent être observés comme révélateurs de cette focalisation sur l'acte créateur : la recrudescence d'espaces marionnettiques s'apparentant à l'atelier, au laboratoire, et l'émergence du théâtre d'objets comme forme de partage entre scène et salle autour du détournement d'objets.

[1055] Terme proposé par Harold Rosenberg en 1952 dans un article de la revue "Art News" afin de caractériser le travail d'une des deux grandes tendances de l'école de New-York jusqu'alors regroupées sous le terme « expressionnisme abstrait ». *Action painting* signifie littéralement "peinture d'action" ou "peinture gestuelle". Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline sont les représentants les plus célèbres du mouvement.

[1056] ROSENBERG, Harold, « Art News », 1952.

[1057] Voir à ce propos l'ouvrage de Richard Schechner : SCHECHNER, Richard, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA,* Editions Théâtrales, 2008, [1973].

[1058] BOUKO, Catherine, *Le spectateur postdramatique, op. cit.*, p.83.

[1059] *Ibid.,* p.82.

2.1 Espace de l'atelier, espace du laboratoire

Si certaines mises en scène se déroulent dans un espace de l'atelier qui s'inscrit dans la dramaturgie du spectacle (comme *Les Mains de Camille*[1060], spectacle de la compagnie Les Anges au plafond, retraçant l'histoire de la sculptrice Camille Claudel), d'autres invitent le public dans des espaces surprenants, lieux de création, d'élaboration des œuvres et des formes.

Bynnochio de Mergerac[1061], spectacle jeune public de la compagnie Bouffou Théâtre, prend place sur l'établi du menuisier. Les manipulateurs commencent par jouer avec leurs instruments de travail quotidiens (scie, ponceuse, limes) et font surgir parmi les copeaux de bois et la sciure de petits personnages protagonistes d'un aventure qui se crée sous nos yeux. [Ilustration 172] L'établi est alors prétexte à la fuite dans l'imaginaire.

Dans *Chère Famille !*[1062] de la compagnie La Licorne, la fiction prend place elle aussi dans un espace dédié au bricolage. Une caisse à outils y devient les gradins d'un cirque, une pince prend des allures d'oiseau, l'atelier se révèle comme espace de métamorphoses et lieu de la réminiscence. [Illustration 173]

On peut également observer, dans les pratiques qui envisagent la marionnette comme une créature, des espaces qui tiennent plutôt du laboratoire d'expérimentations : tables de dissection, éprouvettes et blouse blanche instaurent un cadre qui permet de montrer la métamorphose de la matière, la naissance d'un corps qui se fait, qui nait de croisements, une apparition qui fonctionne par tâtonnements.

Les mises en scène du Gaia Teatro[1063] donnent à voir le corps vivant comme espace de métamorphoses : la transformation se fait à vue, avec la complicité du public. Dans *Los Mundos de Fingerman*[1064], c'est la main de l'interprète qui se mue en personnage, les différentes configurations du corps marionnettiques (comme l'adjonction d'ailes au personnage) s'opèrent à vue.
[Illustration 174]

[1060] *Les Mains de Camille* ou *Le temps de l'oubli*, mise en scène Brice Berthoud, Les Anges au plafond, 2012.
[1061] *Bynnocchio de Mergerac*, mise en scène Serger Boulier, Bouffou Théâtre, 1994.
[1062] *Chère Famille ! Les miniatures de la Licorne*, mise en scène Claire Dancoisne, 2004.
[1063] Le Gaia Teatro, anciennement Teatro Hugo e Ines, basé à Lima (Pérou), a été fondé par Hugo Suarez et Ines Pasic.
[1064] *Los Mundos de Fingerman*, mise en scène Inès Pasic, 2004.

Dans *La Vieille et la bête*, on assiste également à une construction à vue des figures marionnettiques instaurées par Ilka Schönbein. La musicienne qui l'accompagne, Alexandra Lupidi, est elle aussi dans une démarche de recherche musicale, de tâtonnements sonores pour accompagner l'apparition de la figure à vue.

Le plateau est envisagé comme espace de création où s'élaborent les formes sonores autant que les apparitions, l'acte créateur étant au centre de la dramaturgie.

2.2 Théâtre d'objets : une relation théâtrale fondée sur la créativité

Le théâtre d'objets semble être l'espace privilégié de la posture du manipulateur-créateur. Il s'agit bien souvent de faire partager avec le public une trouvaille autour d'un objet et de son détournement.

Là encore la transformation s'effectue en direct, à vue, avec cette caractéristique qu'elle repose sur une connivence du public. Jouant de l'imaginaire collectif autour des objets, des détournements d'objets autant que de mots, les artistes du théâtre d'objets s'appuient sur une relation qui instaure le manipulateur en créateur et le spectateur comme complice du déplacement des formes.

Dans *Nouvelles et courtes pierres*[1065] de la compagnie Turak, Michel Laubu va convoquer l'imaginaire du public pour instaurer un espace fictif sur une table au centre du plateau. La recouvrant d'une simple nappe bleue, se saisissant d'une plume qu'il déplace dans les airs au-dessus de la table en imitant le cri de la mouette, il fait surgir sur le plateau l'espace de la mer. Le public se saisit peu à peu des éléments disposés devant lui et s'amuse de la simplicité du code qui lui est proposé.

La dimension ludique est à la fois partagée par l'artiste et par le public. Il s'agit de convier les spectateurs à un déplacement poétique, à une métamorphose qui n'est pas pour autant basée sur une prouesse technique ou sur une virtuosité dans la manipulation. Précision et simplicité sont au cœur du dispositif. Le manipulateur est alors moins artiste qu'inventeur du quotidien. A cette posture s'ajoute celle du poète, qui joue avec les mots, en détourne le sens et les sonorités.

C'est en effet parfois la parole qui va se révéler créatrice. Julie Sermon, examinant les écritures contemporaines et leur propension à faire surgir des figures[1066], se penche sur la question de la nomination chez Noëlle Renaude. Elle évoque la nomination des personnages comme des formes de « citation à comparution » et « les pouvoirs

[1065] *Nouvelles et courtes pierres*, mise en scène Michel Laubu, Turak Théâtre, 2009.
[1066] SERMON, Julie, « Qui du visage et de la figure ? Les dramaturgies contemporaines, entre tradition humaniste et effets de persona », revue *Ligéia : Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, Ligéia. Dossiers sur l'art, XXIè année, n°81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.127.

performatifs de la nomination venant peupler et hanter la scène d'autant de visages qu'on ne verra jamais. »[1067]

Les artistes de la marionnette s'emparent de cette tendance à la nomination pour faire exister la figure, comme par exemple Aurelia Ivan dans sa mise en scène de *La Chair de l'homme* de Valère Novarina[1068].

La force de la marionnette est de nous donner à voir l'oralité fondatrice de la langue, l'acte de nommer permettant de faire advenir. C'est véritablement un espace de création qui s'ouvre devant nous, autour de nous, le plateau étant le lieu d'une épiphanie. Les interprètes se livrent à une cérémonie d'apparition de mise au monde.

Ce qui reste de cette expérience au confluent du corps et de la voix, c'est bien cette puissance de la parole dans le rapport aux choses. Car, il faut ici le rappeler, pour Novarina : nommer c'est créer.

Dans cette posture de manipulateur-créateur resurgit une fonction essentielle de l'échange entre la scène et la salle. Le public percevant les dessous de l'image, l'illusion est déjouée, l'image perd de sa force. Le comédien–manipulateur va alors se faire garant de la théâtralisation : si l'image est déjouée, la présence de l'acteur, son jeu avec le public réinjectent de l'imaginaire dans l'acte de perception.

C'est ce qu'observe Roland Shön, directeur du Théâtrenciel : « En fait, le théâtre n'avait pas le choix. Pour survivre à la déferlante du cinéma, il lui fallait réaffirmer ce qui le fonde : un jeu dans l'ici et le maintenant. »[1069]

[1067] *Ibid.*, p.127.
[1068] *La Chair de l'homme*, d'après Valère Novarina, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, 2009.
[1069] SHON, Roland, *Les Oiseaux architectes*, L'Entretemps, 2011, p.46.

3. Mise en abyme du regard

Pierre Blaise, en affirmant que l'art de la marionnette se situe au croisement des arts de la scène, des arts plastiques et de « l'art de voir »[1070], insiste sur la place prédominante du spectateur et de son regard dans l'économie du spectacle de marionnette. Comme nous avons pu l'étudier dans le chapitre consacré au corps de la marionnette, sa présence, son existence impliquent une participation active de la part du spectateur. Les dispositifs marionnettiques sont pensés avec une présence du spectateur dès le début de l'écriture du projet.

Nous aborderons ici les dynamiques du regard à l'œuvre dans l'espace marionnettique, dans une économie de l'espace qui induit une illusion particulière.
Comment la relation théâtrale est-elle renégociée (au-delà de la relation interfaciale), comment fonctionne le trio de présences acteur/ spectateur/ marionnette ? Quelles figures dramatiques occupe le manipulateur, quel est son rapport à l'espace de la fiction, son rapport à la salle ? Comment la place du spectateur est-elle inscrite au cœur de la dramaturgie des spectacles contemporains ?

3.1 Opalisation, double-vision, une dynamique du regard

L'art de la marionnette, avec l'émergence de la manipulation à vue, instaure pour le regard du spectateur une dynamique accrue. En quoi la dynamique du regard est-elle plus forte, plus affirmée qu'au théâtre d'acteur ? L'illusion scénique, dans l'art de la marionnette, repose une dynamique de double-vision propre au théâtre, que la marionnette met en évidence.

Comme l'observe Florence March dans son ouvrage *Relations théâtrales*, « L'expérience des frontières au théâtre passe également par la dialectique de l'illusion et de la dénégation au fondement du contrat de spectacle. »[1071]

[1070] BLAISE, Pierre, *Un théâtre d'art de marionnettistes* in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Paris, éd. Théâtrales, 2003.
[1071] MARCH, Florence, *Relations théâtrales, op. cit.*, p.50.

Georges Banu, dans la préface de l'ouvrage met en parallèle cette « dialectique de l'illusion et de la dénégation » propre au spectateur avec l' «alternance identification/distance chez les comédiens ».[1072] La marionnette éclaire les enjeux de cette dialectique dans la relation théâtrale en mettant en évidence de façon radicale la disjonction entre acteur et personnage et en proposant au regard du spectateur des présences au seuil entre réel et imaginaire. On retrouve ici les caractéristiques d'un espace profondément dialectique.

C'est ce principe qui est retrouvé dans les spectacles de marionnette contemporaine. Cette capacité à ouvrir au regard deux postures conjointes mais distanciées de perception de l'image scénique a été théorisée par Henryk Jurkowski sous le terme d' « opalisation », dans son ouvrage *Aspects of puppet theatre*[1073]. Dans son chapitre consacré au théâtre d'objets (« Toward a Theatre of Objects »), il considère que :

> « Quand le mouvement domine entièrement un objet, nous ressentons la naissance et la présence d'un personnage sur scène. Quand c'est la nature de l'objet qui domine nous continuons à voir l'objet. L'objet est toujours un objet mais aussi un personnage dans le même temps. Parfois l'unité se rompt quelques instants et se régénère après un temps. C'est ce que j'appelle « opalisation ». »[1074]

La manipulation à vue, quelle que soit la posture dramatique occupée par le manipulateur (double, partenaire, conteur ou technicien pur), instaure un espace dédoublé sur le plateau : celui de la fiction et celui de sa mise en œuvre[1075]. Le spectateur est dans une double-vision, entre le concret et l'imaginaire, entre le réel et la fiction.

La coulisse se trouve visible, exposée aux regards, excédant la pensée de l'espace de Yannis Kokkos pour qui : « Si un espace ne prend pas en compte ce qui ne se voit pas, il n'a aucune force de suggestion. Je fais toujours un décor à partir de ce qui n'est pas sur scène, car sur scène doivent se trouver tous les éléments qui permettent d'imaginer ce qui se trouve hors de la scène. »[1076]

[1072] BANU, Georges, préface de MARCH, Florence, Relations théâtrales, op. cit., p.13.
[1073] JURKOWSKI, Henryk, *Aspects of puppet theatre, A collection of essays*, Puppet Center trust, 1988.
[1074] JURKOWSKI*, op. cit.*, p. 41, ("When movement fully dominates an object we feel that the character is born and present on the stage. When it is the nature of the object which dominates we still see the object. The object is still the object and the character at the same time. Sometimes however this unity splits for a short while, to be regenerated after a moment. This is what I mean by "opalisation".").
[1075] Le cas est différent pour les mises en scène de Philippe Genty ou de la compagnie La Licorne dans lesquelles espace scénique et espace marionnettique tendent à se confondre, les acteurs comme les marionnettes tendant à être des figures faisant partie du même univers. C'est l'objet de la première section du chapitre C.
[1076] BANU, Georges, Yannis Kokkos, le scénographe et le héron, *op. cit.*, p.18.

Cette incursion du hors-scène sur le plateau engage le spectateur dans une relation distanciée à l'image qui lui est proposée. Comme l'observent Christophe Triau et Christian Biet, c'est une des caractéristiques de la relation scène-salle dans le théâtre contemporain : « Maintenant les conditions historiques ont fait de nouveau du spectateur un observateur. Un observateur attentif. Un observateur qui a un surplus de savoir. Ce n'est plus le spectateur qui se laissera bercer par l'illusion, le spectateur dénoncé par Brecht. L'expérience de la distanciation a eu lieu et elle a été intégrée. Le spectateur observe et partage le théâtre… »[1077]

En tant que produit d'une vision décalée sur un objet, la marionnette redynamise le regard, elle lui offre une marge d'appropriation singulière, contrairement aux lectures du monde qui nous sont habituellement proposées : « La standardisation de la vision vient lentement anéantir l'énergie créatrice du regard » note d'ailleurs Marie-José Mondzain. [1078] Pour la philosophe qui consacre ses recherches à l'image, c'est son pouvoir et la place où elle met celui qui la regarde ainsi que la marge perceptible entre ce qui est vu et sa construction qui permet la production d'un écart libérateur. Par cette révélation, on peut cesser de ne faire qu'un avec ce qu'on regarde : l'espace supplémentaire du hors-champ joue comme un écart de libération.

L'image vaut alors pour ce qu'elle est : en attente d'être complétée par le regard qui va se poser sur elle. Elle est, comme on a pu le voir pour le corps marionnettique, définie par son manque et requiert la participation d'un tiers pour acquérir son sens. Selon Mondzain, l'image laisse une liberté au spectateur quand elle est réellement en attente de lui :

> « Elle est par définition indécidée et attend depuis son incertitude notre décision. Si elle est décidée, nous voici assurés de son sens par décision d'un autre, un industriel de la certitude. Car la certitude est une industrie et l'industrie a besoin de nos certitudes. »[1079]

Le manque inhérent à l'image va permettre de créer la mise en mouvement chez le spectateur. « L'image est ce qui donne soif plus que ce qui abreuve. »[1080] Elle va donc

[1077] BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Folio essais, 2006, p.57.
[1078] MONDZAIN, Marie –José, *Homo Spectator,* Paris, Bayard, 2007, p. 112.
[1079] MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator,* Paris, Bayard, 2007, p.209.
[1080] MONDZAIN, Marie-José, « Images dévorantes », Mouvement n°22, mai-juin 2003, p.39.

laisser une marge de manœuvre au spectateur qui va pouvoir se l'approprier de façon singulière.

L'enchâssement des espaces marionnettiques et des niveaux de lecture de la fiction introduit le regard à un travail dynamique d'appréhension de l'image scénique.

L'espace marionnettique traditionnel reposant sur une économie de la monstration et de la dissimulation, la manipulation à vue dans les pratiques contemporaines n'abandonne pas totalement ce mécanisme. Deux voies peuvent être envisagées : les mises en scène où la marionnette permet de proposer un point de vue, d'ouvrir des perspectives au regard du spectateur ou au contraire les mises en scène qui reposent sur une forme d'aveuglement du spectateur.

Dans la première catégorie, on peut trouver par exemple les spectacles de la compagnie The Faulty Optic, spectacles où l'espace marionnettique miniature semble clos sur lui- même et échapper au regard du public. [Illustrations 175 et 176]
Comme l'analyse Chantal Guinebault-Szlamowicz dans un article portant sur la question de la frontalité dans l'art de la marionnette[1081] :

> « L'intérêt d'un tel dispositif frontal et illusionniste (avec un rôle fondamental des coulisses), réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un théâtre d'image, au sens où il faudrait avoir le sentiment d'une représentation rabattue au niveau du plan virtuel du quatrième mur. Non, ici c'est le contraire, un autre effet de la frontalité, le spectateur regarde un espace inaccessible, d'une profondeur sans limites perceptibles, parce que les dimensions, les proportions et l'habitant de référence lui sont étrangers. »

Pourtant, l'inaccessibilité de l'espace au regard du spectateur est contrebalancée dans les spectacles de la compagnie (*Tunnel Vision*, *Horsehead*[1082], *Bubbly Beds*[1083]…) par un travail de vidéo en direct qui retransmet sur écran la profondeur de l'espace, ses recoins inaccessibles à l'œil nu. La caméra permet « une pénétration de l'espace » mais également d'entrer dans « le point de vue du personnage »[1084]. L'espace est donc paradoxal, instaurant une distance avec le regard mais permettant sa pénétration comme si l'on partageait le même niveau de perception que les personnages marionnettiques. A cet

[1081] GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « En face et à l'intérieur. Le paradoxal pouvoir de la marionnette », revue *Ligeia* n°81-84, *op. cit.,* p.156.
[1082] *Horsehead*, mise en scène Liz Walker et Gavin Glover, The Faulty Optic, 2003.
[1083] *Bubbly Beds*, mise en scène Liz Walker et Gavin Glover, The Faulty Optic, 1998.
[1084]GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, *art. cit.* p.158.

égard, le spectacle *Tunnel Vision* est remarquable : les personnages marionnettiques évoluent dans une structure complexe à plusieurs étages, structure qui se voile lors du sommeil du personnage pour apparaître en tant que surface écranique. Sur cette surface va être projetée une vue filmée depuis un chariot gravissant des montagnes russes et pénétrant à toute vitesse dans une série d'espaces de plus en plus restreints. Le spectateur pénètre dans toute la complexité du dispositif par l'intermédiaire de cette caméra.

D'autres démarches vont au contraire laisser le regard dans une indécision, l'aveuglant, l'éblouissant pour mieux le manipuler. Dans les définitions que retient Julie Sermon quant au terme « figure », elle note qu'en Europe, le terme peut être entendu comme « silhouette » ou « corps entr'aperçu »[1085]. Le dispositif marionnettique aurait alors la tâche de filtrer le regard, poser une butée, faire écran entre le corps et le regard. Dans les mises en scène de Philippe Genty, l'espace fonctionne sur le mode de l'illusion et de la prestidigitation, aveuglant le spectateur pour qu'il ne perçoive pas le processus de disparition et de réapparition des corps en scène. C'est la lumière qui va concourir à cette dissimulation des effets scéniques. Dans *Last cigarette* de la compagnie Pseudonymo, la lumière est aussi ce qui va permettre à la fois de cacher puis finalement de révéler la presence du pantin derrière l'écran, faisant passer celui-ci de l'opacité vers la transparence.

La marionnette contemporaine instaure des espaces propres à entraîner le regard dans une dynamique située entre monstration et dissimulation, entre focalisation sur la fiction et image globale qui inclut la mise en œuvre. Ces dispositifs scénographiques tendent vers l'horizon proposé par Luc Boucris :

> « Ainsi la scénographie tend à construire une « écoute » totale, souvent fondée sur une perception globale, et en tout cas toujours conçue comme une fonction à réveiller aussi bien par la surprise que par le bouleversement complet des espaces. Une écoute par conséquent qui cherche à aiguiser les capacités d'attention et qui fait leur place autant aux arrière-plans qu'aux gros plans, qui révèle le jeu du voilement et du dévoilement comme une donnée permanente de toute communication. »[1086]

[1085] SERMON, Julie, « Qui du visage et de la figure ? Les dramaturgies contemporaines, entre tradition humaniste et effets de persona », *art. cit.,* p.117.
[1086] BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène,* Paris, Librairie Théâtrale, 1993, p.298.

3.2 Déplacement de la relation théâtrale

Marie-Madeleine Mervant-Roux envisage la structure du face-à-face comme fondatrice de la relation théâtrale. Selon elle, scène et salle se regardent et dans cet échange, le spectateur est la figure garante du réel :

> « De grands auteurs ont élaboré la critique de cette conception de l'événement théâtral et rappelé la nécessité, pour qu'il y ait théâtre, de maintenir une coupure symbolique entre la scène et la salle, ce qui signifie deux choses différentes et complémentaires : établir une distinction claire entre la position d'acteur et la position de spectateur ; reconnaître le caractère fondamentalement étranger du spectateur, son appartenance au monde extérieur au théâtre. »[1087]

Dans l'art de la marionnette cette relation théâtrale et son origine structurelle sont mises en crise sur deux aspects fondamentaux. On a vu quelles difficultés pose le face-à-face entre le spectateur et la marionnette, quelle aporie propose le visage artificiel.[1088]

On a également observé que l'économie de l'espace marionnettique articulait non pas deux corps (l'acteur et le spectateur) mais trois présences, la marionnette s'interposant entre les deux premiers. La relation théâtrale est donc à envisager sous l'angle d'une ternarité. Pour autant, dans la manipulation à vue, un échange théâtral peut avoir lieu entre spectateur et manipulateur, ce dernier occupant une position intermédiaire, tantôt acteur, tantôt montreur ou technicien.

Dans le spectacle de marionnette, la relation scène/salle est une structure labile au cours de la représentation, qui dépend des postures dramatiques adoptées par l'acteur – manipulateur. Depuis la figure du passeur vers un espace-temps marionnettique, il peut ensuite pendant le déroulement de la fiction, adopter plusieurs postures : témoin, commentateur, double du personnage. Quelles formes de complicité et de distance s'instaurent alors avec le public ?

[1087] Marie-Madeleine Mervant-Roux, «Un espace accidenté», *Agôn* [En ligne], La Rupture, N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 05/01/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076.

[1088] Le chapitre C de la partie II traite de cette question.

3.2.1 Une relation théâtrale fondée sur un trio de présences

Si le spectacle vivant repose sur un pacte de clôture, celui-ci peut se fissurer comme l'analyse George Banu : « Et seul le théâtre, dramatique ou lyrique peut l'engendrer… alors s'institue une communication à trois entre le spectateur, l'acteur, le personnage. »[1089] La marionnette met en évidence de façon radicale cette ternarité.

Pour Florence March[1090], « Désir de voir, désir de faire voir sont à l'origine du rendez-vous théâtral. ». Comment s'organise ce partage du visible dans l'espace marionnettique ? Comme l'analyse Florence March : « Complexe, la relation triangulaire sur laquelle se fonde l'ironie dramatique impose de passer d'un rapport frontal, direct, à une relation oblique, indirecte. »[1091] La marionnette instaure cette relation oblique, l'acteur et le personnage ne pouvant être confondus.

La présence de l'acteur-manipulateur dans la manipulation à vue décadre le regard et ouvre l'image sur l'espace de sa fabrique. Comme le remarque Marie-José Mondzain : « Le hors-champ de l'image, c'est la parole. »[1092] Le dispositif au théâtre de marionnettes va permettre au manipulateur de proposer une image en même temps qu'une réflexion sur cette image.

La présence à vue du montreur engage un dialogue par le biais de l'objet entre celui qui crée et celui qui regarde, l'image intervenant comme médiation entre deux imaginaires créateurs. L'espace de la représentation va alors être lieu de l'orchestration des places de chacun, l'objet manipulé devenant le centre d'une prise de parole qui s'élargit à celui qui lui donne la parole et celui qui l'écoute activement.
L'espace de la représentation, au théâtre par objet interposé, met le manipulateur au service de la marionnette dans ce qu'elle exige de dextérité pour prendre vie.

Or, le marionnettiste, en tant qu'officiant d'un univers proposé au regard du spectateur, va aussi réfléchir à la manière dont cet univers va pouvoir être perçu et de quelle façon le spectateur y trouvera sa place de regardeur. Il ne se contente pas d'être au service de l'œuvre, il se met aussi au service du spectateur. C'est sur cette responsabilité

[1089] BANU, Georges, preface de MARCH, Florence, Relations théâtrales, op. cit., p.11.
[1090] MARCH, op. cit., p.18.
[1091] Ibid., p.50.
[1092] MONDZAIN, Marie-José, « Images dévorantes », *art. cit.*

que se fonde la production d'images, selon Marie-José Mondzain : « Il revient donc à ceux qui font des images de construire la place de celui qui voit et à ceux qui font voir les images des premiers de connaître les voies de cette construction. »[1093]

L'espace est donc celui d'une relation triangulaire, où le partage du visible se fait entre manipulateur, spectateur et marionnette. Cette ternarité va permettre au spectateur de saisir les codes de la fabrication de l'image, et d'entrer ainsi en confiance dans l'espace proposé, d'entrer dans le jeu au sens concret du terme. Le dispositif permet ainsi le regard dans son sens le plus profond.

Dans la manipulation à vue, le manipulateur regarde la marionnette, qui regarde le spectateur. Le regard du manipulateur est donc délégué à la marionnette, mais le regard de la marionnette est aussi celui, en propre, de l'objet.[1094] Face à ces différents points d'accroche, le spectateur va pouvoir se focaliser sur l'objet, sur le marionnettiste, sur l'espace de la représentation, et sur la place qu'il occupe lui-même dans cet espace. La présence du manipulateur en tant qu'officiant du visible permet de donner un sens nouveau à ce que le spectateur voit. Marie–José Mondzain considère que l'espace qui se met ainsi en place permet au spectateur d'y faire l'épreuve de sa liberté : « Comment éprouver la liberté que me donne une image ? Je ne peux l'éprouver que dans la signification que prend ce visible avec l'autre. »[1095]

Cette responsabilité commune face à l'image rappelle la dimension essentielle de la *ternarité* pour construire du sens, dont parle Marie-José Mondzain dans son article consacré aux « Images dévorantes » :

> « C'est un petit peu de ce que dit Godard quand il travaille sur la triangulation, sur l'angle, sur le fait qu'il faut deux regards pour faire une image et qu'il faut deux images pour faire du sens : c'est-à-dire que ce n'est jamais dans une binarité que se construit le sens, mais toujours dans une ternarité qui suppose soit la division du sujet, soit la duplication des images, soit la bipolarité des regards. »[1096]

La triangulation permet à celui qui partage ainsi le regard, sa prise de conscience en tant que spectateur actif, présent.

[1093] MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, collection Le temps d'une question, 2002, p.10.
[1094] On a vu quels problèmes posait ce regard de l'objet dans le chapitre C de la partie II.
[1095] MONDZAIN, Marie-José, « Images dévorantes », *art. cit.*
[1096] MONDZAIN, Marie-José, *art. cit.*

Dans l'art de la marionnette, la relation théâtrale se construit sur cette complicité de deux regards sur une image, de deux présences réunies par la croyance à l'illusion de vie de la marionnette. Jean-Luc Mattéoli souligne la valeur de complicité présente dans cette relation théâtrale décalée, le spectateur suivant activement les changements successifs de statut de l'acteur :

> « Comme le dit Christian Carrignon, ce sont alors deux spectacles que l'on montre en un seul : celui de la fiction et celui du mécanisme à l'œuvre pour sa fabrication. Le comédien y devient un « actant », c'est-à-dire un être de chair dont les places et les fonctions varient rapidement au cours du spectacle, et qui est très souvent, par exemple, comédien en même temps que machiniste. Dans une séquence de *Catalogue de voyage*, une valise remplie de sable, ouverte face aux spectateurs, contient un petit camion rouge que le comédien fait rouler : il imite le bruit du moteur avec ses lèvres, comme un enfant. Mais, tout en manipulant ce jouet, Christian Carrignon incarne aussi le conducteur, accoudé à sa portière, gagné par la fatigue. Il joue donc le rôle du camionneur en même temps qu'il déplace le camion, extrait du sable un nouvel objet, manifeste les émotions, et met en marche la musique de la fin. »[1097]

La relation entre scène et salle s'appuie sur une théâtralité ludique. La théâtralisation réinjecte de l'imaginaire dans l'image scénique qui a été déjouée.

3.2.2 Le manipulateur comme passeur, guide

L'acteur occupe une gamme étendue de fonctions sur le plateau, chacune instaurant une relation différente avec le spectateur. Le manipulateur se situe au seuil entre scène et salle, à la frontière de l'espace marionnettique (dramatique).

Une figure apparait alors récurrente : celle du guide ou du passeur. L'interprète intervient dans de nombreuses créations (celles du Turak Théâtre, par exemple) comme ouvreur d'espaces, comme hôte qui accueille le public dans un espace marionnettique.
Il se pose à la fois comme maître de la temporalité et comme passeur dans cet espace imaginaire.

[1097] MATTEOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », revue *Images re-vues* n°125, 2007, article en ligne, 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 02 juin 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/125.

Si l'espace marionnettique peut être envisagé comme un espace d'écoute, le manipulateur, véritable maître de la temporalité, est celui qui instaure un rythme dans cet espace, qui installe le public dans une rupture avec le temps quotidien.
L'intensité de vie de la marionnette est dépendante de l'attention qui lui est accordée par son manipulateur. Le mouvement délégué doit être amené avec précision, dans un transfert d'énergie savamment dosé, pour que l'attitude imprimée à l'objet soit crédible, donne l'impression que « ça fonctionne ». Une élève ayant demandé à Alain Recoing s'il y avait quelque chose qu'il fallait éviter de faire quand on manipule une marionnette, sa réponse s'était résumée à : « L'agitation. »[1098]

Agiter une marionnette, au-delà de ne pas respecter les capacités expressives de l'objet, c'est aussi ne pas prendre en compte le spectateur. La lenteur, la retenue du geste, vont amener l'objet à occuper progressivement l'espace, à faire entrer le spectateur dans la fiction marionnettique.

Cette lenteur participe à l'éclosion du regard, à l'inverse de la rapidité à laquelle nous sommes confrontés dans les médias actuels. Comme le pointe Alain Beltzung dans son *Traité du regard* :

> « [la] rapidité des messages visuels a conditionné le regard à percevoir en quelques fractions de seconde ou pas du tout. Dès lors comment s'étonner de voir des gens effleurer d'un seul coup d'œil un monument ou une salle de musée et s'en aller : ce qu'ils n'ont pas vu tout de suite, ils ne le verront jamais. Pour aller à l'affût des choses, il faut du temps, prendre le temps, attendre non seulement que le spectacle s'impressionne en nous, mais aussi que les choses s'imbibent de notre présence. »[1099]

En ralentissant le regard quotidien, c'est le montreur qui va permettre un temps d'approche de l'image pour le spectateur et orchestrer la mise en présence réciproque de l'objet et de celui qui lui fait face. Si la taille de la marionnette entraîne l'œil du spectateur dans un espace à son échelle, la lenteur du mouvement modifie, elle, la temporalité à l'intérieur de cet espace. La marionnette, en tant qu'art du peu, de l'économie de mouvement, confère une portée dramatique à des mouvements imperceptibles, aussi

[1098] Voir partie II de cette thèse.
[1099] BELTZUNG, Alain, *Traité du regard,* Editions du relié, 2008*,* p.28.

ténus que la respiration de l'objet. En cela, elle aiguise notre perception du mouvement, à l'œuvre de bien des façons dans notre quotidien.

Stephen Mottram, directeur de la compagnie britannique Stephen Mottram's Animata fait de cette finesse perceptive une notion centrale dans son travail d'animation :

> « En tant qu'humains, nous interprétons le mouvement avec un raffinement ébouriffant. Nous ne cessons de lire le mouvement dans le monde qui nous entoure. Nous évaluons la vitesse des voitures sur la route, nous savons en percevant des tensions dans sa posture, si une personne est gaie ou triste, nous reconnaissons au loin, rien qu'à leur façon personnelle de marcher, nos amis proches. »[1100]

Cette réduction du mouvement à l'infime sur la scène est une des portes qui ouvrent sur l'espace marionnettique.A l'origine du mouvement, le montreur est donc un officiant qui va donner vie à l'objet et lui permettre de s'épanouir dans le geste, convoquant ainsi le spectateur sur des territoires imaginaires, où la logique habituelle de l'inertie de l'objet n'a plus cours, où le mouvement devient signifiant, où la perception de ce mouvement s'accroît.

Le manipulateur peut aussi se positionner en maître de l'espace, réglant le passage entre le lieu du spectacle et l'espace proprement marionnettique. La figure du guide est souvent une figure positive. Dans le spectacle *L'Homme-chemin* de la compagnie Hélinka, l'acteur accueille les spectateurs au seuil d'une yourte plongée dans le noir et il les guide à l'aide d'une lanterne allumée.

Dans *Outreciel*[1101], spectacle lui aussi réparti dans trois yourtes, la compagnie La Valise distribue à l'entrée dans le lieu de spectacle de petits billets énigmatiques sur lesquels figure un navire. Selon la couleur du navire, chaque spectateur est invité à suivre une comédienne dont la valise est de la couleur indiquée. Chacune des trois interprètes fait pénétrer son groupe de spectateur à l'intérieur d'une yourte pour le convier au partage d'une fiction.

Dans *La Mer en pointillés* du Bouffou Théâtre, la figure du passeur est une figure négative qui apparait sous les traits d'une douanière revêche intimant le silence aux spectateurs. L'entrée dans l'espace marionnettique se produit d'abord sur un mode

---

[1100] MOTTRAM, Stephen, « La marionnette doit être fabriquée par tous » in *Puck* n°14,. p.144.
[1101] *Outreciel*, d'après Joël Jouanneau, mise en scène Fabien Bondil, David Arribe, Natacha Diet et Stéphanie Martie, compagnie La Valise, 2013.

négatif, déjoué par l'intervention poétique du personnage du voyageur, figure clownesque. [Illustration 177]

Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, il faut revenir à la structure fondamentale de l'espace scénique pour appréhender la figure du spectateur. Le spectateur fait partie intégrante d'une relation qui fonde l'espace spectaculaire, dans laquelle l'acteur est un passeur vers les mondes imaginaires, tandis que le spectateur se fait garant du monde réel :

> « À l'intérieur d'un schéma qui n'est pas binaire mais ternaire (la ville, la scène, le hors scène), l'acteur est défini comme « le messager du monde urbain vers les zones intermédiaires de l'aire de jeu » ; le spectateur, de son côté, a pour rôle de « garder » le « réel ». Le « réel », c'est la structuration sociale du temps : le rythme de la journée et de la nuit, le calendrier annuel, la mémoire du passé transcrite par l'histoire ; c'est l'organisation sociale de l'espace : la topographie de la ville (avec ses demeures, ses places, ses bâtiments) et, plus largement, la géographie. Ce « réel », culturellement organisé, intègre naturellement des éléments mythiques. On ne peut parler d'opposition entre l'irréel absolu de la scène et le réel absolu des spectateurs. »[1102]

> Les postures du spectateur et de l'acteur fonctionnent sur un système en miroir :
> « Dans ce système de type relationnel, le spectateur n'est pas tant là pour voir et entendre que pour représenter : il a un statut comparable à celui de l'acteur » Ainsi, le théâtre est un système de représentations complémentaires. Si l'acteur est le « messager » de la ville vers les mondes invisibles, le spectateur aussi est un intermédiaire, d'une façon fort différente. Car il agit dans les deux sens : de la cité à la scène, mais aussi dans le sens inverse, entre la scène et la cité. « Un temps, tantôt fabuleux, tantôt familier, transforme le spectateur, à son tour, en médiateur. ».»

[1102] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, «Un espace accidenté», *Agôn* [En ligne], La Rupture, N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 05/01/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076.

3.3 L'œil du regardeur au centre de la dramaturgie

Comme l'affirme Florence March, « c'est dans la relation théâtrale que le public prend corps »[1103] . La marionnette fonctionne comme un miroir du spectateur, elle n'existe que dans cette croisée des regards, dans cette « réversibilité de la relation spectaculaire, cette réciprocité d'un spectacle qui n'existe que sous le regard du spectateur et agit en retour sur lui »[1104], à la manière du titre de l'ouvrage de Georges Didi-Hubermann*, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.*

Dans cette économie marionnettique de la relation théâtrale, le manipulateur est dans une posture intermédiaire analogue à celle du figurant au cinéma :

> « Il est l'ombre de l'acteur, lui-même une ombre à en croire la métaphore shakespearienne. L'ombre d'une ombre, donc. L'obscurité mise en abyme. A moins qu'il ne s'agisse d'un hyper-spectateur qui se serait frayé un chemin sur le plateau pour voir de plus près, jusqu'à toucher les comédiens et les objets, faire coïncider le visuel et le tactile. Un spectateur privilégié qui aurait également accès aux coulisses, à l'envers du décor, témoin du processus de création, du spectacle en train de se faire. Plus qu'un spectateur : un voyeur. »[1105]

Dans les mises en scène de la marionnette contemporaine, la place du spectateur est renégociée, s'inscrivant au cœur du processus de création. L'économie de l'espace marionnettique vient décaler la place habituellement conférée à la relation entre acteur et spectateur. La sémiologie postule que : « Lors d'une représentation dramatique, la relation entre l'instance scénique et le spectateur se produit toujours au moyen d'une construction spectaculaire dramatique : le personnage sur le plateau s'adresse au spectateur *à l'intérieur de la fiction*. »[1106]. Or, dans l'art de la marionnette, l'acteur est une figure au bord de la fiction, dans une relation d'adresse au public, sans nécessairement s'adresser à lui depuis l'intérieur de l'espace dramatique.

La place de la marionnette dans ce système bouscule également la notion de personnage et son fonctionnement envisagé par les sémiologues : « La relation entre la scène et le spectateur s'établit aux niveaux fictionnel et performantiel : le spectateur est à la fois destinataire de la fiction – produit des relations entre les personnages – et de la

[1103] MARCH, Florence, *op. cit.,* p.25.
[1104] *Ibid.*, p.26.
[1105] *Ibid.*, p.72.
[1106] BOUKO, Catherine, *op. cit.*, p.49.

performance des comédiens. Les niveaux fictionnels et performantiels se croisent. »[1107] Dans l'art de la marionnette, un troisième niveau de lecture est possible. A la relation intrascénique des marionnettes entre elles s'ajoutent les relations entre manipulateur et marionnette. La relation extrascénique est elle aussi décalée à travers l'adresse de la marionnette au spectateur redoublée par la prise à parti du public par le manipulateur. Dans certains spectacles on assiste à un débordement de la fiction sur le spectateur, celui-ci étant à son tour fictionnalisé.

Cette possibilité est analysée par Catherine Bouko :

> « Du point de vue fictionnel, un personnage est en relation avec un autre personnage (relation intrascénique) ainsi qu'avec le spectateur (relation extrascénique). Quand il y a fictionnalisation du spectateur, c'est-à-dire lorsqu'il entre dans la fiction pour devenir lui-même un personnage, le spectateur devient actant fictionnel. Lors des monologues d'Othello, le spectateur est intégré à la fiction dramatique et endosse le rôle de confident. Une relation intrascénique s'établit entre le personnage et le spectateur / personnage. L'espace dramatique s'étend alors à la salle. »[1108]

Lorsque le partage des voix entre marionnette et manipulateur fonctionne sur le mode de l'animateur-interprète, les nivaux d'adresse et la place du spectateur sont brouillés. Dans *Chair de ma chair* et *La Vieille et la bête*, la fiction inclut aussi les spectateurs, qui vont être dès le début des deux spectacles intégrés à l'espace dramatique. Dans *Chair de ma chair*, Bénédicte Holvoote distribue aux spectateurs des poupées qu'ils pourront serrer contre leur cœur en cas de besoin, les installant à la place de l'enfant dont l'histoire terrible va être représentée.

Dans *La Vieille et la bête*, lors de l'entrée des spectateurs Ilka est en scène, en train de peler et de manger des pommes. La pomme fait le lien avec le public : Ilka les coupe en morceaux et les offre aux spectateurs, les fourrant de force dans la bouche de certains, ou embrassant un spectateur sur la bouche, lui donnant littéralement la becquée. La dévoration passe donc de l'autre côté de la rampe, jusque dans la salle. L'animalité change également de camp quand, au milieu du spectacle, l'assistante (Simone Decleoedt) distribue des pommes à tous les spectateurs, et qu'Ilka pousse du foin devant le premier rang ; ce sont les spectateurs qui sont alors réduits à du bétail.

[1107] BOUKO, *op. cit.,* p.51.
[1108] *Ibid.*, p.50.

Dans *La Vieille et la bête,* c'est aussi le pouvoir de la parole qui va être conféré au public, ce pouvoir de la narration qui fait durer les choses, qui permet d'échapper à la mort. Quand Léna s'éteint, Alexandra Lupidi s'adresse au public : « Et alors ? Vous n'allez pas laisser mourir une si jolie marionnette ? ». Le public est invité à scander un « Encore ! encore ! » qui conduit Léna à effectuer une dernière danse, souvenir de son passé de ballerine.

