THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul-Valéry Montpellier III**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche REPRÉSENTER, INVENTER LA RÉALITÉ, DU ROMANTISME AU XXIe SIÈCLE

Spécialité : **Arts Spécialité Études Théâtrales et Spectacle vivant**

Présentée par **Francesca Di Fazio**

LA MARIONNETTE ET SON DRAME

LA DRAMATURGIE POUR LE THEATRE DE MARIONNETTES CONTEMPORAIN EN FRANCE ET EN ITALIE (1980-2020)

Cette recherche a été financée par le Programme de Recherche et d'Innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention 835193

Soutenue le 21/11/2022 devant le jury composé de

M. Didier PLASSARD, Professeur des universités, Université Paul-Valéry – Montpellier 3	Directeur de thèse
M. Enrico PITOZZI, Professeur, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna	Co-directeur de thèse
M. Joseph DANAN, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3	Président du jury
Mme. Cristina GRAZIOLI, Professeure, Università degli studi di Padova	Rapporteure
M. Gerardo GUCCINI, Professeur, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna	Examinateur
Mme. Sandrine LE PORS, Professeure des universités, Université Paul-Valéry – Montpellier 3	Examinatrice
Mme. Teresa MEGALE, Professeure, Università degli studi di Firenze	Examinatrice
Mme. Julie SERMON, Professeure des universités, Université Lyon 2	Rapporteure

La marionnette et son drame

Les dramaturgies pour le théâtre de marionnettes contemporain en France et en Italie (1980-2020)

Le théâtre de marionnettes a connu, depuis la fin du XX^{e} siècle, de profondes mutations, tant sur le plan esthétique que sur celui du dispositif dramaturgique. Si en France des expériences plurielles de collaboration entre écrivains et marionnettistes se sont développées, en Italie ont émergé des expérimentations dramatiques de la part des marionnettistes eux-mêmes, auteurs de textes aux qualités littéraires plus manifestes, qui ont parfois été publiés. Au fil des rencontres avec la scène, la posture de l'auteur dans le domaine de la marionnette devient « fluide », allant de l'écrivain extérieur répondant à une commande, au dramaturge et au co-créateur des spectacles. Une plus grande attention aux enjeux dramaturgiques a renforcé les relations des arts de la marionnette avec le théâtre d'acteurs. En vertu de cette osmose, certaines caractéristiques du régime contemporain de l'écriture pour la scène, comme la « rhapsodisation » des textes mise en évidence par Jean-Pierre Sarrazac et les traits « postdramatiques » décrits par Hans-Thies Lehmann, sont à l'œuvre dans les pièces pour marionnettes écrites depuis les années 1980. La comparaison des créations françaises (à travers les exemples de Daniel Lemahieu et François Lazaro, Jean Cagnard et la Cie Arketal, Kossi Efoui et Théâtre Inutile, Dennis Cooper et Gisèle Vienne) et italiennes (par Guido Ceronetti, Giuliano Scabia, Gigio Brunello et Gyula Molnár, Marta Cuscunà, Fabiana Iacozzilli, entre autres) montre comment elles exploitent la marionnette et ses multiples techniques de manipulation afin d'agencer la parole aux images suscitées par l'objet. Bien que l'on puisse observer un plus grand élan innovateur en France, tandis que les relations avec les différentes traditions régionales restent fortement ancrées en Italie – ce qui est également dû aux différents systèmes d'aide à la création, comme le montre l'examen des deux politiques culturelles –, l'analyse de plusieurs textes nous apprend que les poétiques et les motifs les plus récurrents sont communs aux deux territoires, en vertu des possibilités de figuration qu'offre la marionnette : la confrontation avec les problèmes actuels et les traumatismes de l'histoire, la plongée dans l'esprit humain, l'imagination de territoires post-anthropocentriques, la rencontre avec le trouble et la mort.

Mots-clés : Marionnette, Écriture théâtrale, Dramaturge, Répertoires, France, Italie, Théâtre contemporain, Politiques Culturelles

The puppet and its drama

Dramaturgies for contemporary puppet theatre in France and Italy (1980-2020)

Since the end of the 20th century, puppet theatre has undergone profound changes, both in terms of aesthetics and dramaturgy. While in France there have been many experiences of collaboration between playwrights and puppeteers, in Italy there have been playwriting experiments by the puppeteers themselves, composing texts of a more literary quality, which have sometimes been published. In the course of these encounters with the stage, the position of the author of puppet theatre becomes "fluid", going from the external writer answering a commission, to the dramaturge, to the co-creator of the shows. A greater attention to dramaturgical issues has strengthened the relationship between puppetry and acting. By virtue of this osmosis, certain characteristics of the contemporary regime of writing, such as the "rhapsodisation" of texts highlighted by Jean-Pierre Sarrazac and some features of postdramatics, described by Hans-Thies Lehmann, are at work in the puppet plays composed since the 1980s. The comparison of French creations (through the examples of Daniel Lemahieu and François Lazaro, Jean Cagnard and Cie Arketal, Kossi Efoui and Théâtre Inutile, Dennis Cooper and Gisèle Vienne) and Italian ones (by Guido Ceronetti, Giuliano Scabia, Gigio Brunello and Gyula Molnár, Marta Cuscunà, Fabiana Iacozzilli, among others) shows how they exploit the puppet and its multiple techniques of manipulation in order to interweave the word to the images generated by the object. Although a greater innovative impulse can be observed in France, while the relations with the different regional traditions remain more anchored in Italy – also due to the different systems of support for creation, as shown by the examination of the two cultural policies –, the analysis of several texts attests that the most recurrent poetics and motifs are common to both territories, by virtue of the possibilities of figuration offered by puppets: the confrontation with current problems and the traumas of history, the dive into the human mind, the imagination of post-anthropocentric territories, the encounter with disorder and death.

Key words: Puppet, Playwriting, Dramaturge, Repertoires, France, Italy, Contemporary theatre, Cultural policie

Université Paul-Valéry – Montpellier 3
—
Unité de recherche RIRRA 21
École Doctorale 58
Arts Spécialité Études Théâtrales et Spectacle vivant

LA MARIONNETTE ET SON DRAME

LES DRAMATURGIES POUR LE THEATRE DE MARIONNETTES CONTEMPORAIN EN FRANCE ET EN ITALIE (1980-2020)

Francesca Di Fazio

———

Thèse co-dirigée par :
Didier Plassard (Université Paul-Valéry – Montpellier 3, UFR 1)
Enrico Pitozzi (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Cette recherche a été financée par le Programme de Recherche et d'Innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention 835193.