Dans la manipulation à vue, le spectateur est témoin des deux niveaux de lecture de la fiction : le niveau intrascénique (relations du manipulateur à la marionnette) et extrascénique (relations entre acteur et public). Le marionnettiste se tient au bord, dans une posture labile. Il est ce que Marie-Madeleine Mervant Roux nomme les « figures de bord de scène »[1109], terme explicité par Catherine Bouko : « Comme le spectateur, ils constituent des destinataires indirects. Ces personnages renvoient le spectateur à sa fonction d'observateur de l'action dramatique. »

Si certaines démarches fonctionnent sur une mise à distance du spectateur, comme chez Philippe Genty où les grandes jauges combinées à l'absence d'adresse au public maintiennent le spectateur à distance, dans une perception rêveuse[1110], on peut observer dans les pratiques de la marionnette contemporaine une attention accrue à la figure du spectateur.

De même que les mécanismes de la manipulation sont mis au jour, que le dispositif se donne à voir, la nécessité de la présence du regardeur fait elle aussi l'objet d'un dévoilement. Certaines démarches mettent le regard du spectateur au centre de la dramaturgie et souvent des dispositifs de monstration.

C'est le cas par exemples des Aïku Box, boîtes distribuées aux spectateurs de *Un souffle, une ombre, un rien*[1111] de la compagnie Stultifera Navis. Cette « expérience pour spectateurs » proposait de regarder en même temps dans les œilletons aux deux extrémités de la boîte, pour y découvrir l'œil de l'autre au centre duquel apparaissait en lévitation une

[1109] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, 1998, p.27.
[1110] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « L'interaction salle-scène au théâtre », revue Sciences Humaines, n°94, mai 2009, consulté en ligne le 2/06/2013 : http://www.scienceshumaines.com/l-interaction-salle-scene-au-theatre_fr_10788.html.
[1111] *Un souffle, une ombre, un rien, expérience pour marionnettes et spectateurs*, mise en scène Alessandra Amicarelli, compagnie Stultifera Navis, 2009.

petite plume ou d'autres objets « flottants ». La boîte permettait une mise en abyme de l'œil, de la fonction de regard et se faisait l'écrin d'un dispositif bifrontal essentialisé.

D'autres spectacles ou installations mettent le spectateur en position de voyeur, lui offrant une effraction dans l'espace marionnettique par le trou d'une serrure, dans la fente d'un mur. Dans *Les maisons closes*[1112], la compagnie La Licorne invite le public à observer des comédiens masqués manipulant des objets à l'intérieur de cabanes fermées.
« Nous avons créé des espaces à partir de portes, fenêtres, rideaux, dont le public pourra découvrir l'intérieur comme un voyeur, à travers des trous et des interstices. »[1113] [Illustration 178]

Cette esthétique de la cabane et du regard intrusif peut être rapprochée de l'installation de Tadeusz Kantor autour de la salle de classe, exposée au Musée Comtesse de Lille en 2010.[1114] [Ilustration 179] Le spectateur épie les figures par les petites fenêtres de la structure.

Pour l'exposition *Les origines du monde : une île* associée au spectacle *Stirptiz*[1115], la compagnie Turak installe des photographies cadrant des territoires de corps nus habités par des marionnettes à l'intérieur de boîtes closes sur lesquelles les spectateurs doivent se pencher, dans une attitude là aussi proche du voyeurisme. Dans ces deux créations, la posture même du spectateur a un retentissement sur la perception de ce qu'il découvre. Placé en position de voyeur, d'intrus, regardant à la dérobée ce qui est censé rester secret, il oscille entre curiosité et interdit.

Dans l'installation « Les esprits de la forêt. Labyrinthe marionnettique », les compagnies Pseudonymo et Succursale 101 proposent un parcours souterrain au spectateur, à la recherche des présences qui hantent la forêt. Dans une des salles, un œil gigantesque observe les spectateurs à la dérobée, comme par un trou de serrure. Le renversement de point de vue met les spectateurs à la place de créatures scrutées par des

---

[1112] *Les Maisons closes*, installation mise en scène par Claire Dancoisne, compagnie La Licorne, Lille, Gare Saint Sauveur, (2 jours en septembre 2011 pour l'évènement Lille 3000).
[1113]Claire Dancoisne, interview accordée à La Voix du nord, septembre 2011 : http://www.lavoixdunord.fr/Locales/Metropole_Lilloise/actualite/Secteur_Metropole_Lilloise/2011/09/08/article_dans-ses-maisons-closes-la-licorne-offre.shtml.
[1114] Exposition « Tadeusz Kantor. L'époque du garçon », organisée par la Cricoteka, Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, du 16 octobre au 17 décembre 2010.
[1115] *Stirptiz : petites inventions pour se stirptizer chez soi, entre amis, ou en société,* mise en scène Michel Laubu pour le Turak Théâtre, Lyon, 2005.

géants (telles des marionnettes observées, suivies dans leurs déplacements par des spectateurs).

La scène permet de voir émerger de nouveaux types de figuration du spectateur. De manière générale, dans la manipulation à vue, le manipulateur occupe cette fonction de spectateur : le regard porté sur la marionnette, il lui confère son poids de présence, valide et accompagne son existence. Cette posture met en abyme celle du public qui lui aussi participe activement à l'existence de la marionnette. C'est d'ailleurs là une des caractéristiques fondamentales de cet art : dans les pratiques de la marionnette c'est la participation active du spectateur et son adhésion à un pacte conventionnel qui est fondatrice du spectacle. La marionnette, comme nous avons pu l'envisager dans la partie II de cette thèse, est un corps en attente de regard.

Dans le spectacle *Mitoyen*[1116], par la compagnie Là Où Théâtre, le comédien en scène se fait spectateur de la marionnette (qu'il ne manipule pas, la manipulation se faisant à cour, l'image étant retransmise sur écran). Devant le public se rejoue le choc d'une présence que l'on découvre, d'un autre auquel on fait face sans bien savoir qui il est ni si sa présence est réelle ou fantasmée. [Illustration 180]

Dans *Le Scriptographe*[1117], par le Théâtre de la Massue, le public est réparti en deux groupes : les spectateurs dans les gradins et ceux (une dizaine) qui se répartissent autour d'une très grande table sur laquelle ils ont à disposition cahiers et crayons. Le dispositif repose sur la question de l'enchâssement du spectateur à plusieurs titres. D'abord parce que les spectateurs autour de la table ont pour consigne de regarder un petit spectacle muet puis d'écrire ce qu'ils ont vu. Dans la table s'ouvrent de petites trappes par lesquelles surgit une marionnette manipulant divers objets (un livre, un œuf…). Les dimensions réduites du dispositif permettent au public des gradins de distinguer de manière très vague ce qui se joue. C'est ensuite par l'intermédiaire des « auteurs » et de la lecture à voix haute de leurs écrits qu'ils pourront imaginer ce qui était représenté. Le dispositif fonctionne sur le principe de l'effet-miroir, les spectateurs des gradins étant à la place habituelle (ce sont les « vrais » spectateurs et pourtant ils ne voient presque rien), les spectateurs en scène sont leur figure enchâssée, pris dans le dispositif mais également acteurs de par leur

[1116] *Mitoyen*, mise en scène Renaud Herbin, Là Où Théâtre, 2006.
[1117] *Le Scriptographe*, mise en scène Ezequiel Garcia Romeu, Théâtre de la Massue, création mai 2006.

présence sur scène (on peut rapprocher cette posture de celle du manipulateur à vue, à la fois acteur, technicien et spectateur de la marionnette).

Le spectateur peut ainsi être intégré à la fiction en assumant diverses postures telles que celle de témoin, de complice, de surveillant, de voyeur.Il peut aussi voir sa fonction de spectateur regardeur (spectateur de musée, public de monstre de foire, etc…) mise en abyme, dans les pratiques (souvent du théâtre d'objets) qui le convient à une forme de monstration.

D'autres démarches inscrivent le spectateur littéralement sur scène. Bruno Pilz, marionnettiste allemand, confronte deux spectateurs à une expérience spectaculaire troublante dans une petite forme intitulée *Lacrimosa*. Installés face à un poste de télévision dans lequel prend vie une marionnette, les spectateurs se trouvent face un enchâssement des niveaux de lecture, et finalement pris au piège de cette boîte après une série de transformations de l'image scénique. Le spectacle joue des techniques de l'hologramme, de la vidéo et de la marionnette à fils pour mieux questionner la posture de spectateur, et l'idée de regard post mortem sur sa propre existence.

Dans *Lacrimosa*, la frontalité est travaillée : le regard du spectateur est invité à passer à travers l'écran et à pénétrer à l'intérieur de la boîte télévisuelle. Le manipulateur, Bruno Pilz, accueille les deux spectateurs, les installe dans un canapé et les équipe d'une télécommande. Une fois le téléviseur « allumé », ils y découvrent un personnage assis dans son salon, devant sa télé. La marionnette à fils est actionnée par Bruno Pilz, dissimulé au-dessus du dispositif.

L'espace est structuré par un jeu de cadres et par la lumière : le personnage dans la télé est plongé dans le noir, un premier cadre de lumière, celui de la télé, l'éclaire. Deuxième cadre et deuxième source de lumière: celui de la vie par la fenêtre, de l'arbre qui se métamorphose au fil des saisons, témoin du temps qui passe. [Illustration 181]

Le dispositif compte en fait 4 zones, 4 espaces disposés frontalement. Ces espaces se dévoileront successivement, questionnant progressivement la place du spectateur. Tout semble d'abord se jouer dans le salon (zone 2). Puis la marionnette meurt devant son téléviseur et l'espace se dédouble : l'hologramme du personnage, saisi par le manipulateur,

est placé dans la zone 3 (« antichambre de la mort ») d'où il va observer le déroulement de sa vie et tenter d'en influencer le cours. [Illustration 182]

Spectateur de son existence, il pousse son double vivant à mettre le feu à la télévision et à s'évader par la fenêtre, vers la vie qui continue de se dérouler au-dehors. Une fois disparu à l'extérieur (dans la zone 1), un renversement s'opère : c'est l'espace des spectateurs qui devient le lieu du jeu. En effet ces sont les silhouettes filmées des deux spectateurs qui apparaissent soudain à l'intérieur de la boîte, dans l'espace du salon, sous forme d'hologrammes vidéo actionnant une télécommande. [Illustration 183]

Pour le philosophe Philippe Choulet, la marionnette possède deux degrés de signification : au sens faible, elle est simple pantin, figure du manque, d'un humain soumis à un pouvoir qui le dépasse. Prise dans son sens fort elle agirait comme « instrument d'optique » :

« Et puis il y a le sens fort de la marionnette, qui est le sens d'instrument d'optique, c'est quelque chose qui permet de mieux voir, de voir selon d'autres échelles, d'autres degrés de précision. »[1118]

Le spectacle étudié semble au premier abord nous présenter des personnages pris dans ce sens faible de la marionnette. Il pose en fait cette question : comment échapper à notre condition de pantin ? Dans *Lacrimosa* c'est l'action qui permet le salut des personnages.

En effet, dans ce temps resserré sur 5 minutes de représentation se jouent plusieurs années de la vie du personnage, jusqu'à sa mort et au-delà. C'est la question du temps qui passe qui est posée au spectateur et sa capacité à faire les choses tant qu'il en est encore temps, à agir sur sa propre vie, à en être véritablement acteur et non simple spectateur.

Mais c'est surtout le sens fort de la marionnette, le sens d'instrument d'optique qui fait l'intérêt de cette création : dans *Lacrimosa*, la dynamique s'inverse : après le passage derrière la fenêtre, on revient progressivement vers nous, téléspectateurs tranquillement installés face au téléviseur. Ce sens fort se fait d'ailleurs peut être encore plus présent dans *Lacrimosa* où la marionnette agit comme un stratagème spectaculaire qui incite à poser un regard sur l'humain, à questionner la place du spectateur.

[1118] CHOULET, Philippe, « L'Anthropologie de la marionnette », *art. cit.*

En effet, si on reprend l'ordonnancement du dispositif, du vivant vers la mort, il est intéressant de constater que le spectateur est finalement celui qui est mort. D'abord mort dans sa propre vie marionnettique, enchaîné à la télévision, ensuite mort pour de vrai, observant son double agissant. Dans ce travail sur la profondeur des plans, sortir par la fenêtre du fond c'est aller vers la vraie vie. Etre dans le salon, c'est vivre à la manière d'un mort. Etre dans l'antichambre, en avant scène, c'est être déjà mort. Et nous, au dernier niveau, au dernier plan de cette frontalité, serions-nous encore plus morts que morts ?

Ce travail de l'espace qui renvoie en miroir à la place du regardeur n'est pas sans rappeler le fonctionnement du tableau de Vélasquez, *Les Ménines*, peint en 1659. Outre le côté marionnettique des personnages qui y sont dépeints (qu'on peut assimiler à de petites poupées), le tableau creuse lui aussi la frontalité de la représentation en l'organisant autour de 7 divisions de profondeur (la 1ère s'étend du chevalet au chien, la 2ème de l'infante aux demoiselles d'honneur, la 3ème étant celle de Vélasquez peignant, aux côtés de la chaperonne et du garde, la 4ème est celle du mur du fond et des tableaux accrochés, la 5ème Nieto dans l'embrasure, la 6ème s'étend derrière Nieto, tandis que la 7ème est l'espace du miroir). [Illustration 184]

C'est ce septième plan qui interroge le spectateur tout en abolissant l'idée de profondeur : les figures royales qui s'y reflètent ne se trouveraient-elles pas devant la scène représentée, en train de la regarder, le couple royal étant à la fois spectateur du tableau et objet du portrait que Vélasquez est en train de réaliser ? La butée du mur du fond renverrait alors, selon de nombreuses interprétations[1119], au spectateur regardant le tableau. Dans *Lacrimosa*, derrière le mur du fond s'ouvre l'espace de la vie.

L'art baroque espagnol au XVIIème siècle et l'art de la marionnette, dans les pratiques que nous venons d'étudier, ont ceci de commun qu'ils interrogent les limites entre l'art et la vie sous l'angle de l'illusion. L'art et la vie sont envisagés comme des illusions. Le travail sur le reflet s'avère être celui d'une profonde réflexion sur l'humain.

Bruno Pilz pose la question (sommes-nous plus morts que morts ?) et installe le spectateur-regardeur à la place de la marionnette dans le salon, face au téléviseur. Après la

[1119] Voir, pour une analyse plus approfondie de ce tableau Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses,* Gallimard, 1966, Hubert Damisch, *L'origine de la perspective,* Flammarion, 1987, ou Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Denoël, 2001.

sortie de scène de la première marionnette par la fenêtre, la deuxième, installée dans l'antichambre, se retourne de façon insistante vers nous (elle est alors notre spectatrice, inversant les rôles). Notre image, à la manière de l'hologramme se trouve alors projetée à l'intérieur de la boîte.

Occupant la même position que la marionnette sur le canapé c'est surtout la même posture philosophique qui nous anime alors : qu'en est-il de nos vies ? Sommes-nous résignés à n'être que de simples spectateurs ? Finalement, la main du marionnettiste nous saisit et nous fait disparaitre, nous laissant face à la boîte vide et sous le choc de l'expérience. S'il y a fascination ici, elle est moins technologique que mentale. L'expérience de la marionnette nous a introduits dans un espace de lecture du monde qui agit comme un révélateur radical des travers de l'humanité.

Chapitre C.

Relectures du vivant par l'inerte, déconstruction de la présence

Dans les espaces marionnettiques contemporains, le corps de la marionnette peut revêtir une multitude de configurations. Ces espaces tendent également à perturber, questionner la notion de corps, en contaminant les corps vivants des acteurs en scène. Les limites entre vivant et inanimé sont alors interrogées, remises en question.

L'espace marionnettique est le lieu d'une relation au corps, de son questionnement, de sa mise en crise. Parallèlement aux réinventions du corps marionnettique, le corps vivant tend de plus en plus à devenir le lieu du spectacle. L'espace marionnettique est un lieu d'échafaudage d'esthétiques nouvelles du corps vivant, fondées sur la relation animé / inanimé.

C'est tantôt un travail des corps en jeu qui va étendre l'espace marionnettique à l'échelle de la scène (comme dans les créations de la compagnie La Licorne), tantôt c'est la scénographie qui va venir perturber les corps vivants, en révélant une certaine dimension organique. On assiste à une réification de l'acteur, qui se trouve marionnettisé au sein d'un espace marionnettique à l'échelle du plateau.

La cohabitation dans un même espace du vivant et de l'animé opère également certaines transformations du corps vivant, certains déplacements, décentrements qui conduisent ce corps traditionnellement au centre à se muer en espace de mise en vie pour des corps artificiels. Nous tenterons de dresser une typologie de ces modes d'investissement du corps comme espace, en cherchant à comprendre comment la présence de la marionnette transforme le corps vivant, et en cherchant à saisir les imaginaires du corps qui s'en dégagent. En effet, penser le corps c'est penser la dimension émotionnelle. Le corps comme dispositif est comme le dernier degré de la mise au service de la marionnette, de la posture technique ou d'accompagnement : le corps devient espace, perd de son identité dans les pratiques de corps castelet, corps hybride, ou encore corps infiltré par la marionnette.

Dans un troisième temps, c'est au corps du spectateur que nous allons nous intéresser. Animé, bousculé, entraîné dans de nouvelles postures de réception, il se trouve lui aussi interrogé par les scénographies de la marionnette contemporaine. La proximité avec les autres spectateurs induite par les petites jauges, l'influence des espaces atypiques de mise en jeu, l'intimité du rapport qui se noue avec le manipulateur sont autant de caractéristiques qui font jouer la dimension corporelle de la réception. Le corps du spectateur est lui aussi au centre des dispositifs contemporains (pas seulement son œil,

son regard, ou sa présence active). Dans des scénographies reposant sur un principe d'immersion, ses différents sens sont convoqués.

Les espaces modulables qui déjouent le rapport frontal et placent parfois le public au centre du dispositif (*Un souffle une ombre, un rien*) mettent le spectateur en position d'être lui-même manipulé par l'espace, tandis que d'autres créations l'invitent à participer à la manipulation d'éléments constitutifs du spectacle.

1. L'espace marionnettique comme univers figural

L'espace marionnettique se caractérise par un travail de l'échelle et met souvent en jeu deux dimensions : celle du vivant et celle de la marionnette. Dans les créations contemporaines, l'espace marionnettique est multiforme et il est travaillé par les dimensions du corps artificiel autant que par l'échelle humaine.. Dans les créations de La Licorne et chez Philippe Genty, l'espace marionnettique s'étend à l'échelle de la scène et semble contaminer les corps vivants qui y évoluent. Le castelet s'étend aux limites de la boîte scénique et instaure des corps à la lisière, déréalisant la présence des interprètes. Dans la démarche de la compagnie La Licorne, c'est le jeu masqué qui produit cette extension de l'espace marionnettique, alors que chez Philippe Genty c'est un espace mouvant et instaurateur d'illusion qui semble manipuler les corps qui y prennent place.

1.1 La Licorne : masques, corps marionnettiques et espace machiné

1.1.1 Le jeu masqué, porteur d'une partition scénique

L'apparition de la marionnette ouvre habituellement sur la scène deux espaces qui diffèrent par leurs règles, leurs échelles, leurs réalités. La lenteur, la précision avec laquelle évolue la marionnette suspend le temps et entraîne le regard dans un jeu d'aller-retour entre cet espace de focalisation et la présence du manipulateur. Face à la déréalisation de

l'espace par la marionnette, l'acteur se révèle bien souvent appartenir à un autre niveau de réalité. Or, dans le travail de la compagnie La Licorne, la mise en scène des corps vivants semble se fondre dans le même espace que celui des créatures.

Dans *Bestiaire Forain*, les comédiens sont masqués (masques qui recouvrent le visage et le crâne, laissant apparaître la bouche et le menton) et portent des uniformes de cirque traditionnel rembourrés, dessinant des corps grotesques, bouffons, se déplaçant de façon pataude. Les vieillards aux yeux fixes se déplacent ainsi de façon saccadée, la tête emmenant le reste du corps, dans une dynamique faite de ruptures et de gestes précisés, à la façon de marionnettes. Ces corps fictifs étendent la déréalisation au couple marionnette/manipulateur et à l'espace scénique en entier. Le parcours de plasticienne de Claire Dancoisne transparaît dans ces corps qui semblent avoir été modelés dans une matière « non-humaine ».

La marionnette semble agir chez La Licorne par contamination, d'autant que Claire Dancoisne aime à mettre en scène des personnages humains pris dans des huis clos, sortes de microcosmes où la fiction est reine (espace du cirque dans *Bestiaire Forain*, ou *Chère Famille*, monde souterrain dans *Sous Sols* ou encore vieux troquet pour *La Griffe des escargots*). Une autre caractéristique de la démarche de la compagnie est sa propension à mettre en scène des situations qui engagent les corps dans des mutations étranges : masques et armures de fil de fer enserrant la chair des gladiateurs de *Spartacus*, cécité des personnages de *Sous Sols* ou encore excroissances qui caractérisent les corps des hommes et des femmes dans sa mise en scène de *Lysistrata*. Ces corps objectivés semblent répondre au renversement opéré par les objets subjectivés qui peuplent l'univers de la compagnie.

Le corps des interprètes peut aussi y être soumis à des dérèglements, découpages et marionnettisation, qui brouillent encore un peu plus la frontière vivant/inanimé. Dans *Bestiaire Forain* le corps va être interrogé dans ses limites, se trouver fragmenté pour laisser toute une partie du corps du manipulateur se dissocier, prendre son autonomie. Ainsi, le moment de répit où trois vieillards s'assoient pour enfiler leurs pantoufles se transforme en véritable numéro burlesque. En effet, une fois les charentaises chaussées, elles vont comme s'emparer des pieds des vieillards et les faire entrer dans une danse frénétique, d'autant plus inquiétante que le reste de leur corps reste immobile, assis tranquillement sur les caisses de bois. Il faut noter que ce n'est pas la seule fois où le Théâtre de la Licorne

donne ainsi son autonomie à une partie du corps des comédiens : en 2006, dans la création *Lysistrata*, c'étaient les sexes des hommes, figurés par des prothèses de type insectes, qui grandissaient au fil de la pièce et entravaient les mouvements des guerriers, prenant progressivement le pouvoir sur les corps.

1.1.2 L'espace du plateau comme lieu de surgissement

Par l'intermédiaire des corps masqués, les mises en scène de Claire Dancoisne étendent la marionnettisation à l'espace de la scène en entier. L'espace possède lui aussi une dimension animatoire.

Pour *Bestiaire Forain*, l'univers du plateau tout entier semble se composer à partir des objets, les caisses de bois encerclant la piste deviennent des lieux d'apparition, les créatures surgissent sur ces caisses, des bords du plateau, du fond de scène, débordant parfois vers le public. Les objets présents sur le plateau se révèlent être des dispositifs d'apparition pour les marionnettes. Les éléments amenés en scène troublent eux aussi le statut de l'objet qui va se révéler tantôt habitacle pour les machines, tantôt piste de cirque mise en abyme (comme la caisse qui supporte le numéro des boîtes de sardines trapézistes), tantôt objet animé, à dompter (telles les caisses de bois qui évoluent sur la piste sous le fouet du dompteur). Dans *Chère Famille*, ce sont des armoires et une boîte à outils ouvertes qui vont être le théâtre d'apparitions de figures.

Pour *Bestiaire Forain* et *Spartacus*, Claire Dancoisne a conservé le dispositif de la porte d'entrée et de son cadre pour gérer les entrées et sorties de la ménagerie dans la première création, des gladiateurs dans la seconde. Ces ouvertures agissent pour le spectateur comme un espace d'attente, où l'œil revient inlassablement, curieux de la prochaine apparition. L'espace de surgissement est identifié comme tel, créant une certaine rythmique des entrées et des sorties.

Dès lors, le plateau entier est un espace hanté par la présence, susceptible d'accueillir l'une ou l'autre des apparitions. Le dispositif initial de *Bestiaire forain* est un dispositif circulaire de type circassien, présenté sous chapiteau. Pour *Spartacus*, les spectateurs sont disposés de manière bifrontale de part et d'autre d'une arène oblongue. Pour Daniel Jeanneteau, scénographe collaborateur de Claude Régy, ce type de dispositif induit une

mise à distance des comédiens, une perception qui serait plus celle d'objets que de présences vivantes :

> « Mais au-delà de ça, je trouve que les espaces bi-frontaux, quadri-frontaux, circulaires, circassiens sont limités. Ils sont parfois très intéressants, par exemple dans les derniers spectacles de Joël Pommerat, mais ils me donnent le plus souvent l'impression de présenter les comédiens sur le plateau comme des objets… Je me souviens particulièrement de la *Phèdre* de Chéreau : le spectacle était donné à voir en vis-à-vis, dans une grande lumière qui faisait que l'on voyait très bien les spectateurs d'en face, très proches de nous ; tout se jouait dans le couloir qui séparait les deux gradins, mais dans une direction qui n'était pas la nôtre… et cela produisait, paradoxalement, une grande distance entre nous et les comédiens. »[1120]

Le dispositif est donc propice à cette objectivation de la présence humaine, instaurant un espace marionnettique observé comme à distance par les spectateurs.

[1120] JEANNETEAU, Daniel, «Le plateau comme seuil», *Agôn* [En ligne], N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Enquête : C'est par où ?, mis à jour le : 10/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2348.

1.2. La compagnie Philippe Genty et l'espace flottant

Les créations de la compagnie Philippe Genty reposent sur la maîtrise d'un espace illusionniste étendu aux limites de la boîte scénique. Comme il l'affirme : « Au théâtre, rien ne me semble plus castrateur d'imaginaire qu'un décor réaliste. »[1121]

Le parcours du metteur en scène est d'ailleurs parlant à cet égard : ses premières créations[1122] pour le music hall reposaient sur la technique du théâtre noir, technique qui renforce l'idée d'un espace où l'illusion est reine, où le regard du spectateur est leurré. Ses créations actuelles jouent toujours à surprendre le regard et sèment le trouble entre les corps vivants et les effigies.

1.2.1 Un dispositif scénique au service de la magie

Chez Philippe Genty, c'est d'abord un traitement particulier de l'espace qui le rapproche de l'espace marionnettique. Le décor y apparait évolutif, mouvant, autant qu'imposant. Il relativise la taille des acteurs et semble les manipuler, les faire jouer autrement. Cet espace semble parfois s'animer de lui-même et se doter de qualités qui se rapprochent de l'organique.

La boîte scénique y est investie dans son ensemble par des structures scéniques imposantes comme pour *Voyageurs Immobiles*, où les comédiens évoluent sur et à l'intérieur de paysages composés de toiles gonflées qui semblent les engloutir. Dans *La Fin des Terres*, ce sont des panneaux verticaux qui coulissent latéralement sur tout l'espace scénique, le travaillant dans sa profondeur pour cacher et révéler de nouvelles apparitions. L'espace chez Philippe Genty repose sur des machineries complexes et entretient un rapport très fort à l'illusion.

La scène semble être une sorte de castelet gigantesque avec en toile de fond un écran occupant toute la surface de fermeture de la cage de scène. Cet écran va participer à créer une ambiance lumineuse particulière et se faire le théâtre de projections ou d'apparitions

[1121] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit.,* p.170.
[1122] *Les Autruches*, mise en scène de théâtre noir, marionnettes à tiges, Philippe Genty, 1968.

des corps des comédiens sous forme d'ombres. L'impression de castelet est renforcée par le fait que les entrées des personnages ne se font pas latéralement comme traditionnellement au théâtre d'acteur : c'est par le dessous de la scène que se font les apparitions et disparitions. L'espace semble construit selon une certaine verticalité, comme pour le castelet :

> « Dans mes rêves, rien ne *rentre* jamais par les côtés, comme sur une scène de théâtre, les choses, les êtres sont là, se métamorphosent, s'évaporent, réapparaissent. J'applique cette règle au spectacle en excluant entrées et sorties latérales : personnages et matériaux surgissent du plateau, s'effacent, disparaissent, nourris et dévorés par l'image qui se développe sur scène. »[1123]

L'espace est lu à travers des métaphores organiques, lui conférant un caractère vivant.

Cette boîte close qui ne permet pas de sortie latérale ni par le fond, fermée par un écran lumineux, donne l'impression d'un espace qui se génère constamment de l'intérieur. Il influence alors la perception de ces corps qui semblent pris au piège, appartenant au même système de métamorphoses que leur environnement.

Comme l'analyse Claire Heggen : « Il y a une dimension de l'absurde qui peut venir des associations paradoxales, de la rupture de l'enchaînement causal ou psychologique. Philippe Genty fait ce genre de choses, d'ailleurs il travaille beaucoup sur la psychanalyse. Il y a une logique absurde d'apparitions, de disparitions, d'escamotages. »[1124]

Pour Philippe Genty, il s'agit de « Plonger le spectateur dans une succession de rébus, d'énigmes qui le renvoient à ses propres miroirs, interrogations et interprétations. »[1125]

C'est aussi dans un espace entièrement « matiéré » que prennent place les comédiens et danseurs, espace qui va être le lieu de confrontation de l'être vivant avec les matériaux les plus divers (tissus, papiers, plastique d'emballage, bois…). Dans *Voyageurs immobiles*, cette matière envahit la scène, inaugurant successivement plusieurs univers composés à chaque fois d'une matière particulière : l'eau, le papier kraft, le papier journal, le plastique transparent. Les univers se succèdent sur le plateau et les scènes sont

---

[1123] GENTY, *op. cit.*, p.143.
[1124] HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258.
[1125] GENTY, *op. cit.,* p.127.

données à voir de leur naissance dans l'espace à leur disparition, suggérant l'idée d'univers imbriqués les uns dans les autres, qui se recouvrent les uns les autres :

> « Il y a ces moments où le corps transcende l'espace, le fait exploser. Mais, c'est encore plus flagrant quand ce corps en mouvement s'affronte, s'oppose à une matière où à des objets dans des contextes qui vont parfois même jusqu'à être antinomiques. Ces rencontres impossibles fissurent nos parois mentales, ouvrent des portes sur des paysages glauques ou lumineux, des paysages où la raison se perd et bascule dans des vertiges insondables. » [1126]

Sur la scène se dessine un espace qui semble se jouer de la pesanteur et des contraintes du monde réel. Dans ces deux créations, Philippe Genty fait évoluer ses comédiens dans un espace « flottant » où la boîte scénique semble générer des apparitions irréelles. On peut ainsi voir deux sacs plastiques géants gonflés qui semblent luminescents investir la scène et engager un dialogue avec les corps humains. Le plateau semble alors s'agrandir, révéler d'autres potentialités. L'espace aérien prend également une importance particulière dans *Voyageurs Immobiles* lors de la descente en parachute sur scène d'une nuée de poupées en plastique figurant de très jeunes enfants. Le traitement des déplacements de certains éléments scéniques est lui aussi particulier et ajoute au caractère déréalisé de cet espace scénique : dans les deux créations, on peut voir des éléments de la scène, voire les comédiens eux-mêmes, être transportés d'une extrémité à l'autre du plateau comme par magie.

Genty explique sa vision de l'espace scénique comme devant être celle du rêve ou de l'inconscient, un espace où le réel et ses contraintes n'ont pas droit de cité :
« Cet effet de prisme ajouté au jeu des échelles nous plonge dans une succession d'abîmes. Ce sentiment est renforcé par une volonté de ne jamais faire entrer ou sortir les personnages latéralement par les coulisses. Ils surgissent sur l'espace scénique, se métamorphosent, disparaissent, se fondent dans le décor. Ce parti pris accentue l'impression de rêve. »[1127]

Cet espace du rêve n'est pas sans faire penser à ce qu'affirme Roland Barthes[1128]: « un signe ne s'ouvre que sur un autre signe ». L'espace y est mouvant et se reconstitue

---

[1126] GENTY, Philippe, "Les fissures de nos parois mentales » in *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003, p.38.
[1127] GENTY, Philippe, « Matérialiser les monstres intérieurs », *Alternatives théâtrales* n°65-66, « Le théâtre dédoublé », p.29.
[1128] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes, op. cit.*

constamment en réseau de signes. Ce traitement de l'espace est similaire à l'espace marionnettique où les corps s'affranchissent de la pesanteur, de la vitesse.[1129]

L'espace chez Philippe Genty est un espace machiné qui semble générer les décors de lui-même, sans intervention humaine. Les changements d'univers se font à vue mais on assiste à une transformation quasi magique des éléments scéniques. Cet espace interroge le regard, on cherche parfois à en percevoir les dessous.[1130]

1.2.2 Des corps au seuil, une présence de l'entre-deux

A l'intérieur de cet espace, les corps apparaissent déréalisés. C'est tout d'abord le choix de les faire évoluer de façon chorégraphique (depuis les collaborations de Philippe Genty avec Mary Underwood) qui induit cette déréalisation. Le mouvement apparaît essentialisé dans les mises en scène de la compagnie (là encore, on peut penser au corps marionnettique), et c'est au mouvement dans l'espace qu'est rendue la primauté de l'expressivité scénique.

Ce qui apparaît ensuite c'est la dynamique de transformations et de disparitions que subissent ces corps vivants. L'espace scénique semble en effet se jouer de ces corps, les engloutir, et les faire resurgir transformés. Les panneaux coulissants de *La Fin des Terres* dévoilent des corps qui se transforment, deviennent des hybrides mi-homme mi-signe. C'est le cas des personnages qui apparaissent avec le visage remplacé par un panneau portant une flèche.

La boîte occupe une place fondamentale dans la démarche de Philippe Genty. Dans *Voyageurs immobiles*, elle joue le rôle de transformateur des corps vivants, semant le trouble quant à ces corps et leur identité. C'est en effet la question de l'emballage qui va accompagner la transformation des corps de ces Voyageurs immobiles. Les emballages vont aussi jouer le rôle de leurre, faisant croire à la présence du comédien qui est en fait absent. Lorsque les personnages évoluent dans le monde du papier, ils vont jouer à s'emballer les uns les autres entièrement dans de grandes feuilles de papier kraft. Les

[1129] Voir partie II, chapitre B (sur les potentialités cinétiques du corps marionnettique et la déréalisation de l'espace).
[1130] De fait, une équipe conséquente de techniciens est mobilisée pour animer les éléments du plateau. Quand *Voyageurs immobiles* s'achève, les comédiens apparaissent pour le salut, bientôt rejoints par l'équipe des techniciens qui reçoivent eux aussi leur part d'applaudissements. Il redonne ici une place au geste technique.

silhouettes de papier se dressent alors sur la scène, tandis que les comédiens réapparaissent un à un en fond de scène pour continuer le travail d'emballage des corps. Les corps fictifs se multiplient et interrogent le regard.

Cette question du leurre traverse les créations de Philippe Genty. Dans *La Fin des Terres*, il joue à semer le trouble entre présence d'un corps vivant ou vision de son effigie en deux dimensions. Des comédiens se figent ainsi dans une posture de profil en fond de scène. C'est alors qu'un autre personnage arrive pour débarrasser la scène de ces corps : il les soulève du sol et les emporte un à un sous son bras. Les corps ne sont plus que des effigies de carton figurant les comédiens présents un instant plus tôt. La troisième dimension ainsi subitement réduite à la figure en deux dimensions

1.2.3 Un espace de contagion du vivant par l'inanimé

Cet espace est celui d'un trouble qui s'instaure entre les présences qu'on y rencontre. L'espace des corps vivants est traversé, habité par des présences marionnettiques. La *Fin des Terres* voit apparaître un insecte étrange à visage humain manipulé par plusieurs manipulateurs, de même que deux géants manipulés collectivement (un homme et une femme). L'un deux –la femme- va voir l'une de ses jambes remplacée par une lame de paire de ciseaux, puis l'autre. Elle sera alors un être hybride entre figure humaine et instrument de travail. [Illustration 185]

Cette paire de ciseaux fera sa réapparition en miniature dans un espace castelaire formé par plusieurs panneaux en avant-scène. Dans la pénombre se découpe ainsi un cadre à l'intérieur duquel on peut la voir évoluer.

La scène de Philippe Genty, même si elle semble jouer de proportions bien plus grandes que dans la marionnette traditionnelle, ne fait en effet pas l'économie d'espaces miniatures. Dans les deux créations étudiées on voit ainsi apparaître un paysage constitué de petites maisons que les comédiens vont manipuler (*La Fin des Terres*) ou un univers plus industriel construit autour d'immeubles miniatures aux fenêtres éclairées (*Voyageurs immobiles*).

Le corps marionnettique peut aussi apparaître au milieu des corps vivants comme partenaire. Le groupe des comédiens de *Voyageurs immobiles* entame une course immobile face au public. Un pantin va alors surgir au milieu du groupe manipulé par plusieurs comédiens et courir en tête du groupe. Ce pantin va être progressivement déballé, déshabillé de couches de tissu puis rhabillé d'une armure de fer. [Illustration 186]

Les créations de Philippe Genty travaillent cette question de l'emballage, des corps hybrides et semble produire un univers où comédiens et pantins sont interchangeables. Corps vivants et marionnettiques y semblent sur le même plan, dans une interrogation perpétuelle de la figure humaine.

Pour le metteur en scène :

> « Le théâtre est un lieu artificiel, une artificialité avec laquelle il est intéressant de jouer. Dans ce contexte, l'inerte prend toute son importance et participe à révéler la vie. La matière et l'objet détournés de leur fonction première, le pantin ou le mannequin confrontés aux comédiens vont exacerber les paradoxes du vivant et de l'inanimé. »[1131]

L'espace participe lui aussi de ce trouble des frontières entre matière et vie, les éléments de décor ou les accessoires se dotant parfois d'une troublante organicité. C'est le cas lors des différents jeux avec la boîte dans *Voyageurs immobiles* : le rythme de la fermeture et de l'ouverture successive de ces boîtes les instaure comme des créatures dotées de vie, les fait paraître tantôt comme des bouches béantes engloutissant et recrachant les effigies, tantôt comme un œil clignant compulsivement pour faire apparaître les visages successifs des comédiens.

[1131] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit.*, p.131.

2. Le corps vivant comme dispositif de monstration. Faire du corps vivant le dé-corps[1132] de la marionnette.

Dans l'ouvrage collectif *Histoire du Corps*[1133], le philosophe Yves Michaud revient sur le glissement fondamental qui s'est opéré dans le statut du corps au 20ème siècle dans les arts visuels[1134]. Ce corps qui était avant tout *objet* de représentation prend peu à peu la place de *sujet* de l'acte créateur, avec l'apparition de l'intérêt porté au processus de création et à l'artiste au travail. Progressivement, on peut alors voir apparaître des expérimentations sur ce corps en tant que *matériau* de la création.

Cette évolution des pratiques n'a pas épargné les arts de la marionnette, avec pour première conséquence que le corps de l'interprète (ce corps caché, ou dans l'ombre) y est apparu de plus en plus visible, mettant en lumière le marionnettiste comme créateur, animateur à vue, jouant des rapports entre sa présence vivante et celle de l'effigie animée. Dans les expériences contemporaines, le corps du comédien, le corps vivant, semble d'ailleurs devenir un enjeu de plus en plus central dans la représentation.

A tel point que, suivant là aussi les évolutions contemporaines, certains manipulateurs se mettent à prêter leur corps à des expériences marionnettiques, explorant d'autres états de corps, de nouvelles lectures possibles. Le corps vivant y est lieu de surgissement, véritable dispositif de monstration, matière sur laquelle va se façonner la figure ou encore lieu qu'elle va explorer... Si d'ordinaire la manipulation est appréhendée comme un décentrement de l'acteur-manipulateur et passe par une mise à distance physique du personnage, ici c'est à un *recentrement* de la marionnette sur le corps qu'on assiste.

La manipulation à vue découle de l'influence que le *bunraku* a eue sur les artistes de la marionnette en Europe. Le corps vivant y acquiert une importance particulière. Dans de nombreuses expériences contemporaines, il devient le support de mise en vie de la marionnette, selon une gradation d'investissements plus ou moins poussés de son

---

1132 Terme employé par, François Lazaro dans son article « Une étrange amnésie. La vida es un baile », in *Puck* n°4 *Des corps dans l'espace*, pp.88-94, p.93, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991, pp.88-94.

1133 CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps*, tome 3, *Les Mutations du regard. Le XXe siècle*, Seuil, coll. L'Univers historique, 2005.

1134 MICHAUD, Yves, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », in Corbin, Courtine, Vigarello (dir.), *Histoire du Corps* t.3, 2006, p. 417-436.pp.417-436.

intégrité corporelle. Ces nouvelles façons de questionner le corps vivant, de l'engager sur scène, sont porteuses d'imaginaires tout à fait particuliers.

Certains artistes considèrent que le dispositif matériel n'est pas propice à la monstration de la marionnette et choisissent d'utiliser leur propre corps pour la donner à voir. Les pratiques du corps-castelet (Gaia Teatro), du corps hybride (Ilka Schönbein, Claire Heggen) ou du corps infiltré (Yngvild Aspeli), proposent également une autre façon de prêter vie à l'arrière-plan. On observe un autre mode de renversement entre corps et espace (le décor se muant en dé-corps) dans ces pratiques.

2.1 Le corps-castelet

La marionnette est indissociable de son arrière-plan : elle ne peut fonctionner sans montreur (même caché), sans dispositif. Figure fortement liée à la croyance du spectateur, elle requiert une partition précise et une gestion de l'espace qui s'articule autour de ce que l'on va montrer ou cacher. Si le castelet a longtemps été l'instrument permettant de mettre en place un cadre matériel pour jouer sur ces limites, chez certains créateurs c'est le corps du comédien qui tend de plus en plus à prendre en charge la monstration.

La sortie du castelet, dans les années 60 en France, a favorisé l'émergence de nouvelles problématiques dramaturgiques. Quel statut donner au corps du manipulateur quand il côtoie, à vue, celui de la marionnette ?

Alain Recoing, directeur du Théâtre aux Mains Nues[1135], propose une réponse radicale : avec sa technique du *corps-castelet*, il fait du corps vivant un territoire, un espace scénique pour la marionnette. Il en explique les fondements de cette façon :

> « Tantôt l'acteur est partenaire de la marionnette, tous deux étant alors en jeu, ce qui convoque la mise en scène du rapport du manipulateur au manipulé. Tantôt il s'efface derrière la marionnette, qui prend en charge l'interprétation, et il doit alors créer avec son corps un espace scénographique à l'intérieur duquel il manipule le personnage. »[1136]

[1135] Le Théâtre aux Mains Nues, fondé en 1976 par Alain Recoing, explore les possibilités dramatiques de la marionnette à gaine dans des spectacles jeune public autant que pour adultes.
[1136] RECOING, Alain, *L'acteur-marionnettiste se projetant dans un personnage extérieur*, entretien avec Gwénola David pour la revue *La Terrasse*, hors-série *La Formation théâtrale*, Mai-juin 2007, p.19.

Pour laisser exister le niveau de réalité de la marionnette, il faudrait enlever au corps vivant son réalisme, le décaler, le faire basculer dans un autre statut : ici, il se transforme pour être utilisé comme lieu d'accueil pour la marionnette, terrain de mise en vie. Le corps-castelet rejoint cette idée de « jouer en creux », « s'absenter sans disparaître »[1137], ici pour réapparaître autre.

L'intuition d'Alain Recoing répond aussi à une des caractéristiques essentielles de la marionnette : sa tendance à l'appropriation, sa capacité à habiter un espace, à le caractériser. Dès son apparition, la figure crée son propre espace autour d'elle, le déréalise, et le regard du spectateur va l'appréhender selon son échelle. Le corps vivant se trouve alors bel et bien relu en tant que lieu, appréhendé tel un paysage.

Dans sa mise en scène de *Vous qui habitez le temps*[1138], Nicolas Gousseff rend sensible par la technique du corps-castelet le propos de Valère Novarina : des corps vivants traversés par une parole qui leur est extérieure, parole qui est portée par des marionnettes à gaine circulant sur les corps des comédiens. Trois manipulateurs allongés au sol forment une curieuse géographie, un territoire de corps devenus matière à explorer, à parcourir et qui s'anime en réponse aux déplacements des marionnettes. [Illustration 187]

L'impression d'un corps qui devient objet d'exploration, d'une subjectivité qui s'efface au profit de la matérialité du corps est accentuée par le fait que les visages sont cachés derrière de petites ardoises d'écolier. Le regard du spectateur peut se laisser happer par les corps parcourus, son regard plongeant à l'intérieur de la focale que met en place ce petit corps évoluant sur le grand corps, produisant la sensation d'un véritable voyage.

Le corps devenu paysage prend une dimension plus charnelle dans une autre expérience, menée par la compagnie Turak. Pour son spectacle *Stirptiz : petites inventions pour se stirptizer chez soi, entre amis, ou en société*, la compagnie a répondu à une commande passée par Les Subsistances sur le thème du strip-tease[1139]. Cet exercice sur le dévoilement a d'abord donné lieu à un défilé de petites machineries qui habillaient et déshabillaient tour à tour les corps de 4 comédiennes. On pouvait y voir, par exemple,

[1137] Termes utilisés par Claire Heggen lors de son intervention « La marionnette à bras le corps », colloque Corps vivant / corps marionnettique : enjeux d'une interaction à l'Université d'Artois, 18 mars 2010.
[1138] *Vous qui habitez le temps*, texte de Valère Novarina, mise en scène de Nicolas Gousseff pour le Théâtre Qui, 2005.
[1139] *Stirptiz : petites inventions pour se stirptizer chez soi, entre amis, ou en société,* mise en scène Michel Laubu pour le Turak Théâtre, Lyon, 2005.

une comédienne vêtue d'une robe entrer en portant un parapluie fermé ; en ouvrant le parapluie la robe se soulevait et dévoilait son corps nu, les baleines du parapluie étant reliées à la robe par des fils de nylon. La nudité s'y trouvait déjouée sur le mode de la surprise et de l'inventivité, rendant ces strip-teases plus poétiques que proprement érotiques.

L'exposition *Les origines d'un monde, une île* poursuit cette rêverie sur la nudité et sa mise en surprise en habillant des corps nus avec de petites marionnettes. Les photographies exposées découpent des territoires de peau où des créatures semblent surgir des plis du corps, l'habiter. Des minuscules visages et mains sculptés surgissent ainsi, coincés dans le pli du genou d'une personne aux jambes croisées, cachés dans les cheveux en haut de la nuque, nichés derrière une oreille, ou encore dans la pliure entre le bras et le flanc d'un corps féminin vu de dos. [Illustrations 88 et 97]

La compagnie est reconnue pour ses excursions poétiques en Turakie, contrée et peuple issus de l'imagination de Michel Laubu : ici, c'est le corps qui est investi comme un véritable territoire à explorer. Poursuivant le propos de leur création *L'Epaule Nord*, qui envisageait le corps comme île, l'exposition donne à voir le corps comme une terre féconde, matrice dont les plis sont des lieux d'apparition, des «cavités » originelles. Cette question du pli renvoie au caché, à ce qu'on ne peut voir, et façonne tout un imaginaire autour de l'apparition de ces petits personnages.

Comme pour la création de Nicolas Gousseff, les visages ne sont pas visibles (ou alors de façon parcellaire : une nuque, une oreille) les corps étant cadrés par la photographie ou photographiés de dos. A leur tour, les marionnettes rendent énigmatique le corps qui les abrite, comme autant de points d'interrogation disséminés sur la surface de la peau. La marionnette pourrait presque ici être envisagée comme un bijou, un ornement de corps. Rejoignant les pratiques du piercing ou du tatouage, elle semble proposer une mythologie personnelle inscrite sur la peau, sur un corps devenu lieu poétique à se réapproprier.

Ces expériences participent certainement d'une recherche de nouveaux imaginaires du corps. Pour Yves Michaud, les avancées techniques des outils d'exploration du corps

(radiographie, scanner, caméras invasives) ont bouleversé notre façon d'appréhender, d'imaginer notre propre corps.

« Les possibilités techniques de visualisation pèsent sur les relations entre les artistes et le corps au 20ème siècle. (…) Elles mettent le corps à nu au propre et au figuré y compris dans son intérieur. Elles le poursuivent jusqu'au plus intime. Elles traquent dévoilent et exhibent ce qui était invisible, caché ou secret. Le réel est laissé sans voile ni possibilité de retrait, *abandonné à la pulsion scopique*. »[1140]

Il y aurait donc une certaine urgence pour l'homme occidental à se réapproprier ce corps trop vu, sous toutes les coutures, se le réapproprier en y réinjectant du mystère, de la poésie.

[1140] *Visualisations. Le corps et les arts visuels, op. cit.* p.421.

2.2 Mise en abyme des corps chez Philippe Genty et Ilka Schönbein

Dans les mises en scènes de Philippe Genty et d'Ilka Schönbein, le corps vivant subit des formes d'emboîtement. Le corps est envisagé comme lieu chez ces deux créateurs, faisant naître une dialectique du plein et du vide, de la surface et de la profondeur des corps, une tension entre l'intérieur et l'extérieur.

Chez Philippe Genty, les corps des personnages sont des enveloppes vides ou des corps d'une profondeur sans limite, chaque corps ouvrant sur un abyme insondable. Dans son texte de présentation pour le spectacle *Voyageur immobile*, pour la première version créée en 1994, il indique le motif central de la création : l'emballage :

« (…) Fuite insensée
De prisons en abîmes,
D'emballages en déballages… »[1141]

Dans le spectacle, ce sont les corps qui subiront ces emballages et ces déballages, révélant leur vacuité ou leur profondeur. C'est l'image inaugurale d'une voisine tuée pendant la guerre, découverte par Philippe Genty alors qu'il n'a que six ans qui hante ce spectacle. L'image a été très marquante pour le jeune garçon : « Elle est allongée par terre, les yeux ouverts, mais elle ne dort pas, elle est là sans être là, je ne comprends pas pourquoi son corps est vide. »[1142] La question du corps vide traverse sa démarche de création. Voici comment il décrit une des scènes de la fin du spectacle :

> « Au cours d'une des scènes finales, un par un, les personnages s'effondrent dans ce désert. Chacun est à nouveau entièrement enveloppé par trois autres personnages d'une feuille de kraft qui épouse son corps. Il y a bientôt sept empreintes de corps sur scène et pourtant le public réalise peu à peu que le nombre de comédiens-enveloppeurs ne change pas, comme si les corps se démultipliaient. Chacun des comédiens s'est échappé de son enveloppe intacte sans qu'on puisse le remarquer. J'ai réalisé en cours d'élaboration que cette scène faisait écho au corps vide de cette femme abattue par les maquisards découvert quand j'avais six ans. »[1143]

[1141] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op. cit.,* p.159.
[1142] GENTY, *Ibid.*, p.7.
[1143] GENTY, *Ibid.,* p.162.

A propos de *Voyageur immobile*, Genty parle d'ailleurs de « paysages de corps inhabités »[1144]. Le corps apparait souvent dans sa démarche comme une coquille vide, comme une enveloppe dont on peut s'extraire et qui dévoile sa profondeur abyssale. Dans *Boliloc,* un personnage va retirer couche après couche les enveloppes successives de la tête d'un autre personnage, aboutissant à une tête complètement vide. [Illustration 188]

La mise en abyme passe aussi par un enchâssement des corps, comme dans *Voyageurs immobiles* où un des personnages meurt, s'effondre et voit son crâne fouillé par une des comédiennes qui en extrait un petit personnage marionnettique, semblable à un nourrisson. [Illustrations 189 et 190]

Dans *Voyageurs immobiles*, les couches superposées de papier kraft dissimulent le visage réel de l'acteur. La mise en abyme n'ouvre pas sur un autre personnage, sur une autre apparition mais sur une autre strate de l'apparence.

Chez Philippe Genty comme chez Schönbein, c'est la question de la desquamation, de la pelure qui transforme le corps. Le corps est envisagé comme une « défroque » dont on peut se défaire à sa guise. [Illustration 191]

Il rappelle le motif de la momie ou de la chrysalide, dont Gilbert Durand étudie la portée symbolique dans son ouvrage consacré aux *Structures anthropologiques de l'imaginaire* : « La momie comme la chrysalide est à la fois tombe et berceau des promesses de survie. »[1145], alors que pour Bachelard, la momie équivaut à un « être douillettement caché et emmailloté ».

Dans *Voyageurs immobiles*, on voit également apparaître une femme aux seins proéminents. Cette dernière va peu à peu révéler la supercherie en défaisant les bandelettes qui entourent son buste. Elle va ainsi revenir progressivement à ses mensurations réelles, ménageant des étapes qui montrent des seins de plus en plus petits, faisant de sa poitrine une véritable poupée russe, telle une matrioschka.

[1144] GENTY, *Ibidem*
[1145] DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1960, p.271.

La dialectique du dedans et du dehors traverse la démarche d'Ilka Schönbein. Le corps est envisagé chez elle comme lieu, faisant naître une dialectique du plein et du vide, de la surface et de la profondeur des corps, une tension entre l'intérieur et l'extérieur.

Dans *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, Olinka affirme : « Ma mère entre et sort en moi »[1146]. Si les motifs de la gestation et de l'accouchement sont particulièrement présents dans son œuvre, le mouvement qui mène de l'intérieur vers l'extérieur peut aussi fonctionner sur le mode inverse, l'accouchement, l'enfantement, cédant la place à l'incorporation. Ainsi, dans *Chair de ma chair*, le spectacle s'achève sur une dévoration finale : Olinka, dans le numéro de l'enfant-ogre, mange sa mère (« Olinka a déjà mangé huit mères. Plus elle mange de mères, plus elle maigrit. La mère est aussi grande qu'une maison. La bouche est pleine d'appétit »), l'incorporation se faisant à rebours de la mise au monde.

Une mise en abyme des corps traverse la démarche d'Ilka Schönbein par les motifs de la gestation et de l'accouchement. Depuis *Métamorphoses* (1996) jusqu'à *Chair de ma chair* ou *La Vieille et la bête*, la mise au monde de créatures souvent monstrueuses est au cœur de la dramaturgie du Theater Meshugge. On se situe dans une dramaturgie de poupées russes, où à l'intérieur d'un corps s'en cache toujours un autre.

Les spectacles d'Ilka Schönbein, traversés, hantés par l'enfantement, font jouer la triade étymologique « *mater-matrice –materia* »[1147]. La gestation chez Ilka Schönbein a un côté prothésique. L'enfantement emprunte d'autres chemins que l'enfantement naturel, il s'effectue par des contorsions du corps de l'interprète.
[Illustrations 192 et 193]

L'intérieur du ventre y est souvent donné à voir, à la manière d'un œuf dans lequel séjourne une créature. Dans *Chair de ma chair*, l'intérieur du ventre se dévoile au sens propre : le voile qui recouvre le ventre arrondi d'Ilka, la jupe, sont soulevés pour laisser apparaître la tête ronde, surdimensionnée du bébé. Dans *Le Voyage d'Hiver* (2003), l'actrice s'extrait du ventre arrondi de son double inanimé, dans une saisissante image d'œuf depuis lequel elle prend naissance.
[Illustration 194]

[1146] VETERANYI, Aglaja, *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta ?,* Editions d'en bas, coédition L'Esprit des péninsules, 2004.p. 176.
[1147] DURAND, Gilbert, *op. cit.,* p.114.

L'œuf, la chrysalide ou la tombe ont, dans les structures anthropologiques de l'imaginaire la même valeur de matrice universelle, symboles de la maturation et de l'intimité.[1148] Gilbert Durand note que le ventre maternel est souvent comparé au sépulcre, lieu de l'hibernation, du sommeil :

> « Le complexe du retour à la mère vient inverser et surdéterminer la valorisation de la mort elle-même et du sépulcre. L'on pourrait consacrer un vaste ouvrage aux rites d'ensevelissement et aux rêveries du repos et de l'intimité qui les structurent. »[1149]

Dans *Chair de ma chair*, naissance et mise à mort sont liées, la mère et la fille ne pouvant exister l'une sans l'autre, la disparition de l'une entraînerait la disparition de l'autre (Olinka est hantée par la peur de perdre sa mère dans un accident, alors que sa mère oscille entre mise au monde et destruction de sa fille.).

L'emboîtement des corps dans la gestation n'est pas sans rappeler le personnage de la Mère Gigogne ou Dame Gigogne, célèbre figure de la scène marionnettique. La Mère Gigogne est un personnage de théâtre, créé en 1602 :

> « Dame Gigogne était le type de la fécondité maternelle : commère délurée, couveuse effrénée, on la représentait souvent en géante, donnant l'essor à tout un régiment d'enfants qui, en présence des spectateurs, s'échappaient de ses vastes flancs et sortaient en courant de dessous ses immenses jupes ; c'était d'un effet irrésistible sur le public. »[1150]

Autre forme d'emboîtement des identités : dans *La Vieille et la bête*, le corps est envisagé comme défroque, comme pelure. L'âne meurt au terme de transformations : « il

---

[1148] *Ibid*., p.276.
[1149] *Ibid.,* p.269.

[1150] Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, 1885, p.408-409 : « Dame Gigogne, connue plus familièrement sous l'appellation de « Mère Gigogne », qui lui était bien due, est un type de notre ancien théâtre, qui s'est rendu fameux plus tard aux marionnettes, en compagnie de Polichinelle, et qui, devenu essentiellement populaire, a reparu à diverses reprises sur quelques-unes de nos scène parisiennes. Dame Gigogne était le type de la fécondité maternelle : commère délurée, couveuse effrénée, on la représentait souvent en géante, donnant l'essor à tout un régiment d'enfants qui, en présence des spectateurs, s'échappaient de ses vastes flancs et sortaient en courant de dessous ses immenses jupes ; c'était d'un effet irrésistible sur le public. Avec cela « forte en gueule », maîtresse langue, à la conversation colorée et pimentée, elle avait avec Polichinelle des entretiens empreints d'une saveur gauloise qui plaisaient à nos pères, mais dont il serait difficile aujourd'hui de reproduire les accents vigoureux. Quoique son origine soit assez confuse, on peut affirmer qu'il n'y a pas loin de trois siècles que dame Gigogne jouit de son immense popularité, car voici ce qu'en dit Charles Magnin : « Dame Gigogne est, je crois, contemporaine de Polichinelle, ou de bien peu d'années sa cadette ; elle a commencé, comme lui, à s'ébattre, en personne naturelle, sur les théâtres et même à la cour de France. On l'a vue aux Halles, au Louvre, au Marais et à l'Hôtel de Bourgogne, avant de l'applaudir dans la troupe des acteurs de bois. »

a ôté sa peau et est devenu une princesse », qui a elle-même « ôté sa peau » pour devenir une petite ballerine, puis un âne, puis un prince charmant, chaque apparition s'effaçant pour laisser place à une identité enfouie plus profondément dans les strates corporelles. La dernière identité étant d'ailleurs celle de l'interprète : « il a ôté sa peau et il s'est transformé en ... moi. C'est moi la vieille, c'est moi la bête ». A plusieurs reprises, l'interprète met à distance cette figure, l'âne figurant « la bête qui s'appelle mon corps », dans une mise à distance du réel opérée par la vieille dame du début du conte.

2.3 Corps hybrides

D'autres jeux sur le corps vivant et sa lecture font de la marionnette un instrument privilégié pour mettre en place un questionnement du corps. Il s'agit des techniques de manipulation où le corps du manipulateur se couvre de masques et de prothèses, comme une greffe marionnettique sur le corps vivant.

La corporéité du personnage, son incarnation sont partagés par deux corps, celui de l'interprète et celui de la marionnette. La superposition de l'inanimé sur le vivant est plus ou moins affirmée, laissant entrevoir les deux présences, jouant de leur aptitude à se compléter pour former une seule et même présence, ou de leur disjonction. Le corps vivant se trouve réorganisé dans ces exthétiques, il ne peut être lu comme un corps quotidien.

Ces présences surajoutées sur la surface corporelle, ces chimères (l'expression est de Claire Heggen) ou ces « masques de corps »[1151] (selon Ilka Shönbein) permettent des dédoublements de personnages par l'apparition de petits corps dans le grand corps. Le jeu sur les échelles ne porte pas ici sur le corps comme paysage mais comme *matière*, support vivant servant à la mise en vie de la marionnette, composant un corps hybride avec les éléments inanimés.

La perception du corps du comédien se trouve alors entièrement bouleversée : on observe un corps qui se fragmente en différents corps, le spectateur reconstituant les différentes présences. Le corps du comédien se place dans le corps de l'autre, de la marionnette, il en adopte la gestuelle, les déplacements. La vision de ce corps hybride entraîne divers troubles dans la perception, les deux corps se fondent, se confondent, deviennent difficiles à saisir, à délimiter. C'est à une vraie gymnastique visuelle, perceptive, qu'est convié le spectateur.

A ce corps redécoupé, réorganisé par la marionnette, s'ajoute parfois un engagement dans la posture de manipulation qui continue de bouleverser les repères de reconnaissance du corps humain. C'est en se défaisant de son apparence quotidienne que le corps va devenir dispositif de monstration. Ce sont ainsi des manipulations avec le dos,

[1151] SCHÖNBEIN, Ilka, *Chiffons de ma chair*, revue Cassandre n°69 « Je hais les marionnettes », 2007, p.46.

la tête en bas, ou les jambes en l'air qui donnent à voir des corps hybrides encore plus complexes où le corps vivant se réinvente dans l'acte de manipulation.

Dans *Freaks Carnival*[1152] la compagnie Mano Labo a engagé un travail sur la monstruosité. Des forains y présentent une exhibition de monstres, chaque comédien faisant entrer en piste son propre avatar monstrueux (par des jeux de costumes, la manipulation de marionnettes ou la greffe d'éléments sur le corps). On peut ainsi voir un des comédiens s'avancer à quatre pattes, torse nu, un masque sur le bas du dos, un soutien-gorge au milieu, une jupe autour des épaules, faisant naître Poubie, une étrange créature féminine. Le corps du comédien s'inverse ici doublement, la perception se trouble à la fois entre la face et le dos, le haut et le bas. [Illustration 195]

Ces expériences du refus, du renversement de la corporéité humaine font partie intégrante du travail mené par la comédienne Laura Kibel qui, dans son Teatro dei Piedi[1153], manipule avec les pieds. Allongée sur le dos, ce sont ses jambes et pieds dressés en l'air qui deviennent le corps de la marionnette. Elle travaille directement sur la chair nue en la costumant et en lui ajoutant prothèses de nez et yeux.

Dans ces expériences, la manipulation au sens étymologique du terme est remise en cause : le manipulateur perd ses mains, sa capacité à saisir, tenir et animer : elles sont dissimulées ou converties en membres pour l'appui au sol. Remise en cause également de la posture bipède qui caractérise le corps de l'humain : le comédien y apparaît quadrupède, évolue à quatre pattes ou se sert de ses pieds comme instrument de préhension. La verticalité qui fait l'homme à l'image de Dieu est déjouée pour tendre vers des postures animales, infantiles, montrant un homme déchu ou frappé de régression.

[1152] *Freaks Carnival*, d'après le film *Freaks* de Tod Browning, mise en scène Lucas Prieux pour la compagnie Mano Labo, Lille, 2009.
[1153] Teatro dei Piedi, fondé par Laura Kibel en 1991, Italie.

2.4 Le corps vivant infiltré par la présence marionnettique. Monstres et corps en danger, interroger les limites du vivant

Les interrogations contemporaines sur les limites de l'humain et du corps ont d'abord été visibles dans l'univers cinématographique et littéraire : tout un imaginaire des extra-terrestres s'est mis en place, avant de laisser la place à celui qu'on pourrait appeler l'*imaginaire des intra-corps*. Si l'étrange provenait d'abord des explorations de l'espace, de l'infiniment lointain, il semble aujourd'hui qu'il pourrait provenir du plus proche, du plus intime, du dedans de notre corps.

C'est que le corps contemporain est devenu le lieu d'un véritable contrôle, corps sans cesse perfectible à coups de régimes, cosmétique, interventions chirurgicales. Les signes de sa faiblesse, de sa potentielle dégradation (maladie, vieillissement, fatigue), sont ainsi tenus à distance de manière forcenée. Or, dans certaines créations contemporaines, la marionnette est là pour nous rappeler que notre corps est habité de présences, de morts, de nos multiples devenirs potentiels, et que ce qu'on cherche à tout prix à occulter peut parfois surgir à notre insu…

Dans sa création[1154] adaptée librement du texte de Philippe Dorin *Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu*, la comédienne Yngvild Aspeli voit la tête d'une vieille dame s'extraire de sa poitrine pour entrer en dialogue avec elle. Elle nous donne à voir une jeune fille qui est habitée par la vieille dame qu'elle sera un jour, un corps jeune aujourd'hui mais exhibant sa potentielle vieillesse. [Illustration 95]

Ce travail nous propose une forme d'hybridation qui joue du rapprochement extrême entre acteur et marionnette, le corps s'y trouvant envahi, investi, infiltré par une créature qui semble surgir de son intérieur. Creuset de cette apparition, espace de monstration qui focalise le regard au niveau de la poitrine, le corps dédoublé de la comédienne est aussi le lieu d'un bouleversement des repères temporels, entre jeunesse et vieillesse, entre projection dans le futur et retour sur soi.

[1154] *Allume, éteins !*, d'après le texte de Philippe Dorin, *Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu*, mise en scène Yngvild Aspeli, 2008.

Pour son adaptation, Yngvild Aspeli fait une série de choix qui conduisent à resserrer la fable sur le duo entre la petite fille et la vieille dame. On assiste à une épuration du texte, du nombre de personnages, de l'espace également.

Yngvild Aspeli procède à une inversion des motivations des personnages : ici, c'est la jeune fille qui mène le jeu, qui convoque l'apparition de la vieille dame et décide la garder captive de son rêve. Elle renverse également la proposition de Philippe Dorin qui ouvre le texte de l'oeuvre : « Tous les enfants sont à l'intérieur d'une vieille personne mais ils ne le savent pas encore. ». Le corps hybride propose ici une autre possibilité scénique : c'est à l'intérieur d'un corps jeune que surgit un autre corps d'un certain âge.

Elle choisit donc de resserrer sur ce duo, sur ce corps double qui donne vie à deux personnages. Au niveau de l'espace, même effet de focalisation : pas de maison de papier, pas de mention d'un éventuel petit frère : on se centre sur ce corps assis dans un fauteuil auprès d'une lampe. La tension du départ imminent de la vieille dame est alors inscrite dans le corps, la mort se donnant à imaginer comme une forme de déchirement corporel.

Ce solo rejoint un certain nombre de pratiques contemporaines de la marionnette qui nous montrent des corps vivants habités de présences, qui font du corps du manipulateur une nouvelle scène, un nouveau territoire marionnettique.

Dans son cycle de créations autour des « Mamans terribles », Ilka Schönbein a choisi de mettre en scène la filiation, le rapport mère /enfant, la mise au monde. Elle se sert de son corps comme d'un espace qui va donner lieu à la métamorphose, corps comme lieu d'apparitions multiples par l'apposition sur sa surface de prothèses, d'empreintes planes de ses membres ou de son visage démultipliant la surface corporelle. Dans le solo d'Yngvild Aspeli on est confronté non pas à la mise au monde d'un être mais au devenir d'un corps. La continuité temporelle est inversée, on assiste à une forme de retour aux sources pour ce personnage vieillissant. La comédienne ne donne pas naissance à un autre être mais à son propre corps pris dans un temps différent. Plutôt qu'un travail sur la surface, on glisse avec cette mise en scène vers l'intérieur du corps, vers l'intériorité dévoilée du personnage, vers ses évolutions temporelles possibles.

Ce solo et l'ensemble des pratiques du corps infiltré par la marionnette, peut être envisagé comme une forme d'écho à une inquiétude contemporaine sur les limites de notre propre corps. Problématique mise en évidence par Ariane Martinez dans le numéro

de la revue *Théâtre/public* consacré aux arts de la marionnette (mai 2009)[1155]: l'inquiétude du « corps vivant habité d'éléments exogènes ». Elle note que :

> « (…) aux motifs déjà décryptés par Freud (à savoir le double, le mannequin animé, les membres coupés, le réveil des morts) est venue s'adjoindre une nouvelle hantise : celle du corps vivant habité par des éléments exogènes. Qu'on pense à la greffe d'organe, où les restes d'un mort trouvent une nouvelle vie dans le corps d'un patient greffé. Qu'on pense encore au pacemaker, cette pile qui délivre des impulsions électriques au cœur pour l'accélérer quand il est trop lent- mais qui, comme tout objet, peut dysfonctionner (…) La perte de l'entité corporelle semble moins faire peur, aujourd'hui, que la perte de son identité : le passage à un organisme hybride, à mi-chemin entre la chair et l'objet. »

Par cette mise en scène d'un corps habité, elle déjoue le fantasme illusoire du corps sous contrôle et montre au contraire un corps susceptible de nous échapper. Ici, cette présence marionnettique est envisagée comme incarnation de l'imaginaire d'une petite fille et rejoint une autre fonction de la marionnette dans les pratiques qui investissent le corps vivant : la présence marionnettique y alterne trouble, inquiétude mais aussi poésie : elle assume cette double-fonction d'inquiéter et de révéler le vivant.

Le corps hybride que propose Yngvild Aspeli est un corps tout à fait intéressant : plus qu'un corps il est à la fois espace de monstration et figure d'un espace mental. Ce corps est aussi une forme de territoire affecté par une temporalité bouleversée. Le temps et l'espace semblent contaminer ce corps et lui faire subir un certain nombre de modifications.

C'est à un rapport particulier à l'espace que ce corps nous convie, il fait plonger le regard de la surface vers les profondeurs. On vient à ce double-corps par un jeu d'espaces concentriques qui guident la focalisation du regard progressivement : du cercle de lumière englobant le fauteuil et le guéridon, on passe à ce corps endormi installé dans le fauteuil puis à cette apparition qui vient concentrer le regard au niveau de la poitrine de la comédienne.

Le double-personnage ainsi présenté est lui aussi dans un rapport fort à l'espace. Le propos du texte de Dorin est clair : la vieille dame, après avoir quitté la petite fille, doit

[1155] MARTINEZ, Ariane, « A corps ouvert. Défigurations, épluchages, pénétrations », in *Théâtre/Public* n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, mai 2009, p.52.

mourir. Lorsqu'elle esquisse un pas hors du cercle de lumière qui délimite l'espace, on se trouve face à une image forte : quitter cet espace, ce cercle, ce corps, c'est mourir.

Le corps de la comédienne, investi par la marionnette se transforme en espace d'un couple fondé sur une poétique du double. Ce double-corps fonctionne par dissociation : la tête de la comédienne est le seul lieu de son individualité, son tronc, ses jambes étant investis par une autre présence, celle de la marionnette. Un deuxième visage s'extrait des profondeurs de son corsage, déséquilibrant le corps, lui donnant deux proportions, deux lectures possibles. Le couple vieille dame/ jeune fille peut faire montre d'une grande tendresse, d'une forme d'écoute et de gestes tendres comme être le point d'achoppement de deux volontés farouchement opposées. Une des premières répliques adressées par la petite fille est ce « toi tu vas mourir » qui, s'il est compris comme faisant partie d'un jeu enfantin, se donne à lire d'une autre manière face à ce corps double. C'est en effet une manipulatrice qui menace sa créature de mort. Cette tension va se renverser quand la marionnette va vouloir à son tour mettre en péril le double-corps.

Quand la vieille dame se décide à partir, elle contraint le corps tout entier à se lever du fauteuil alors que la petite fille a décidé de ne pas bouger. Elle commence par vouloir profiter du sommeil de la petite fille pour s'échapper, la marionnette modelant alors les corps de la comédienne dans une attitude de sommeil (elle lui ferme les paupières, installe confortablement sa tête sur le dossier du fauteuil…). Lorsque la jeune fille se réveille, on assiste à un duel entre la position assise et la position debout. Mais cette tension du déchirement tire sa force du fait qu'elle n'est jamais montrée et sans cesse suggérée. Pas de combat violent dans cette mise en scène, la tension corporelle reste celle d'un corps vieillissant qui peine à s'extraire d'un fauteuil et finit par s'y laisser retomber, moment critique vite résolu par le dialogue et par les paroles apaisantes de la petite fille.

Le corps hybride de ce solo apparaît aussi comme un creuset du temps, mêlant différentes formes de temporalité, déréalisant le corps qui nous est donné à voir.Il est intéressant de noter que le corps qui est proposé n'est pas celui d'une petite fille. Outre l'âge de la comédienne qui est une jeune adulte, le costume utilisé (robe de chambre vieillotte), les éléments de décor (fauteuil, lampe) semblent plutôt nous orienter vers un personnage d'âge mûr. La place de la tête de la marionnette renforce cette impression :

elle travaille la corporéité de la comédienne et va mettre en place un corps recroquevillé sur lui-même, caractéristique de la vieillesse. Le corps proposé oscille ainsi entre deux âges, et cela malgré l'aspect juvénile du visage.

On assiste à la prise en charge de deux extrémités de la vie (enfance et grand âge) dans un corps adulte. La comédienne assume les voix des deux personnages, et son accent norvégien qui semble traverser les âges de la vie donne aux deux personnages une forme de crédibilité. Le jeu sur les prénoms des deux protagonistes instaure lui aussi une forme de réversibilité temporelle dans ce double-corps : la petite fille se nomme Emma, la vieille dame Aimée, et comme l'écrit Philippe Dorin : « c'est juste le temps qui change ».Cette indécision d'un corps entre deux âges est déjà présente dans le texte : la vieille dame y porte aux pieds ses chaussures de petite fille. Le corps est pensé comme fantastique, les pieds du personnage ne grandissent pas malgré le passage du temps, idée qui est rendue de façon très claire dans la proposition scénique d'Yngvild Aspeli.

L'interprète a choisi de centrer son solo sur cette rencontre, sur cette question de l'apparition d'une présence à l'intérieur d'un corps, sur cette co-présence qui trouble les frontières de la réalité corporelle. On partage avec les deux protagonistes le temps de cette rencontre, « le temps d'une pensée ». Tout se joue finalement dans un espace mental : si la vieille dame enjoint la petite fille à « l'oublier » pour lui laisser la liberté de partir, cette dernière lui demande de la faire exister encore un peu : « pense encore à moi ». Cette interdépendance de l'une par rapport à l'autre prend tout son sens dans l'hybridation du corps, entre altérité et unicité.

Les mises en scène de corps habités déjouent le fantasme illusoire du corps sous contrôle et montrent au contraire un corps susceptible de nous échapper : non seulement la marionnette en exhibe les aspects les moins conformes à l'idéal de perfection de la société de l'image, mais c'est aussi parfois l'intérieur, l'intériorité qui se voit dévoilée au grand jour.

Dans sa création *L'Ecole des Ventriloques*[1156], la compagnie Point Zero met en scène les élèves d'une école dont la mission est de faire surgir « l'ordure qui est en eux ». Des

[1156] *L'Ecole des Ventriloques*, texte d'Alejandro Jodorowsky, mise en scène Jean-Michel D'Hoop, pour la compagnie Point Zero, Bruxelles, 2009.

pantins grotesques, grimaçants, s'extirpent ainsi de dessous les soutanes des élèves et prennent le pouvoir sur leur manipulateur. Ils forment alors un double-tronc greffé sur les jambes du comédien qui se trouve réduit au rang d'esclave, instaurant le double-corps comme le lieu d'un conflit permanent entre deux volontés contraires.

Le contraste est saisissant entre les corps vivants lisses et timides, habillés d'une tenue codifiée, et le monstre qui les habite (pantins haut en couleurs, aux perversions multiples). Le personnage de Nonelle par exemple, jeune religieuse a la voix douce et d'une grande retenue, abrite le pantin de Mme Cerbère, nymphomane autoritaire au maquillage outrancier. C'est ici à un retournement du refoulement de l'aspect pulsionnel du corps qu'on assiste : le pantin surgit de sous la soutane, d'entre les jambes de son manipulateur et se dresse phalliquement, exhibant les ressorts cachés du vivant : c'est le peuple souterrain des pervers en tous genre qui se trouve mis au jour et impose sa domination sur les corps.

Ces formes de manipulation engagent avec le spectateur une relation triangulaire problématique sur le mode de « je te montre mon propre corps en danger, mon corps qui me dépasse. » Elles ravivent des peurs profondes, constitutives de l'humain : notre rapport à notre corps est ce qui échappe au rationnel. Le spectateur, face à cette présence humaine inquiétée, est lui aussi mis en déroute face à son propre corps.

C'est tout un rapport à soi qui est alors mis en scène, renvoyant le spectateur à ses propres questionnements.

Les manipulations contemporaines nous montrent un corps vivant habité de présences, véritable abri des possibles, et font du corps du manipulateur une nouvelle scène, un nouveau territoire marionnettique.

Des plis de la peau au repli de l'intériorité en passant par le renversement du corps la présence marionnettique alterne poésie, trouble et inquiétude : la marionnette a cette double-fonction d'inquiéter et de révéler le vivant.

Yves Michaud note que dans l'art contemporain :

> « (…) il n'y a plus de représentation du tout. Les images nous mettent en face, brutalement, d'une réalité nue que nous ne parvenons plus à nous approprier, car la dimension symbolique et métaphorique qui permettait la représentation s'est volatilisée. Le cops, en quelque sorte, coïncide avec lui-même (…). Il est là, comme un bout de viande, un visage grimaçant, une silhouette plantée

sans raison à l'endroit où elle est. D'où aussi la bizarre omniprésence du sexe, mais sans désir, ni fantasme, ni passion. Cette évolution vaut aussi bien pour les arts visuels que pour le théâtre et la danse. »[1157]

On peut se demander si l'une des fonctions de la marionnette contemporaine ne serait pas de remettre en question ce corps qui nous laisse ainsi démuni, de le réenchanter, lui redonner une part de mystère. Sa présence instaurerait à sa façon une dimension symbolique pour le regard. Le corps vivant y serait un « dé-corps », lié à d'autres figures, d'autres présences, d'autres formes de vie. En voilant le corps, ces présences autres vont en fait le dévoiler, le transfigurer pour mieux le donner à voir.

En effet, la marionnette va opérer comme *un détour*, une *distance* même si la figure est collée au corps comme dans les formes vues ici. Cette distance qu'amène la marionnette est ce qui permettrait peut-être de mieux envisager, de mieux voir, et penser ce corps. Comme si le corps étranger de la marionnette permettait de poser un regard sur le notre, de nous faire à nouveau exister par le biais de l'autre, de cet alter ego étrange et pourtant si familier.

[1157] *Visualisations. Le corps et les arts visuels, op. cit.* p.435.

3. L'espace marionnettique comme lieu de relation au corps du spectateur

Si le corps de l'acteur est réinterrogé par la marionnette, ce potentiel de questionnement, de trouble du corps atteint le spectateur aussi.

Dans les espaces réduits aux jauges restreintes dans lesquelles prend place l'espace marionnettique, la proximité du public avec la scène et avec les autres spectateurs induit une réception qui engage le corps. L'art de la marionnette propose une immersion dans un espace plastique qui est le lieu d'expérimentations sensorielles pour le spectateur (à travers des dispositifs qui sont marqués par la tactilité, ou des dispositifs interactifs).

L'illusion marionnettique est en outre fondée sur un saisissement du spectateur, saisissement qui s'inscrit dans un rapport au corps et provique le vacillement des perceptions corporelles.

3.1 Un théâtre de l'intime

Dans le paysage de la marionnette contemporaine on observe une présence assez forte de spectacles qui fonctionnent sur le principe de l'incursion dans des espaces réduits, spectacles proposés pour de petites voire de très petites jauges. Cette récurrence est à mettre en lien avec le croisement qui s'opère entre arts de la marionnette et arts de la rue, les démarches renouant avec la tradition foraine, l'esthétique de la monstration et du spectaculaire.

Espaces réduits et petites jauges sont aussi corrélés aux dimensions des formes et des corps mis en jeu, l'art de la marionnette instaurant souvent des espaces miniatures et un travail de la mise en abyme.

Le fait de proposer à un public très restreint d'assister à la représentation instaure une relation théâtrale accrue, un échange entre scène et salle où la place du spectateur est centrale. Marie-Madeleine Mervant-Roux a montré dans son ouvrage *L'Assise du théâtre*

combien les enjeux proxémiques entre scène et salle influencent la réception du spectateur.

Cette tendance n'est pas exclusive et certaines démarches privilégient au contraire les grands plateaux et les salles pouvant accueillir un public très nombreux : Philippe Genty, avec ses mises en scènes monumentales en est un exemple. Les dimensions des grandes salles et la présence d'une assemblée nombreuse favoriseraient une forme de distance entre le public et le spectacle, une distance qui garantirait le maintien d'une forme d'illusion, d'une perception à distance, « rêveuse »[1158]. Dans *Gemelos*, création de la compagnie Teatrocinema, d'après *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof, les personnages sont incarnés par des comédiens masqués, pris dans un castelet géant. La compagnie poursuit le travail esthétique inauguré par La Troppa, avec d'imposantes machineries scéniques entre castelet et dispositif cinématographique. Il semblerait que la distance s'impose avec ce type de dispositif.

Les compagnies étudiées (Turak Théâtre, La Licorne, Philippe Genty, Theater Meshugge) oscillent entre les deux tendances, entre grandes scènes et formes plus intimistes. Pour Philippe Genty par exemple, la genèse de sa démarche prend place au cabaret, où il met en scène et interprète un solo avec une marionnette à fils[1159]. Avant de fonder sa démarche sur l'occupation d'un grand plateau il a commencé par travailler la focalisation sur un seul personnage de dimensions réduites.

Pour Ilka Schönbein le chemin est similaire : à ses débuts elle se produit dans la rue, dans des manipulations à même le sol, pour un public restreint qui l'encercle. La petite jauge est corrélée à la vision limitée de la manipulation sur le corps et à la dimension des figures. Si depuis 2003 elle investit les salles de spectacle, sa démarche renoue dans *La Vieille et la bête* avec la relation théâtrale propre au théâtre de rue. Ainsi, dans ce dernier spectacle, elle se promène à plusieurs reprises dans le public, offrant des pommes, s'asseyant voire s'allongeant sur les spectateurs, réclamant des baisers, prenant à parti le public. Alexandra Lupidi est une figure médiatrice qui instaure elle aussi un rapport forain avec le public, se jouant des codes du théâtre et du boniment.

[1158] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « L'interaction salle-scène au théâtre », revue Sciences Humaines, n°94, mai 2009, consulté en ligne le 2/06/2013 : http://www.scienceshumaines.com/l-interaction-salle-scene-au-theatre_fr_10788.html.

[1159] *Le Pierrot*, mise en scène Philippe Genty, 1976.