Fu nel teatro di Orange. […]
Quello era la forte, l'antica maschera che simula tutto,
dietro la quale il mondo raccolse perché vi fosse un viso.[1]

C'était au théâtre d'Orange. […]
C'était le grand masque antique, qui dissimulait toutes choses
et derrière lequel le monde se concentrait en une vision.[2]

— Rainer Maria Rilke

[1] Rainer Maria RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Furio Jesi, Milano, Garzanti, 2010, p. 188.

[2] Rainer Maria RILKE, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Claude David, in R. M. Rilke, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, pp. 585-586.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Didier Plassard, pour l'intérêt et l'aimable disponibilité qu'il a montré dès notres premier contact, lors de la rédaction de mon mémoire de master, et jusqu'au bout de ce parcours doctoral. Son regard ouvert et aigu m'a conduit là où je craignais parfois de ne pas pouvoir aller toute seule. Je le remercie également d'avoir créé un environnement aussi stimulant, bienveillant et accueillant dans le cadre du projet *PuppetPlays*.

Je remercie mon codirecteur de recherche, Enrico Pitozzi, pour avoir rendu possible mon désir de poursuivre un chemin croisé avec l'Italie, pour sa généreuse disponibilité à suivre ma recherche et de son accompagnement fructueux.

Je remercie Joseph Danan, Gerardo Guccini, Cristina Grazioli, Sandrine Le Pors, Teresa Megale et Julie Sermon, d'avoir accepté de faire partie de mon jury. Je les remercie également pour la présence qu'ils et elles ont eue, chacun et chacune à leur manière, à différentes étapes de ma recherche, en m'accordant leur temps, leur écoute et leurs ressources.

Je remercie le laboratoire RIRRA 21 et notamment sa directrice, Marie-Ève Thérenty, de m'avoir accueillie et d'avoir permis la conclusion de cette thèse. Merci également à l'école doctorale d'Arti visive, performative e mediali de l'université de Bologne, spécialement à son coordinateur Marco Beghelli et à son prédécesseur Daniele Benati, d'avoir permis le parcours de cotutelle et l'achèvement de ce travail de recherche.

Je remercie Carole Guidicelli, dont le soutien, la bienveillance et les retours ont été toujours enrichissants. Merci à Alfonso Cipolla, le premier à m'avoir fait découvrir il y a longtemps le monde de la marionnette. Je remercie également John Bell, Nicola Bonazzi, Bruno Capaci, Matthew I. Cohen, Helga Finter, Claudio Longhi, Sophie Lucet, Nicola Pasqualicchio, Edward Portnoy, dont les retours à l'occasion de la rédaction d'articles ou de communications aux colloques ont affiné ma démarche.

Je remercie les artistes, les auteurs et autrices et les dramaturges pour la matière vivante avec laquelle ils ont nourri ce travail. Merci à Gigio Brunello et Gyula Molnár de m'avoir accueillie dans le monde à l'envers de leurs marionnettes et de m'avoir fascinée par leur travail depuis que j'ai commencé mes études. Merci à Marta Cuscunà pour les fils dénoués au cours de promenades milanaises et parisiennes, d'entretiens et de correspondances. Merci à François Lazaro pour l'accueil et le caractère poignant de chaque mot. Merci à Marion Aubert, Patrick Boman, Dennis Cooper, Joseph Danan, Simon Delattre, Frédéric Feliciano-Giret, Kossi Efoui, Dominique Houdart, Jeanne Heuclin, Fabiana Iacozzilli, Gérard Lépinois, Marco Lucci, Sylvie Osman, Marco Rogante, Julie Sermon, Pauline Thimonnier, Paola Villani. Leurs témoignages, leurs réflexions, leurs réponses ont été des sources irremplaçables.

Je remercie également toutes les institutions, les théâtres, les musées qui m'ont accueillie dans leurs archives : Biblioteca Archiginnasio de Bologne, Castello dei Burattini-Museo Giordano Ferrari et Teatro delle Briciole à Parme, Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, Théâtre Mouffetard à Paris, La Nef – Manufacture d'utopies à Pantin.

Merci à Jean Boutan, Sophie Courtade, Claire-Marine Parodi, Paul Robert, collègues rencontrés au sein de *PuppetPlays*, mais surtout une fine équipe inégalable qui a donné du sens à chaque moment passé ensemble. Merci pour le soutien, le partage, les échanges, les repas, les sorties, les terrasses, les journées à la mer. Merci également à leurs copains et copines, chaque moment de rencontre a été un moment d'amitié.

Merci à Gildas Tilliette pour l'attentive relecture, la gentillesse et l'enthousiasme montré face à la découverte du champ de recherche de la marionnette. Merci d'être venu à mon secours à un moment aussi délicat.

Je remercie celles et ceux qui ont toujours su me donner de l'élan et de la légèreté par leur présence, ou bien malgré la distance.

Merci à ma mère, Isa, pour son soutien, son accompagnement, son amour bienveillant, son écoute. Merci d'être toujours indispensable.

Merci à mon père, Silvio, pour les mots toujours pleins d'affection et d'encouragement. Merci pour notre voyage dans le Midi.

Merci à eux pour l'univers de culture dont ils m'ont toujours nourri.

Merci à ma sœur, Caterina, pour sa complicité unique. Merci de m'accompagner dans mes raisonnements et de toujours me faire savoir que tu crois en moi.

Merci à Sophie de ne jamais me faire sentir seule, merci pour la sororité qui nous lie depuis toujours.

Merci à Giulia pour le soutien toujours plein d'affection et d'estime, merci de ton enthousiasme pour mes projets.

Merci à elles pour l'aventure estivale incontournable que nous avons vécue ensemble.

Merci à Renata pour nos paroles partagées dans les bons moments comme dans les plus difficiles, merci pour ta force de guerrière modèle.

Merci, Rossella, de ta bienveillance, de ton regard limpide et de ta solide amitié, merci d'être toujours présente à chaque moment important.

Merci à Sara de m'avoir généreusement offert son amitié, ses conseils, son soutien. Merci d'avoir fait de Montpellier un endroit où l'on se sent chez soi.

Merci à Martina de la générosité et de l'attention qu'elle sait offrir.

Merci à Alessandro d'être toujours là dans n'importe quelle urgence.