La compagnie Turak et la compagnie La Licorne alternent entre grands plateaux et dispositifs plus intimistes. Presque systématiquement dans la démarche de Michel Laubu les deux formes alternent, dans une volonté d'un rapprochement avec le public, d'une autre forme de complicité. Les formes plus légères sont aussi présentes chez Claire Dancoisne, l'objectf étant d'investir des lieux non théâtraux (*La Griffe des escargots* se joue dans les cafés, *Balade dans un monde en noir et blanc* en extérieur dans une cour, *Chère Famille !* prend place dans des lieux non théâtraux, tandis que la structure théâtrale de *Spartacus* s'installe aussi bien en extérieur qu'en intérieur).

De manière générale, on va aussi retrouver les petites jauges dans les spectacles qui reposent sur une forme d'installation : dans l'installation circulaire d'*En vous tant d'autres* de la compagnie Tohu Bohu comme sous la yourte de la compagnie Helinka pour *L'Homme-chemin*, seule une petite dizaine de spectateurs sont conviés à entrer. Ces deux dispositifs nécessitent en effet une focalisation du regard sur des espaces marionnettiques de petite dimension et un déplacement à travers un espace éclaté pour suivre chaque étape du récit. Dans le spectacle *En vous tant d'autres,* c'est à l'intérieur d'une partie de jeu de l'oie que les spectateurs prennent place, les deux comédiens animant l'un ou l'autre tableau (représentation en miniature de chacun des spectacles de la compagnie). Assis au centre du dispositif sur de petits seaux colorés, le public se tourne pour suivre la scène suivante au gré des aléas du jeter de dés. Le rapport des uns avec les autres est donc ludique, chaque changement de posture invitant à reconfigurer l'espace et le regard. Dans *L'Homme-Chemin*, le public suit un guide porteur d'une lanterne qui va éclairer successivement une dizaine d'installations (structures mécaniques composées de bois, qui devra être actionnée par un ou deux spectateurs). Là encore le rapport est ludique, une complicité naît entre les membres du public.

Les petites jauges peuvent également être retrouvées dans les spectacles basés sur le principe du « parcours marionnettique », succession de petites formes à différents endroits d'un même espace, comme les « parcours marionnettiques » ou « variations marionnettiques » proposées par la compagnie Pseudonymo. Brièveté des formes, déambulation même minimale et petites jauges semblent aller de pair. On se situe dans des rapports de type « cabinet de curiosité » dans lesquels un guide nous mène d'une forme à une autre.

L'espace du conte va être lui aussi propice aux petites assemblées : dans *Outreciel*, la compagnie La Valise invite une vingtaine de spectateurs à assister alternativement à la mise en scène de trois textes de Joël Jouanneau. Les spectateurs, répartis dans trois yourtes, encerclent l'espace de jeu, dans un espace proche de la veillée contée.

La récurrence de dispositifs circulaires, bifrontaux, éclatés sont caractéristiques d'une volonté de toucher le public et de sortir du traditionnel rapport frontal institué au théâtre. Même si, on l'a vu, les dispositifs traditionnels (castelet, écran, scène du *bunraku*) sont porteurs d'une frontalité essentielle, intrinsèque, il semble que les formes contemporaines puisent dans les arts de la rue pour inventer d'autres rapports au public. Anne Gonon envisage d'ailleurs le cercle comme base de la communication spectaculairedans les arts de la rue.[1160]

Ainsi, dans *Spartacus*, Claire Dancoisne place le public de part et d'autre d'une arène et dans *L'après-midi d'un foehn*, le public encercle les ventilateurs qui produisent le vortex indispensable à l'animation des sachets plastique.

Il apparaît que la marionnette, qui fonctionne sur le principe du masque (on doit la regarder de face et ne jamais percevoir son envers), a vu ses mécanismes déjoués dans la manipulation à vue. Il n'est plus tant question dans ces formes de faire croire à la réalité d'un personnage, à l'efficacité d'une mimesis, que d'inviter le spectateur à percevoir un espace dynamique, le rapport entre homme, objet et figure, espace dont on perçoit toutes les « ficelles ».

D'autres mises en scène réduisent le public à sa plus simple expression, offrant des spectacles pour deux voire un seul spectateur. Le spectacle vaut alors pour expérience intime, comme dans *Lacrimosa* de Bruno Pilz ou le spectacle *Sous le jupon* de la compagnie La Soupe.

A cet égard, on peut d'ailleurs aussi noter la récurrence d'espaces de l'intimité dans les créations contemporaines : sous un jupon, dans des espaces de type cabane (yourtes de La Valise, *Maisons closes* de la Licorne), ou espaces quotidiens (salon avec canapé face au téléviseur pour *Lacrimosa*, table familiale dans *Le Scriptographe*…). Le public est invité à pénétrer dans des espaces propices à l'imaginaire, mais aussi des espaces où son corps se trouvera dans une forme de confort, de familiarité, d'enveloppement.

[1160] GONON, Anne, *In vivo. Figures du spectateur des arts de la rue*, L'Entretemps, 2011.

C’est aussi une autre particularité des espaces marionnettiques contemporains : sollicitant les sens des spectateurs, ils offrent parfois de véritables espaces d’immersion.

3.2 L'espace marionnettique et le spectateur en immersion : un lieu d'expériences sensibles

Les dispositifs contemporains mettent en jeu de nouveaux modes d'engagement du corps du spectateur. Déambulation, immersion, interaction sont les caractéristiques d'espaces marionnettiques au croisement entre dispositifs spectaculaires et arts visuels.

Le corps du spectateur n'y est pas uniquement touché dans sa dimension scopique mais certains spectacles vont solliciter ses autres sens. La dimension plastique, matérielle est essentielle et la dimension tactile des œuvres participe de leur appréhension. On peut d'ailleurs remarquer le phénomène récurrent de la présence de spectateurs qui, après la représentation, demandent la permission d'approcher, de toucher les marionnettes. Cette attitude n'est pas réservée qu'aux enfants : après la représentation de *Malediction* par Duda Paiva lors du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville-Mézières en 2009, de nombreux spectateurs, intrigués par les capacités de mouvement de la marionnette ont ressenti le besoin d'expérimenter le contact avec la matière pour en appréhender les potentialités.

Certaines démarches, souvent adressées de manière privilégiée au jeune public, reposent entièrement sur cette dimension tactile. C'est le cas de *Gingko Parrot*[1161] par la compagnie AMK spectacle sous forme d'installation tactile et sonore qui invite les « spectateurs de 10 mois à 3 ans à pénétrer un "autre monde", singulier et personnel : une arborescence dans toute sa dimension organique, végétale et animale. Dans cet espace intermédiaire se tissent des liens symboliques et logiques, entre le maillage familial et celui des couleurs, des matières et des sons.»[1162]

Ilka Schönbein convoque l'odorat et le goût du public dans *La Vieille et la bête*. La scène couverte de foin, les pommes distribuées, le cidre partagé créent une ambiance propice à l'imaginaire de la campagne et convoquent des souvenirs sensibles chez le spectateur. Dans *Chair de ma chair*, c'est de la polenta qui est cuite lors du spectacle et distribuée aux spectateurs.

[1161] *Gingko Parrot, dans mon arbre il y a…,* mise en scène Cécile Fraysse, création 2009.
[1162] Site de la compagnie : http://www.cieamk.com/index.php?page=ginkgo.

D'autres démarches vont, en outre, jouer sur l'interactivité de la posture du spectateur à qui il est demandé de manipuler, à qui il est proposé de participer, de créer. Sous la yourte de la compagnie Helinka, chaque module mécanique demandait à être actionné par un ou deux spectateurs. Invité à tourner une manivelle, à actionner un levier, le spectateur franchit la limite entre salle et scène et occupe la posture d'assistant technique, de manipulateur.

Dans *Un souffle, une ombre, un rien* de la compagnie Stultifera Navis, les spectateurs munis d'une lampe frontale et de silhouettes de papier sont conviés à projeter leurs figures sur les toiles qui encerclent et constituent l'espace scénique.

L'espace marionnettique tend aussi à se présenter comme un ailleurs, un univers plastique, sensoriel dans lequel le spectateur s'immerge. Comme le souligne le philosophe Bernard Andrieu, qui consacre ses recherches à la philosophie du corps :

> « La notion d'immersion a connu un essor sans précédent pour s'imposer dans la description contextuelle d'expériences extrêmement hétérogènes et variées. Selon son étymologie première, le terme *immersio* signifie l'acte de plonger dans l'eau ou dans la terre, et fut couramment employé en anthropologie pour désigner l'acte de se situer dans un milieu culturel et linguistique étranger au sien. (…) Ces dispositifs jouent sur l'illusion de téléporter le corps dans un environnement matriciel et fictionnel autre, dans lequel le sujet est en posture de réception somatique. »[1163]

Avec ses représentations de l'ailleurs, l'espace marionnettique tend à être ce milieu étranger. Dans *Les Esprits de la forêt, labyrinthe marionnettique*, installation des compagnies Pseudonymo et Succursale 101 à La Condition Publique de Roubaix, le public pénètre dans de véritables galeries souterraines dans lesquelles il lui faudra parfois entrer à quatre pattes. L'environnement sonore des différentes salles traversées contribue à cet effet d'engloutissement, d'immersion dans un univers. Dans cet espace littéralement hanté par les figures, le spectateur est à l'affût des présences qui rôdent.

[1163] Appel pour la journée d'études Trans-immersion, le 7 juin 2012, Paris : **http://www.ceaq-sorbonne.org/node.php?id=2588**.

Les espaces immersifs organisent un retour au corps du spectateur en sollicitant ses sensations visuelles, auditives, kinesthésiques[1164] autant que son imaginaire.

[1164] Pour approfondir, vois la thèse de doctorat d'Inès Jerray, *L'œuvre d'animation, lieu d'expérience cognitive et sensorielle*, thèse de doctorant en Arts du spectacle, sous la direction d'Amos Fergombé et Hafedh Djedidi, Univesité d'Artois – Université de Tunis, 2013.

3.3 L'illusion marionnettique et son impact sur le corps du spectateur

> « Imaginons la brève expérience suivante : placer un objet quelconque (une boîte d'allumettes par exemple) sur une table, elle-même disposée face à quelques observateurs convoqués pour la circonstance. Ensuite imprimer à cette boîte d'allumettes immobile divers mouvements au moyen d'un quelconque subterfuge de manière à ce que l'objet paraisse se mouvoir de lui-même. L'expérience est terminée. (…) Chacun s'accordera à dire qu'après avoir vu cette boîte d'allumettes immobile sur la table, celle-ci s'est, contre toute attente prévisible, mise à bouger. Leur crédulité n'ayant pas été mise à rude épreuve en cette occasion, l'instant de surprise passé, chacun a aussitôt « compris » qu'il y avait une astuce.
> (…) Satisfaire la curiosité des observateurs en leur révélant le secret mécanisme. Ensuite renouveler l'expérience et consulter les observateurs. D'aucuns déclareront que, paradoxalement, la conscience du mécanisme caché n'a pas détruit chez eux l'illusion. Que cette illusion leur a semblé comme indépendante de la conscience, qu'elle leur a paru plutôt dépendre d'une sensation qu'ils avaient éprouvée et que cette sensation était celle de voir la boîte d'allumettes se mouvoir d'elle-même et par elle-même. D'autres ajouteront même qu'ils se sentaient animés du désir d'entretenir dans leur imagination cette sensation de voir l'objet « vivant ». »[1165]

L'entrée du spectateur dans l'illusion marionnettique est fondée sur un saisissement qui va faire vaciller ses perceptions habituelles. Avant que le cerveau ne traite les informations de manière « rationnelle », la vision d'un objet qui sort de la catégorie habituelle de l'inerte va provoquer une impulsion de réaction chez celui qui regarde. C'est le cerveau émotionnel qui interprète et réagit, plus rapidement que le néocortex, au fonctionnement plus complexe.[1166]

La vision de l'objet qui semble se mouvoir, même contextualisée dans le cadre de la représentation théâtrale, va activer cette réaction de recul, de méfiance. Parfois même,

[1165] JAPPELLE, Hubert, *L'interprétation du mouvement*, in Plassard, Didier, *Les Mains de lumière*, *op. cit.*, p.304.
[1166] Ce qu'explique le neuropsychiatre David Servan-Schreiber dans son ouvrage (*Guérir*, Robert Laffont, 2003) où il analyse les relations étroites du corps et de l'esprit : « En raison de cette structure plus rudimentaire, le traitement de l'information par le cerveau émotionnel est beaucoup plus primitif que celui effectué par le néocortex. Mais il est plus rapide et plus adapté à des réactions essentielles à la survie. C'est pour cette raison que, par exemple, dans la pénombre d'un bois, un morceau de bois sur le sol qui ressemble à un serpent peut déclencher une réaction de peur. »

c'est après un temps plus ou moins long, pendant lequel le spectateur a eu tout le loisir de saisir les conventions dramatiques et de goûter au plaisir de la performance, que le saisissement va avoir lieu. Ainsi, lors du spectacle *Arîll*, quand l'un des manipulateurs (qui jouent le rôle d'infirmiers d'une maison de retraite) laisse une marionnette aux bons soins d'un autre infirmier, le personnage est tellement expressif, le passage d'un manipulateur à l'autre tellement imperceptible que l'espace d'un instant, on a pu avoir l'impression d'une marionnette complètement autonome.

Dans son *Dictionnaire du théâtre,* Pavis confronte dans l'article sur le spectateur, le spectateur de théâtre d'avec celui de cinéma :

> « Société à vulnérabilité limitée, le public n'est pas réellement menacé par le spectacle. Alors qu'au cinéma, le fantasme est facilement activé et le psychisme atteint dans ses assises profondes, le spectateur de théâtre est conscient des conventions (…). »[1167]

Il nous semble, dans le cas de spectacles de marionnettes que, si le spectateur est dans une perception dynamique qui lui permet de goûter à la fois l'illusion de vie de la marionnette et les condition techniques de son animation, le surgissement de la marionnette réactive des sensations inscrites dans des territoires psychiques profonds. Le mouvement de la marionnette, parfaitement dosé, mais aussi le regard de cette dernière vont contribuer à un effet de fascination qui va naître chez le spectateur.

Nous avons abordé, dans la première partie de la thèse, comment le regard de l'objet lui confère un surcroît de présence. L'inquiétude naît de la sensation que le pantin soutient notre regard, nous mettant ainsi à égalité avec lui. Serait-il humain ? Et nous, le sommes-nous vraiment ? Le surgissement de la marionnette réactive des questionnements enfouis au plus profond du spectateur, dont on peut se faire une idée en les abordant sous l'angle de l'inconscient.

La psychanalyse semble être une approche intéressante pour aborder les processus psychiques à l'œuvre dans le phénomène marionnettique. Une des notions freudiennes développée en 1909 peut servir d'éclairage à l'effet de surprise, d'ébranlement de la conscience qui résulte de l'apparition de l'inanimé à qui on donne vie. Freud, dans son article « L'inquiétante étrangeté » jette les premières bases de la compréhension de ce

[1167] PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* p. 337-338.

phénomène en s'appuyant sur une définition donnée par Jentsch[1168] d'un état d'« incertitude intellectuelle », que peut provoquer la lecture des nouvelles fantastiques d'Hoffmann par exemple. Développant cette notion, il la caractérise comme un malaise ressenti, un effroi particulier qui prend sa source dans ce qui nous est familier mais inaccessible.

Il écarte rapidement l'idée sur laquelle reposait la théorie de Jentsch que l'inquiétante étrangeté puisse être provoquée par le doute « qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme », écartant du même coup l'hypothèse que la poupée, l'automate ou la marionnette, puissent faire naître cette sensation particulière. Or, il nous semble que cette question mérite d'être posée de nouveau, l'art de la marionnette s'étant progressivement éloigné des formes statuaires ou mécaniques que Freud écarte de son analyse.

Freud met l'accent dans sa définition sur le retour de complexes infantiles refoulés ou de croyances primitives dépassées qui paraissent à nouveau confirmées. Ce sont ces représentants du familier enfoui qui refont surface dans le sentiment de l'inquiétante étrangeté. Celle-ci peut être provoquée selon lui par la résurgence de différents facteurs, tels que : le motif du double, le complexe de castration, la répétition non-intentionnelle, l'incertitude intellectuelle en relation avec la mort, ou encore l'animisme et la toute-puissance des pensées.

Ce sont ces différentes entrées dans la question de l'inquiétante étrangeté que l'on va pouvoir redécouvrir à travers la marionnette. Si les questions de la mort et de l'animisme semblent pouvoir éclairer la question de la marionnette en général, les images du double et l'angoisse de castration semblent, elles, plus présentes dans les formes contemporaines où le manipulateur engage son corps dans un dialogue avec l'objet.

Le terme allemand signifiant inquiétante étrangeté (*Unheimliche*) a d'ailleurs parmi ses nombreuses acceptions le sens de « fantômatique ». Une maison « *unheimlich* » signifie une maison hantée. Sur le même modèle, on pourrait voir la marionnette comme un objet « habité ». La poupée serait alors objet visible relié à une dimension invisible

L'apparition de la marionnette ranime en effet nos incertitudes face à la mort. Nos connaissances dans ce domaine sont restées limitées malgré les avancées de la science.

[1168] JENTSCH, Emil, *Zur Psychologie des Unheimliche*, 1906.

Notre relation à la mort persiste depuis l'aube des temps et il n'y a rien qui soit venu détrôner la force de nos réactions affectives originaires. Comme le précise Freud, « il y a dans notre inconscient actuel aussi peu de place que jadis pour la représentation de notre propre mortalité »[1169]

Derrière la vie –factice- de la marionnette, on perçoit aisément la mort. La vie de la marionnette est une sorte de « non-mort », ce qui confère à l'étrange. D'autant que le public assiste à cette mise en parallèle de la vie du marionnettiste et du simulacre de la marionnette, il perçoit les deux niveaux de réalité et peut les confronter. Cette étrangeté se mêle d'inquiétude quand le moi du spectateur est mis en péril, par les questions du double et du complexe de castration mis à jour dans l'art de la marionnette :

> « Des membres séparés, une tête coupée, une main détachée du bras (…), des pieds qui dansent tout seuls (…) recèlent un extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté surtout lorsque, comme dans le dernier exemple, il leur est accordé par–dessus le marché une activité autonome. »[1170]

Le spectateur, face au morcellement d'un corps voit se ranimer chez lui une angoisse ancienne, celle de la castration. L'autonomie supposée d'une partie du corps, le morcellement des personnages, dans les spectacles d'Ilka Schönbein par exemple, raniment la crainte d'être dépossédé d'une partie de notre corps, la crainte de la dislocation de l'intégrité corporelle.

Le corps est une des notions essentielles pour ouvrir la voie à l'inconscient. La mort, la dégradation du corps, son morcellement, font écho chez le spectateur à l'angoisse de l'amputation de soi. Cette angoisse, née au cours de la période où l'enfant conscientise qu'il est une personne « unie », est refoulée et fait retour dans les moments propices à l'inquiétante étrangeté. Jacques Lacan, cité par Jean Caune[1171], considérait comme importantes les relations étroites entre le corps que nous voyons sur la scène et les rapports à notre propre inconscient :

> « La dimension qu'ajoute la représentation (…) est strictement analogue de ce par quoi nous-mêmes sommes intéressés dans notre propre inconscient. Car notre rapport avec l'inconscient est tissé de notre rapport avec notre propre corps. »[1172]

[1169] FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Folio Essais, 1985, p. 247.
[1170] FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.,* p.248.
[1171] CAUNE, Jean, *Acteur-spectateur, une relation dans le blanc des mots,* Nizet, 1996*,* p.136.
[1172] LACAN, Jacques, *Le Séminaire 1952-1980*

Avec la mise en jeu d'un corps fictif sur la scène, le théâtre de marionnette confronte le spectateur à l'angoisse de la perte de soi. Le corps artificiel de la marionnette mène également aux portes de l'inconscient quand la figure apparaît comme un double de l'acteur, faisant ainsi resurgir, comme un écho à la mise en péril de l'intégrité du corps, la mise en danger du moi.

Dans les spectacles de marionnette contemporains, on assiste parfois à la confrontation du comédien-manipulateur avec un pantin qui se présente comme son double animé. On a pu voir en quoi cette figure met en jeu le corps de l'acteur. Pour le spectateur, elle provoque aussi le resurgissement d'angoisses liées à cette duplicité ainsi mise en scène. Otto Rank, dans son ouvrage de 1914[1173], analyse les évolutions de la figure du double. A l'origine, le double était conçu comme « démenti énergique de la puissance de la mort », comme assurance contre la disparition du moi. Freud note d'ailleurs que l'âme est une des premières figures du double qui assure l'immortalité à l'individu.

Le double paut aussi se transformer en ombre de la mort qui rôde autour de l'individu et fait resurgir l'inquiétante étrangeté. Ces figures de double, de l'ombre[1174], ont par ailleurs été largement exploitées dans la littérature romantique, où l'âme de celui qui se dédouble est mise en péril par cette duplicité.

De même, face à une marionnette qu'on pourrait croire animée, mue par une âme, c'est le spectateur qui court le danger de se voir déposséder de son âme.
Dans les spectacles de marionnettes, l'effigie peut revêtir les deux aspects de la fonction du double. Selon l'esthétique et le rôle qu'elle occupe, elle sera puissance de vie ou signe avant-coureur de la mort. Les spectacles d'Ilka Shönbein mettent particulièrement en jeu cette frontière. La marionnette est souvent greffée sur le corps de la manipulatrice, comme un double organique. La marionnettiste nomme alors ses doubles des « masques de corps ». Elle-même est masquée ou recouverte de plâtre, glaise, peinture, afin que la distinction entre son corps vivant et celui inanimé de la marionnette se fasse troublante. Là encore, c'est de cette confrontation que naît l'étrangeté. De puissance de vie en tant qu'inanimé auquel on insuffle la vie, le double marionnettique greffé sur le corps en met à

[1173] RANK, Otto, *Don Juan et le double. Etudes psychanalytiques,* 1925.
[1174] ANDERSEN, Hans Christian, *L'Ombre,* 1847.

jour la part périssable, grimaçante. Le spectateur assiste à l'apparition d'un individu dont la duplicité est visible, tant dans sa projection dans la mort que dans son intériorité, sa division intérieure. Pour Freud, l'inquiétante étrangeté naît de « la transposition d'un moi étranger à la place du moi propre, que ce soit par duplication du moi, division du moi ou mécanisme de substitution du moi. »[1175]

Cette mise en péril de l'intégrité du moi provoque une angoisse, semblable à celle qui se réactive sourdement à la vue d'un corps désarticulé.

Les relations entre inerte et animé, les apparitions, disparitions et dislocations du corps marionnettiques peuvent aussi être envisagés comme pratiques de réenchantement du corps, propres à convoquer l'imaginaire du spectateur.

L'art de la marionnette peut être rapproché des pratiques illusionnistes de la magie nouvelle[1176], en ce quil propose de « renouer avec le sentiment magique ».

Pascal Jacob, dans le numéro de *Stradda* consacré à la magie nouvelle relève ainsi :

> « Sept catégories d'effets jouent sur les grands fantasmes humains : lévitation, apparition, disparition, transformation, téléportation, invulnérabilité, mentalisme. C'est à partir de ces propositions que les magiciens inventent sans cesse de nouveaux tours ou de nouvelles manières de les présenter. »[1177]

Les quatre premiers « effets » se retrouvent aisément dans l'art de la marionnette, notamment dans les démarches de Philippe Genty ou d'Ilka Schönbein. Il s'agit de proposer des espaces marionnettiques où le corps s'affranchit des contraintes du réel et où l'imaginaire prend le pas sur la réalité.

Ainsi, si l'espace marionnettique peut être le lieu d'une inquiétante étrangeté qui met en déroute le corps du spectateur, il est avant tout un espace propice aux images oniriques et au sentiment magique, lieu de réenchantement du corps.

[1175] FREUD, *L'Inquiétante étrangeté, op. cit.*, p. 87.

[1176] Pour approfondir la question, un numéro de la revue *Stradda* est consacré à la magie nouvelle : *Stradda* n°16, avril 2010. Voir aussi l'ouvrage de Valentine Losseau (anthropologue collaboratrice de la compagnie 14 :20, compagnie de magie nouvelle dirigée par Raphaël Navarro et Clément Debailleul) et Michel Butor : BUTOR, Michel, LOSSEAU, Valentine, *Les chants de la gravitation*, L'Entretemps, 2012.

[1177] JACOB, Pascal, « Cinq mille ans d'enchantements », in *Stradda* n°16, avril 2010, pp.2-4

CONCLUSION

L'analyse de l'espace dans les créations contemporaines de la marionnette a ouvert la voie à une exploration du corps, une redéfinition d'un espace propice à l'inscription de la marionnette et à une fécondité de l'imaginaire.

En examinant la marionnette en tant que figure du seuil, nous avons ainsi montré comment elle peut être instauratrice de dramaturgies mettant en scène des corps révélant un basculement entre vie et mort, animation et inertie, comme dans *La Vieille et la bête* d'Ilka Schönbein. Cette figure du seuil peut être porteuse de nouvelles potentialités d'apparition, de disparition, de déréalisation de l'espace, ouvert sur des coulisses et un hors champ de l'image, jouant ainsi sur le trouble du spectateur. Inscrite dans un dispositif d'une économie du regard, la marionnette propose de nouveaux modes d'appréhension de l'espace et une extension de potentialités cinétiques du manipulateur.

Les recherches consacrées au corps de la marionnette ont permis de poser la différence entre une marionnette qui procède de l'animation et un mannequin souvent envisagé comme lieu de réification des corps.

Nous avons mise en évidence comment les expérimentations scéniques d'Edward Gordon Craig ou de Tadeusz Kantor trouvent leurs prolongements dans la création contemporaine. Le mannequin kantorien est retrouvé dans certaines démarches contemporaines (compagnie DACM, Trois Six Trente) tandis que les emballages kantoriens traversent l'oeuvre de Philippe Genty. On observe une utilisation des masques semblable à celle évoquée par Craig à propos de la Sur-Marionnette chez Ilka Schönbein. Les compagnies Turak et la Licorne se sont pour leur part emparés des objets pauvres mis en scène par Kantor.

Les corps mis en scène dans les créations contemporaines, dont celles d'Ilka Schönbein et de Philippe Genty, sont souvent perçus comme une « défroque » dont on peut se défaire, une identité déployant des couches superposées, révélateurs de tensions, de dialectiques intérieur / extérieur, de l'hybridation entre vivant et inanimé et de l'expansion du corps dans l'espace. Le jeu d'apparition / disparition introduit par Philippe

Genty révèle des acteurs et des marionnettes dont les corps procèdent de l'escamotage, creusant l'espace scénique en lui conférant une dimension fantastique.

Dans la démarche du Turak, le double corps de l'interprète est essentiel, l'acteur manipulant la figure prend en charge sur son propre visage les expressions de l'émotion du personnage. Les créations de la Licorne font se confondre acteurs masqués et marionnettes, faisant partie du même univers figural constitué de masques, objets, machines et marionnettes.

Les démarches de Philippe Genty, de la compagnie Turak, du Théâtre de La Licorne ou d'Ilka Schönbein examinées dans cette thèse ont fécondé une pensée du corps mais aussi celle de l'espace marionnettique. Un tel espace est profondément marqué par un travail d'échelles, la dimension miniature et sa portée imaginaire. Il est traversé également par un rapport entre intérieur et extérieur, entre champ et hors-champ, une articulation entre monstration et dissimulation. D'autres espaces font jouer la tension entre présence et absence, faisant articuler deux corps en scène.

Le dialogue entre réel et illusion, notamment dans le *bunraku* et dans la manipulation à vue contemporaine, permet au spectateur une réception qui oscille entre percevoir le mécanisme de l'animation des corps et ignorer volontairement une partie de ce qu'il voit. Nous avons pu examiner comment la réception du spectateur était une réception spécifique dans l'art de la marionnette : la double-vision y est affirmée, autant que la dénégation, dans des dispositifs qui font jouer le « je sais bien mais quand même ».

Un tel espace laisse entrevoir des coulisses à vue ouvrant sur une seconde zone de dissimulation investie par l'acte de manipulation (zone qui peut être décalée dans le temps). Ces coulisses peuvent parfois équivaloir à cette part de l'acte d'animation qui reste inconnue du spectateur.

La question de l'écoute et du partage des voix dans cet espace marionnettique s'avère elle aussi fondamentale, la marionnette révélant un espace d'incarnation pour les écritures contemporaines.

Un tel espace est par ailleurs le lieu d'une réappropriation des dispositifs traditionnels : écran du théâtre d'ombres, table du *bunraku,* cadre et boîte scéniques du castelet. Une forme récurrente de dispositifs est aussi observée : un déploiement des espaces oniriques au creux du quotidien, des objets qui se muent en espaces (cocotte-

minute ou meubles dans la compagnie Turak), ou des espaces qui deviennent eux-mêmes manipulables (livre-castelet dans les pratiques du pop-up, robes-castelet, manipulations de vêtements…).

Enfin c'est la dimension relationnelle de l'espace marionnettique qui a pu être mise en évidence. Cet espace défini comme relationnel repose sur les relations entre l'acteur et la marionnette, avec les enjeux de proxémie, de technique de manipulation et de portée dramatique du geste de manipulation qui l'animent. Transfiguré en conteur, montreur, « auxiliaire de vie », créateur de figures, voire technicien-régisseur, l'acteur-marionnettiste expose un espace enchâssé tant sur le plan spatial que dramatique.

Dans l'économie de l'image scénique, l'acteur peut aussi proposer des formes d'index, focalisant l'attention des spectateurs sur une action ou une zone de jeu. La marionnette y apparaît dans son potentiel de déréalisation de l'espace scénique, autant que de dérèglement du récit.

La relation théâtrale spécifique à l'art de la marionnette met en jeu trois présences : l'acteur, le spectateur et la marionnette, dans une théâtralisation qui repose sur la monstration. Ainsi, certaines postures occupées par l'acteur incluent le spectateur dans la fiction : la figure du passeur, du guide, permettent de fictionnaliser l'entrée dans l'espace marionnettique et le rôle du public dans cet espace. En analysant la plasticité de cet espace, nous avons pu mettre en évidence une poïétique attentive au lieu de la matière en mouvement, à un espace d'inscription d'un corps matériel, parfois proche de l'installation. La théâtralisation dans un tel espace repose sur une illusion particulière, un rapport scène/salle renégocié, une théâtralité en abyme.

L'espace marionnettique est également examiné comme lieu de réinterrogation du corps, celui de la marionnette mais surtout celui de l'acteur et du spectateur. Parmi les démarches qui questionnent le corps de l'acteur, les compagnies Philippe Genty et La Licorne façonnent des espaces qui mettent en crise la présence en scène, fondant de véritables univers marionnettiques (cabinets figuraux) où on doute de la présence. L'acteur et les marionnettes y sont permutables, tous étant de potentielles figures.

Les pratiques qui font du corps de l'acteur un espace de monstration (corps castelet, corps hybride, corps infiltré) sont elles aussi au cœur de cette réinterrogation du

vivant. Chez Philippe Genty et Ilka Schönbein une tendance à l'emboîtement des corps apparaît. L'enchâssement introduit des corps mis en abyme, un corps en cachant toujours un autre, dans une profondeur abyssale, une présence qui se révèle toujours fondée sur le leurre.

Les espaces de la marionnette contemporaines, ceux des spectacles aux jauges réduites, fondés sur une dramaturgie de l'intime et une proximité de la relation théâtrale se révèlent être le lieu d'une immersion du spectateur, espaces d'interaction où le spectateur est lui-même dans la manipulation. Enfin, l'illusion marionnettique est envisagée comme retour sur le corps du spectateur, mis en déroute dans sa propre intégrité corporelle.

Les perspectives de cette recherche sont à trouver du côté d'approches anthropologiques des arts de la scène et de l'imaginaire. Certains enjeux du corps, ou de l'espace pourraient être amplifiés par la suite, tels que les différents modes de présence de l'acteur en scène, entre affirmation de la présence et mise en retrait.

Un tel espace, envisagé comme espace d'une poïétique dans les arts de la scène ouvre vers la question des œuvres en construction devant le public, mettant en jeu la fragilité d'une présence qui se construit à vue, de même que vers les esthétiques spectaculaires qui reposent sur une illusion forte, impliquant de manière essentielle la croyance du spectateur. Nous aimerions aussi davantage approfondir les enjeux du travail des échelles dans les pratiques scéniques et artistiques et leur portée imaginaire.

La question des espaces entre installation et exposition, en lien avec le patrimoine, pourrait aussi être creusée : quels problèmes spécifiques pose la marionnette ? Comment exposer un objet qui ne trouve sa spécificité que dans l'animation ? Comment penser les lieux de passage entre exposition et spectacle ?

INDEX DES NOMS PROPRES (ARTISTES, ŒUVRES, AUTEURS)

APPIA, Adolphe, 166, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 231, 232, 241, 315, 522

BACHELARD, Gaston, 15, 96, 107, 166, 172, 186, 214, 235, 236, 239, 240, 241, 276, 278, 279, 296, 343, 365, 366, 373, 375, 382, 388, 389, 390, 391, 397, 398, 496, 522

BANU, Georges, 158, 179, 207, 298, 300, 455, 461

BARTHES, Roland, 57, 265, 288, 363, 373, 382, 398, 399, 431, 446, 485

BORIE, Monique, 10, 15, 23, 28, 30, 36, 126, 150

CRAIG, Edward Gordon, 19, 22, 24, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 44, 50, 104, 137, 142, 166, 181, 213, 214, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 241, 299, 304, 315, 522, 523

GENTY, Philippe, 22, 24, 29, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 80, 84, 90, 91, 97, 99, 100, 104, 110, 119, 131, 136, 149, 159, 178, 181, 187, 192, 193, 194, 195, 201, 207, 218, 233, 234, 282, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 311, 315, 320, 323, 334, 355, 357, 361, 363, 368, 370, 371, 399, 402, 403, 413, 429, 433, 434, 447, 459, 470, 479, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 494, 495, 508, 509, 522, 523, 526

KANTOR, Tadeusz, 19, 22, 23, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 126, 137, 166, 181, 226, 227, 228, 230, 232, 233, 234, 241, 280, 305, 306, 315, 355, 359, 361, 362, 379, 409, 435, 471, 522, 523

PEREC, Georges, 166, 172, 214, 235, 236, 238, 239, 241, 385, 522

PLASSARD, Didier, 9, 10, 24, 31, 42, 43, 52, 53, 54, 137, 142, 231, 233, 284, 331, 413

SCHLEMMER, Oskar, 24, 34, 39, 40, 41, 61, 93, 166, 181, 214, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 241, 304, 315, 358

SCHONBEIN, Ilka, 22, 24, 29, 64, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 95, 100, 104, 111, 115, 116, 119, 139, 158, 159, 185, 192, 193, 194, 201, 218, 234, 291, 303, 309, 310, 315, 356, 399, 402, 416, 419, 420, 441, 443, 447, 452, 469, 470, 490, 494, 496, 497, 499, 502, 509, 513, 518, 520, 521, 523, 526

Théâtre de La Licorne, 22, 24, 64, 70, 71, 72, 74, 83, 96, 97, 100, 123, 124, 130, 131, 176, 192, 196, 197, 232, 272, 307, 320, 361, 389, 402, 403, 415, 416, 445, 449, 451, 471, 478, 479, 480, 481, 509, 511, 522, 523, 526

Turak Théâtre, 11, 22, 24, 29, 58, 64, 75, 76, 77, 84, 113, 127, 130, 131, 156, 178, 192, 196, 199, 222, 230, 232, 236, 270, 272, 274, 278, 279, 282, 303, 307, 310, 319, 320, 338, 339, 340, 356, 362, 366, 375, 376, 385, 389, 390, 396, 402, 453, 464, 471, 492, 509, 522, 523, 525

INDEX DES NOTIONS

apparition, 8, 20, 23, 28, 31, 33, 38, 43, 44, 53, 61, 73, 77, 79, 82, 85, 87, 88, 96, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 125, 130, 136, 137, 138, 150, 157, 164, 172, 175, 203, 221, 226, 227, 228, 244, 254, 272, 278, 292, 295, 303,려313, 319, 323, 329, 332, 343, 344, 345, 347, 348, 350, 354, 355, 359, 361, 362, 371, 375, 376, 381, 388, 407, 420, 422, 442, 444, 470, 472, 480, 482, 483, 486, 488, 489, 492, 494, 495, 507, 508, 510, 511, 512, 529, 562, 564, 565

art, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 63, 86, 92, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 105, 112, 117, 119, 121, 122, 136, 141, 143, 145, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 179, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 235, 236, 238, 240, 241, 244, 245, 250, 252, 255, 258, 262, 264, 266, 270, 271, 274, 278, 279, 282, 288, 291, 292, 299, 304, 307, 308, 309, 310, 313, 315, 316, 319, 322, 324, 325, 327, 329, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 368, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 383, 384, 385, 387, 391, 394, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 419, 424, 426, 428, 435, 441, 444, 445, 446, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 459, 463, 465, 466, 497, 498, 507, 508, 510, 511, 523, 525, 526, 529, 530, 536, 537, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 561, 563, 602

boîte, 16, 66, 67, 112, 158, 176, 192, 222, 235, 239, 240, 244, 245, 246, 256, 272, 273, 278, 303, 307, 310, 311, 326, 327, 328, 329, 335, 338, 339, 343, 344, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 381, 388, 405, 461, 464, 465, 466, 467, 470, 472, 473, 474, 475, 477, 479, 505, 565

cadre, 4, 13, 15, 16, 29, 33, 44, 63, 77, 82, 86, 87, 106, 114, 124, 130, 157, 158, 164, 167, 170, 176, 177, 185, 187, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 212, 215, 219, 222, 231, 237, 239, 240, 242, 245, 247, 256, 259, 262, 291, 296, 298, 303, 305, 307, 310, 311, 313, 315, 321, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 373, 431, 442, 464, 472, 478, 481, 506, 532, 542, 543, 551, 563, 564, 565

castelet, 7, 16, 38, 41, 64, 67, 72, 87, 89, 106, 107, 116, 156, 161, 170, 175, 176, 187, 197, 202, 203, 212, 218, 219, 220, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 256, 257, 258, 261, 266, 269, 286, 288, 291, 293, 294, 298, 301, 304, 307, 308, 309, 310,려311, 313, 316, 330, 338, 344, 345, 350, 351, 352, 353, 358, 362, 369, 383, 388, 395, 399, 403, 409, 411, 415, 421, 428, 436, 469, 470, 474, 481, 482, 499, 501

corps, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 156, 157, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 234, 235, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 254, 257, 259, 262, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 273, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 285, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 334, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 351, 352, 353, 354, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 370, 371, 374, 377, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 426, 428, 429, 436, 438, 442, 445, 448, 450, 451, 458, 462, 463, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 525, 528, 531, 534, 536, 537, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 623

disparition, 8, 20, 55, 67, 82, 85, 96, 104, 105, 106, 107, 110, 114, 116, 119, 127, 130, 131, 139, 157, 186, 224, 226, 228, 255, 272, 286, 299, 301, 329, 344, 345, 362, 371, 373, 377, 423, 450, 475, 488, 509, 511, 512, 530, 561, 562

échelle, 45, 52, 65, 86, 87, 88, 89, 123, 138, 160, 161, 162, 167, 173, 174, 175, 176, 180, 206, 208, 213, 214, 224, 242, 254, 268, 269, 270, 273, 274, 304, 308, 321, 330, 349, 400, 430, 438, 456, 468, 470, 482, 563

écran, 4, 16, 68, 93, 107, 109, 161, 165, 170, 175, 192, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 219, 237, 238, 239, 243, 244, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 266, 288, 291, 292, 300, 307, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321,려322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 335, 349, 359, 365, 373, 399, 405, 409, 410, 421, 449, 450, 463, 464, 474, 501, 563, 564, 565, 666, 681, 682

effigie, 8, 9, 10, 11, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 44, 60, 66, 67, 68,

70, 82, 85, 89, 90, 105, 107, 115, 134, 140, 148, 150, 151, 165, 169, 181, 191, 225, 243, 255, 294, 303, 322, 404, 413, 417, 477, 480, 510, 525,러561, 578, 627

espace, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 24, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 48, 53, 54, 58, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,러109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 137, 138, 140, 142, 146, 149, 154, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 464, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 511, 522, 527, 530, 532, 535, 536, 537, 538, 540, 541, 543, 544, 545, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 623

illusion, 6, 12, 19, 28, 33, 36, 45, 46, 51, 52, 61, 63, 66, 68, 80, 98, 107, 140, 141, 143, 161, 169, 175, 177, 181, 185, 188, 191, 198, 202, 206, 211, 212, 215, 220, 222, 225, 236, 251, 254, 256, 258, 259, 262, 264, 266, 268, 273, 281, 282, 283, 285, 288, 292, 296, 298, 300, 314, 316, 323, 329, 332, 333, 337, 351, 360, 362, 368, 391, 394, 433, 445, 446, 447, 449, 450, 454, 466, 470, 473, 474, 498, 499, 504, 505, 506, 510

imaginaire, 6, 8, 12, 14, 15, 17, 20, 35, 50, 57, 60, 75, 82, 85, 91, 94, 105, 109, 110, 112, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 134, 140, 144, 149, 153, 160, 164, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 180, 183, 184, 187, 190, 193, 197, 200, 202, 205, 210, 215, 220, 229, 231, 232, 234, 235, 259, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 271, 272, 273, 278, 279, 283, 285, 289, 299, 304, 305, 307, 319, 320, 324, 331, 333, 350, 351, 353, 354, 357, 358, 361, 370, 371, 374, 378, 379, 381, 382, 387, 389, 391, 392, 405, 406, 409, 423, 429, 438, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 454, 455, 473, 483, 486, 487, 491, 493, 501, 503, 504, 510, 511, 529, 531, 532, 533, 562, 563, 564, 565

jeu, 6, 8, 10, 11, 13, 17, 25, 33, 37, 39, 41, 48, 54, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 74, 77, 81, 82, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 100, 105, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 133, 137, 139, 148, 154, 157, 161, 168, 170, 174, 175, 177, 178, 182, 186, 188, 189, 190, 192, 196, 199, 202, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 239, 241, 245, 246, 247, 248, 251, 254, 258, 260, 262, 263, 265, 270, 273, 274, 275, 277, 278, 284, 287, 288, 290, 291, 293, 299, 300, 303, 304, 305, 308, 309, 315, 317, 321, 322, 323, 327, 328, 330, 331, 333, 335, 338, 344, 347, 349, 351, 352, 353, 355, 356, 358, 359, 361, 362, 363, 369, 370, 378, 390, 397, 401, 402, 405, 408, 409, 410, 412, 413, 417, 423, 425, 432, 434, 445, 450, 453, 457, 464, 468, 469, 470, 476, 482, 489, 492, 494, 495, 498, 500, 502, 509, 510, 512, 514, 534, 539, 544, 558, 562, 564, 565, 567

manipulation, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 20, 29, 47, 53, 57, 76, 79, 81, 86, 91, 92, 93, 94, 101, 111, 115, 120, 125, 130, 134, 138, 140, 141, 155, 161, 162, 166, 168, 173, 175, 177, 182, 189, 202, 203, 204, 219, 228, 231, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247,러248, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 258, 269, 278, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 294, 298, 300, 301, 302, 307, 308, 309, 310, 317, 318, 322, 329, 330, 331, 332, 333, 337, 338, 345, 351, 363, 385, 389, 394, 396, 397, 398, 399, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 425, 428, 431, 436, 440, 444, 445, 446, 447, 448, 451, 452, 453, 461, 462, 463, 469, 480, 481, 489, 490, 491, 496, 499, 501, 539, 540, 542, 543, 558

marionnette, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 39, 41, 42, 44, 45, 50, 52, 53, 56, 63, 64, 65, 67, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 190, 191, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 316, 319, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 333, 337, 338, 339, 342, 343, 346, 347, 350, 351, 352, 353, 358, 359, 360, 361, 362, 366, 367, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 395,

396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 426, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 436, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 478, 480, 481, 482, 484, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 503, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 524, 525, 526, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 561, 562, 563, 565, 566, 567, 595, 615

marionnettique, 1, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 28, 51, 57, 63, 64, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 84, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 114, 115, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 134, 137, 140, 142, 144, 147, 150, 153, 154, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 227, 229, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 250, 252, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 318, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 333, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 346, 348, 350, 351, 352, 354, 362, 366, 368, 371, 372, 373, 374, 375, 381, 382, 384, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 400, 402, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 412, 413, 415, 421, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 436, 438, 440, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 455, 456, 457, 459, 461, 462, 465, 466, 468, 469, 470, 473, 476, 477, 478, 482, 486, 488, 489, 491, 492, 493, 497, 498, 500, 502, 503, 504, 505, 507, 510, 511, 534, 535, 542, 557, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567

miniature, 33, 88, 89, 111, 160, 174, 175, 176, 186, 202, 234, 235, 240, 245, 246, 262, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 278, 279, 280, 285, 305, 330, 335, 339, 351, 352, 354, 357, 365, 382, 404, 449, 478, 500, 513, 564

mise en abyme, 5, 6, 15, 17, 280, 329, 340, 350, 352, 362, 394, 402, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 437, 438, 440, 459, 461, 464, 472, 486, 487, 498, 566

objet, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 70, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 85, 87, 89, 93, 97, 100, 101, 111, 112, 113, 115, 116, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 140, 141, 142, 148, 149, 150, 165, 171, 175, 186, 188, 190, 193, 194, 196, 197, 198, 201, 206, 207, 209, 217, 224, 225, 226, 227, 232, 254, 263, 270, 274, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 290, 294, 299, 301, 302, 317, 331, 343, 348, 355, 357, 366, 367, 368, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 391, 397, 399, 400, 401, 402, 405, 407, 408, 409, 411, 412, 421, 422, 424, 426, 428, 429, 432, 433, 436, 441, 443, 447, 448, 452, 453, 454, 455, 456, 461, 466, 472, 475, 478, 480, 482, 493, 501, 505, 506, 507, 508, 523, 524, 525, 530, 534, 535, 539, 540, 541, 542, 544, 545, 546, 561, 562, 563

présence, 3, 5, 8, 10, 12, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 32, 34, 36, 37, 43, 44, 45, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 130, 131, 133, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 196, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 212, 215, 218, 221, 224, 225, 227, 228, 229, 233, 235, 236, 238, 239, 243, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 273, 274, 280, 282, 284, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 314, 315, 316, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 354, 358, 360, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 373, 375, 381, 383, 384, 388, 391, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 435, 436, 438, 445, 447, 452, 453, 456, 461, 462, 463, 468, 469, 470, 472, 473, 476, 477, 480, 488, 489, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 502, 506, 513, 514, 515, 535, 545, 562, 564, 565, 566, 567

regard, 6, 7, 10, 13, 14, 15, 17, 20, 25, 26, 27, 28, 36, 42, 48, 50, 51, 56, 65, 66, 68, 71, 74, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 123, 126, 129, 130, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 164, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 180, 181, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 201, 202, 203, 205, 207, 225, 232, 238, 241, 244, 245, 246, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 276, 279, 282, 286, 287, 288, 289, 291, 295, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 316, 320, 326, 327, 329, 335, 339, 341, 343, 344, 345, 347, 350, 353, 354, 359, 360, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 377, 380, 382, 383, 390, 392, 394, 397, 398, 400, 402, 405, 406, 412, 413, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 430, 431, 432, 435, 440, 445, 446, 448, 449, 450, 452, 453, 454, 455, 456, 459, 461, 462, 464, 465, 469, 470, 473, 476, 477, 480, 482, 483, 492, 494, 497, 500, 506, 528, 532, 535, 540, 542, 543, 562, 564, 565, 566

scénographie, 54, 113, 160, 164, 171, 176, 182, 185, 187, 209, 214, 220, 221, 326, 351, 352, 386, 450, 468, 469

spectateur, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 24, 25, 28, 29, 33, 36, 40, 41, 42, 46, 47, 49, 50, 52, 56, 65, 66, 68, 69, 74, 75, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 126, 129, 130, 133, 134, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 167, 168, 169, 170, 173,

176, 177, 178, 180, 181, 184, 186, 187, 188, 189, 192, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 214, 215, 217, 220, 228, 236, 238, 241, 246, 251, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 285, 286, 287, 289, 292, 294, 298, 300, 304, 305, 308, 311, 322, 324, 325, 326, 329, 339, 341, 344, 345, 349, 354, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 373, 374, 375, 376, 378, 381, 390, 394, 397, 398, 399, 402, 405, 411, 412, 415, 420, 421, 424, 425, 426, 429, 432, 441, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 469, 472, 473, 475, 481, 482, 483, 490, 496, 497, 498, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 522, 523, 532, 533, 534, 535, 538, 539, 562, 563, 565, 567

théâtralité, 12, 31, 33, 164, 165, 167, 169, 170, 208, 293, 305, 394, 454, 563

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et encyclopédies

• BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps, Les Voies de l'acteur, 2008.

• CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p.307.

• CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique de théâtre,* Paris, Bordas, 1995.

• JURKOWSKI, Henryk (dir.), Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette, L'Entretemps, 2009.

• PAVIS, Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Armand Colin, 2004.

• POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, 1885.

•SOURIAU Etienne (dir.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Puf, Quadrige, (1ère édition1990), réédition 2004.

OUVRAGES GENERAUX - ARTS DU SPECTACLE

• APPIA, Adolphe, *Comment réformer notre mise en scène*, 1904 et ses œuvres complètes : *Œuvres complètes. 1, 1880-1894*, 1983 ; *Œuvres complètes. 2, 1895-1905*, 1986 ; *Œuvres complètes. 3, 1906-1921*, 1988 ; *Œuvres complètes. IV, 1921-1928*, 1992, Lausanne, L'Age d'homme.

• ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, 2004.

• BABLET, Denis, *La Mise en scène contemporaine*, *1887-1914*, La Renaissance du livre, 1968.

•BABLET, Denis, DOBROWOLSKI, Tomasz, MEYER-PLANTUREUX, Chantal, NORMAN, Sally Jane et VIDO-RZEWUSKA, Marie-Thérèse, *Les Voies de la création théâtrale* 18, Paris, CNRS Éditions, 2005, [1993].

• BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Gallimard, 1993.

• BANU Georges, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Adam Biro, Paris, 1997.

• BANU Georges, *L'Homme de dos, Peinture, théâtre,* Adam Biro, Paris, 2000.

• BANU Georges, *La Scène surveillée*, Actes Sud « Papiers », Paris, 2006.
• BANU Georges, *Miniatures théoriques*, Actes Sud, 2009.
• BANU, Georges (dir), *Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle,* Actes Sud-Papiers, 1990.
• BANU, Georges (dir), *Surveiller. Œuvres et dispositifs*, Etudes théâtrales n°36, Louvain la Neuve, 2006.
• BARTHES Roland, *Ecrits sur le théâtre* (textes réunis, présentés et préfacés par J.-L. Rivière), Seuil, Paris, 2002.
• BIET**,** Christian, TRIAU, Christian, *Qu'est-ce que le théâtre ?* , Gallimard, Folio essais, 2006.
• BONNET, Eric, FERGOMBE, Amos, NOGACKI, Edmond (études réunies par), *Théâtre et arts plastiques entre chiasmes et confluences*, Presses Universitaires de Valenciennes, Recherches Valenciennoises n°10, 2002.
• BORIE, Monique, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute,* Actes Sud, 1997.
• BORIE, Monique *Mythe et théâtre aujourd'hui, une quête impossible ? : Beckett, Genet, Grotowski, Le Living theatre*, Éditions Nizet, 1981.
• BRECHT, Bertold, *Ecrits sur le théâtre*, XI. « L'Architecture de scène », [1929-1952], *Œuvres complètes*, La Pléiade, 2000.
• BROOK Peter, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977.
• BROOK Peter, *Le diable, c'est l'ennui, Propos sur le théâtre*, Actes Sud, Arles, 1991.
• CAUNE, Jean, *Acteur-spectateur, une relation dans le blanc des mots,* Nizet, 1996.
• CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre* [1911]*,* Circé, 1999.
• FAURE, Nicolas, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, PUR, 2009.
• FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, 1995.
• GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots*, Circé, Belfort, 1992, rééd. poche (augmentée), 1998.
• GUÉNOUN Denis*, Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Belfort, 1997.
• HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant,* Klinksieck, 2007
• KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Actes Sud-Papiers, 1990.
• KANTOR, Tadeusz *Le Théâtre de la mort,* textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977**.**

• KANTOR, Tadeusz *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, Paris, Plume / Calmann-Lévy, 1991.
• KANTOR, Tadeusz, *Métamorphoses*, Paris, Chêne/Hachette, Galerie de France, 1982.
• KOZWAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris, 1992.
• KOZWAN Tadeusz, *Spectacle et signification*, Les éditions Balzac, 1992.
• LECOCQ, Jacques, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud - Papiers, 1997.
• LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire", 2011.
• MARCH, Florence, *Relations théâtrales,* Montpellier, L'Entretemps, 2010.
• MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, PUR, 2011.
• PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Armand Colin, 2012.
• PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, l'Age d'Homme, coll. Théâtre XXe siècle, 1998.
• RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, ed.Théâtrales, coll. Sur le Théâtre, 2006.
• ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, coll Recherches, 2001.
• SCHECHNER, Richard, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA,* Editions Théâtrales, 2008, [1973].
• SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
• UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* , Paris, éd. Belin, 1996.
• VEINSTEIN, André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie Théâtrale, 1992.

OUVRAGES SUR LA MARIONNETTE, L'OBJET, L'OMBRE

• ADACHI, Barbara, *The voices and hands of Bunraku,* Tokyo, ed. Kodansha international, 1978.

• BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, coll. Les sentiers de la création, 1970.
• BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
• BAXANDALL, Michael, *Ombres et lumières*, Gallimard, 1999.
• BAXANDALL, Michael, *L'Oeil du Quattrocento,* Gallimard, 1985.
• BENSKY**,** Roger-Daniel, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, Nizet, 1971
• BODSON L., NICULESCU M. et PEZIN P. (dir.), *Passeurs et complices*, Institut International de la Marionnette / L'Entretemps, 2009.
• BORDAT, Denis, BOUCROT, Francis, *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, Paris, L'Arche, 1956.
• BRAUNSTEIN**,** Matthieu, *Le bûcher des marionnettes,* Paris, L'Oeil d'Or, 2006.
• CALLIES, Grégoire, EBEL, Emmanuelle, JOLLY, Geneviève, MANESSIER, Jean-Baptiste, *Mettre en scène et scénographier la marionnette. Autour de la collaboration entre Grégoire Callies et Jean-Baptiste Manessier*, Université de Strasbourg, Cahiers Recherche n°13, septembre 2008.
• CARRIGNON, Christian, MATTEOLI, Jean-Luc (transcription et mise en forme des interventions Carole Vidal-Rosset), *Le théâtre d'objet : mode d'emploi,* CRDP Bourgogne, coll. L'édition légère, 2006.
• CHESNAIS, Jacques, *Histoire générale des marionettes,* Bordas, 1947.
• CONNOR, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, 2000.
• DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Olenka, *Marionnettes et masques au coeur du théâtre africain,* Charleville-Mézières, éd. Institut International de la Marionnette, 1998.
• EJNES, Véronique, (dir.), *Des théâtres par objets interposés*, Ed. ODIA Normandie, Cahier Partages n°3, 2006.
• FOURNEL, Paul, *L'histoire véritable de Guignol*, Slatkine, coll. Ressources, 1981.
• FOURNEL, Paul (dir.), *Les marionnettes*, Bordas, Paris, 1982.
• GILLES, Annie, *Le Jeu de la marionnette, l'objet intermédiaire et son métathéâtre*, Presses Universitaires de Nancy II, 1981.
• GILLES, Annie, *Images de la marionnette dans la littérature*, Presses Universitaires de Nancy, I.I.M., 1993.

• GOMBRICH, Ernst Hans, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, Gallimard, 1996.

• HANJI, Chikamatsu, *Imoseyama* ou *L'Education des femmes*, Gallimard, Connaissance de l'Orient, traduit et présenté par Jeanne Sigée, 2009.

• JURKOWSKI, Henryk, *Écrivains et marionnettes, Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières, I.I.M., 1991.

• JURKOWSKI, Henryk *Métamorphoses - La Marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières, I.I.M., 2000.

• JURKOWSKI, Henryk, *Aspects of puppet theatre, A collection of essays*, Puppet Center trust, 1988.

• JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein. Le corps : du masque à la marionnette*, ed THEMAA, 2011.

• KLEIST (von), Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Mille et une nuits, 1993 [1810].

• NASH, Eric, *Manga Kamishibai. Du théâtre de papier à la BD japonaise*, Paris, La Martinière, 2009.

• PERRET, Catherine, *Les porteurs d'ombres. Mimésis et modernité,* Belin, 2002.

• PIMPANEAU, Jacques, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon*, Université Paris-7, centre de publication de l'Asie orientale, coll. Bibliothèque asiatique, 1978.

• PLASSARD, Didier*, L'Acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des Avant-gardes historiques (Allemagne-France-Italie)*, coll. Th. 20, Lausanne, L'Âge d'Homme / I.I.M., 1992.

• PLASSARD, Didier*, Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, IIM, 1996.

• PRINGLE, Patricia (dir.), *An interpretative Guide to Bunraku*, prepared as part of the 1992 Bunraku Puppet Theatre of Japan Artists-in-residence Program at the University of Hawaii at Manoa, Hawaii, ed. University of Hawaii at Manoa, mars 1992.

• SEGURA**,** Philip, *La marionnette-matériau,* Paris, l'Harmattan, 2006.

• SIEFFERT, René, WASSERMAN, Michel, *Théâtre classique du Japon*, Publications Orientalistes de France, Aurillac, 1983.

• STOICHITA, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Droz, 2000.

• TANIZAKI**,** Junichirô, *Eloge de l'ombre*, PUF, 1996.

• TANIZAKI**,** Junichirô, *Le Goût des orties*, Gallimard, 1986.

• TILLIS**,** Steve, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art,* New York, Greenwood Presse, London, Westport

Ecrits de praticiens

• BOMPARD, Bathélémy, CRAMESNIL, Joël, *Rencontres de boîtes*, Editions l'Entretemps, 2008.

• CREAThéâtre, *Théâtre et marionnettes pour l'enfance*, Carnières (Belgique), éd. Lansman, 1998

• GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, Actes Sud, 2013.

• LAUBU, Michel, *L'Objet Turak. Ordinaires de théâtres et archéologies fictives,* éd de l'Oeil, coll. Carnets Aspirals, 1999.

• LECUCQ, Evelyne (dir.), *Les Fondamentaux de la Manipulation : Convergences*, ed. THEMAA/ Editions Théâtrales, coll. Carnets de la Marionnette n°1, 2003.

• MAETERLINCK, Maurice, « Menus propos –le théâtre » in *La Jeune Belgique,* septembre 1890.

• MESCHKE, Mickael, *In search of aesthetics for the puppet theatre*, 1992.

• PODEHL, Enno, *La perception spatiale du manipulateur,* in PLASSARD Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, éd. Institut International de la Marionnette, 1996.

• SHON, Roland, *Les Oiseaux architectes*, L'Entretemps, 2011.

DISPOSITIF, SCÉNOGRAPHIE

• AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2007.

• BABLET, Denis, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1983.

• BANU, Georges*, Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2004.

• BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène,* Paris, Librairie Théâtrale, 1993.

• BOUCRIS Luc, FREYDEFONT Marcel (dir.), *Arts de la scène, scène des arts*, 3 vol., Etudes théâtrales, n° 27, 28-29, 30, Louvain-la-Neuve, 2003-2004.

• CHOLLET, Jean, FREYDEFONT, Marcel, *Les lieux scéniques en France 1980-1995*, Editions Actualités de la Scénographie, 1996.

• DUBOUILH, Sandrine, *Une architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970*, Actualités de la scénographie, 2012.

• FREYDEFONT, Marcel, (textes choisis par), *Petit traité de scénographie, Représentation de lieu/Lieu de représentation,* Nantes, ed. joca seria, 2007

• HAMON – SIREJOLS, Christine, SURGERS, Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, actes du colloque international organisé par l'Université Lumière-Lyon 2, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

• HUYGHE, Pierre-Damien, *L'Art au temps des appareils*, L'Harmattan, 2006.

• *Lectures de la scénographie*, séminaire organisé par le Pôle national de ressources théâtre Angers-Nantes, CRDP des Pays de la Loire, Carnets du Pôle, 2007.

• PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *La scène et les images*, CNRS Editions, Paris, 2001.

• POLIERI, Jacques, *Scénographie. Théâtre cinéma télévision,* éditions Jean-Michel Place, 1990.

• PORCHE, Dany, *Dix rendez-vous en compagnie de Yannis Kokkos*, Actes Sud, collection Spectacles, 2005.

•SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, 2ème édition, Armand Colin, Lettres Sup., 2007.

ARTS PLASTIQUES, CINEMA, AUTRES ARTS

•ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992, rééd. 1998.

• ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, 2000, Denoël, rééd. Folio-poche 2002.

• AUMONT, Jacques, *L'Image*, Nathan, 1990

• BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques tome III, Seuil, Points, 1992.
• BARTHES, Roland, *Histoire et sociologie du vêtement*, 1957.
• BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma,* Cahiers du cinéma / Gallimard, 1999.
• BONNEFOI, Geneviève, *Hantaï*, éditions de l'association culturelle de l'abbaye de Beaulieu, 1973.
• BOUDON, Philippe, *Echelle(s),* ed. Economica , La Bibliothèque des formes, 2002.
• BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, édition Les presses du réel, Dijon, 1998.
• BUTOR, Michel, LOSSEAU, Valentine, *Les chants de la gravitation*, L'Entretemps, 2012.
• CHENG, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, 1979.
• CHENG, François, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, 2006.
• CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps*, tome 3, *Les Mutations du regard. Le XXe siècle*, Seuil, coll. L'Univers historique, 2005.
• DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective,* Flammarion, 1987.
• DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, L'ordre philosophique, 2002.
• DELEUZE, Gilles, *Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit, 1988.
• DEOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, L'Harmattan, 2007.
• DIDI-HUBERMAN, Georges, *La peinture incarnée*, Editions de minuit, coll. Critique, 1985.
• DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Editions de minuit, coll. Critique, 1990.
• DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, 1992.
• DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition,* Minuit, 1998.
• DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels,* Gallimard, 2007.
• DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes,* Minuit, 2006.
• DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise,* Minuit, 2001
• DRIANT, Emmanuel*, L'Arbonie*, préface de Tchang Tchong-jen aux éditions de Lassa, Bruxelles, 1990.

• FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.
• FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres*, 1967.
• GARDIES, André, *Le Récit filmique*, ed. Hachette Supérieur, coll. Contours Littéraires, 1993.
• GARDIES, André, *L'Espace au Cinéma*, Méridiens Klincksieck, 1993.
• HALL, Edward T., *La Dimension cachée,* Seuil, 1978.
• KANTOR, Tadeusz, *Métamorphoses*, Paris, Chêne/ Hachette, Galerie de France, 1982.
• LABAN, Rudolf, *Espace dynamique*, éd. Contredanse, Bruxelles, 2003.
• LANCRI, Jean, *L'index montré du doigt. Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, L'Harmattan, coll. Arts et Sciences de l'Art, 2000.
• LOUPPE, Laurence (dir.), *Danses Tracées, Dessins et Notation des Chorégraphes*, ed. Dis Voir, 1991.
• LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, éditions Contredanse, collection Pensée du mouvement, 2004.
• DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, Cultures, 1994.
• METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977.
• MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie,* Editions de Minuit, coll. Arguments, 1957.
• NANCY, Jean-Luc, *Des lieux divins*, Mauvezin, T.E.R, 1987.
• NANCY, Jean-Luc*, Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
• NANCY, Jean-Luc*, Nus sommes : la peau des images*, avec Federico Ferrari, Paris, Klincksieck, 2003.
• PASQUINELLI, Barbara, *Le Geste et l'Expression*, ed. Hazan, coll. Repères iconographiques, 2006.
• PELACHAUD, Gaëlle, *Livres animés: Du papier au numérique*, Paris : L'Harmattan, 2011.
• PEREC, Georges, *Espèces d'espaces,* éd. Galilée, coll. Espace critique, 1974.
• PEREC, Georges, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, Points, [1979] 1994.
• PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgeois, 1983.
• PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989.
• PEREC, Georges, *Penser/Classer*, Hachette, 1985.
• RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Gallimard, 2006.

• SCHULZ, Bruno, *Les Boutiques de cannelle*, nouvelles, éditions Denoël, 1974.
• SCHULZ, Bruno, *Le Sanatorium au croque-mort,* nouvelles, éditions Denoël, 1974.
• SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, écrits choisis et présentés par Marc Dachy suivi de *Schwitters par ses amis*. *Ursonate*, fac-similé de la typographie originale, enregistrement de son interprétation par son auteur (CD), éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990.
• THEVOZ, Michel, *L'art brut*, Genève, Skira, 1975.
• TODOROV, Tzvetan, *Eloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Adam Biro, 1998.
• TREBBI, Jean-Charles, *L'art du pop-up et du livre animé*, Paris : Alternatives, 2012.
• VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition : Essai sur le cinématisme*, Galilée, 1989.

IMAGINAIRE, APPROCHES ANTHROPOLOGIQUES ET AUTRES APPROCHES

• AUGÉ, Marc, *Le Dieu objet,* Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1992.
• BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1958
• BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.
• BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943.
• BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, José Corti, Paris, 1948.
• BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Paris, 1947.
• BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1938.
• BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, n° 28-29, 1993.
• BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

• BAUDINET, Marie-José, SCHLATTER, Christian (dir.), *Du Visage*, Presses Universitaires de Lille, 1982.
• BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981.
• BAUDRILLARD, Jean, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Descartes et Cie, 1998.
• BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004.
• DESCOLA, Philippe, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 2005.
• DE SURGY, Albert, *Nature et fonction des fétiches en Afrique Noire. Le cas du Sud Togo,* Paris, L'Harmattan, coll. Anthropologie – Connaissance des hommes, 1994.
• DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la porte, des passages et des seuils,* Métailié, 2012.
• DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1960.
• FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammariion, 1995.
• KANTOROWICZ, Ernst, *Les deux corps du roi*, [1957], Paris, Gallimard, 1989.
• LATOUR, Bruno, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Les empêcheurs de penser en rond, 1996.
• LE BRETON, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992.
• LEGROS, Patrick, MONNEYRON, Frédéric, RENARD, Jean-Bruno, TACUSSEL, Patrick, Sociologie de l'imaginaire, Paris, Armand Colin, 2006.
• LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel (vol.1 : « Technique et langage », 1965 ; vol. 2 : « La mémoire et les rythmes », 1965).
• LEVI STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
• MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970.
• ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.
• SABLE, Erik, *Petit manuel d'émerveillement*, Paris, éd. Dervy, 2004.
• SIBONY, Daniel, *Entre deux : l'origine en partage*, Seuil, Points, 2003.
• VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, 1965.
• VON CHAMISSO, Adelbert , *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, Librio, 2003.

SUR LE SPECTATEUR

• *Art regard, écoute. La perception à l'œuvre*, ouvrage collectif, PUV, coll Esthétiques hors cadre, 2000.

• BELTZUNG, Alain, *Traité du regard,* Editions du relié, 2008.

• BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique,* Bruxelles, Peter Lang, coll Dramaturgies, 2010.

• BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, édition Les presses du réel, Dijon, 1998.

• DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, PUF, 1999.

• FRIED Michael, *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. de l'anglais par Claire Brunet, NRF Essais, Gallimard, Paris, 1990.

• GONON, Anne, *In vivo. Figures du spectateur des arts de la rue*, L'Entretemps, 2011.

• HUSSERL Edmund, *Chose et espace, Leçons de 1907*, Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 1989.

• LE BIHAN, Loïg, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films,* Paris III, Thèse d'Etudes cinématographiques et audio-visuelles, dir. Jacques AUMONT, 2003.

• MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène,* Paris, Seuil, 1969.

• MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. • MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'esprit,* Paris, Gallimard, 1964, Folio, 2006.

• MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *Notes de travail,* Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2000.

• MERVANT-ROUX**,** Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, 1998.

• MERVANT-ROUX**,** Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie,* Paris, l'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2008.

• MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator,* Paris, Bayard, 2007.

• MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?,* Paris, Bayard, collection Le temps d'une question, 2002.

• MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996.

• NAUGRETTE Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal, 2002.

• RANCIERE**,** Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

• REGNAULT François, *Le Spectateur* (recueil d'articles, 1967-1986), Beba / • Nanterre-Amandiers / Théâtre national de Chaillot, 1986.

• RUBY, Christian, *L'âge du public et du spectateur, éd.* La Lettre Volée, 2007

POÏÉTIQUE ET PROCESSUS DE CREATION

• MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, Hautes Etudes, 2009.

•PASSERON René, *La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale*, AE2CG éditions, PUV, 1996.

• PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, 2000.

• PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Vrin, collection Etudes de psychologie et de philosophie, 1986.

• VALERY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*., La Nouvelle Revue, 1895.

• VALERY, Paul, *Œuvres complètes 1*, Paris, Gallimard / Pléiade 1957.

Travaux universitaires :

Thèses :

• BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre: usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne),* thèse de doctorat en Littérature comparée sous la direction de François Lecercle, 2007.

• BOISSON**,** Bénédicte, *Co-présences* : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lawers, Denis Marleau et Claude Régy, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, thèse de doctorat en Etudes théâtrales, Paris 3, 2007, 2 vol. (420-XXII f.) : ill.

• BOURDEL, Hélène, *L'Art du marionnettiste : imagination et création*, thèse d'Esthétique, science et technologie des arts, dir. Michel Bernard, Université de Paris 8, 1995.

• EBEL, Emmanuelle*, L'objet marionnettique sur la scène contemporaine : le corps utopique*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Germain Roesz, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2011.

• FLEURY, Raphaèle, *L'influence du spectacle populaire sur le théâtre de Paul Claudel*, thèse de doctorat en Littérature sous la direction de Denis Guénoun, Paris IV, 2009.

• GILLES, Annie, *Le jeu de la marionnette. L'objet intermédiaire et son méta-théâtre*, thèse de doctorat Université de Reims, PU Nancy, 1982.

• GUERVILLY, Herveline, *L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XXe et XXIe siècles*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction de Didier Plassard, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2011.

• GUILLEMIN, Alain, *Jeux chamaniques, jeux marionnettiques : Aux sources d'une culture théâtrale*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Claude Jamain, Université Lille III, 2012.

• GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, *Scénographie, frontalité et découvertes dans le théâtre contemporain,* thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, Université Paul Valéry Montpellier III, dir. Luc BOUCRIS, 2002.

• JERRAY, Inès, *L'œuvre d'animation, lieu d'expérience cognitive et sensorielle*, thèse de doctorant en Arts du spectacle, sous la direction d'Amos Fergombé et Hafedh Djedidi, Univesité d'Artois – Université de Tunis, 2013.
• MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales sous la direction de Didier Plassard, Université de Rennes 2, 2006.
• PAVLOVA, Stanka, *Les avatars et métaphores de la figure humaine sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction d'Amos FERGOMBE, Université d'Artois, 2011.

Mémoires universitaires :

• BOULET, Mathieu, *D'une poétique du* refus *à une dramaturgie de la* présence *: Le Roi pêcheur, de Julien Gracq*, mémoire de Master Langues, Culture et Intertextualité, sous la direction d'Amos Fergombé, Université d'Artois, 2006.
• BOURHIS, Morgane, *Approche d'une rhétorique de la marionnette*, Paris III, mémoire de maîtrise d'Etudes Théâtrales, dir Daniel LEMAHIEU, 1995-96.
• CHARTON, Hervé, *La construction de l'action dramatique dans la perception du spectateur de théâtre,* Paris III, mémoire de Master Etudes théâtrales, dir. Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, 2006.
• EBEL, Emmanuelle, *Marionnette et espace*, mémoire de maîtrise d'Arts du spectacle, sous la direction de Geneviève Jolly, Université Marc Bloch Strasbourg, 2006.
• GARRE NICOARA, Marie, *Le regard du spectateur dans l'expérience marionnettique*, mémoire de Master en Esthétique des Arts et des spectacles, sous la direction de Danielle DUBOIS – MARCOIN, Université d'Artois, 2008.
• GATTEPAILLE, Patricia, *Le masque comme interface entre tradition et modernité,*
Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projets, Université de Lyon 2-ARSEC, dir. Joëlle Richetta, 2002-2003

• HALKIN, Emmanuelle, Le théâtre d'ombres à Bali, Wayang Kulit, monographie de l'Ecole du Louvre, sous la direction du Professeur Joannis, mis en ligne sur le site : http://akbar.free.fr/theatre.htm

• LEFORT-AUCHERE, Stéphanie, *L'art et la matière. Les paradoxes de la marionnette,*mémoire de DESS développement culturel et direction de projets, Université de Lyon 2-ARSEC, dir. Michel Rautenberg, 2003-2004.

•LIENARD, David, *Les enjeux du corps virtuel dans les arts visuels et les arts du spectacle,* Université d'Artois, Arras, mémoire de Master Langues, culture et intertextualité, dir. Amos Fergombé, 2006.

• PAVLOVA, Stanka, *Les nouvelles interfaces de la marionnette,* Université Lyon II ARSEC, DESS développement culturel et direction de projet,Dir. Brunella ERULI, 2000-2001.

• POULOPOULOS, Cyril, *Les motivations des publics des théâtres de marionnettes*, mémoire de DEA de Lettres Modernes, Institut de Langue Française, Université de paris IV Sorbonne, dir. G. Molinie, 1996.

• TOMANEK, Alois, *L'espace scénique du théâtre de marionnettes contemporain*, sl.sd., non édité (consulté au centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières).

*VAN DER STAPPEN, Joëlle, JUSSIANT, Evelyne, VOLTERS, Carine, *Etude psychosociologique de la communication scène-salle à partir d'un spectacle de marionnettes traditionnel : résultats d'une enquête*, Bruxelles, dir. Roger Deldime, Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, Centre de sociologie du théâtre, 1986.

<u>Revues, articles, catalogues</u> :

Revues :

• BIDEAU-REY, Etienne, VIENNE, Gisèle, *Corps/Objet. Sur le rapport du corps au corps artificiel*, Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001

• *Blue Report* n°6: « *Object theatre: Body and Object* » (Théâtre d'Objets. Corps et Objet), Amsterdam, Theater Instituut Nederland, décembre 1998

• BODSON, Lucile, *Cahiers de la marionnette*, TMP/ Parc de la Villette, s.d

• CALLIES, Grégoire, (dir.), *[pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, éd. TJP, coll. Enjeux, 2004.

• CALLIES, Grégoire, (dir.), *[pro]vocations marionnettiques 2*, Strasbourg, éd. TJP, coll. Enjeux, 2008.

• FERGOMBE, Amos, HUFTIER, Arnaud (dir.), *Théâtre et fantastique*, revue Otrante n°17, Kimé, 2005.

• LEMOINE, Serge, *Le Cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, catalogue d'exposition, Université de Bourgogne (Dijon), Musée national d'art moderne (Paris), Centre national des arts plastiques (France). le Coin du Miroir, 1987, 179 p.

• *Alternatives théâtrales* n°50, *Kantor, homme de théâtre*, décembre 1995.

• *Alternatives théâtrales* n°65-66, *Le théâtre dédoublé*, IIM, dir. Roman Paska et Julie Birmant, nov. 2000.

• *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003.

• *Alternatives théâtrales* n°99 : *Expériences de l'extrême*, novembre 2008, dossier « La place du mort dans le théâtre contemporain » (dirigé par Didier Plassard et Carole Guidicelli).

• *Cassandre* n° 69 « Je hais les marionnettes », Paris, printemps 2007.

• *La découverte* n° 341, octobre 2006, *Perceptions et illusions. Fenêtres sur le monde ?*

• *Figures de l'art* n°18, dir. LAHUERTA, Claire, « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie »

• *Ligéia : Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, XXIè année, n°81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008.

• *Mouvement* n°22, mai-juin 2003, dossier *Extension du domaine de la marionnette*

• *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991.

• *Puck, la marionnette et les autres arts* n°13, « *Langages croisés* », Charleville-Mézières, éditions IIM, 2000.

• *Puck, la marionnette et les autres arts* n°14, « *Les Mythes de la marionnette* », Charleville-Mézières, éditions IIM, 2006.

• Revue *Recherches poïétiques*, Paris I, CERAP.

• *Scènes*, revue de l'espace Kiron, n°2, avril 1986, « Tadeusz Kantor », textes de Brunella ERULLI, photographies de Caroline ROSE.
• *Théâtre/Public*, n° 55, *Le Rôle du spectateur*, Gennevilliers, 1969.
• *Théâtre/Public*, n° 124-125, août 1995. *Le Rôle du spectateur.*
• *Théâtre/Public* n°166-167, Trois cahiers pour Kantor, 2003.
• *Théâtre/Public* n° 177**,** *Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre*, dossier coordonné par Chantal Guinebault-Szlamowicz / Institut Européen de Scénographie. (2005).
• *Théâtre/Public* n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, dir. Julie Sermon, 2ème trimestre 2009.
• *Théâtre/Public* n°204, *Voix Words words words*, 3ème trimestre 2011.
• *Les Voies de la création théâtrale,* Paris, CNRS.

Articles :

• AMOROS, Luc, « Mes théâtres d'ombres » in LECUCQ, Evelyne (dir.), *Les Fondamentaux de la Manipulation : Convergences*, ed. THEMAA/ Editions Théâtrales, coll. Carnets de la Marionnette n°1, 2003, p. 98.
• ARMENGAUD, Françoise, "Le visage animal : Bel et Bien un visage », in *Du Visage, op.cit.,* pp.103-116.
• AUFORT, Philippe, « « Marionnette », un mot-piège », revue *OMNI*, TMP, paris, n°4, automne 2005, p.6.
• APPIA, Adolphe, *Conférence pour Zurich (1925). L'Art dramatique vivant*, texte inédit, cité par Bablet, Denis, in *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1983.
• APPIA, Adolphe, *Comment réformer notre mise en scène*, in Bablet, Denis, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1983.
• ARDENNE, Paul, « Art contemporain : L'Apothéose du corps mutant », revue *corps / objet n°2*, p. 4.

• BAILLON, Sylvie, « L'identification intime et l'extrême distance» in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, dir LECUCQ, Evelyne, THEMAA / Editions Théâtrales, Carnets de la Marionnette n°1, 2003, pp.75-82.

• BAILLON, Sylvie, RECOING, Alain, RECOING, Eloi, «Entrée en scène des marionnettes, entrer en scène avec des marionnettes», *Agôn* [En ligne], N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Enquête : C'est par où ?, mis à jour le : 10/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2352.

• BAUCHARD, Franck, « Théâtre et nouveaux médias : les mutations scéniques dans le miroir de l'histoire », article paru dans le hors série n°01 de la revue *Manip'*, septembre 2006, pp.2-3.

• BEAUCHAMP, Hélène, *L'intégration du spectateur au jeu des marionnettes : pour un théâtre ludique et critique*, http://www.crht.org/ressources/actes-de-colloques/colloque-spectateur/helene-beauchamp.

• BLAISE, Pierre, « Un théâtre d'art de marionnettistes » in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Paris, éd. Théâtrales, 2003, pp.50-60.

• BLAISE, Pierre, « Les espaces scéniques du castelet », 2002, in BODSON, Lucile, revue *Cahiers de la marionnette*, TMP/ Parc de la Villette, réalisé pour la seconde Biennale des Arts de la Marionnette à La Villette, 2002 , p.6.

• BLAISE, Pierre, « Une pensée itinérante », in *Cassandre* n°69, printemps 2007, « Je hais les marionnettes », pp.50-51.

• BODSON, Lucile, préface de LAUBU, Michel, *L'Objet Turak. Ordinaires de théâtres et archéologies fictives,* ed de l'Oeil, coll. Carnets Aspirals, 1999.

• BODSON, Lucile, « Au-delà des mots », revue *OMNI,* Le théâtre de la marionnette à Paris éditeur, Paris, N° 5, hiver 2005-2006, p. 6.

• BOISSON, Bénédicte, « Les masques sans visage » in *Ligéia : Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, XXIè année, n°81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.113.

• BORIE, Monique, « Corps-vivant, corps-objet, pour un regard anthropologique », intervention le vendredi 16 mars 2012 pour le colloque « Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains », organisé par l'Institut International de la Marionnette.

• CARRIGNON, Christian, « Réflexions sur le nomadisme dans le théâtre d'objets », traduction française de l'article *Mentale Wanderungen : nachdenken über das Nomadische im Objekttheater,* paru dans *Double*, n°8, Bochum (Allemagne) 2/2006, p.15-17.

• CARRIGNON, Christian, *Le théâtre d'objet par le Théâtre de Cuisine,* http://www.theatresendracenie.com/html/ressources/theatre_d_objet.pdf.

• CHABAUD, Christian, « Marionnettiques», in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, (dir. Evelyne Lecucq), Editions Théâtrales / THEMAA, Carnets de la Marionnette n°1, 2003, pp.111-125.

• CHAILLOU, Michel, « Hold-up sur les esprits » in *« Puck* n°5 *Tendances. Regards* »

• CHARPENTIER, Nicole, « Une irréalité spectaculaire » *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, (dir. Evelyne Lecucq), Editions Théâtrales / THEMAA, Carnets de la Marionnette n°1, 2003, pp.106-110.

• CHARBONNIER, Jean-Michel, « La vie dans les plis », Beaux-Arts magazine n°217, juin 2002, pp.70-79.

• CHOULET, Philippe, *Anthropologie de la marionnette*, in CALLIES, Grégoire, (dir.), *[pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, éd. TJP, coll. Enjeux, 2004 , pp.9-22.

• CRAIG, Edward Gordon, *L'Escalier* in *Pour l'art*, Lausanne, Paris, janvier-février 1956.

• DISERENS, Corinne, « L'homme dans l'espace. Une petite introduction à l'artiste et son œuvre », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, p.9.

• DORT, Bernard, « Un théâtre des frontières », in BANU, Georges (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle*, Actes Sud-Papiers, 1990, p.24-25.