Merci à Jacopo pour les conseils toujours éclairants, les discussions inattendues et les partages frugaux. Merci aussi à Margaux pour son intérêt vers mon travail.

Merci, Sofia, pour ton amour inconditionnel, durable, plus fort que l'eau.
Merci à Letizia pour ses étoiles et sa musique.
Merci à Larissa pour sa complicité et son écoute.

Merci à ceux et celles qui m'ont également permis de poursuivre mes projets artistiques parallèlement à mon temps de recherche. Merci à tous mes collègues dramaturges, notre lien qui dure même des années après la fin du cours est un atout inégalé. Merci à ERT-Emilia Romagna Teatro, Daria Deflorian et Elena Di Gioia pour l'accompagnement dans la réalisation du projet *Mediatori del reale - Dramaturg fra teatri e città*, et merci à Fabiola pour nos mirages. Merci aux organisateurs et tuteurs de l'appel à projets *Nuovi Eretici*, ainsi qu'à mes compagnons de trébuchements. Merci à Roberto Latini pour avoir « mis en son » notre *Arte Invisibile*. Merci notamment à Elisa Cuppini et Savino Paparella pour la confiance qu'ils m'ont accordée et pour m'avoir fait voyager dans mon écriture avec leur art. Merci à Honza Sudek d'avoir mis en images notre jardin d'Il était une fois.

Merci, finalement, aux doctorantes et doctorants qui prêteront attention à ma recherche avec leurs regards nouveaux.

Sommaire

Sommaire 16

Introduction 20

Chapitre I *Le grand inconnu* 36

I. Écrire vers la matière 38

I.1. Géographies de la figure 40

I.2 Les dramaturgies pour la marionnette 55

I.3. Le drame contemporain et l'écriture pour marionnettes : théories 98

Chapitre II *« Un état de fluidité constante »* 136

II. La place de l'auteur et l'émergence du dramaturge 138

II.2 Qui écrit ? La posture de l'auteur dans le théâtre de marionnettes 159

II.3 « Where is this sight ? » 232

Chapitre III *Poétique de la vision* 270

III. L'agencement de la parole et de l'image 272

III.1 « La mémoire de la marionnette » 274

III.2 La marionnette face au réel 325

III.3 La marionnette et le mal 379

Conclusion *La charrue à figures* 420

Index nominum 436

Bibliographie 442

Table des illustrations 476

Annexes *Entretiens inédits* 480

Table des matières 560

Notes techniques

Toutes les citations d'ouvrages dont une traduction française officielle n'existe pas, ont été traduites par nous-mêmes (de l'italien ou de l'anglais) dans le corps du texte. Le double texte (original et traduit) a toujours été gardé.

Au cours de la rédaction de cette recherche, un désir d'utiliser une forme d'écriture inclusive s'est manifesté. Cependant, en raison à la fois du peu de temps disponible pour apporter des modifications et de l'absence, à ce jour, d'une harmonisation des pratiques, notre souhait a malheureusement dû rester lettre morte. En espérant une prochaine stabilisation qui rendra l'écriture inclusive uniformément utilisée et utilisable, nous nous excusons pour cette lacune.

Introduction

Un théâtre des possibilités

La prima persona che Puh incontrò fu Coniglio.
- Ciao, Coniglio, disse, sei tu?
- Facciamo finta di no, rispose Coniglio, e vediamo cosa succede.

La première personne que Winnie rencontra fut Lapin.
- Bonjour, Lapin, dit-il, c'est toi ?
- Faisons comme si ce n'était pas le cas, répondit Lapin,
et voyons ce qui se passe.[3]

- A.A. Milne

Le théâtre de marionnette est la forme théâtrale qui, peut-être plus que toute autre, met à nu son mécanisme fictionnel, sa nature irréelle, artificielle. Toute représentation en marionnette ne peut cacher son évidente irréalité : « faisons comme si... ». La « suspension volontaire de l'incrédulité »[4] exigée du spectateur est à la base de l'espace imaginatif illimité offert par la figure. Qu'elle soit faite de matériaux bruts ou sophistiqués, qu'elle ait l'élasticité des articulations ou la fixité du masque, qu'elle soit en bois ou numérique, la figure, par sa nature évidemment fictive – signe, fétiche – laisse apparaître, derrière sa matérialité, une infinité de figurations possibles. Chaque aspect du théâtre – fiction, réalité, mimesis, diégèse – trouve dans la marionnette une existence potentielle qui se manifeste sur scène dans toute l'immédiateté qu'offre le médium plastique. Toute signification, tout imaginaire peut être exprimé par son signifiant matériel. Ainsi, la variété des significations potentielles que la figure peut véhiculer s'étend de la vitalité profane aux ressentis les plus intimes, de l'hilarité grotesque à l'expression poétique, de la bonté moralisatrice à la violence impitoyable, du double inquiétant au masque de la mort.

---

[3] Alan Alexander MILNE, *Winnie Puh*, cité dans Gyula MOLNAR, *Teatro d'oggetti*, Pisa, Titivillus Edizioni, 2009, p. 9.

[4] Samuel Taylor COLERIDGE « Autobiographie littéraire, chap. XIV », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Gallimard, 2013, p. 379. [« *Willing suspension of disbelief* »].

Cet éventail de possibilités symboliques et concrètes (une marionnette peut subir sur scène ce que le corps d'un acteur ne pourrait pas accomplir) a fasciné bien des personnalités artistiques au fil des siècles : marionnettistes, bien sûr, mais aussi acteurs, metteurs en scène, théoriciens et écrivains. Il convient de souligner l'attention que différents courants artistiques entre la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle ont portée au théâtre de marionnettes. Objet proche de l'art populaire, outil d'exploration entre la matière inerte et la matière vivante, la marionnette a permis de développer une expression artistique qui voulait se débarrasser des attitudes naturalistes. Les théories et les créations qui ont fleuri autour d'elle à cette époque[5] ont marqué une étape décisive dans la prise de conscience par les marionnettistes eux-mêmes de leur art. De moyen de subsistance incertain, soumis aux exigences du nomadisme territorial, le théâtre de marionnettes a eu l'occasion de se déployer (pas universellement, certes) dans des environnements sophistiqués et des théâtres permanents. Au cours du XX[e] siècle, grâce à l'usage qu'en ont fait plusieurs personnalités fondamentales du théâtre moderne, la marionnette a pu exposer ses possibilités les plus radicales. La figure est redécouverte comme un médium capable d'amener toute immatérialité – concepts, sensations, humeurs, métaphores – sur la matérialité de la scène. Entre la fin du XX[e] siècle et le début du XXI[e], la liberté donnée par la figure a intéressé non seulement les marionnettistes et les marionnettistes-auteurs des textes de leurs spectacles, mais aussi les auteurs, écrivains ou dramaturges qui ont expérimenté l'écriture pour le théâtre de marionnettes. En particulier, certains auteurs contemporains comme Daniel Lemahieu, Jean Cagnard ou Kossi Efoui, semblent avoir trouvé dans la marionnette un moyen fonctionnel pour l'expression de leur écriture, dont témoignent les relations de compagnonnage durables qu'ils ont établies avec des compagnies de marionnettistes.

Suivant ces évolutions, plusieurs revues théâtrales francophones consacrent, dès la fin des années 1990, des numéros spécialement dédiés aux liens entre la marionnette et

---

[5] Nous pensons par exemple à la marionnettisation de l'humain chez le personnage d'Ubu roi dans la pièce homonyme d'Alfred Jarry (1896, en 1901 adaptée pour marionnettes sous le titre d'*Ubu sur la butte*), à la théorisation de la « Surmarionnette » par Edward Gordon Craig (1908), aux scénarios pour marionnettes écrits par le futuriste Fortunato Depero (1916-17), à l'intérêt montré aux effigies par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* (1938). Voir notamment Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie, Lausanne*, L'Âge d'Homme, coll. « Th20 », 1992.

« son » écriture, « ses » auteurs : *Puck* [6], *Études théâtrales* [7], *Alternatives théâtrales* [8], interrogent la place de l'écriture au sein des créations contemporaines avec marionnettes. Avec l'intention d'élargir ce champ de recherche, qui reste peu exploré, et d'approfondir l'étude de ces dramaturgies, notre propos principal consiste à chercher comment les possibilités offertes par la figure ont été reprises et utilisées dans l'écriture dramatique d'aujourd'hui. Qu'offre la marionnette à l'écriture ? Et que peut donner l'écriture en retour ? Ces questions deviennent d'autant plus remarquables lorsqu'elles sont posées dans le contexte contemporain. Comme cela a été montré[9], depuis la seconde moitié du XX[e] siècle, le théâtre de marionnettes s'est rapproché davantage du théâtre d'acteurs, tant en raison d'un processus progressif d'institutionnalisation et d'inclusion du domaine de la marionnette dans la législation du spectacle vivant, qu'en raison des processus de création à l'œuvre dans les spectacles des marionnettistes, qui sont devenus de plus en plus articulés et capables d'impliquer plusieurs professionnels du spectacle pour chaque production. Certes, dans la pluralité des réalités d'aujourd'hui, des spectacles entièrement composés – écrits, mis en scène, joués – par des marionnettistes « solistes » persistent, néanmoins, on observe que la plupart des productions peuvent inclure des professionnels comme l'auteur extérieur, chargé d'écrire le texte, le dramaturge, qui soigne l'architecture dramaturgique du spectacle en faisant le lien entre le texte (lorsqu'il est présent), le jeu des acteurs et l'utilisation des marionnettes, le constructeur des marionnettes, qui ne coïncide pas forcément avec le metteur en scène, le *designer* sonore, le concepteur lumière, etc. Dans le paysage multiforme du théâtre contemporain, où et comment s'inscrivent les écritures de

---

[6] *Puck*, n°8, « Écritures. Dramaturgies », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 1995.

[7] *Études théâtrales*, n° 6, « Marionnettes », Paris, L'Harmattan, 1994. Le discours a été approfondi, vingt ans plus tard, avec l'œuvre collective dirigée par Sandrine LE PORS autour des « voix marionnettiques » : *Études théâtrales*, n°60-61, « Les voix marionnettiques », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

[8] *Alternatives théâtrales*, n° 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, 2002.

[9] Voir Henryk JURKOWSKI, *Métamorphoses. La marionnette au XX[e] siècle*, Charleville-Mézières, Montpellier, Coédition Institut International de la Marionnette et Éditions l'Entretemps, 2008 ; Didier PLASSARD, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n° 2, décembre 2019, pp. 381-401.

la marionnette ? Quelles relations entretiennent-elles avec les évolutions textuelles du théâtre d'acteur ?

En raison des développements traversés par les arts de la marionnette dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle, nous avons choisi de prendre en considération les écritures qui dérivent de ces changements et qui déploient leurs échos sur les scènes d'aujourd'hui. C'est en effet à travers un corpus de textes composés en France et en Italie entre la fin du XX^e^ siècle et les vingt premières années du XXI^e^ que nous tenterons de mettre en relation les textes pour la marionnette avec les développements dramatiques plus récents et avec les théories qui ont dominé le champ des études théâtrales. En nous concentrant avant tout sur les textes qui ont été écrits spécialement pour la marionnette, nous mettrons leur spécificité au centre de notre réflexion, en étudiant le rapport des auteurs à ce moyen d'expression théâtrale, leurs démarches de travail et les poétiques qui traversent leurs écritures ; néanmoins, ces aspects seront situés dans les « réinventions »[10] continues que le drame expérimente dans le « royaume du désordre »[11] qui caractérise l'écriture théâtrale moderne et contemporaine. À une époque marquée par une fascination pour le « postdramatique »[12], comment le texte pour la marionnette a-t-il réagi à ces frottements ? Quels sont les points de contact ou les divergences entre les écritures pour marionnettes d'aujourd'hui et les tendances de l'écriture théâtrale contemporaine ?

Ces questions ont rarement été posées dans le domaine des études théâtrales. Il apparaît donc nécessaire de les aborder, et de chercher des réponses qui tiennent compte des échanges fructueux entre la scène des marionnettes et le théâtre d'acteurs. Bien qu'elle reste une pratique artistique minoritaire, l'intérêt pour la marionnette s'est accru, tantôt vis-à-vis de ses formes anciennes, tantôt pour ses formes modernes (théâtre visuel, théâtre d'objets, théâtre de narration sur table, théâtre multimédia…). La programmation de certains théâtres et festivals cherche à intégrer des spectacles de marionnettes au théâtre d'acteurs ; la recherche scientifique et artistique a dernièrement multiplié les occasions de

---

[10] Jean-Pierre SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 15.