• EBEL, Emmanuelle, « Créer de nouveaux espaces pour les marionnettes d'aujourd'hui, rêver un espace pour demain… », pp. 13-15 *in* CALLIES, Grégoire, EBEL, Emmanuelle, JOLLY, Geneviève, MANESSIER, Jean-Baptiste, *Mettre en scène et scénographier la marionnette. Autour de la collaboration entre Grégoire Callies et Jean-Baptiste Manessier*, Université de Strasbourg, Cahiers Recherche n°13, septembre 2008.

• EBEL, Emmanuelle, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062.

• ERULLI, Brunella, « La Classe morte », in *Scènes* n°2, « Tadeusz Kantor », revue de l'espace Kiron, avril 1986, p. 13.

• FERGOMBE, Amos, « Ces esquisses scéniques… », *in Théâtre et arts plastiques : entre chiasme et confluences* sous la direction de Eric Bonnet, Amos Fergombé, et Edmond Nogacki, Presses Universitaires de Valenciennes, *Recherches Valenciennoises n°9*, 2002, pp.227-237.

• FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, pp. 752 - 762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

• FRANGNE, Pierre-Henry, « Le fragment et le quotidien dans l'art », version remaniée d'une conférence faite au Centre culturel Le Triangle, le 4 février 2004, à Rennes. Cette conférence servait d'introduction théorique à un stage national intitulé « Le quotidien et le fragment comme supports de création en danse, littérature et design ». Mis en ligne le 3 janvier 2005, http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm.

• FREYDEFONT, Marcel, « La scénographie, quels repères terminologiques, historiques, esthétiques et pratiques ? » in *Lectures de la scénographie*, séminaire organisé par le Pôle national de ressources théâtre Angers-Nantes, CRDP des Pays de la Loire, Carnets du Pôle, 2007, p.40.

• FREYDEFONT, Marcel, «Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)», *Agôn* [En ligne], Brouiller les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559.

• FURMANEK, Carole, *Rideaux de toile, théâtre d'ombres, écrans et paravents : sur Les Paravents de Jean Genet*, communication pour la Journée d'études de l'université d'Artois consacrée au Rideau dans les arts de la scène, 26 octobre 2006

• GABRIADZE, Rézo, entretien avec M. Dmitrevskaia, « Le théâtre de marionnettes de Tbilissi », *Puck* n°11 *Interférences,* IIM, 1998, p.32.

• GENTY, Philippe, *«* De l'usage des matériaux », in revue *Manip'* n°26, Paris, THEMAA, 2011, p.13.

• GENTY, Philippe, « Matérialiser les monstres intérieurs » in *Alternatives théâtrales* n°65-66, « Le théâtre dédoublé », novembre 2000, p.29.

• GENTY, Philippe, "Les fissures de nos parois mentales » in *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003, p.38.

• GILLES, Annie, « Un regard sémiologique sur le théâtre d'ombres contemporain en Occident », in DAMIANAKOS, Stathis (dir.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Institut International de la Marionnette / L'Harmattan, 1986, p.300.

• GREEN, Francis, « Le triptyque et le cadre futuriste », dans le catalogue de l'exposition *Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle»,* LEMOINE, Serge (dir.), Université de Bourgogne (Dijon), Musée national d'art moderne (Paris), Centre national des arts plastiques (France). le Coin du Miroir, 1987, 179 p., pp.58-63.

• GUIDICELLI, Carole, *Le Craig rêvé des metteurs en scène*, intervention au colloque international « Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains » organisé par l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières les 15, 16 et 17 mars 2012.

• GUINEBAULT - SZLAMOWICZ, Chantal, « En face et à l'intérieur : le paradoxal pouvoir de la marionnette » in *Ligéia, Dossiers sur l'Art, XXIe année*, 2008, 135-160.

• GUINEBAULT - SZLAMOWICZ, Chantal, « Des screens au castelet éclaté : un langage marionnettique » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 85-98.

• HEGGEN, Claire, «Une grammaire de la relation corps-objet», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258.

• HEGGEN, Claire, « Sujet-objet : entretiens et pourparlers », p.32-36 in *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-Danse*, IIM, dir.Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, 4ème trimestre 2003.

• HEUCLIN, Jeanne, « Aïe ! Maman, pourquoi le mot ment ! », in *Les Fondamentaux de la manipulation. : Convergences*, sous la direction d'Evelyne Lecucq, ed Themaa/Editions Théâtrales, Carnets de la Marionnette, 2003, pp.61-66.

• HOUDART, Dominique, « Les rituels et la marionnette», in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, ed Théâtrales / Institut International de la Marionnette, Carnets de la Marionnette n°1, 2003, p.40-47.

• HÜNEKE, Andreas, « L'Abstrait, Forme et Symbole », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, coll Recherches, 2001, 174p., p.50-58.

• JACOB, Pascal, « Cinq mille ans d'enchantements », in *Stradda* n°16, avril 2010, pp.2-4.

• JANICKI, Wacław, in Chrobak, Józef et Michalik, Justyna [red.], *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2* [*Tadeusz Kantor et les artistes du Théâtre Cricot 2*], Cracovie, Cricoteka, 2009, p. 11-12.

• JAPPELLE, Hubert, « L'interprétation du mouvement », in Plassard, Didier, *Les Mains de lumière*, p.304.

• JEANNETEAU, Daniel, «Le plateau comme seuil», *Agôn* [En ligne], N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Enquête : C'est par où ?, mis à jour le : 10/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2348.

• KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre de la mort et de l'amour », Cracovie, mars 1989, in BANU Georges (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle,* p.12

• KREJCA, Otomar, « Le regard du masque » in *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1985, p.206.

• LAZARO, François, « Une étrange amnésie. La vida es un baile », in *Puck* n°4 *Des corps dans l'espace*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991, pp.88-94.

• LAZARO, François, « L'art de faire parler les pierres » in LECUCQ, Evelyne, (dir.), Carnets de la marionnette n°1, *Les fondamentaux de la manipulation* : Convergences , Paris, Ed Théâtrales / THEMAA, 2003, pp.31-39.

• LEBENSZTEIJN, Jean-Claude, « A partir du cadre », dans le catalogue de l'exposition *Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle,* LEMOINE, Serge (dir.), Université de Bourgogne (Dijon), Musée national d'art moderne (Paris), Centre national des arts plastiques (France). le Coin du Miroir, 1987, 179 p., pp.6-19.

• LECUCQ, Alain, entrée « Théâtre de papier », in *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, l'Entretemps, 2009, p.530.

• LE FUR, Patrick, « Pop up art ! », *Beaux-Arts magazine,* n°232, septembre 2003, p.58.

• LE WITT, Sol, cité par PARSY, Paul-Hervé, in *Art minimal*, ed du Centre Pompidou, Paris, 1992, p. 34.

• LEYDI, Roberto, « Les marionnettes en Italie », in FOURNEL, Paul (dir.), *Les marionnettes*, Bordas, Paris, 1982, p.10-21.

• LOUPPE, Laurence, « Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, coll Recherches, 2001, 174p., p.177-192.

• MARTINEZ, Ariane, « A corps ouvert. Défigurations, épluchages, pénétrations », in Théâtre/Public n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, mai 2009, p.52.

• MATTEOLI Jean-Luc, LAUBU, Michel, « L'esprit de peu se rit - un jeu…, Une vraie-fausse conférence sur le théâtre d'objet(s) », revue *Agôn* n°: L'objet, Dossiers, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 13/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026.

• MATTEOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », revue *Images re-vues* n°125, 2007, article en ligne : Jean-Luc Mattéoli, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 02 juin 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/125.

• MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La face et le lointain », *Ligeia, Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, n°81-84, janvier-juin 2008, pp.27-38.

• MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, «Un espace accidenté», *Agôn* [En ligne], La Rupture, N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 05/01/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076.

• MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « L'interaction salle-scène au théâtre », revue *Sciences Humaines*, n°94, mai 2009.

• MEURGER, Michel, « La fille dans la vitrine », in *Corps/Objet – Sur le rapport du corps au corps artificiel, op. cit.,* p.12.

• MEYER-PLANTUREUX, Chantal, « L'objet kantorien, entre « poubelle et éternité » », in Alternatives Théâtrales n°50, *Kantor, homme de théâtre*, décembre 1995, p.77-78.

• MICHAUD, Yves, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », in Corbin, Courtine, Vigarello (dir.), *Histoire du Corps* t.3, 2006, pp.417-436.

• MONDZAIN, Marie-José, « Images dévorantes », Mouvement n°22, mai-juin 2003, p. 39-44.

• MOTTRAM, Stephen, « La marionnette doit être fabriquée par tous » in *Puck* n°14 *Les mythes de la marionnette*, 2006.

• MÜLLER-TAMM, Pia, « De l'art de la chosification du corps », in BIDEAU-REY, Etienne, VIENNE, Gisèle (dir.), revue *Corps/Objet – Sur le rapport du corps au corps artificiel*, revue éditée par le Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001.

• PASQUINELLI, Barbara, « Index pointé » in « Catégorie des Gestes descriptifs, in *Le Geste et l'Expression*, ed. Hazan, coll. Repères iconographiques, 2006, p.10.

• PAVLOVA, Stanka, « La Marionnette : périphérique d'entrée du monde des fantômes », in revue *Otrante (art et littérature fantastique)*, n°17 printemps 2005, éditions Kimé, pp. 127-131. Article paru également dans le hors série 01 de la revue *Manip'*, septembre 2006, p.19.

• PEN CHEN, Fan, « Ombres et mythes », in Puck n°14, *Les mythes de la marionnette*, 2006.

• PICON-VALLIN, Béatrice, « Hybridation spatiale, registres de présence » in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, l'Age d'Homme, coll. Théâtre XXe siècle, 1998.

• PLASSARD, Didier, « Eine schöne Kunstfigur : *masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer* », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, coll Recherches, 2001, 174p., p.55-56.

• PLASSARD, Didier , «Entre l'homme et la chose», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 16/06/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936.

• PLASSARD, Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », Théâtre / Public n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, juin 2009, p. 22-25.

• PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes », article paru dans la revue Puck n°17 « Le Point critique », Charleveille-Mézières, IIM, décembre 2010, pp.30-40.

• PODEHL, Enno, « Ceux qui touchent le ciel. La perception spatiale du manipulateur »., in Revue *Puck, la marionnette et les autres arts* n°4, *« Des corps dans l'espace »*, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette, 1991, pp.31-38.

• POLETTI, Michel, « La mise en scène », in FOURNEL, Paul (dir.), *Les marionnettes*, Bordas, Paris, 1982, p.119-128.

• RECOING, Alain, « L'acteur-marionnettiste se projetant dans un personnage extérieur », entretien avec Gwénola David pour la revue *La Terrasse*, hors-série *La Formation théâtrale*, Mai-juin 2007, p.19.

• SARACZYNSKA, Maja, «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 09/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060.

• SCARPETTA, Guy, « L'Autre scène », préface à l'ouvrage de Tadeusz KANTOR, *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, éditions Plume, Calmann Lévy, 1991, p.8.
• SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, Editions RMN, p.123.
• SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques», *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, numéro 48, automne 2010, p. 113-129.
• SERMON, Julie, « Qui du visage et de la figure ? Les dramaturgies contemporaines, entre tradition humaniste et effets de persona », revue *Ligéia : Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, Ligéia. Dossiers sur l'art, XXIè année, n°81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.127.
• SHON, Roland, « Les écrans de mes nuits blanches », in *Les mains de lumière*, p. 317.
• SHON, Roland, *Les Objets du théâtre*, http://www.theatrenciel.fr/medias/pdf/2000-les-objets-du-theatre.pdf.
• SCHÖNBEIN, Ilka, « Chiffons de ma chair », revue *Cassandre* n°69 « Je hais les marionnettes », 2007, p.46
• SCHONBEIN, Ilka, entretien avec Véronique Hotte, in *La Terrasse*, octobre 2006.
• TIAN, Renzo, Kantor, « Si j'interroge ma mémoire », article paru dans *Théâtre/Public* n°166-167, *Trois cahiers pour Kantor*, 2003, p. 15.
• TSCHUDIN, Jacques, « Le théâtre de poupées japonais avant les années 1730 », in *Puck, n°14, Les mythes de la marionnette,* 2006.
• UENO-HERR, Michiko, "The Artists behind the Scenes", in PRINGLE, Patricia (dir.), *An interpretative Guide to Bunraku*, prepared as part of the 1992 Bunraku Puppet Theatre of Japan Artists-in-residence Program at the University of Hawaii at Manoa, Hawaii, ed. University of Hawaii at Manoa, mars 1992, p.30-33.
• VON MAUR, Karin, « Oskar Schlemmer et son combat « pour la précision de l'idée » », in *Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai- 1er août 1999*, p. 14.

Catalogues :

• BABLET, Denis, *Photographies de Jacquie Bablet*, catalogue d'exposition, 3 octobre 2008-30 janvier 2009, Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor, Cracovie, s.d.,

• LE BŒUF, Patrick, *Craig et la marionnette*, Actes Sud, 2009.
• *50 espèces d'espaces*, catalogue d'exposition, Editions du Centre Pompidou et Réunion des Musées nationaux, 1998.
• ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, coll Recherches, 2001.
• « Oskar Schlemmer. Musée Cantini 7 mai-1er août 1999 », catalogue de l'exposition, commissaire d'exposition Corinne DISERENS.

Sites internet sur la marionnette :

- Portail des Arts de la Marionnette : www.artsdelamarionnette.eu
- THEMAA : www.themaa.com
- Institut International de la Marionnette / ESNAM : www.marionnette.com
- Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville-Mézières
- Théâtre de la Marionnette à Paris

Autres documents consultés :

• DVD « Théâtre en compagnie : Michel Laubu», par MOUSSET Guy, P.O.M Films, 2000, consulté à l'Institut International de la Marionnette en juin 2009.
• *Expédition Alexandre, Tour du monde en 2CV de 1962 à 1966*, DVD, couleur, 30 minutes, consultable au centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières.

CORPUS DES CREATIONS

CORPUS CENTRAL

COMPAGNIE PHILIPPE GENTY

Corpus primaire

• *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, création 1995, reprise en 2009.
• *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.

Corpus secondaire

• *Ne m'oublie pas,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2012.
• *Lignes de fuite,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2003.
• *Dédale*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 1997.
• *Dérives*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 1989.
• *Désirs Parade*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 1986.
• *Zigmund Follies*, mise en scène Philippe Genty, création 1983.
• *Rond comme un cube*, mise en scène Philippe Genty, création 1980.
• *Le Pierrot*, mise en scène Philippe Genty, 1976.
• *Les Autruches*, mise en scène de théâtre noir, marionnettes à tiges, Philippe Genty, 1968.

COMPAGNIE LA LICORNE

Corpus primaire

• *Bestiaire forain. Le Cirque de la Licorne*, compagnie La Licorne, mise en scène Claire Dancoisne, 2001.
• *Chère famille !* , création du Théâtre de la Licorne, création 2004.
• *Lysistrata*, mise en scène de Claire Dancoisne, création 2006.

• *Sous Sols,* d'après *Les Bas-fonds* de Gorki, mise en scène Claire Dancoisne, 2007.

• *La Griffe des escargots*, création du Théâtre de la Licorne, création 2008

• *Spartacus,* création du Théâtre de la Licorne, 2010.

Corpus secondaire

• *Macbeth*, d'après Shakespeare, mise en scène Claire Dancoisne, 1997.

•*MacBêtes,* d'Arthur Lefebvre, spectacle pour appartement, mise en scène Claire Dancoisne, 1997.

• *La Ferme des animaux*, d'après George Orwell, mise en scène Claire Dancoisne, 2000.

• *Balade dans un monde en noir et blanc,* mise en ombres de Patrick Smith, 2008.

• *Les Encombrants font leur cirque*, reprise du *Bestiaire Forain* (2001), mise en scène Claire Dancoisne, 2012.

• *Les Maisons closes*, installation mise en scène par Claire Dancoisne, compagnie La Licorne, Lille, Gare Saint Sauveur, (2 jours en septembre 2011 pour l'évènement Lille 3000).

TURAK THEATRE

Corpus primaire

• *Intimae (petits opéras obliques et insulaires),* mise en scène Michel Laubu, création novembre 2006.

• *A notre insu*, mise en scène de Michel Laubu, vu à Béthune en 2008

• *Nouvelles et courtes pierres (triple solo périlleux),* mise en scène Michel Laubu, création septembre 2009.

Corpus secondaire

• *Critures*, par la compagnie Turak, mise en scène Michel Laubu, 1992

• *Deux pierres*, *Depuis hier*, *2πR,* trilogie du Turak Théâtre, mise en scène Michel Laubu

• *Un oiseau avec des moufles*, mise en scène Michel Laubu, 2003.

• *Stirptiz : petites inventions pour se stirptizer chez soi, entre amis, ou en société,* mise en scène Michel Laubu pour le Turak Théâtre, Lyon, 2005.

• *Les origines d'un monde : une île*, exposition du Turak Théâtre, création dans le cadre du spectacle « Stirptiz », Lyon, 2009.

• *Appartement témoin*, installation du Turak Théâtre, création 2011.

• *Les fenêtres éclairées,* mise en scène Michel Laubu, compagnie Turak, création 2011.

THEATER MESHUGGE

Corpus primaire

• *Chair de ma chair*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, création 2006.

• *La Vieille et la bête. A mon père*, mise en scène Ilka Schönbein, 2009.

• *Le Voyage d'Hiver*, mise en scène Ilka Schönbein, 2003.

Corpus secondaire

• *Le loup et les sept chevreaux*, avec Kerstin Weise, mise en scène Ilka Schönbein, 2003.

• *Un froid de Kronos*, avec Mary Sharp et Rudi Meier, mise en scène Ilka Schönbein, 2004.

• *Métamorphoses*, mise en scène Ilka Schönbein, 1996.

Sites internet des compagnies du corpus :

Philippe Genty : www.philippegenty.com

La Licorne : theatre-lalicorne.fr

Turak Théâtre : www.turak-theatre.com

CORPUS ELARGI (par nom de compagnies ou de créateur, ordre alphabétique)

COMPAGNIE AMK

• *Gingko Parrot, dans mon arbre il y a…,* mise en scène Cécile Fraysse, création 2009.

COMPAGNIE LUC AMOROS

• *Page Blanche*, mise en scène Luc Amoros, 2009

THEATRE DE L'ARC EN TERRE

• *Le Mahabharata*, par le Théâtre de l'Arc-en-Terre, mise en scène Massimo Schuster, 2004.

• *Othello & Iago*, mise en scène Massimo Schuster, Théâtre de l'Arc en Terre, 2009.

LES ANGES AU PLAFOND

• *Le Cri quotidien*, sous-titre : « spectacle de papier plié et déplié en musique », mise en scène Brice Berthoud et Camille Trouvé, compagnie Les Anges au plafond, création 2000.

• *Une Antigone de papier, tentative de défroissage du mythe*, mise en scène Brice Berthoud, 2007

• *Au fil d'Œdipe, tentative de démêlage du mythe*, mise en scène Camille Trouvé, 2009

• *Les Mains de Camille*, mise en scène Camille Trouvé, Les Anges au plafond, 2012.

Yngvild ASPELi

• *Allume, éteins !*, d'après le texte de Philippe Dorin, *Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu*, mise en scène Yngvild Aspeli, 2008.

BOUFFOU THEATRE

• *Bynnocchio de Mergerac*, mise en scène Serger Boulier, Bouffou Théâtre, 1994.

LA BOULE BLEUE

• *Je me souviens*, mise en scène Eun Young Kim Pernelle, compagnie La Boule bleue, 2009.

LES CHAUSSETTES EN PATE A MODELER

• *Le Trébule*, par la compagnie Les Chaussettes en pâte à modeler, mise en scène Marcelle Maillet, 2005.

CHES PANSES VERTES

• *Drames brefs 2*, d'après Philippe Minyana, mise en scène Sylvie Baillon, compagnie Ches Panses Vertes, création 2002.

• *Féminins/Masculins, petit monument à l'homme empêché*, texte d'Alain Cofino Gomez, mise en scène Sylvie Baillon, création de la compagnie Ches Panses Vertes en 2003.

• *Coâ encore !,* texte de Lydia Devos, mise en scène Sylvie Baillon, 2004.

• *Tarzan in the garden* ou *la grande question*, mise en scène Sylvie Baillon, compagnie Ches Panses Vertes, 2009.

LES CHIFFONIERES

• *Le Bal des fous*, compagnie Les Chiffonnières / Le Théâtre du rugissant, mise en scène Arnaud Vidal, 2005.

CLASTIC THEATRE

• *Le Horla*, mise en scène François Lazaro, Clastic Théâtre, 1987.

• *Paroles mortes ou Lettres de Pologne*, texte de Daniel Lemahieu, mise en scène François Lazaro, Clastic Théâtre, 1996.

CREATURES

• *Mine Noire*, mise en scène Hubert Jégat, compagnie Créatures, 2007.

•*Ouaga Paris*, par la compagnie Créatures, mise en scène Hubert Jégat, 2009.

• *Jack, portrait-robot*, mise en scène Hubert Jégat, 2010.

Isabelle DARRAS

• *Power of Love*, mise en scène Isabelle Darras, création 2010.

DUDA PAIVA COMPANY

• *Angel*, mise en scène Duda Paiva, 2004.

• *Morningstar*, mise en scène Duda Paiva, 2007.

• *Malediction*, mise en scène Duda Paiva, 2008.

ESNAM 7

• *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu,* texte Philippe Minyana, mise en scène collective des étudiants de la 7ème promotion de l'ESNAM, 2007.

• *L'Appétit du pire*, solo à l'ESNAM, mise scène Yoann Pencole, 2007.

ESNAM 8

• *Le Théâtre ambulant Chopalovitch*, de Lioubomir Simovitch créé en 2009 à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières et à la proposition faite par Irene Lentini, élève de la 8ème promotion de l'ESNAM

COMPAGNIE LES ESTROPIES

• *Les Aventures de Mordicus*, d'après Paul Emond, mise en scène Bénédicte Holvoote, création 2007.

FAULTY OPTIC

• *Bubbly Beds*, mise en scène Liz Walker et Gavin Glover, The Faulty Optic, 1998.

• *Horsehead*, mise en scène Liz Walker et Gavin Glover, The Faulty Optic, 2003.

• *Tunnel Vision*, mise en scène Liz Walker et Gavin Glover, The Faulty Optic, 2006.

FIGURENTHEATER TUBINGEN

• *Un vieux monsieur avec des ailes immenses*, Figurentheater Tubingen, mise en scène Frank Soenhle *Avec des ailes immenses*, mise en scène Frank Soenhle, création 2009.

THEATRE DU FUST

• *Un Cid*, mis en scène Emilie Valantin, Théâtre du Fust, 1996.

GAIA TEATRO

• *Los Mundos de Fingerman*, mise en scène Inès Pasic, 2004.

ISRAEL GALVAN

• *El final de este estado de cosas, Redux,* chorégraphie et interprétation Israel Galvan, création 2009.

GARE CENTRALE

• *Troubles...ôôôô… ïïïi……ââââ,* compagnie Gare Centrale, mise en scène Agnès Limbos, 2008.

HELINKA

• *L'Homme-Chemin,* compagnie Helinka, mise en scène Denis Verdier, 2006

LES IMAGINOIRES

• *L'Envol*, par la compagnie Les Imaginoires, mise en scène Christine Kolmer et Eve Ledig, 2010.

• *Le Parfait,* mise en scène Christine Kolmer, 2011.

JOLY YVES

• *Tragédie de papier*, mise en scène Yves Joly, 1961.

KANTOR TADEUSZ

• *Le Cirque*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1957.

• *La Classe Morte,* mise en scène Tadeusz Kantor, 1974.

• *Où sont les neiges d'antan*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1979.

• *Wielopole Wielopole*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1980.

• *La Machine de l'amour et de la mort,* mise en scène Tadeusz Kantor, création 1987.

• *Je ne reviendrai jamais*, mise en scène Tadeusz Kantor, création 1988.

• *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1990.

KUMULUS

• *Rencontres de boîtes*, spectacle de rue mis en scène par Barthélémy Bompard, compagnie Kumulus, création 2005.

LES ESTROPIES

• *Les Aventures de Mordicus*, compagnie Les Estropiés, mise en scène Bénédicte Holvoote.

LA OU THEATRE

• *Mitoyen*, par le Là Où Théâtre, mise en scène Renaud Herbin, création 2006.

• *Des nouvelles des vieilles*, création 2007, conception Julika Mayer.

MANO LABO

• *Arîll. Les Autres*, mise en scène Lucas Prieux, création 2007.

• *Freaks Carnival*, d'après le film *Freaks* de Tod Browning, mise en scène Lucas Prieux pour la compagnie Mano Labo, Lille, 2009.

THEATRE DE LA MASSUE

• *Le Scriptographe*, atelier-spectacle d'écriture automatique (pour auteurs et spectateurs avinés), création pour Lille Maison Folie Moulins, Mise en scène Ezequiel Garcia Romeu, Théâtre de la Massue, 2006.

GYULA MOLNAR

• *Piccoli Suicidi (tre brevi esorcismi d'uso quotidiano*), [Petits Suicides (trois brefs exorcismes d'usage quotidien)], mise en scène et interprétation Gyula Molnar, création 1984

MORBUS THEATRE

• *La Vieille au rideau*, de Philippe Minyana, mise en scène et interprétation Guillaume Lecamus, création 2003.

MOSSOUX BONTÉ

• *Twin houses*, mise en scène Patrick Bonté, création 1994.

THEATRE MÛ

• *Escurial*, d'après Michel de Gehlderode, mise en scène Christophe Guétat, Théâtre Mû, création 2009.

NADA THEATRE

• *La Grande Clameur*, mise en scène Jean-Louis Heckel, compagnie Nada Théâtre, création 2009.

COMPAGNIE NON NOVA

• *L'après-midi d'un foehn*, compagnie Non Nova, mise en scène Phia Ménard, 2012.

Bruno PILZ

• *Lacrimosa*, mise en scène et interprétation Bruno Pilz, 2011.

POINT ZERO

• *L'Ecole des Ventriloques*, texte d'Alejandro Jodorowsky, mise en scène Jean-Michel D'Hoop, pour la compagnie Point Zero, Bruxelles, 2009.

• *Trois vieilles*, texte d'Alejandro Jodorowsky, mise en scène Jean-Michel D'Hoop, pour la compagnie Point Zero, Bruxelles, 2011

PSEUDONYMO

• *Last cigarette / Entretien avec un pantin* in *Variations. Parcours marionnettique*, par la compagnie Pseudonymo, mise en scène David Girondin Moab, 2009

• *Der Nister*, compagnie Pseudonymo, mise en scène David Girondin Moab, 2012

• *Octopoulpe le vilain*, par la compagnie Pseudonymo, mise en scène David Girondin Moab, 2011

• I*momushi*, mise en scène David Girondin Moab, 2008.

PUNCHISNOTDEAD

• *Ubu for ever*, d'après « Ubu sur la butte » d'Alfred Jarry, mise en scène et interprétation Cyril Bourgois, compagnie PuNcHiSnOtDeAd, représentation lors des Journées Professionnelles de la Marionnette, Clichy, 2010

S'APPELLE REVIENS

• *D'Etats de femmes*, compagnie S'appelle reviens, mise en scène Alice Laloy, 2004

OSKAR SCHLEMMER

• *Danse de bâtons*, Oskar Schlemmer, 1927

• *Danse des formes*, Oskar Schlemmer, 1926

• *Kulissentanz, Danse des coulisses,* chorégraphie Oskar Schlemmer, 1926

THEATRE QUI

• *Vous qui habitez le temps*, texte de Valère Novarina, par le Théâtre Qui, mise en scène Nicolas Gousseff, 2005.

ROYAL DE LUXE

• *La Petite Géante*, par Le Royal de Luxe, mise en scène Jean-Luc Courcoult, création à Calais, 2006.

• *La Géante et le scaphandrier*, spectacle du Royal De Luxe, création 2010

• *La Révolte des Mannequins*, création de la compagnie Royal Deluxe et des étudiants de la 7ème promotion de l'ESNAM, 2007

• *Les chasseurs de girafe* (2001)

• *La Visite du Sultan des Indes sur son Éléphant à Voyager dans le Temps*, (2005)

• *Le Géant tombé du ciel* (1993)

• *Retour d'Afrique* (1998)

• *La Fabuleuse histoire du Géant enterré vivant* (2008)

• *La Géante du Titanic et le Scaphandrier* (2009).

LA S.O.U.P.E

• *Sous le jupon*, jeu et manipulation Delphine Bardot, compagnie La Soupe, 2009.

STULTIFERA NAVIS

• *Un souffle, une ombre, un rien*, mise en scène Alessandra Amicarelli, 2009

TEATROCINEMA

• *Gemelos*, mise en scène Jaime Lorca, Zagal et Laura Pizarro, reprise en 2009 de la création initiale de La Troppa (1999).

THEATRENCIEL

• *Visites obliques*, mises en scène et interprétées par Roland Shön, créée en 2001.

THEATRE SANS TOIT

• *Les Anges*, mise en scène Pierre Blaise, Théâtre Sans Toit, 2007.

TOHU BOHU

• *En vous, tant d'autres*, mise en scène François Small et Gilbert Meyer, 2011

NEVILLE TRANTER

• *Schicklgrüber alias Adolf Hitler*, Stuffed Puppet Theater, mise en scène Neville Tranter, 2003.

TROIS SIX TRENTE

• *Les Aveugles*, création 2008, mise en scène Bérangère Vantusso

• *L'Herbe folle*, compagnie 3-6-30, mise en scène Bérangère Vantusso (Paris, mai 2010)

• *Violet*, texte de Jon Fosse, mise en scène Bérangère Vantusso, création 2012.

TSARA

• *La Chair de l'Homme*, texte de Valère Novarina, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, 2009.

• *Homo Urbanicus – L'Androïde*, mise en scène Aurelia Ivan, 2013.

LA VALISE

• *Outreciel*, d'après Joël Jouanneau, mise en scène Fabien Bondil, David Arribe, Natacha Diet et Stéphanie Martie, compagnie La Valise, 2013.

VELO THEATRE

• *Enveloppes et déballages*, mise en scène Charlot Lemoine et Tania Castaing, compagnie Vélo Théâtre, création 1983.

ZAPOI

• *Zapping Lupus*, mise en scène Denis Bonnetier, 2004.

• *Cirkusa Absurdita*, compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier (Lille, 2007)

• *Mobile Homme*, compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2008

• *Dracula*, par la compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2010

• *Tranchées,* par la compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2012.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE **5**

Partie I ***17***

LA MARIONNETTE : UNE FIGURE DU SEUIL ***17***

Chapitre A : 21

Une métaphore de la figure humaine 21

1. Un art de l'effigie 23

1.1 L'effigie, figure de l'entre-deux 25

1.2 Craig et l'effigie : la Surmarionnette 31

1.3 L'effigie dans le théâtre des avant-gardes 37

2. Mannequins et objets pauvres, Tadeusz Kantor et le Théâtre de la Mort 43

2.1 La problématique du mannequin 44

2.1.1 Le mannequin, figure de la mort, réification du vivant 45

2.1.2 Pratiques du mannequin dans les arts plastiques et scéniques 48

2.1.3 Mannequins hyperréalistes : le point critique 51

2.2 L'objet pauvre en scène 54

2.3 Dissimulations et métamorphoses de l'humain en scène 59

3. Devenirs contemporains du corps marionnettique : Philippe Genty, Ilka Schönbein, Théâtre de la Licorne, Turak Théâtre 63

3.1 Philippe Genty, le corps incertain 63

3.1.1 Objets, matières et créatures 64

3.1.2 Doubles et démultiplication 65

3.1.3 Fragmentation, réification, disparition du vivant 67

3.2 Le Théâtre de la Licorne, objets pauvres, présences mécaniques, corps abstraits 69

3.2.1 Des esquisses de présences humaines ou animales 69

3.2.2 Machines et machineries 71

3.2.3 Un univers de présences marionnettiques 72

3.3 Turak Théâtre, marionnettes hybrides, corps composites et théâtre d'objet 74

3 .3.1 Du théâtre d'objets comme archéologie du quotidien 74

3.3.2 Des créatures composites 75

3.3.3 Le couple marionnette / manipulateur 76

3.4 Ilka Schönbein, doubles et marionnettes à la surface du corps 77

3.4.1 Une esthétique de la laideur 77

3.4.2 Le corps diffracté 79

Chapitre B : 83

Dialogue du corps marionnettique avec l'espace ... 83
1. Un espace déréalisé ... 85
1.1 Le jeu des échelles : un espace démesuré ... 85
1.1.1 La marionnette comme point d'optique ... 86
1.1.2 Un espace modelé par les apparitions ... 87
1.1.3 Déréalisation de la présence humaine ... 88
1.2 Les potentialités cinétiques de la marionnette ... 90
1.2.1 Articulation des corps marionnettiques ... 91
1.2.2 Appréhender l'espace par la matière ... 93
1.2.3 Le couple marionnette / manipulateur et l'espace ... 95
1.3 Une graphie dans un espace de jeu ... 99
1.3.1 De l'immobilité à la portée signifiante du geste ... 100
1.3.2 Une poétique du refus ... 102
2. Le corps marionnettique et sa dimension d'apparition/ disparition ... 103
2.1 Surgissement et escamotage : l'apparition marionnettique sur le mode magique ... 104
2.1.1 Stratégies de l'apparition comme surgissement ... 104
2.1.2 Jeux de leurre et de substitution ... 105
2.2 L'apparition progressive de la marionnette, signe de l'acte créateur ... 107
2.2.1 Une constitution progressive du corps ... 107
2.2.2 De l'informe à la forme ... 108
2.2.3 L'objet et son déplacement ... 109
2.2.4 Disparitions, sorties de scène ... 111
2.3 Présence / absence de l'interprète- manipulateur ... 113
3. La marionnette, figure de l'ailleurs ... 115
3.1 D'une présence fictive à un espace imaginaire ... 116
3.1.1 Présences animales ouvreuses d'espaces ... 117
3.1.2 La marionnette, figure de la mort ... 122
3.1.3 Figures de l'ailleurs : l'étranger, la créature ... 123
3.2 L'espace d'une dramaturgie de l'ailleurs ... 126
Chapitre C: ... 131
Le corps marionnettique comme lieu d'engendrement de la perception ... 131
1. Un corps en attente de regard ... 133
1.1 Un corps caractérisé par le manque ... 134
1.2 Le corps marionnettique comme zone d'attente ... 139
2. Marionnette et spectateur : un face-à-face ... 142
2.1 Un visage à appréhender ... 143
2.2 Dévisager la marionnette ... 145
2.2.1 Bouches de marionnette, la virtualité d'une parole ... 146
2.2.2 Etre regardé par la marionnette – puissance du masque ... 149

2.3 L'espace marionnettique comme lieu de réinvention de la relation interfaciale 153

PARTIE II. 159

L'ESPACE MARIONNETTIQUE : UN ESPACE DIALECTIQUE 159

Chapitre A : 163

L'espace marionnettique comme lieu d'une confluence des théories et des pratiques 163

1. Entre plasticité, virtualité et théâtralité : l'espace marionnettique ... 165

1.1 Espace théâtral / espace marionnettique : enjeux d'une interaction 166

1.1.1 L'art de la marionnette appréhendé comme art de la scène 167

a. Du lieu à l'espace, approche sémiologique 167

b. Art de la marionnette et théâtralité 169

c. Lecture scénographique de l'espace marionnettique 171

1.1.2 Points d'achoppement de l'espace marionnettique 172

a. Dédoublement des corps et des espaces 172

b. Dialectique des espaces, l'échelle et l'enchâssement 173

c. Scruter les découvertes, apercevoir les coulisses 177

1.2 De l'espace plastique à l'espace marionnettique : frictions et confluences 179

1.2.1 L'espace marionnettique : un espace plastique ? 180

a. L'espace marionnettique, lieu d'un dialogue plastique 181

b. De l'installation au spectacle vivant 185

c. L'espace marionnettique comme espace poïétique 188

1.2.2 Pratiques contemporaines, entre espace plastique et espace marionnettique 189

a. Entre terre et air, une dialectique de la pesanteur et de l'envol 190

b. L'objet, entre espace quotidien et imaginaire 193

c. Espaces charnels et lieux de l'immatériel 197

1.3 L'écran : espace cinématographique, virtuel, marionnettique 200

1.1.1 La marionnette et la question du cadre 201

1.1.2 Dialogue champ et hors-champ 204

2. Habiter, révéler, façonner l'espace marionnettique 209

2.1 Espace scénique et corps en mouvement 210

2.1.1 L'espace scénique au service du corps 211

2.1.2 Repenser la place du spectateur dans l'espace théâtral 215

2.1.3 L'espace et sa pulsation 218

2.2 L'espace comme force agissante, des arts plastiques aux arts de la scène chez Oskar Schlemmer et Tadeusz Kantor ... 221
2.2.1 Une composition plastique de l'espace ... 221
2.2.2 L'espace scénique comme lieu d'instauration d'un corps ... 225
2.2.3 L'espace scénique comme site d'apparition ... 226
2.3 L'espace quotidien et sa dimension imaginaire (Georges Perec et Gaston Bachelard) ... 229
2.3.1 Expérimenter l'espace ... 229
2.3.2 Habiter l'espace ... 231
2.3.3 Rêver l'espace ... 234
Chapitre B : ... 237
Couloir, cadre, castelet, écran : dialectiques de l'espace marionnettique traditionnel ... 237
1. Articuler monstration et dissimulation ... 239
1.1 Des dispositifs instaurateurs de présence ... 239
1.2 Dissimuler l'animation ... 245
1.2.1 Principes fonctionnels du castelet ... 245
1.2.2 Le couloir du *Bunraku* ... 248
2. Espaces de la présence / absence ... 250
2.1 L'écran comme seuil ... 250
2.1.1 La présence de l'écran ... 250
2.1.2 Les paradoxes de l'écran ... 251
2.2 L'écran comme lieu d'apparitions ... 253
2.2.1 La figure dématérialisée ... 253
2.2.2 Jeux avec le regard ... 253
2.2.3 L'écran comme lieu de tensions ... 254
3. Entre perçu et ignoré, produire l'illusion ... 256
3.1 Le castelet, fabrique de l'illusion ... 256
3.2 Le jeu des illusions dans le *Bunraku* ... 258
Chapitre C : ... 261
L'économie de l'espace marionnettique ... 261
1. Des espaces propices à l'écoute ... 263
1.1 L'espace marionnettique comme hétérotopie ... 263
1.2 Miniature et focalisation ... 269
1.2.1 La miniature et sa valeur de focale : une plongée dans un univers ... 269
1.2.2 L'imaginaire, quand la miniature ouvre à l'immensité ... 271
1.3 L'espace marionnettique comme lieu d'écoute ... 275
1.3.1 La dimension d'écoute dans la création ... 276
1.3.2 A l'écoute des textes ... 279
1.3.3 Le partage des voix dans l'espace marionnettique ... 281
2. Des espaces entre monstration et dissimulation ... 287

2.1 Attirer le regard 288
2.2 Dissimuler la mise en jeu 290
2.2.1 Dispositifs de dissimulation, figures du rideau dans les arts de la marionnette 290
2.2.2 La problématique des coulisses dans l'espace marionnettique 296
2.2.3 Enjeux de la dissimulation sur le corps vivant 301

PARTIE III. ***307***

REINVENTION CONTEMPORAINE DES DISPOSITIFS ***307***

Chapitre A : 313
Tables et écrans, entre surface et profondeur 313
1. L'écran, de la planéité à la profondeur 315
1.1 Perturbations du support et matérialité de l'écran 315
1.2 L'écran comme lieu de l'hybridation des espaces et des formes 318
1.3 Ecran et mise à distance des corps 327
2. Esthétiques du théâtre de table 332
2.1 Le théâtre de table, résurgence du *bunraku* 332
2.2 La table comme surface d'apparition 335
2.3 Poétiques du tiroir et de la trappe 337
Chapitre B : 339
Encadrements et emboîtements sur la scène marionnettique 339
1. Le cadre, espace instaurateur de la marionnette 340
1.1.1 Le cadre comme contour 341
1.1.2 Le cadre comme matrice 343
1.2 Le cadre et la figure 345
1.2.1. Autonomie et artifice, le cadre comme index 345
1.2.2. Francis Bacon et l'encadrement des figures 348
1.2.3. La marionnette dans le cadre 349
2. Boîte et marionnette : un seuil vers l'imaginaire 354
2.1 Enjeux symboliques de la boîte 357
2.1.2. La boîte, la « maison des choses » (Bachelard) 359
2.2 La boîte et le corps chez Philippe Genty 362
2.2.1 La boîte, lieu de métamorphose des corps 362
2.2.2 Un instrument de mort et d'engendrement 363
2.2.3. La boîte et ses fonctions magiques 365
2.3 La boîte comme instrument d'optique 367
2.3.1 D'une esthétique du caché à une expérience de la vision 367
2.3.2 La boîte et la présence du spectateur 370
Chapitre C : 375

L'espace marionnettique comme lieu d'un dépli 375
1. Un quotidien à révéler 377
1.1 La marionnette comme révélateur du quotidien 378
1.2 L'intime habité 382
2. L'espace marionnettique entre pli et déploiement 385
2.1 Livres et pop up 386

PARTIE IV 395

PROCESSUS ET ESTHETIQUES RELATIONNELS DE L'ESPACE MARIONNETTIQUE 395

Chapitre A : 399
Théâtraliser l'entre-deux : un espace relationnel 399
1. Chorégraphies du décentrement et enjeux relationnels 402
1.1 Poétiques du décentrement et de la relation 402
1.2 Postures dans l'espace 406
1.2.1 Brandir la marionnette 406
1.2.2 Surplomber la marionnette 408
1.2.3 Manipulations équiplanes 410
1.3 La proxémie en question dans les pratiques contemporaines 413
1.3.1 Manipulations à distance 413
1.3.2 Corps-à-corps avec la marionnette 414
1.3.3 Des partitions chorégraphiques 415
2. Une dramaturgie du geste manipulatoire 419
3. L'index et la monstration 425
Chapitre B : 431
L'espace marionnettique et son processus de mise en abyme 431
1. L'interprète en scène, présence instauratrice de la mise en abyme 434
1.1 La figure du conteur 434
1.2 Le montreur 437
1.3 L'auxiliaire, le technicien 439
1.4 Doubles et mise en abyme 441
2. Mises en abyme de l'acte créateur 443
2.1 Espace de l'atelier, espace du laboratoire 445
2.2 Théâtre d'objets : une relation théâtrale fondée sur la créativité 447
3. Mise en abyme du regard 449
3.1 Opalisation, double-vision, une dynamique du regard 449
3.2 Déplacement de la relation théâtrale 454

3.2.1 Une relation théâtrale fondée sur un trio de présences 455
3.2.2 Le manipulateur comme passeur, guide 457
3.3 L'œil du regardeur au centre de la dramaturgie 461
Chapitre C : 471
Relectures du vivant par l'inerte, déconstruction de la présence 471
1. L'espace marionnettique comme univers figural 473
1.1 La Licorne : masques, corps marionnettiques et espace machiné 473
1.1.1 Le jeu masqué, porteur d'une partition scénique 473
1.1.2 L'espace du plateau comme lieu de surgissement 475
1.2. La compagnie Philippe Genty et l'espace flottant 477
1.2.1 Un dispositif scénique au service de la magie 477
1.2.2 Des corps au seuil, une présence de l'entre-deux 480
1.2.3 Un espace de contagion du vivant par l'inanimé 481
2. Le corps vivant comme dispositif de monstration.
Faire du corps vivant le dé-corps de la marionnette. 483
2.1 Le corps-castelet 484
2.2 Mise en abyme des corps chez Philippe Genty et Ilka Schönbein 488
2.3 Corps hybrides 493
2.4 Le corps vivant infiltré par la présence marionnettique
Monstres et corps en danger, interroger les limites du vivant 495
3. L'espace marionnettique comme lieu de relation
au corps du spectateur 502
3.1 Un théâtre de l'intime 502
3.2 L'espace marionnettique et le spectateur en immersion : un lieu d'expériences sensibles 507
3.3 L'illusion marionnettique et son impact sur le corps du spectateur 510
CONCLUSION 517
INDEX DES NOMS PROPRES (ARTISTES, ŒUVRES, AUTEURS) 522

CAHIER ICONOGRAPHIQUE



Illustration 1 : « I am cleaning the picture on which there is painted how I am cleaning the picture", Tadeusz Kantor, 1987, assemblage acrylique sur toile, métal, plastique, tissu et cuir, 140 x 181 cm, collection Dorota Krakowska.