[11] Jean-Pierre SARRAZAC, « Il nuovo corpo del dramma », *Prove di drammaturgia*, « Dramma vs. Postdrammatico », XVI, n° 1, juin 2010, p. 62.

[12] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

développement de cette discipline. D'autre part, l'exploration d'un sujet souvent laissé en marge du discours théâtral peut élargir notre connaissance de la scène actuelle et ajouter une nouvelle face au prisme à travers lequel elle est observée.

Conditions

L'étude de la dramaturgie pour le théâtre de marionnettes s'inscrit dans un domaine peu approfondi, un champ encore ouvert. Il apparaît donc nécessaire de recourir à certaines contraintes qui en délimitent les frontières. La première est d'ordre typologique : nous n'examinerons que les écritures conçues spécialement pour la marionnette, exception faite de quelques adaptations qui constituent des réécritures originales. La seconde concerne la temporalité : tout en prenant en considération les développements et l'histoire de la dramaturgie pour marionnettes, le corpus est constitué des textes produits entre les années 1980 et 2021, pour les raisons que nous venons d'identifier. La troisième est d'ordre géographique : cette étude se concentre en particulier sur deux pays de l'Europe occidentale, la France et l'Italie, qu'elle analysera dans une intention comparative, en raison des panoramas artistiques similaires malgré certaines différences. Toutefois, afin de ne pas nous trouver face à un corpus trop hétérogène, nous avons choisi de nous concentrer, en ce qui concerne l'Italie, surtout sur les productions réalisées dans les régions du nord ; ceci est dû non seulement à une concentration considérable de compagnies de marionnettistes dans cette zone, mais aussi à une configuration culturelle et économique assez proche de celle de la France, qui détermine une ressemblance des conditions de production et de diffusion de la création théâtrale.

À partir des années 1960 et 1970 surtout, les échanges culturels entre la France et l'Italie se sont renforcés : des circulations d'œuvres et d'artistes, des coproductions, ainsi qu'un dialogue commun entre la création théâtrale et la recherche universitaire, ont permis de créer un terrain d'entente, que nous nous proposons d'étudier également sous l'angle des arts de la marionnette, jusqu'à présent laissé de côté. Dans ces paysages très proches, quelle est la place pour la création marionnettique ? En comparant différents aspects autour de l'écriture théâtrale et des arts de la marionnette – la posture de l'auteur et le statut du texte, les politiques culturelles et les institutions œuvrant dans le champ de la

marionnette, les démarches artistiques de création – nous tenterons de voir si les différences entre les deux paysages théâtraux ont une incidence sur la poétique des textes et de la représentation. Par exemple, la parution, en France, de publications critiques et universitaires sur l'écriture contemporaine pour marionnette ne trouve pas d'équivalent en Italie, où non seulement les études consacrées à cet art sont moins nombreuses, mais de plus elles ne portent pas sur des questions de dramaturgie – une situation qui est liée au manque d'attention accordée en général aux auteurs dramatiques. Quelles en sont les conséquences sur la dramaturgie pour marionnettes ? Cela signifierait-t-il que les auteurs n'ont pas leur place dans le théâtre de marionnettes italien ? Le renouvellement des arts de la marionnette, en Italie, passe-t-il par un travail sur le texte ?

La mise en relation des deux réalités offrira des perspectives dynamisantes à notre recherche, particulièrement à la croisée des chemins entre un passé culturel riche en traditions comme celui de l'Italie et une plus grande poussée vers les frontières de l'expérimentation perceptible en France. Le poids des traditions régionales en Italie, bien plus fort qu'en France, détermine-t-il encore des différences dans le développement et le renouvellement des arts de la marionnette ?

Deux histoires parallèles

Les textes élaborés entre la fin du XX^{e} siècle et le début du XXI^{e} en France et en Italie pour le théâtre de marionnettes, sont à analyser ici aussi bien dans leur spécificité que par rapport au panorama plus large du théâtre d'acteurs et aux études théoriques qui l'accompagnent. Notre étude cherche en effet à inscrire le théâtre de marionnettes dans la réflexion globale sur le théâtre, d'où notre choix de ne pas nous appuyer uniquement sur des essais consacrés à la marionnette, mais d'inclure également des ouvrages sur les développements traversés par l'écriture théâtrale au cours du XX^{e} siècle.

En effet, bien qu'on remarque un intérêt accru des chercheurs à l'égard des textes pour la marionnette (plus en territoire français qu'en territoire italien, comme nous le verrons), conduisant à la publication de plusieurs essais, articles et dossiers thématiques, une mise en relation des tendances dramatiques relatives au théâtre de marionnettes avec celles

inhérentes à l'histoire plus large du théâtre n'apparaît pas encore avec évidence. Qu'il s'agisse d'œuvres anonymes, de réductions, d'adaptations, de canevas mis au point par des marionnettistes ou d'œuvres écrites par des auteurs de la littérature « majeure », les textes pour marionnettes sont généralement exclus des études théâtrales, par les spécialistes du secteur eux-mêmes, qui mettent davantage l'accent sur l'aspect visuel que sur l'aspect dramaturgique, au détriment du texte. De même, les étapes et les développements de ces dramaturgies n'apparaissent pas dans les manuels d'histoire des spectacles, faisant du texte pour marionnettes un grand inconnu. La reconstitution historique de la littérature dramatique est elle-même imparfaite : comme le souligne Didier Plassard,

> Prendre en compte les répertoires pour marionnettes dans l'histoire de la littérature dramatique peut ainsi conduire à certaines révisions de celle-ci : cela permettra d'introduire plus de diversité et de complexité dans la succession linéaire traditionnelle des poétiques (le Romantisme après le Classicisme, le Symbolisme après le Réalisme, le Post-modernisme après le Modernisme, etc.), laquelle ne reflète pas la variété des productions théâtrales à l'intérieur d'une même époque.[13]

D'où le postulat à la base de notre étude et l'origine des conditions qu'elle entend vérifier : la présence de rapports cachés et sous-jacents entre la production dramaturgique « majeure » et celle spécifique aux marionnettes. En confrontant deux histoires qui semblent avoir toujours procédé séparément, on identifiera les occasions où certaines catégories pertinentes pour l'étude de la composition dramatique pour théâtre d'acteurs s'avèrent fonctionner aussi pour le théâtre de marionnettes, les points de rencontre ou, inversement, les ramifications divergentes.

La dramaturgie des marionnettes comme friche

Le champ des écritures dramatiques pour le théâtre des marionnettes est un territoire varié et articulé, en partie encore à explorer tant dans son histoire passée que dans ses plis

---

[13] Didier PLASSARD, dossier de présentation du programme de recherche *PuppetPlays - Reconsidérer les répertoires pour les théâtres de marionnettes en Europe de l'Ouest*, lauréat de l'appel « Advanced Grant » du Conseil Européen de la Recherche (ERC AdG 835193) et dirigé par Didier Plassard à l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Son objet d'études est le répertoire des pièces pour marionnettes écrites en Europe de l'Ouest, de 1600 à nos jours.

plus contemporains. Les chercheurs n'ont souvent prêté que très peu – sinon aucune – attention à cet aspect de la production dramatique, en la regardant avec peu d'intérêt : soit parce qu'elle était interprétée comme principalement adressée à l'enfance, soit parce qu'elle était considérée comme une forme de spectacle populaire qui avait peu à partager avec le reste des arts scéniques. S'il est vrai qu'il est difficile d'accéder aux textes écrits spécialement pour le théâtre de marionnettes, pour la principale raison que très peu d'entre eux sont publiés, il est également vrai que, au cours des dernières décennies principalement, la production de nouveaux textes originaux pour les marionnettes a témoigné d'une présence constante sur les scènes dont nous traitons, en France en particulier. La raison du manque d'intérêt à leur égard réside plus probablement dans la persistance de cet imaginaire courant autour de la marionnette, souvent encore lié à de vagues souvenirs enfantins ou à des stéréotypes bruyants du théâtre de rue, renforcé ensuite par l'importance croissante de la dimension visuelle des spectacles. Les textes contemporains écrits pour le théâtre de marionnettes, cependant, ne correspondent plus, du moins pas entièrement, à cette convention supposée. Les spectacles qui naissent d'une collaboration, plus ou moins structurée, avec des auteurs dramatiques ou qui sont le fruit de la recherche dramaturgique opérée par les compagnies elles-mêmes, ont donné naissance à des expériences dramatiques qui, depuis les premières innovations introduites dans les années 1970 jusqu'aux aspects les plus expérimentaux des années 2000, ont transformé la friche en un sol fertile, prêt à accueillir de nouvelles arborescences.

Déploiements

Tout en fournissant un certain contexte historique concernant le développement des différents répertoires du théâtre de marionnettes, notre thèse se concentre principalement sur les poétiques exprimées par les auteurs et les auteurs-marionnettistes dans les textes conçus spécialement pour ce type de théâtre, puisque, comme nous l'avons déjà remarqué, les écritures originales pour la marionnette ont rarement fait jusqu'à présent l'objet d'études. Les ouvrages consacrés à l'écriture pour marionnettes se sont généralement intéressés à une reconstruction du développement de cette pratique dramatique, en suivant une approche fondamentalement historique.

Dans son ouvrage *Écrivains et marionnettes* [14], Henryk Jurkowski explore d'un point de vue chronologique les rapports entre la littérature et le théâtre de marionnettes, à partir des premiers témoignages, dans les textes anciens, de références à ce type de théâtre. L'auteur s'intéresse aux relations entre le drame littéraire et sa variante populaire, c'est-à-dire aux échanges par lesquels les conventions du drame littéraire ont été subordonnées aux exigences du style populaire et la marionnette du théâtre populaire a inspiré à son tour la littérature dramatique. En effet, son analyse établit l'importance fondamentale de l'adaptation de textes déjà existants pour la production dramatique pour marionnettes. C'est précisément dans ce caractère d'adaptation que réside, selon Jurkowski, la spécificité de l'écriture pour les marionnettes :

> […] habituellement, c'est l'esprit d'adaptation qui domine. Nous touchons ici à la spécificité du texte pour le théâtre de marionnettes : elle réside dans cette dynamique de transformation dramatique et stylistique qui lui confère son identité car elle est un trait caractéristique du genre. En ce sens, le drame pour théâtre de marionnettes est aussi créatif que les autres genres littéraires.[15]

Toutefois, le drame pour théâtre de marionnettes est-il vraiment « créatif » du seul fait de son « esprit d'adaptation » ? Même si la pratique de l'adaptation reste bien ancrée dans les productions d'aujourd'hui, comme le montre la thèse de Jennifer Ratet[16] consacrée aux « réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine », nous entendons évoquer la spécificité du drame pour marionnettes dans la perspective d'une inventivité auctoriale qui se rapporte non pas à un texte déjà écrit à adapter, mais à une nouvelle écriture à développer en relation avec l'élément marionnettique – son aspect plastique, ses techniques d'animation, son rapport avec l'interprète. Le vaste répertoire de textes écrits spécifiquement pour les marionnettes témoigne de leur présence constante, de leurs développements, de leur spécificité, tant

---

[14] Henryk JURKOWSKI, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1991. Jurkowski est également l'auteur d'autres œuvres à caractère historique et comparatif sur l'histoire de la marionnette en Europe : Henryk JURKOWSKI, *History of european puppetry*, Edwin Mellen Press, New York, 1996 ; H. JURKOWSKI, *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*, Charleville-Mézières, Montpellier, Coédition Institut International de la Marionnette et Éditions l'Entretemps, 2008.

[15] Henryk JURKOWSKI, *Écrivains et marionnettes*, *op. cit.*, p. 350.

[16] Jennifer RATET, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*. Thèse en Art et histoire de l'art. Université Paul-Valéry - Montpellier III, 2019.

à l'époque contemporaine qu'aux siècles précédents[17]. En suivant la piste que Brunella Eruli suggérait dans le numéro précité de sa revue *Puck*, à savoir que « la marionnette peut jouer un rôle important dans la recherche d'un nouveau rapport entre le texte et l'image »[18], notre thèse s'oriente alors vers l'étude de cette production dramatique restée à l'écart[19].

Observer l'écriture marionnettique à travers le prisme de l'adaptation littéraire n'est plus désormais pertinent face au régime contemporain de l'écriture théâtrale pour marionnettes, où se développe un mouvement d'auteurs qui choisissent ce type de théâtre comme lieu d'écriture. Les créations naissent en contact de plus en plus étroit avec la scène, où la participation aux répétitions suggère la parole à l'auteur – quand ce dernier est extérieur à la compagnie – ou bien où l'univers d'écriture est déployé par le marionnettiste au fur et à mesure de l'avancement des travaux – quand le marionnettiste est aussi l'auteur de ses textes. Nous observerons alors de près quelle est la posture de l'auteur, extérieur ou intérieur, dans les créations pour marionnettes. Y a-t-il des différences entre les textes écrits par les auteurs dramatiques et les marionnettistes eux-mêmes ? En outre, nous observerons le résultat du contact entre l'auteur extérieur et la scène de marionnettes : « simple » écrivain exécutant une commande d'écriture ou figure articulée en de multiples tâches différentes ?