Illustrations 2 et 3 : Les Servantes-Marionnettes

La machine de l'amour et de la mort, (1987), collection du Musée de Marionnettes, Palerme[1178].

[1178] Photographe inconnu. Plusieurs photos figurant dans cette thèse sont anonymes. Dans ce cas, le photographe n'est pas mentionné sous l'image.



Illustration 4 : *La Classe morte*, Cricot 2, mise en scène Tadeusz Kantor, 1975.



Illustration 5 : *La Révolte des Mannequins,* compagnie Royal de Luxe, 2008.



Illustration 6 : *Twin Houses*, compagnie Mossoux-Bonté, chorégraphie Patrick Bonté, 1994.



Illustration 7 : *Two women*, Ron MUECK, Exposition « Monstres et merveilles », Fondation Cartier, 2005.



Illustration 8 : *Appartement témoin*, détail de l'installation, compagnie Turak, 2011.



Illustration 9 : *Boliloc,* compagnie Philippe Genty et Mary Underwood, 2007.



Illustration 10 : *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.



Illustration 11 : *Lignes de fuite*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2003.



Illustration 12 : *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.





Illustrations 13a et 13b : Crise d'identité - *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty, 2009.



Illustration 14 : *Zigmund Follies*, mise en scène Philippe Genty, 1983.



Illustration 15 : *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.



Illustration 16 : *La Fin des terres*, mise en scène Philippe Genty, 2005. Sur cette image, on distingue à jardin le comédien « réel », et une première effigie dont il se saisit pour la faire sortir de scène.



Illustration 17: Le requin - *Bestiaire Forain / Les Encombrants font leur cirque*, 2001/2012, mise en scène Claire Dancoisne, image Pascal Auve.



Illustration 18 : Un gladiateur - *Spartacus*, mise en scène Claire Dancoisne, 2010, photo Sylvain Liagre.



Illustration 19 : *Les Miniatures de la Licorne – Chère Famille* ! , mise en scène Claire Dancoisne, 2004, image Sylvain Liagre.



Illustration 20 : *La Griffe des escargots*, mise en scène Claire Dancoisne, 2008, photo Jeanne Smith.



Illustration 21 : L'ornithorynque, *Ménagerie du Bestiaire forain*, compagnie La Licorne, 2001.



Illustration 22 : *Sous sols*, mise en scène Claire Dancoisne, 2008, photo Patrick Devresse.

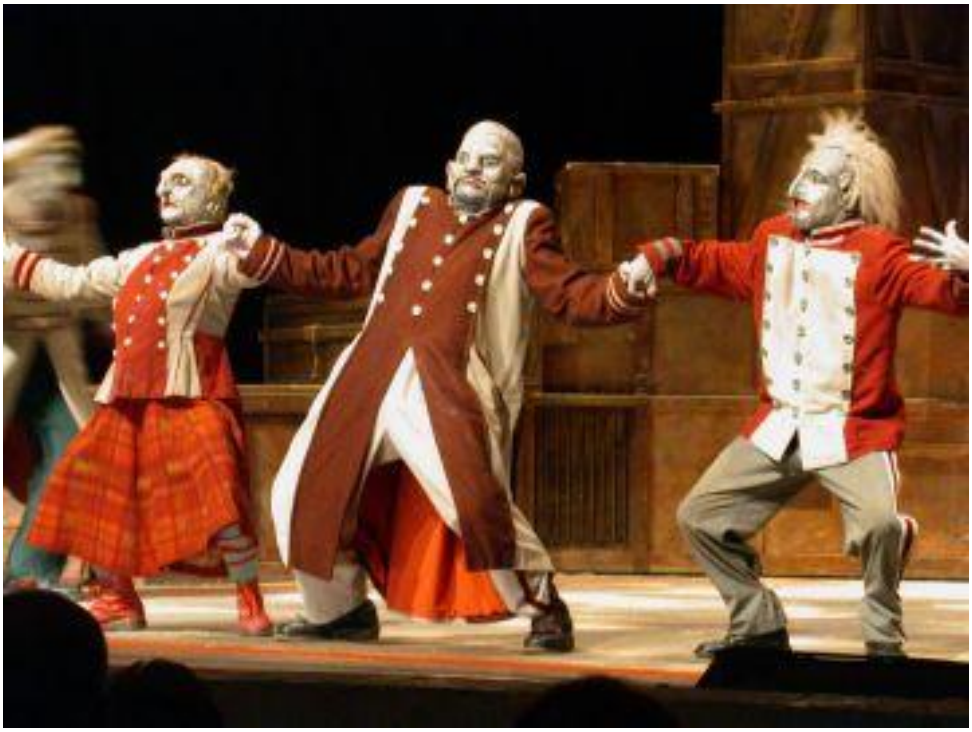


Illustration 23 : *Bestiaire forain*, mise en scène Claire Dancoisne, 2001.



Illustration 24 : *Lysistrata*, mise en scène Claire Dancoisne, 2006.



Illustration 25 : *Sous sols*, mise en scène Claire Dancoisne, 2008, image Brigitte Pougeoise.



Illustration 26 : *Etabl'île : et si cet établi devenait une île ?* , mise en scène Michel Laubu, 2007.



Illustration 27 : *Appartement témoin*, détail de l'installation, compagnie Turak, 2011.



Illustration 28 : *Un oiseau avec des moufles*, mise en scène Michel Laubu, 2003.



Illustration 29 : *2 pierres*, mise en scène Michel Laubu, 2006.



Illustration 30 : *Chair de ma chair*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, 2006.



Illustration 31 : *La Vieille et la bête*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, 2009, photo Alexandra Lebon.



Illustration 32 : *La Vieille et la bête*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, image Alexandra Lebon, 2009.

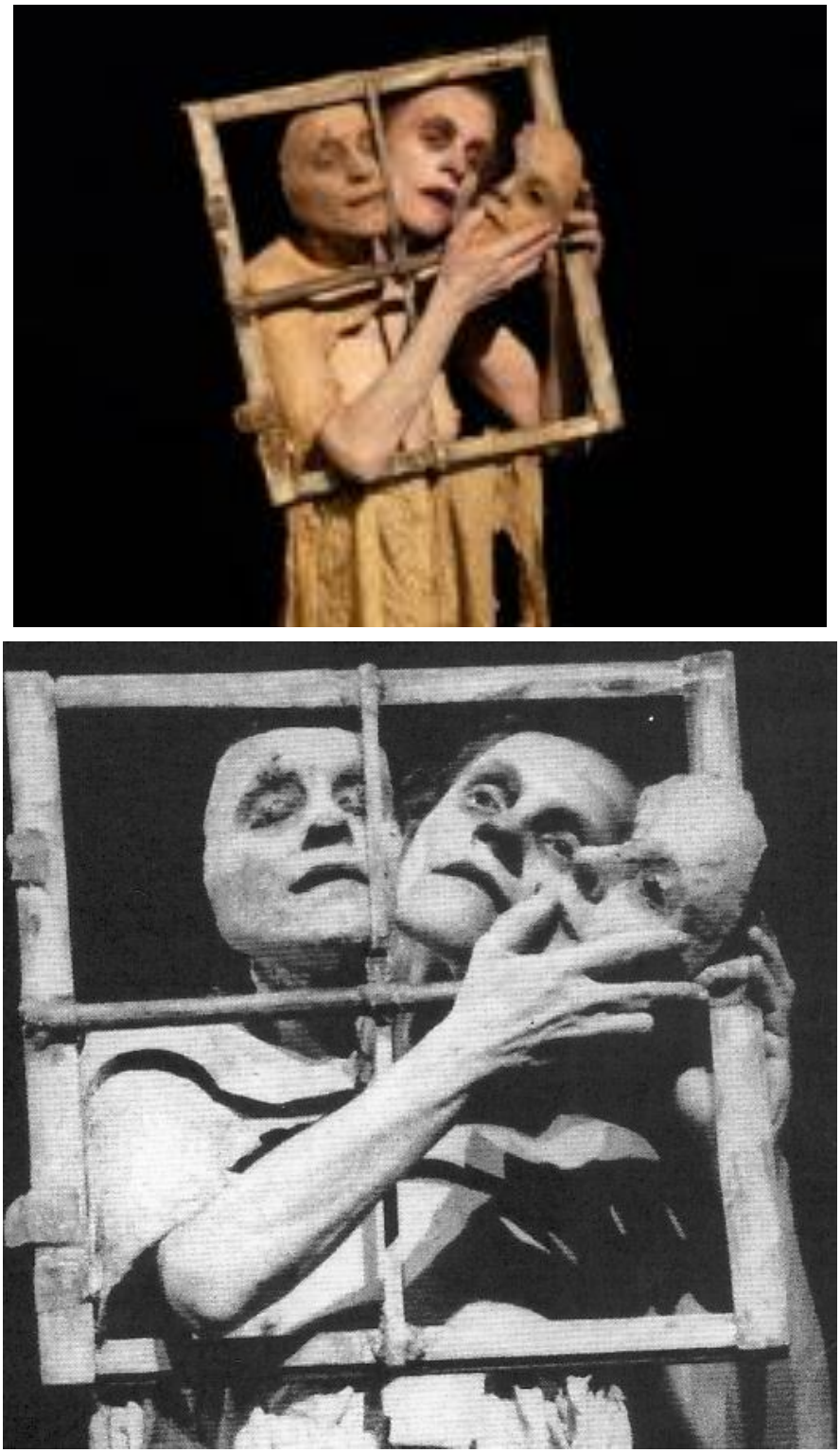


Illustration 33 : *Le Voyage d'hiver*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, image Christophe Loiseau, 2003.



Illustration 34 : *La Vieille et la bête*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, 2009, image Alexandra Lebon.



Illustration 35 : *La Vieille au rideau*, d'après Philippe Minyana, compagnie Morbus Théâtre, mise en scène Guillaume Lecamus, 2003.



Illustration 36 : *La Trilogie de Josette,* mise en scène Patrick Conan, compagnie Garin Troussebeuf, 2009.



Illustration 37 : *Mahabharata*, mise en scène Massimo Schuster, 2004, images Brigitte Pougeoise.



Illustration 38 : *L'Après-midi d'un foehn*, compagnie Non Nova, mise en scène Phia Ménard, 2012.



Illustration 39 : *Morningstar*, mise en scène Duda Paiva, 2007.



Illustration 40 : *La Vieille et la bête*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, 2009, photo Alexandra Lebon.





Illustrations 41 et 42 : *Schicklgrüber alias Adolf Hitler*, Stuffed Puppet Theater, mise en scène Neville Tranter, 2003. Vue d'une partie du dispositif scénique et détail de la marionnette d'Hitler.



Illustration 43 : Jeanne Mordoj donne dans *Eloge du poil*, (2008) la parole de façon ventriloque à deux personnages issus de squelettes de mouton. Image Jeanne Mordoj.



Illustration 44 : La compagnie lilloise Cendres la Rouge centre son travail sur des automates créés à partir de squelettes d'animaux. *Vestiges*, mise en scène Didier Cousin, 2011.



Illustration 45 : Exposition de marionnettes de la compagnie Arketal, marionnettes réalisées par Marius Rech, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières, 2006.



Illustration 46 : *Féminins/ masculins*, mise en scène Sylvie Baillon, création 2004.

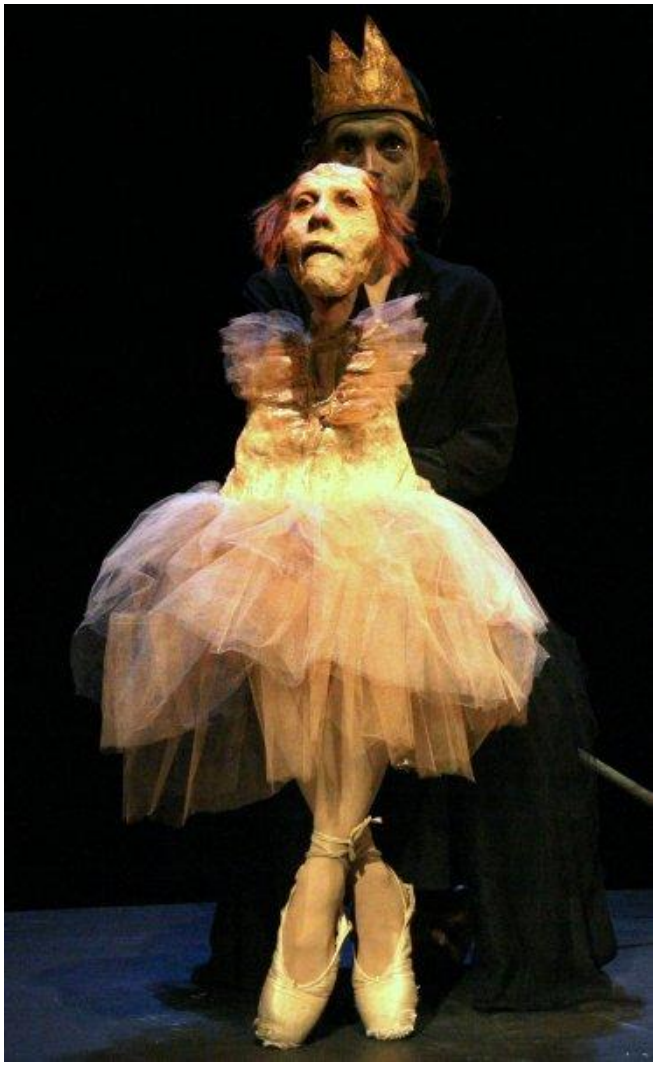
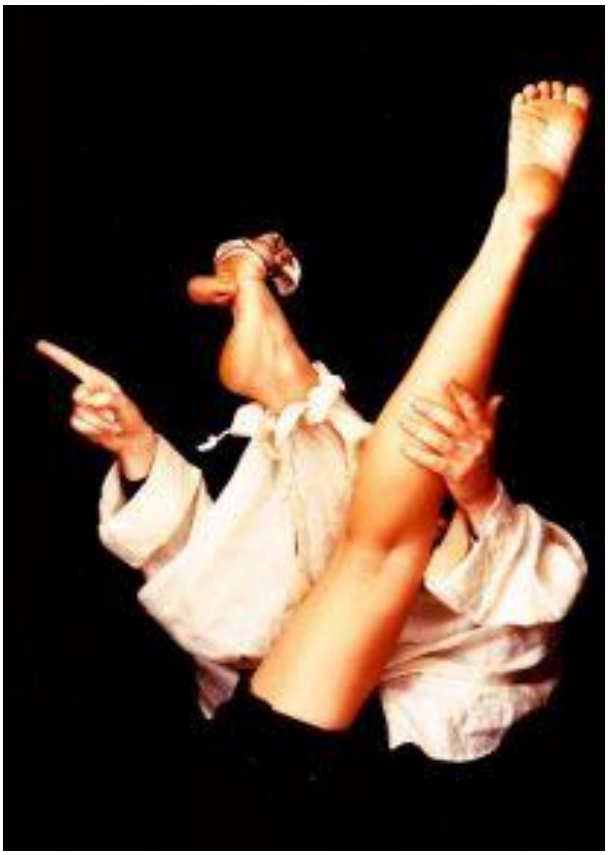


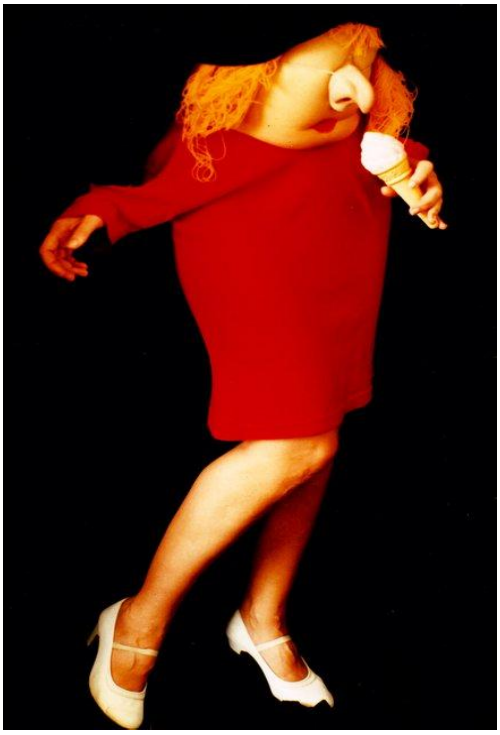
Illustration 47 : *La Vieille et la bête*, mise en scène Ilka Schönbein, 2009.



Illustration 48 : *Les Aventures de Mordicus*, d'après Paul Emond, mise en scène Bénédicte Holvoote, 2007.







Illustrations 49, 50 et 51 : *Cuentos pequeños*, Teatro Hugo e Ines, 1994. Illustration 49 :« Piedich », illustration 51 : « Pancetta ».



Illustration 52 : Roman Shustrov, sculptures, papier mâché. Image visible sur le site de la Galerie Graal : http://www.galeriegraal.com/galerie-art-contemporain-biographie-sculpteur-roman-shustrov.



Illustration 53 : Stage Asep Sunandar, IIM, photo Brigitte Pougeoise, 1995.



Illustration 54 : « L'acteur dédoublé », stage avec Neville Tranter, 2005, image Christophe Loiseau.



Illustration 55 : *Vous qui habitez le temps*, texte de Valère Novarina, par le Théâtre Qui, mise en scène Nicolas Gousseff, 2005.



Illustration 56 : Atelier Neville Tranter avec la 1ère promotion de l'ESNAM, 1990, image Frédérique Simon.



Illustration 57 : *Les sept jours de Simon Labrosse*, projet collectif des étudiants de la 6e promotion de l'ESNAM, création 12/2004, © C. Loiseau - Institut International de la Marionnette / ESNAM.



Illustration 58 : *Un enterrement à Ornans*, Gustave Courbet, 1849-1850, huile sur toile, 315 cm x 668 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration 59 : *L'Enseigne de Gersaint*, Antoine Watteau, 1720, huile sur toile, 166 cm x 306 cm, Château de Charlottenburg, Berlin.



Illustration 60 : *La Géante et le scaphandrier*, spectacle du Royal De Luxe, création 2010. Cette compagnie nomme ses nombreux manipulateurs les « Lilliputiens ».



Illustration 61 : *Une Antigone de papier*, mise en scène Brice Berthoud, 2007, le personnage d'Hémon.



Illustration 62 : *Une Antigone de papier*, vue du dispositif scénique final.



Illustration 63 : *Tranchées,* compagnie Zapoï, mise en scène Denis Bonnetier, 2012.



Illustration 64 : Ilka Schönbein, *La Vieille et la bête*, 2009.



Illustration 65 : *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.



Illustration 66 : *Les Encombrants font leur cirque*, mise en scène Claire Dancoisne, 2012. Les boîtes de sardine trapézistes.



Illustration 67 : *Intimae*, mise en scène Michel Laubu, 2007, image Jean-Paul Lozouet – Un personnage s'extrait d'une cocotte-minute.



Illustration 68 : *Appartement témoin*, détail de l'installation, compagnie Turak, 2011.



Illustration 69 : *La Griffe des escargots*, affiche du spectacle, mise en scène Claire Dancoisne, 2008.



Illustration 70 : *Cuentos pequeños*, Teatro Hugo e Ines, (actuel Gaia Teatro), 2004.

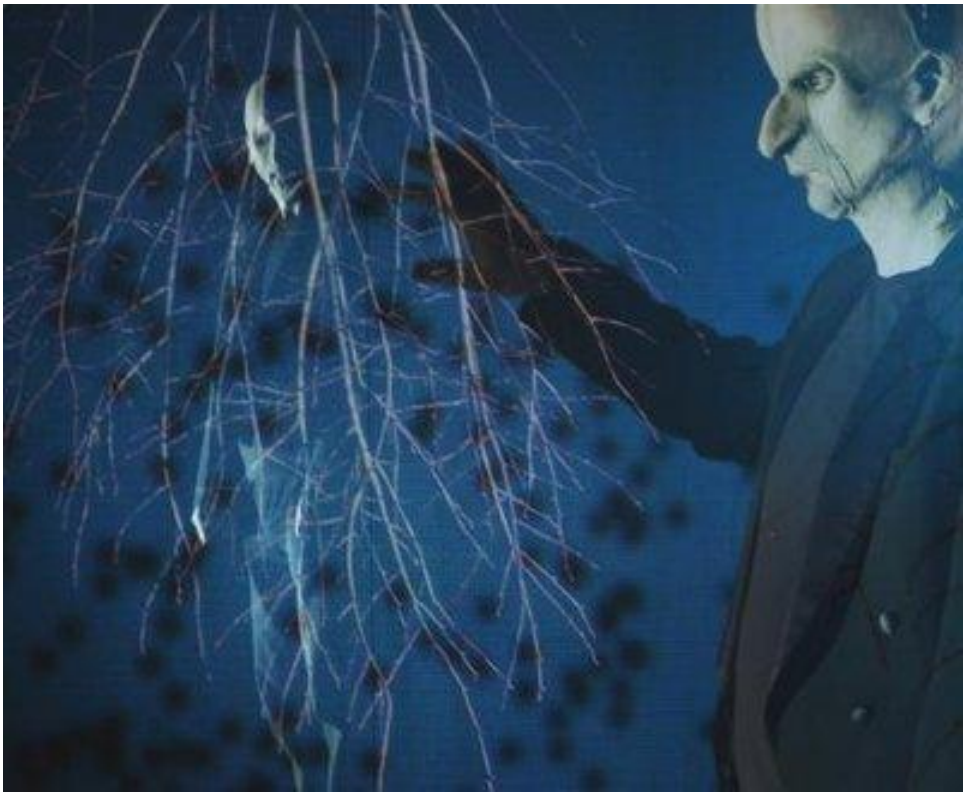


Illustration 71 : *Der Nister*, compagnie Pseudonymo, mise en scène David Girondin Moab, 2012.



Illustration 72 : *Ze Patrecathodics*, par la compagnie Scopitone et Cie, mise en scène Cédric Hingouët, 2006.



Illustration 73 : Gravure sur cuivre d'Edward Gordon Craig représentant une Surmarionnette. Image issue de l'ouvrage coordonné par LE BŒUF, Patrick, *Craig et la marionnette*, Actes Sud, 2009, p.55.



Illustration 74 : *Espace rythmique. Les cyprès*. Adolphe Appia, 1909. Feuille: 465 x 530 mm

Fusain et estompe, craie blanche posée au pinceau, sur papier Canson bleuté filigrané.



Illustration 75 : *Espace rythmique. Le Quai.* Adolphe Appia, 1909. Feuille: 502 x 724 mm

Fusain et estompe, sur papier Canson chamois.



Illustration 76 : *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1984.

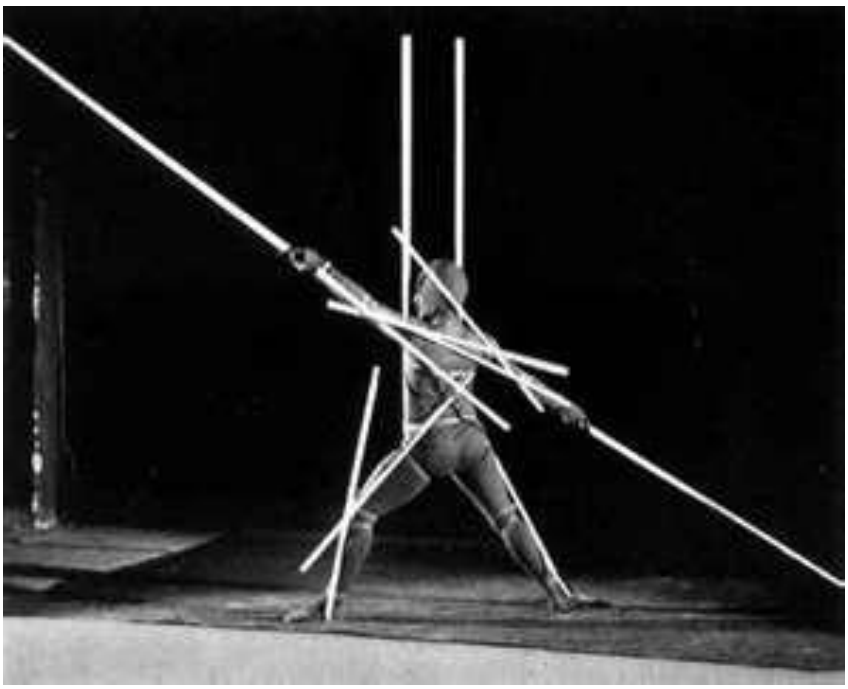


Illustration 77 : *Danse de bâtons*, Oskar Schlemmer, 1927.



Illustration 78 : *Danse des formes*, Oskar Schlemmer, 1926.



Illustration 79 : *Ballet triadique*, Oskar Schlemmer, 1922.



Illustration 80 : *Intimae, petits opéras obliques et insulaires*, mise en scène Michel Laubu, 2007, image Jean-Paul Lozouet.



Illustration 81 : Castelet de Guignol sur les Champs Elysées, Paris.



Illustration 82 : Teatro dei puppi à Palerme.



Illustration 83 : Conte de *kamishibai*.



Illustration 84 : Juan de la Viñas, « Una representación al aire libre » in *El Museo Universal* n°46, 11 novembre 1960. *Puck* n°14 p.68.



Illustration 85 : *Ubu for ever*, d'après « Ubu sur la butte » d'Alfred Jarry, mise en scène et interprétation Cyril Bourgois, compagnie PuNcHiSnOtDeAd, 2010.

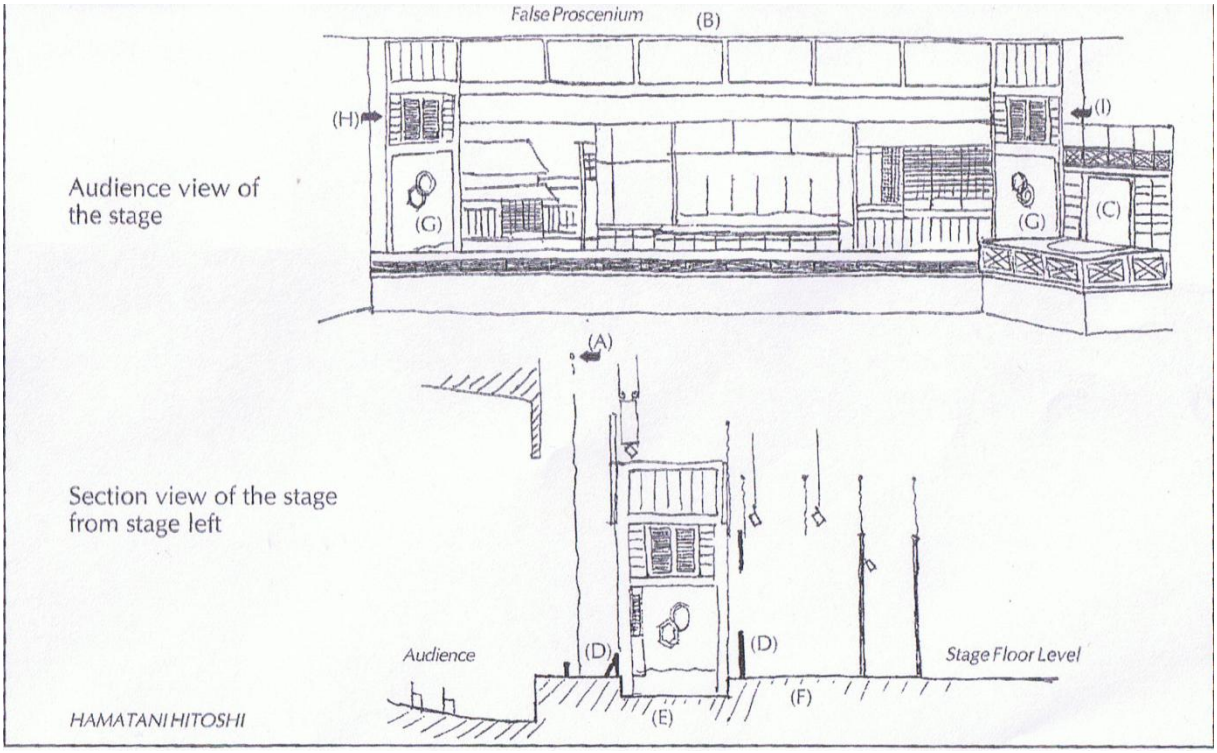


Illustration 86 : Schéma d'une scène de *Bunraku*, issu de l'ouvrage *An interpretative Guide to Bunraku*[1179], p.30.

Légende : A = rideau, B = faux proscenium, C = *yuka* (espace du conteur et du joueur de shamisen), D = *tesuri* (masque la partie inférieure du corps des manipulateurs, E = funazoko (fosse plus basse que le plateau), F = partie la plus élevée du plateau, G = rideau par lequel les personnages entrent en scène, H = entrée des musiciens, I = espace pour les joueurs de shamisen et les narrateurs supplémentaires. Les musiciens y montent par des marches situées en arrière.

[1179] UENO-HERR, Michiko, *The Artists behind the Scenes*, in PRINGLE, Patricia (dir.), *An interpretative Guide to Bunraku*, prepared as part of the 1992 Bunraku Puppet Theatre of Japan Artists-in-residence Program at the University of Hawaii at Manoa, Hawaii, ed. University of Hawaii at Manoa, mars 1992, p.30-33.



Illustration 87: Vue latérale d'une scène de *Bunraku*, avec acteurs.



Illustration 88 : Compagnie Turak, exposition *Les origines d'un monde : une île*, 2009.



Illustration 89 : *Starmoire,* par le Théâtre Mû, mise en scène Ivan Pommet, 2005.

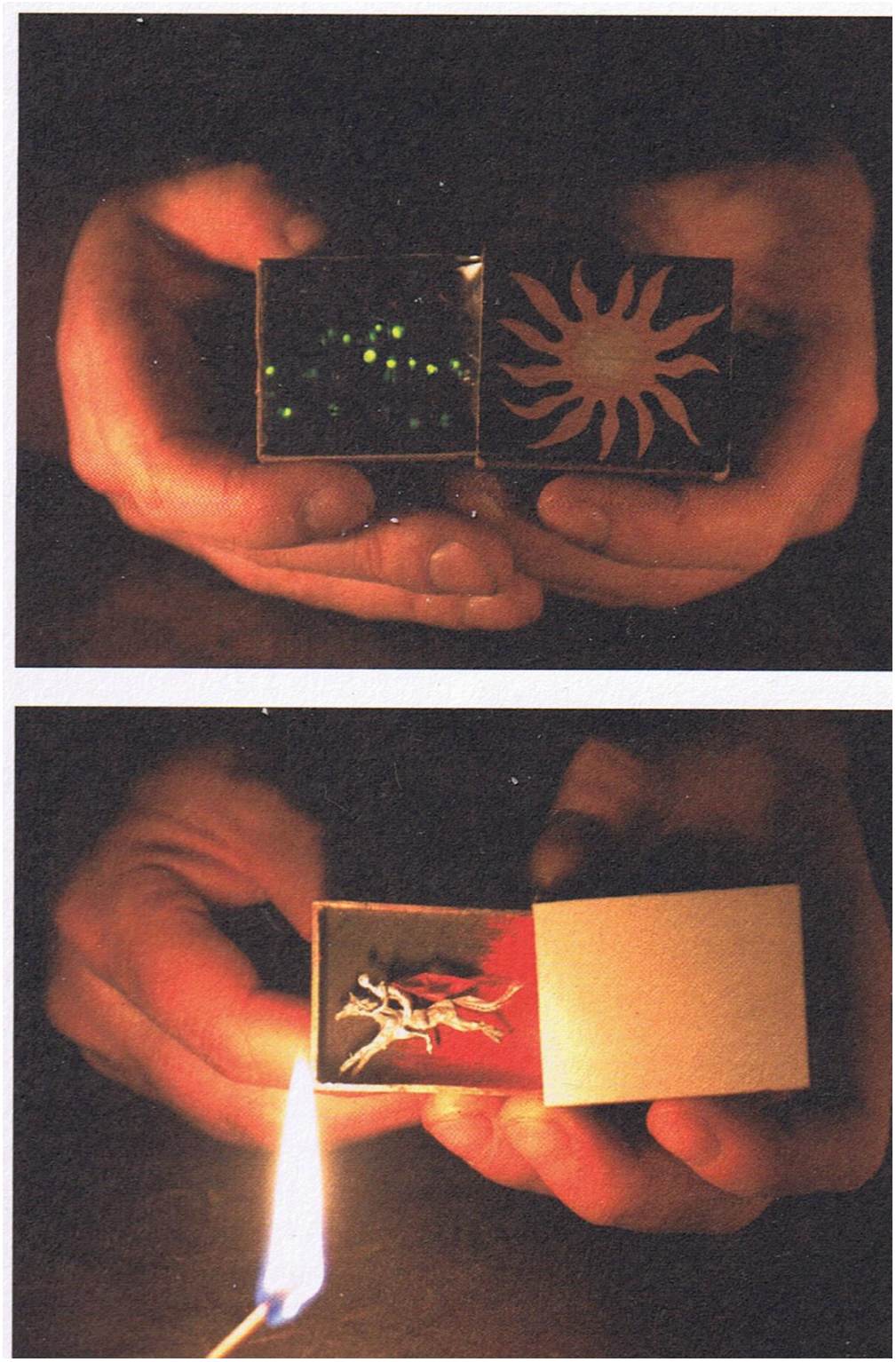


Illustration 90 : Théâtre lyllicien, Moscou, Apocalypse (2004, mise en scène Ilya Epelbaum), *Puck* n°14, p.135.

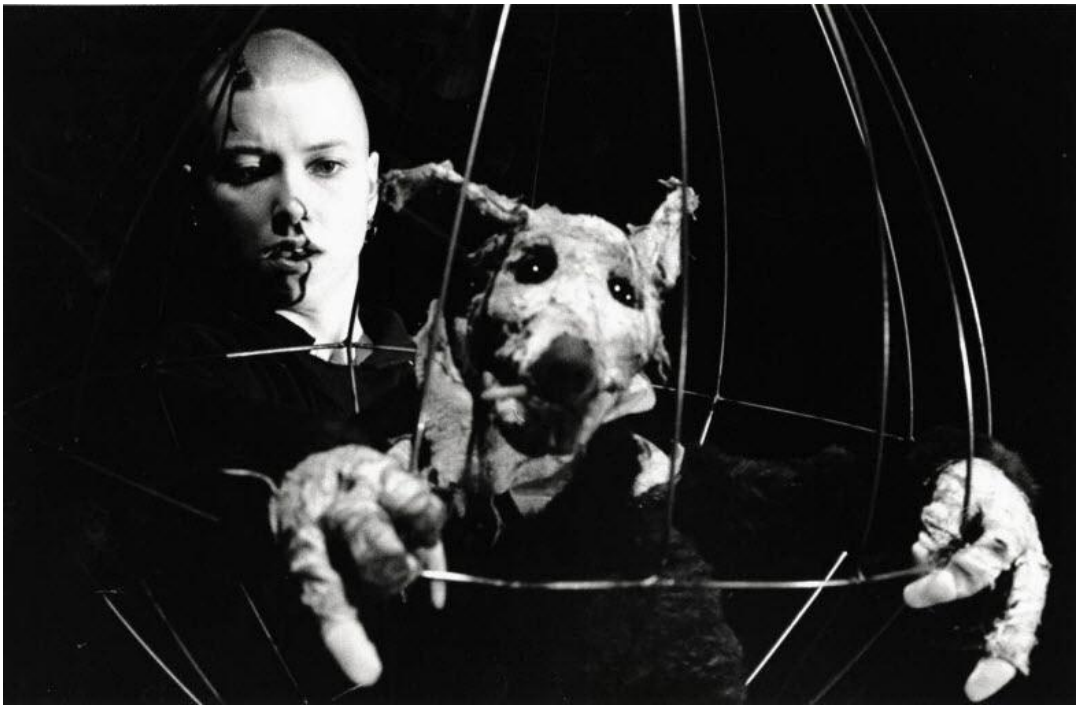


Illustration 91 : *D'où viens-tu?,* projet de diplôme de fin d'études de Jo Smith et Uta Gebert, création 1996, © C. Loiseau - Institut International de la Marionnette / ESNAM.



Illustration 92 : *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*, pièce de Philippe Minyana pour les étudiants de la 7° promotion de l'ESNAM, création 01/2008, photographie de Pierre Tual et Yngvild Aspeli manipulant des marionnettes sur table à leur effigie pendant la représentation du spectacle, © C. Loiseau - Institut International de la Marionnette / ESNAM.



Illustration 93 : *Caveo*, projets de fin d'études des étudiants de la 5e promotion de l'ESNAM, création 2002, © C. Loiseau - Institut International de la Marionnette / ESNAM.



Illustration 94 : *Naïf. Super.* (titre provisoire), de Pierre Tual, image issue du site de la compagnie Ches Panses Vertes – Le Tas de Sable : http://www.letasdesable-cpv.org/programmation/carte-blanche-2009.html.



Illustration 95 : *Allume, éteins !*, d'après le texte de Philippe Dorin, *Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu*, mise en scène Yngvild Aspeli, 2008.



Illustration 96 : *Chair de ma chair*, Ilka Schönbein, 2006.



Illustration 97 : *Les origines d'un monde, une île*, par la compagnie Turak, 2009.



Illustration 98 : *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty, 2005.