C'est en considérant le rapport étroit entre l'écriture et la scène que nous nous intéresserons également aux pratiques dramaturgiques à l'œuvre dans les créations marionnettiques contemporaines. L'agencement entre la parole et l'image scénique est à la base de la lecture dramaturgique que nous proposons de certaines créations, et c'est aussi la raison pour laquelle nous examinerons la présence du dramaturge à l'allemande dans le théâtre de marionnettes contemporain en France et en Italie. En

---

[17] Pour une exploration des répertoires de théâtre de marionnettes d'Europe occidentale de 1600 à nos jours, voir le site web (en construction jusqu'en 2024) du projet *PuppetPlays* : https://puppetplays.eu/.

[18] Brunella ERULI, « Le flottant et le figé ? Le théâtre comme métaphore », *Puck* n°8, *op. cit.*, p. 12.

[19] Notre analyse a pris en compte certaines réécritures dans les cas où elles s'avéraient être de véritables réinventions d'un texte donné, et lorsqu'elles constituaient une production fondamentale dans le répertoire d'un marionnettiste ou d'un auteur. Dans deux cas, il s'agit de réécritures à partir d'une source littéraire, dans un autre, en revanche, il s'agit de la transformation d'une légende populaire en productions cultivées pour le théâtre de marionnettes de la fin du XX^{e} siècle.

effet, compte tenu de la complexification de la scène du théâtre de marionnettes, qui se rapproche de plus en plus du théâtre d'acteurs en termes de conditions et méthodes de production, on observe une présence croissante du rôle du dramaturge au sein des créations, notamment sur le territoire français. Comment cette fonction est-elle en train de se développer au sein des arts de la marionnette ? Si Joseph Danan a pu identifier le sens « moderne » de la dramaturgie comme « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre »[20], cela s'applique-t-il à un théâtre qui naît souvent sans texte initial, comme nous venons de l'indiquer, et dont le texte est créé par la communication entre le langage de la marionnette et les autres langages scéniques ? Quelle est, alors, la spécificité du rôle du dramaturge lorsqu'il travaille avec les codes de la marionnette ?

Pour les questions que nous venons de soulever, le contact direct avec les auteurs, les artistes et les dramaturges – dont nous recueillerons les expériences et les processus créatifs par le biais d'entretiens – constituera pour nous une source essentielle. Nous nous appuierons également sur d'autres témoignages, notamment ceux recueillis dans le numéro « Voix d'auteurs et marionnettes » de la revue *Alternatives théâtrales* [21], qui a donné la parole directement aux auteurs et aux théoriciens au sujet du rapport entre les auteurs contemporains et la marionnette, qui semble trouver « un écho chargé de sens dans le traitement que les auteurs contemporains font subir à la langue »[22]. D'autres « voix marionnettiques »[23], nous seront utiles pour explorer les manières dont les arts dramatiques, scéniques et visuels se rapportent à la marionnette, créant, comme l'indique Sandrine Le Pors, « de nouvelles voies à l'incarnation de la parole »[24]. Les réflexions apportées sur les « dramaturgies marionnettiques »[25] par Julie Sermon nous

---

[20] Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud Papiers, 2010, p. 8.

[21] *Alternatives théâtrales*, n° 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 2002. Voir notamment le numéro 65-66 de la même revue, contenant des contributions de différents auteurs ayant écrit pour la marionnette (*Alternatives théâtrales*, n° 65-66, novembre 2000).

[22] Evelyne LECUQ, (dir.), « Voix d'auteurs et marionnettes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op.cit.*

[23] Sandrine LE PORS (dir.), *Les voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, n° 60-61, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

[24] Sandrine LE PORS, « À l'oreille », in *Les voix marionnettiques*, *op. cit.*, pp. 9-20.

[25] Julie SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 48, 2010, pp. 113–129, [en ligne]. URL : https://doi.org/10.7202/1007844ar (consulté le 17/11/2020).

serviront de points de repère pour analyser le rapport entre écriture pour la marionnette et écriture théâtrale contemporaines, même si, cherchant les caractéristiques propres aux dramaturgies composées expressément pour et avec la marionnette, notre mouvement sera en miroir de celui de Sermon, qui vise davantage à élargir le concept de « marionnettique » au spectre des dramaturgies contemporaines du théâtre d'acteurs.

La perspective historique enrichira notre parcours, surtout en ce qui concerne l'Italie, étant donné ses traditions anciennes encore à l'œuvre dans les écritures d'aujourd'hui. Les études menées par Alfonso Cipolla[26] et Giovanni Moretti[27] nous donneront de rares aperçus sur le développement de certains thèmes et arguments de l'écriture dramatique du théâtre de marionnettes italien[28]. Nous suivrons les voies modernes[29] et contemporaines de la marionnette à partir des réflexions posées par Didier Plassard, dont l'activité académique enrichit le champ d'études de la marionnette et de ses questionnements dramaturgiques à travers la direction d'ouvrages[30] et la publication de nombreux articles. En particulier, sa contribution au

---

[26] Alfonso Cipolla a été professeur de *Teatro di animazione* à la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université de Turin de 2003 à 2012, a fondé avec Giovanni Moretti et dirige l'*Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare* de Grugliasco (Turin), et est actuellement président de la section italienne d'UNIMA – Union Internationale de la Marionnette. Avec Giovanni Moretti il a écrit, entre autres, une histoire exhaustive de la marionnette en Italie : A. CIPOLLA, G. MORETTI, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pisa, Titivillus, 2011.

[27] Giovanni Moretti a été acteur et historien du théâtre, co-fondateur de l'*Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare* de Grugliasco (Turin).

[28] Voir notamment Giovanni MORETTI, *Attori e baracche. Il Fornaretto nel sistema teatrale*, Torino, Edizioni SEB 27, 2002 ; Alfonso CIPOLLA (dir.), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, Torino, Edizioni SEB 27, 2004 ; Giovanni MORETTI (dir.), *George Sand. Scritti sul teatro. I burattini di Nohant*, Torino, Edizioni SEB27, 2010.