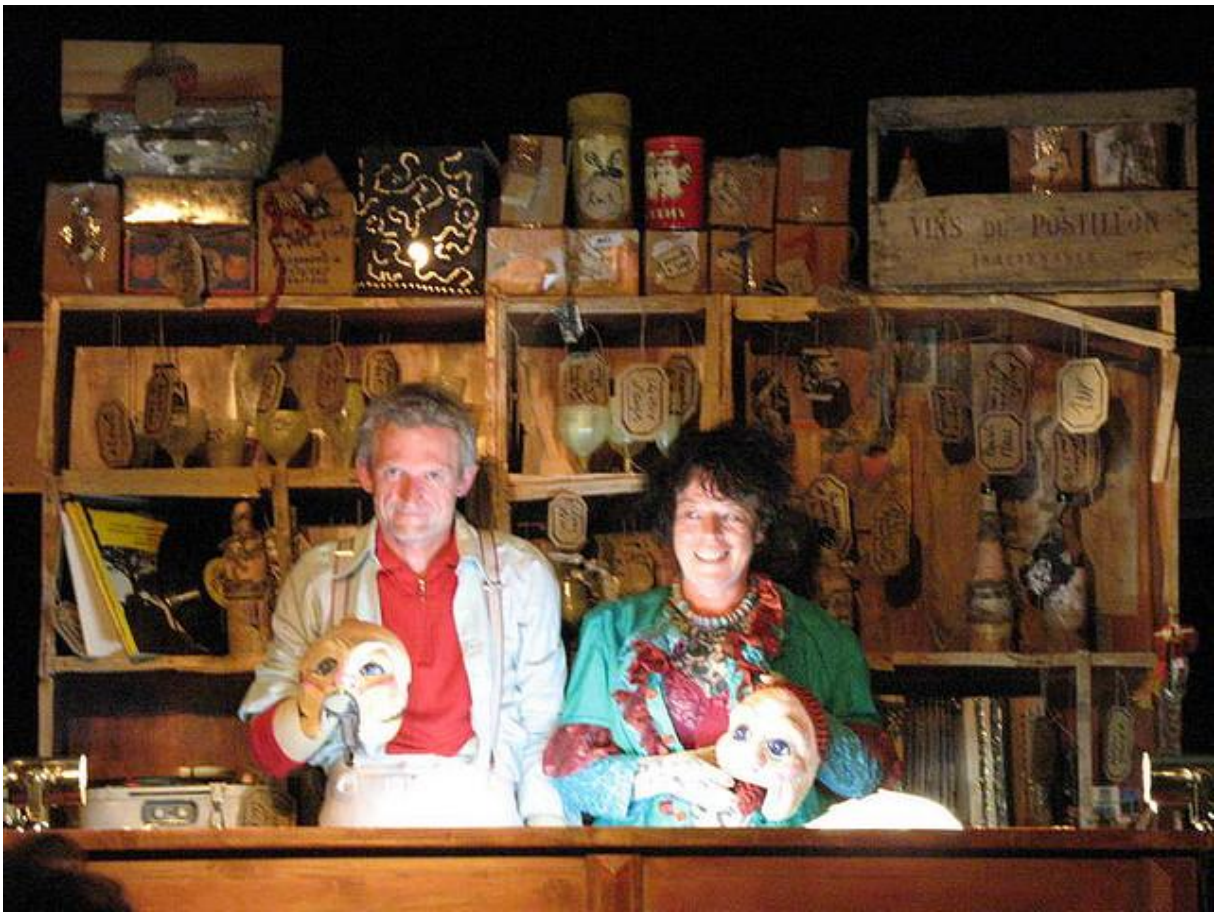


Illustration 99 : *La Griffe des escargots*, mise en scène Claire Dancoisne, 2008.



Illustration 100 : *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.



Illustration 101 : *Oiseau vole !,* mise en scène Claude et Colette Monestier, Théâtre sur le fil, 1962.



Illustration 102 : *Miracolo a Milano*, d'après le film de Vittorio De Sica, Teatro Gioco Vita, 2002.



Illustration 103 : *Page blanche*, mise en scène Luc Amoros, 2009.



Illustration 104 : *Page blanche*, compagnie Amoros et Augustin, mise en scène Luc Amoros, 2009.



Illustration 105 : *Un souffle, une ombre, un rien*, mise en scène Alessandra Amicarelli, compagnie Stultifera Navis, création 2009.



Illustration 106 : *Paysages intérieurs*, stage Philippe Genty, 2009, IIM, photo Fabien Legay.



Illustration 107 : *La Révolte des Mannequins*, compagnie Royal De Luxe, 2007.

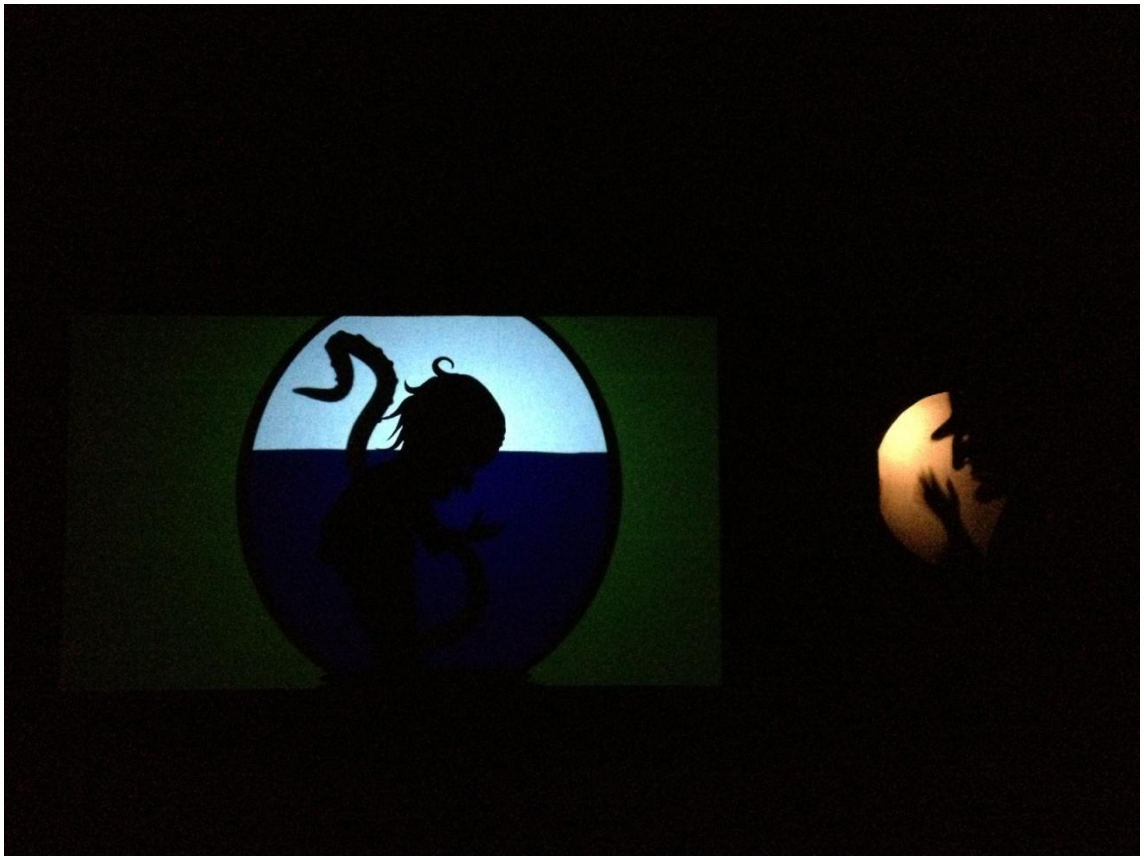


Illustration 108 : *Octopoulpe le vilain*, mise en scène David Girondin Moab, compagnie Pseudonymo, 2011.



Illustration 109 : *Gemelos,* d'après *Le Grand cahier* (Agota Kristof), compagnie Teatrocinema, 2009.



Illustration 110 : *Gemelos,* d'après *Le Grand cahier* (Agota Kristof), compagnie Teatrocinema, 2009.



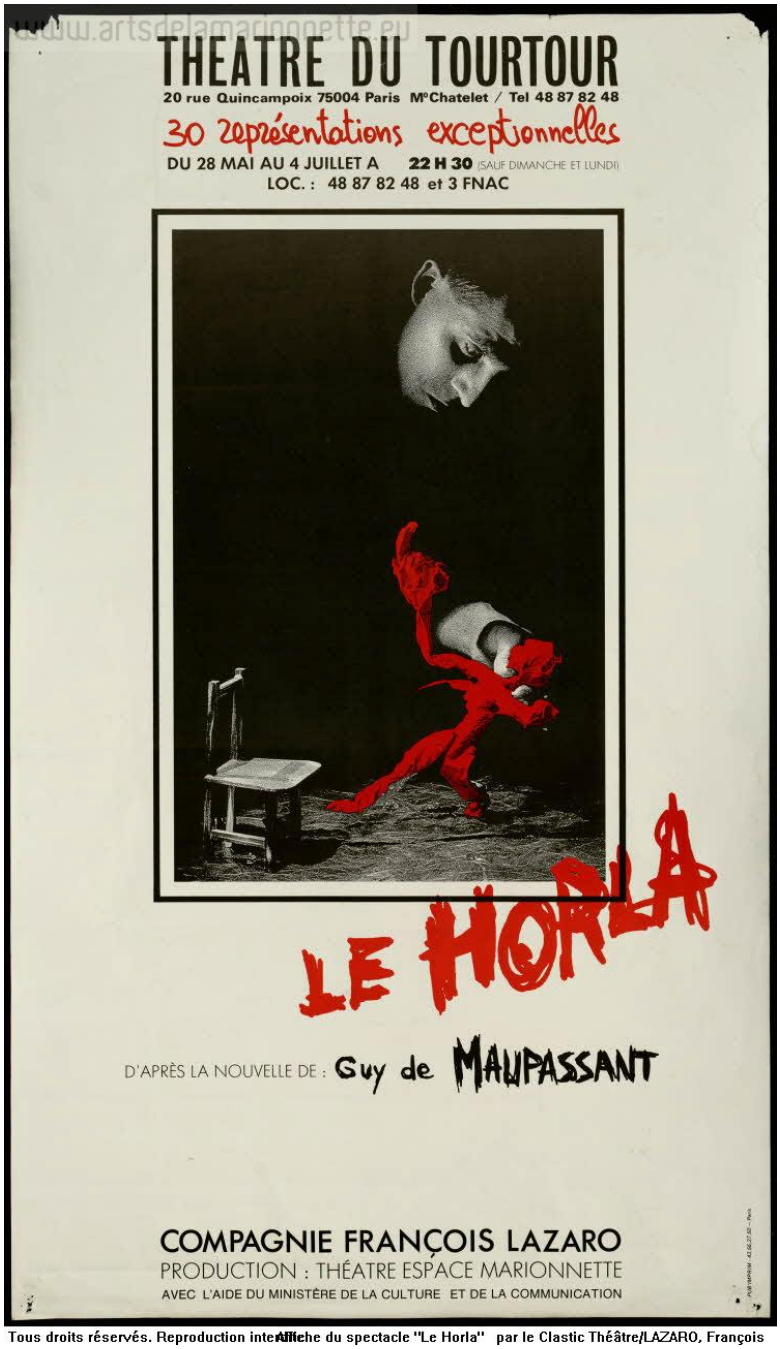
Illustration 111 : *Gemelos,* d'après *Le Grand cahier* (Agota Kristof), compagnie Teatrocinema, 2009.



Illustration 112 : *Gemelos,* d'après *Le Grand cahier* (Agota Kristof), compagnie Teatrocinema, 2009.



Illustration 113 : Spectacle de *Bunraku* traditionnel.



Tous droits réservés. Reproduction interdite. Affiche du spectacle "Le Horla" par le Clastic Théâtre/LAZARO, François

Illustration 114 : affiche du spectacle *Le Horla*, mise en scène François Lazaro, 1987.



Illustration 115 : *Rencontres de boîtes*, compagnie Kumulus, mise en scène Barthélémy Bompard, *in* BOMPARD, Bathélémy, CRAMESNIL, Joël, *Rencontres de boîtes*, Editions l'Entretemps, 2008, p.176.



Illustration 116 : *Rencontres de boîtes*, compagnie Kumulus, mise en scène Barthélémy Bompard, *in* BOMPARD, Bathélémy, CRAMESNIL, Joël, *Rencontres de boîtes*, Editions l'Entretemps, 2008, p.153.



Illustration 117 : *Troubles*, compagnie Gare Centrale, mise en scène Agnès Limbos, 2008.



Illustration 118 : *Le Scriptographe*, mise en scène Ezequiel Garcia Romeu, Théâtre de la Massue, 2006.



Illustration 119 : *Théâtre de Cuisine*, mise en scène Christian Carrignon et Katy Deville, Photo © Dominique Piollet, 1983.



Illustration 120 : *Escurial*, d'après Michel de Gehlderode, mise en scène Christophe Guétat, Théâtre Mû, création 2009.



Illustration 121 : *La Chair de l'Homme*, d'après Valère Novarina, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, création 2009.



Illustration 122 : *Au Dieu inconnu* – extrait de *La Chair de l'homme*, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, 2009, vue du dispositif de face, Maison du peuple de Clichy, image Hélène Cagniard, 20/04/2013.



Illustration 123 : *Head VI*, Francis Bacon, 1949 huile sur toile, 93.2 x 76.5 cm, Arts Council of Great Britain, Londres.



Illustration 124 : *Figure in movement*, Francis Bacon, 1985, huile sur canevas, 250 x 170 cm, Musée Fondation de l'Ermitage, Lausanne.



Illustration 125 : *Bastard*, mise en scène Duda Paiva, 2012.

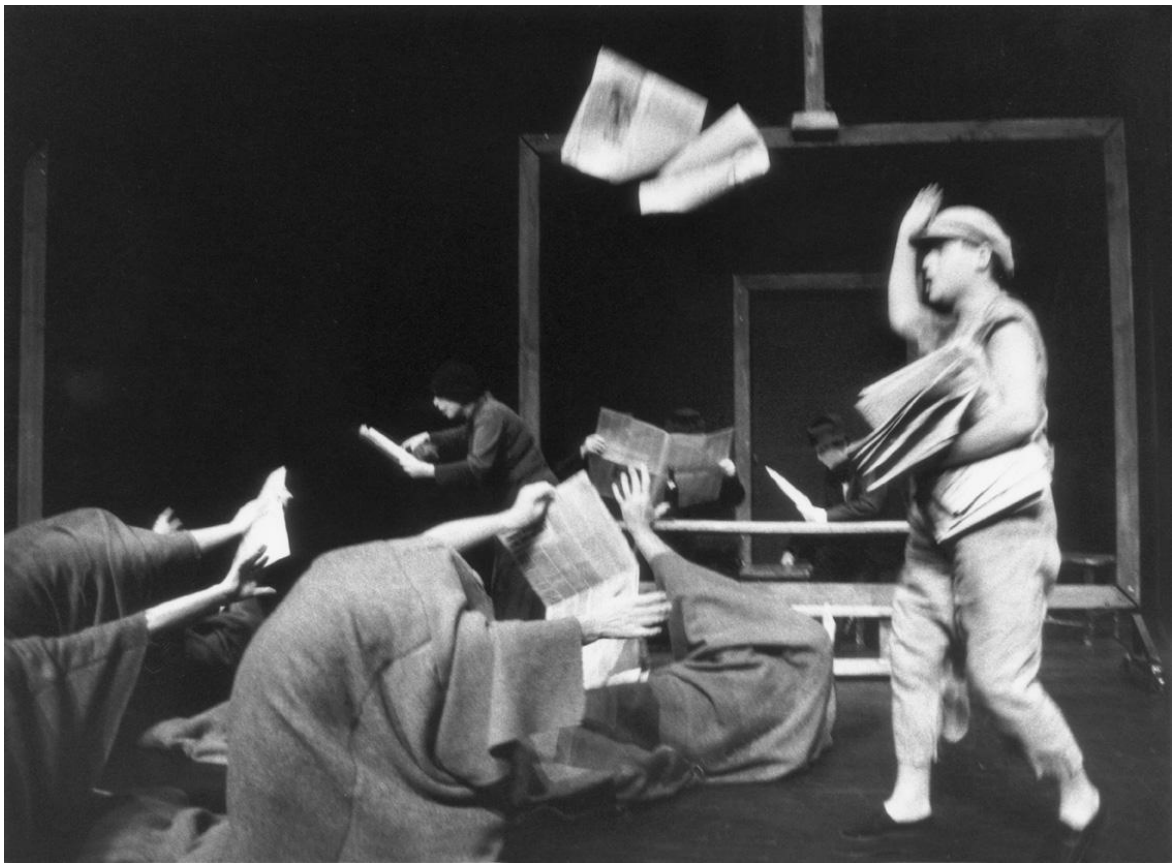


Illustration 126 : *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, mise en scène Tadeusz Kantor, 1984.

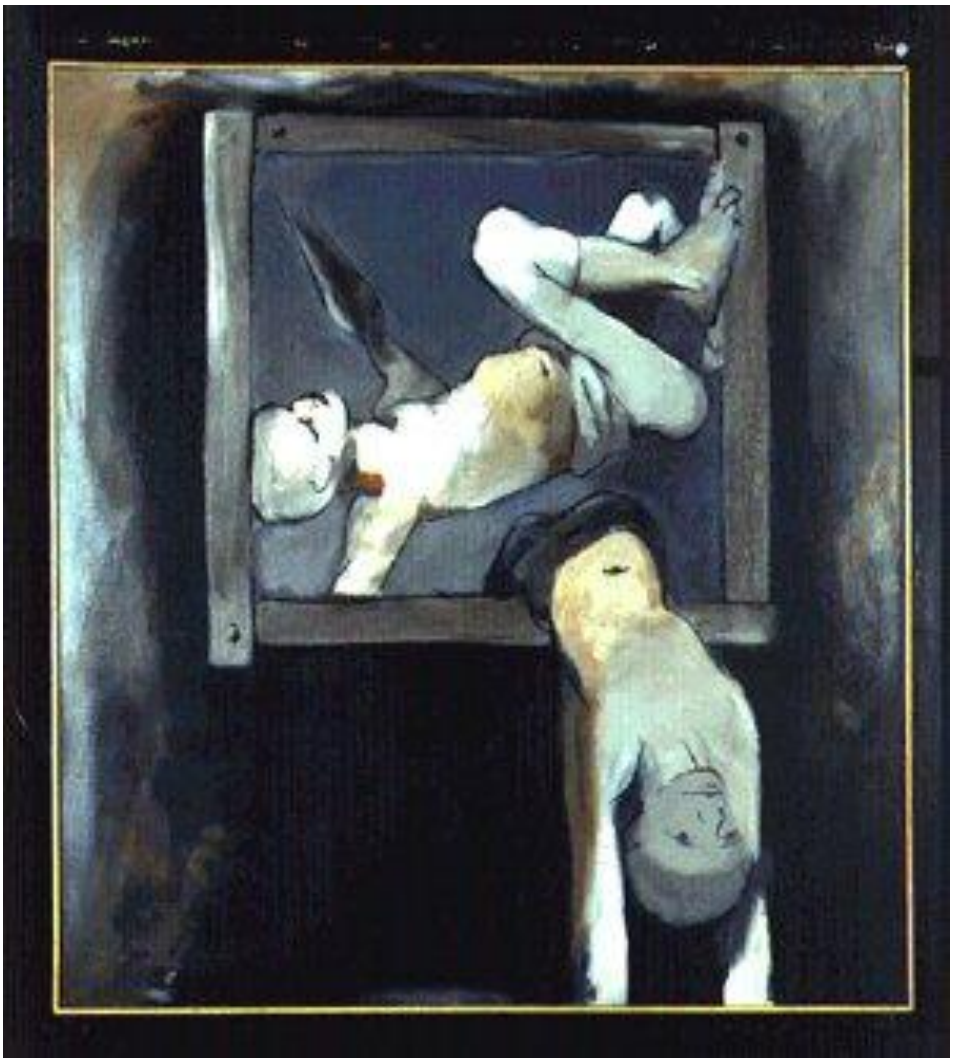


Illustration 127 : *A Writting Desk*, Tadeusz Kantor, 1983, acrylique sur toile, 120x110 cm.



Illustration 128 : *Intimae*, mise en scène Michel Laubu, compagnie Turak, 2009, image Jean-Paul Lozouet.



Illustration 129 : *Dracula*, mise en scène Denis Bonnetier, compagnie Zapoï, 2008.



Illustration 130 : *Menus larcins*, compagnie Délit de façade, 2008.





Illustrations 131 et 132 : *Drames brefs 2*, d'après Philippe Minyana, mise en scène Sylvie Baillon, compagnie Ches Panses Vertes, 2002.



Illustration 133 : *Rencontres de boîtes*, mise en scène Barthélémy Bompard, compagnie Kumulus, 2005.



Illustration 134 : *Dérives la nuit*, affiche du spectacle, compagnie Turak, Michel Laubu, 2005.

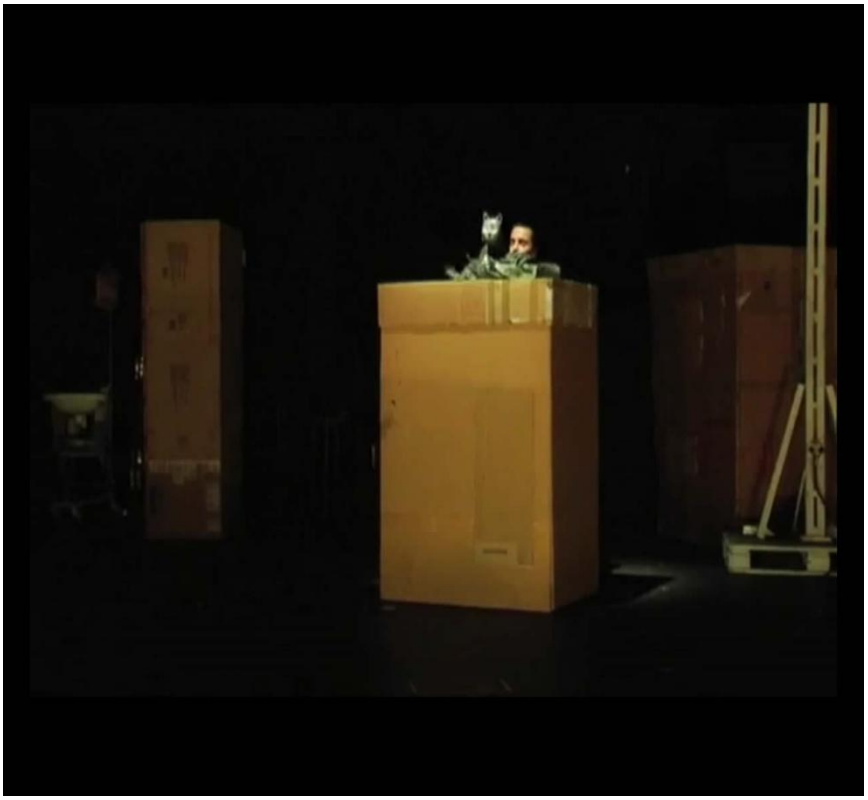


Illustration 135 : *A notre insu*, mise en scène Michel Laubu, compagnie Turak, 2008, une des boîtes fermée.



Illustration 136 : *La grande clameur*, mise en scène Jean-Louis Heckel, 2009.



Illustration 137 : *Zigmund Follies,* mise en scène Philippe Genty, 1983*,* scanné dans GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs,op. cit.,* p.193.

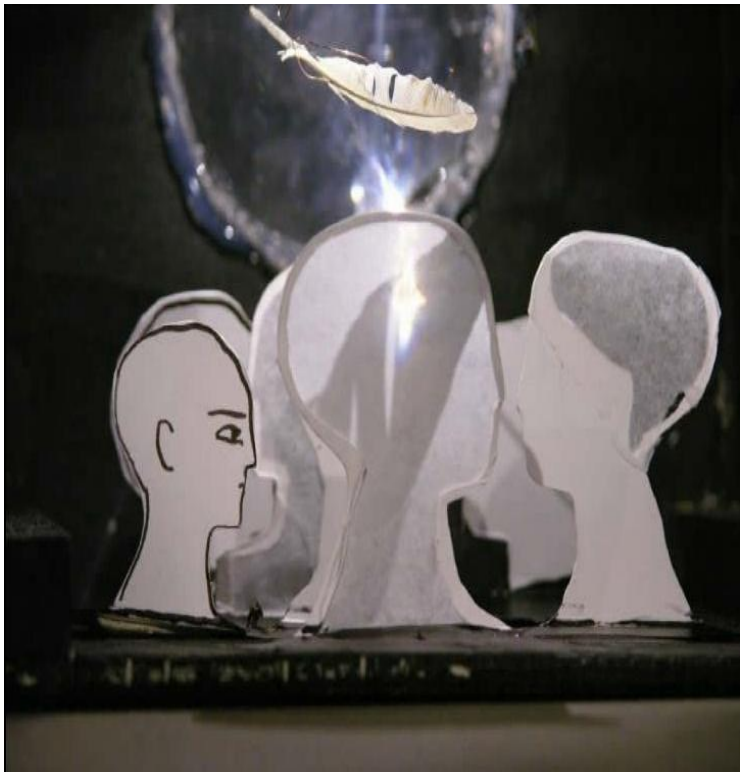


Illustration 138 : *Un souffle, une ombre, un rien*, mise en scène Alessandra Amicarelli, compagnie Stultifera Navis, création 2009 – L'intérieur d'une « Aïku Box ».



Illustration 139 : *Les Origines d'un monde : une île,* exposition de la compagnie Turak, création 2009.







Illustrations 140, 141 et 142 : *A notre insu*, 2009 – Le déploiement des boîtes.



Illustration 143 : *Mange ta soupe - La Révolte des Mannequins,* compagnie Royal De Luxe, 2008.

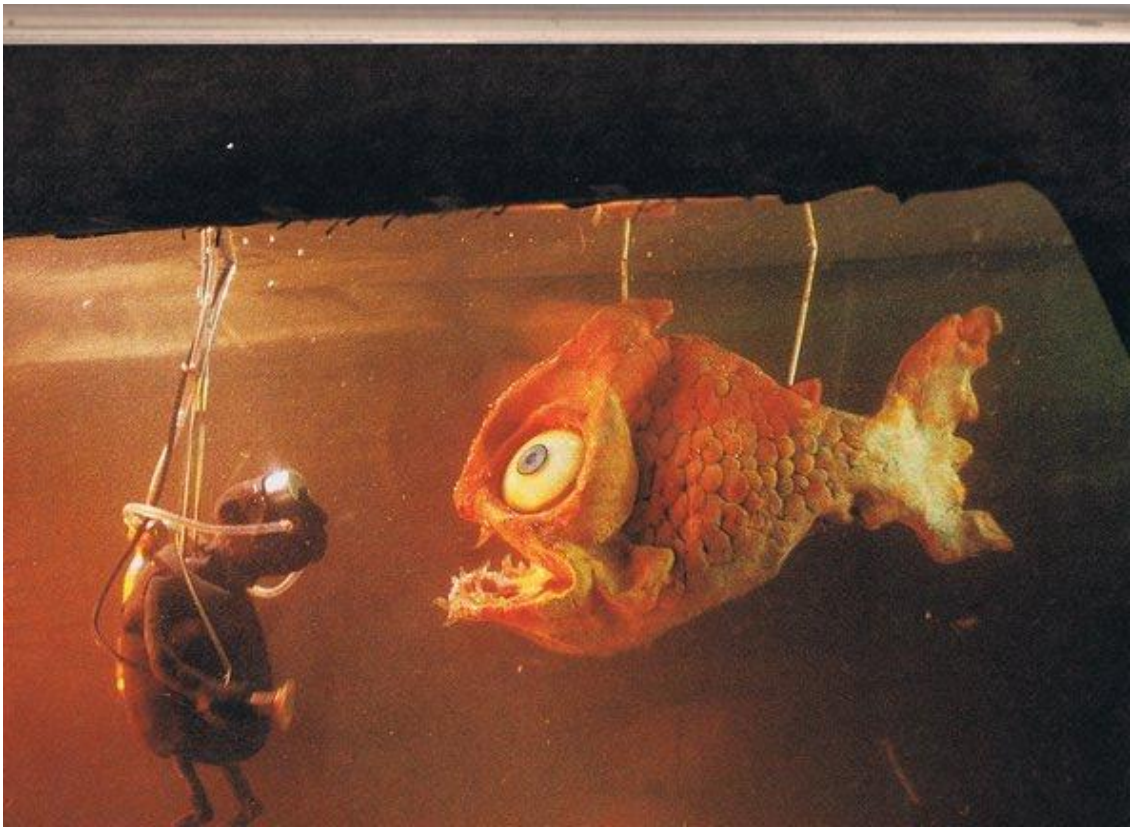


Illustration 144: *Bubbly Beds*, mise en scène Gavin Glover et Liz Walker, The Faulty Optic, 1998.

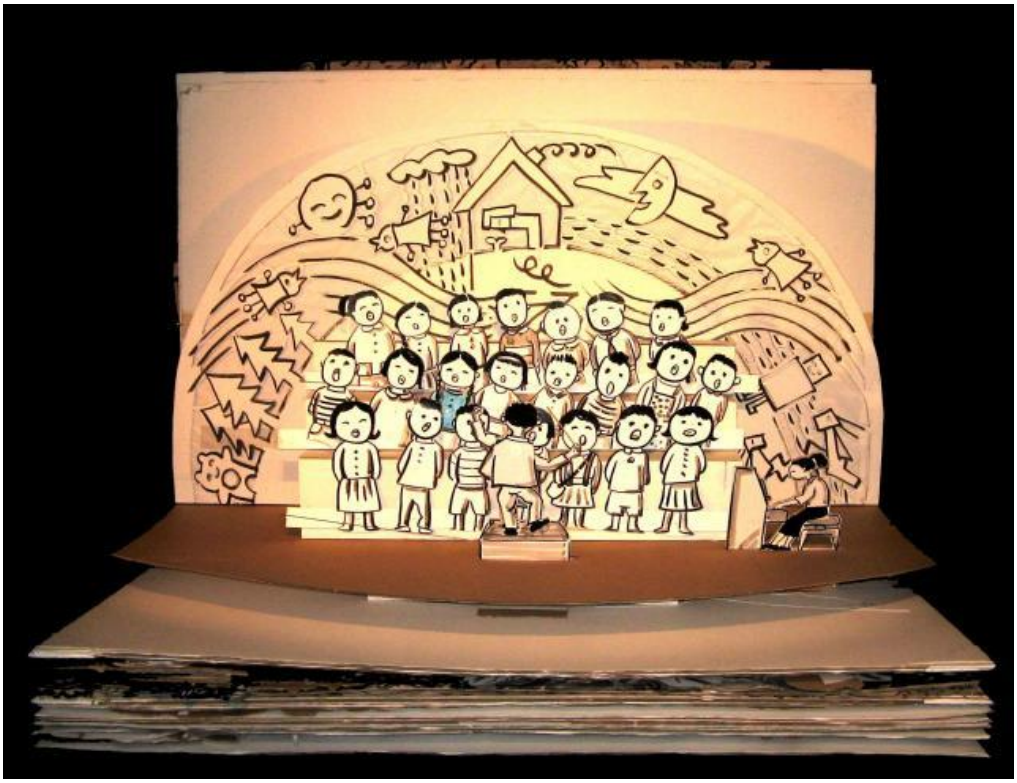


Illustration 145 : *Je me souviens* mise en scène Eun Young Kim Pernelle, compagnie La Boule bleue, 2009.



Illustration 146 : *Les Anges*, Théâtre Sans Toit, mise en scène Pierre Blaise, 2007.



Illustration 147 : *Le Cri quotidien*, mise en scène Brice Berthoud, compagnie Les Anges au plafond, 2000.

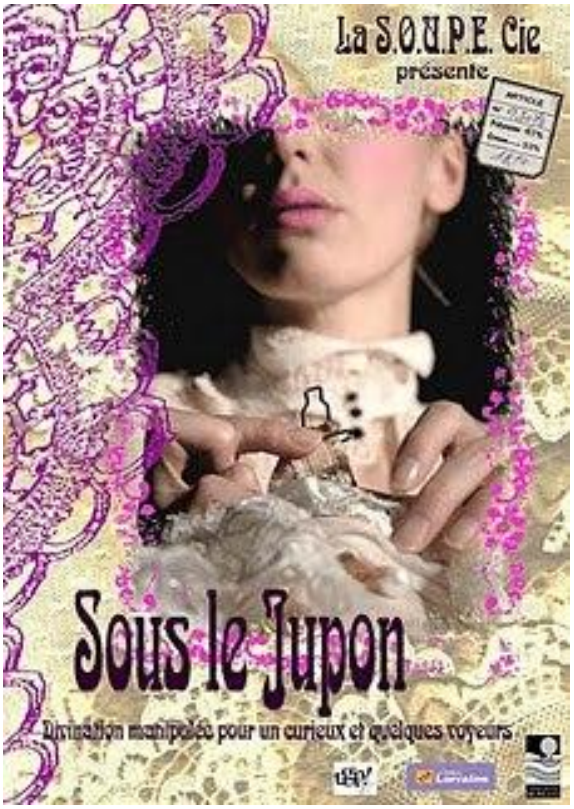


Illustration 148 : *Sous le jupon*, compagnie La SOUPE, mise en scène Delphine Bardot, 2007.



Illustration 149 : Mobil Homme, mise en scène Denis Bonnetier, compagnie Zapoï, 2008.



Illustration 150 : *Mine Noire*, compagnie Créatures, mise en scène Hubert Jégat, 2007.



Illustration 151 : *Freaks Carnival*, compagnie Mano Labo, mise en scène Lucas Prieux, 2009.



Illustration 152 : *Othello et Iago*, mise en scène Massimo Schuster, création 2009 images du spectacle par Brigitte Pougeoise, site du Théâtre de l'Arc en Terre.



Illustration 153 : *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.



Illustration 154 : *Lacrimosa*, mise en scène Bruno Pilz, 2011, capture d'écran.



Illustration 155 : *Spartacus*, mise en scène Claire Dancoisne, 2010.



Illustration 156 : *Mitoyen*, mise en scène Renaud Herbin, 2006.



Illustration 157 : *Le Voyage d'hiver*, mise en scène et interprétation Ilka Schönbein, 2003.



Illustration 158 : *Bastard*, mise en scène et interprétation Duda Paiva, 2012.

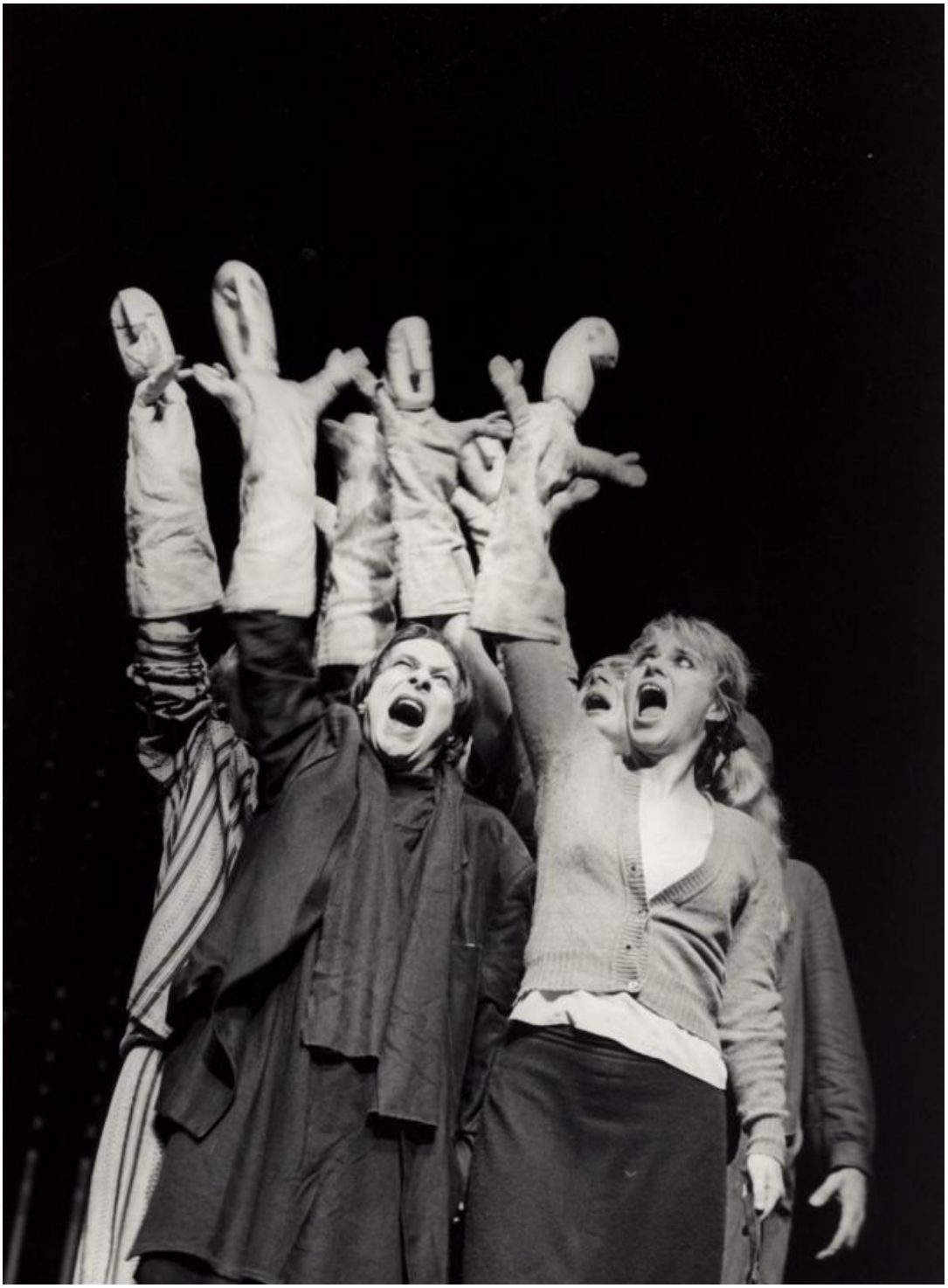


Illustration 159 : *Paroles mortes ou Lettres de Pologne*, de Daniel Lemahieu et François Lazaro, mise en scène François Lazaro, production Clastic Théâtre / Teatr Lalek Banialuka (Pologne), 1996, photo Jean-Paul Sterck.



Illustration 160 : *L'après-midi d'un foehn*, compagnie Non Nova, mise en scène Phia Ménard, 2012.



Illustration 161 : *La Chair de l'homme*, mise en scène Aurelia Ivan, compagnie Tsara, 2009.



Illustration 162 : *Zigmund Follies,* compagnie Philippe Genty, mise en scène Philippe Genty, 1983.



Illustration 163 : *La Fin des Terres*, compagnie Philippe Genty, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.



Illustration 164 : *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009| © Pascal François.





Illustrations 165 et 166 : *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.



Illustration 167 : *Les Époux Arnolfini* par Jan van Eyck, 1434, huile sur bois, 82,2 cm x 60 cm, National Gallery, Londres.



Illustration 168 : *Appartement témoin,* Turak Théâtre, 2011.



Illustration 169: *Tunnel Vision*, mise en scène Liz Walker et Gavin Glover, The Faulty Optic, 1999.





Illustrations 170 et 171 : L'entrée en scène du rhinocéros, dans *Bestiaire Forain* (170) et dans *Les Encombrants font leur cirque* (171).



Illustration 172 : *Bynocchio de Mergerac*, mise en scène Serge Boulier, Bouffou Théâtre, 1994.



Illustration 173 : Chère famille ! Les miniatures de La Licorne, 2004, photo Laurent Pascal.



Illustration 174 : Los Mundos de Fingerman, Gaia Teatro, 2004.



Illustrations 175 et 176: *The Faulty Optic*, Bubbly Beds, mise en scène Gavin Glover et Liz Walker, 1998.



Illustration 177 : *La Mer en pointillés*, Bouffou Théâtre, création 2007.



Illustration 178 : *Les Maisons closes*, dispositif compagnie La Licorne, 2011.



Illustration 179 : Kantor, *La salle de classe- ouvrage fermé,* 1984*,* Exposition *Tadeusz Kantor, l'époque du garçon*, Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, du 16 octobre au 17 décembre 2010.



Illustration 180 : *Mitoyen*, Là Où Théâtre, mise en scène Renaud Herbin, 2006.



Illustration 181 : *Lacrimosa*, mise en scène Bruno Pilz, 2011, capture d'écran.



Illustration 182 : *Lacrimosa*, mise en scène Bruno Pilz, 2011, capture d'écran.



Illustration 183 : *Lacrimosa*, mise en scène Bruno Pilz, 2011, capture d'écran.



Illustration 184 : *Les Ménines*, Vélasquez, 1656, huile sur toile, 318cm x 276 cm, Musée du Prado, Madrid.



Illustration 185 : *La Fin des Terres*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2005.



Illustration 186 : *Voyageurs immobiles*, mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.



Illustration 187 : *Vous qui habitez le temps*, d'après Valère Novarina, mise en scène Nicolas Gouseff, Théâtre Qui, création 2005.



Illustration 188 : *Boliloc,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2007.





Illustrations 189 et 190 : *Voyageurs immobiles,* mise en scène Philippe Genty et Mary Underwood, 2009.



Illustration 191 : *Voyageurs immobiles,* 2009.



Illustration 192 : *La Vieille et la bête*, mise en scène Ilka Schönbein, 2009.



Illustration 193 : *Chair de ma chair*, mise en scène Ilka Schönbein, 2006.



© Institut International de la Marionnette - photo C. Voisard - Le Voyage d'hiver, création d'Ilka Schönbein dans le cadre du programme X + C de l'IIM

Illustration 194 : *Le Voyage d'hiver*, mise en scène Ilka Schönbein, 2003.



Illustration 195 : *Freaks Carnival*, mise en scène Lucas Prieux, compagnie Mano Labo, 2009.