[29] Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie, Lausanne*, *op. cit.* Pour d'autres ouvrages sur les arts de la marionnette au sein des changements traversés par le théâtre au XX^e^ siècle, voir : Raphaèle FLEURY, *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; Hélène BEAUCHAMP, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

[30] Entre autres, voir : Didier PLASSARD, *Les Mains de lumière*, Charleville-Mézières, IIM, [1996], 2004 ; D. PLASSARD, Cristina GRAZIOLI, « Humain / Non humain », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n° 20, 2014 ; D. PLASSARD, *Polichinelle, entre le rire et la mort : filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*, Milano, Silvana Editoriale, 2015 ; D. PLASSARD, Carole GUIDICELLI, « La marionnette sur toutes les scènes », *Art press* 2, n° 38, 2015 ; Edward GORDON CRAIG, *Le Théâtre Des Fous / The Drama For Fools*, édition bilingue établie par Didier PLASSARD, Marion CHENETIER-ALEV et Marc DUVILLIER, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

numéro 72 d'*Alternatives théâtrales*[31] nous donnera des pistes clés sur la relation entre les auteurs et la marionnette dans l'écriture théâtrale contemporaine, tout comme son approfondissement au sujet des implications « éthiques et esthétiques »[32] de la marionnette sur la scène d'aujourd'hui élargira notre réflexion sur les thèmes qu'elle propose, notamment en ce qui concerne le rapport entre le manipulateur s'offrant à vue et les marionnettes qu'il anime.

Articulation

Vu le petit nombre d'études orientées sur le théâtre de marionnettes contemporain et ses dramaturgies, il sera nécessaire, dans le premier chapitre, de situer celui-ci dans le contexte des politiques culturelles qui l'affectent, en observant par ailleurs les différences entre les deux pays examinés. Après un rapide aperçu historique du développement de ses répertoires, nous allons procéder à la mise en résonance des « dramaturgies marionnettiques » – que nous comprenons ici comme des dramaturgies composées expressément pour la marionnette – avec les théories du texte théâtral à l'époque contemporaine, en nous référant notamment aux signes postdramatiques décrits par Hans-Thies Lehmann[33] et aux caractères « rhapsodiques » mis en évidence par Jean-Pierre Sarrazac[34].

Le deuxième chapitre est centré sur la figure de l'auteur, sur ses différentes postures, et sur l'émergence du dramaturge au sein de la création marionnettique actuelle. Le statut d'auteur, et notamment de l'auteur écrivant aussi pour le théâtre de marionnettes, y est défini comme « fluide », en raison des oscillations de sa fonction et de ses tâches, entraînées par un système culturel qui n'est pas en mesure de garantir la stabilité. Grâce à

---

[31] Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, pp. 10-16.

[32] D. PLASSARD, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre / Public*, n° 193, Gennevilliers, juin 2009, pp. 22-25 ;

[33] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

[34] Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé poche, 1999.

l'étude de différentes démarches de création – rendue possible notamment par la disponibilité des auteurs, autrices, dramaturges et marionnettistes pour nous accorder des entretiens – nous examinons les cas où le texte est le résultat d'une commande à un auteur extérieur et ceux où, au contraire, le marionnettiste ou la compagnie prend également en charge la matière dramatique. Enfin, nous appuyant à la fois sur des théories autour de la figure du dramaturge et sur des expériences directes recueillies auprès des dramaturges ayant travaillé avec des compagnies de théâtre de marionnettes, nous allons voir de quelle façon les processus dramaturgiques opèrent, tant dans les cas où le texte est déjà écrit et conclu avant les répétitions que lorsqu'il est formé avec le reste du spectacle.

Le troisième chapitre est enfin dédié à l'analyse des textes et des créations marionnettiques. Notre corpus s'articule entre des textes qui ont été écrits par les marionnettistes eux-mêmes (comme c'est le cas dans presque toutes les expériences italiennes examinées) et d'autres nés de la rencontre d'un auteur dramatique avec des compagnies de marionnettistes (situation bien plus répandue en France). Cependant, le choix des textes ne sera pas déterminé par cette différence, mais plutôt en fonction des axes thématiques que nous développons dans le troisième chapitre. En interrogeant les univers dramatiques de la marionnette aujourd'hui, l'enjeu sera de définir quelles possibilités poétiques la marionnette suscite chez les auteurs contemporains ou, inversement, auxquels de leurs besoins elle répond dans sa présence scénique.

En procédant ainsi, nous allons identifier trois grands territoires dans lesquels la marionnette semble opérer de manière fructueuse sur la scène actuelle. Dans le premier, elle apparaît comme une « mémoire », c'est-à-dire qu'elle témoigne d'un mouvement de l'auteur contemporain orienté vers le vocabulaire des différentes traditions de marionnettes – les caractérisations, les personnages, les routines typiques, les histoires récurrentes – qui réutilise librement ce matériel dans des états « rhapsodiques » de l'écriture théâtrale. Dans le second, la marionnette est configurée comme un truchement faisant face au réel, exploité par l'auteur pour aborder des épisodes traumatiques de l'histoire ou des événements qui marquent de manière problématique notre époque. Enfin, dans le troisième, l'objet marionnettique se fait le porteur de différentes figurations du mal, nous amène dans les régions les plus perturbées de l'esprit humain, à la rencontre de ce que l'on exclue, habituellement, de nos vies.

Chapitre I

Le grand inconnu

I. *Écrire vers la matière*

Si, comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, le texte pour le théâtre de marionnettes est un grand inconnu, il sera d'abord nécessaire de le décrire, en s'appuyant sur les sources et les études existantes, puis de l'encadrer dans le système complexe des dramaturgies contemporaines. Le mot « texte » demande à être examiné à travers le prisme qui le décompose dans ses multiples formes. Le texte pour le théâtre de marionnettes trouve dans ses formes variées et labiles une spécificité particulière : il s'étend des simples canevas aux textes structurés, des indications visuelles aux poèmes littéraires, d'écrits bavards à des partitions de mouvements, de traces gardant la mémoire de la scène aux textes déposés sur le papier avant de s'accomplir sur le plateau. Dans la répartition proposée par Didier Plassard entre « textes évènements » (conçus pour des circonstances éphémères, et dont aucune trace n'est généralement conservée) et « textes monuments » (dont « l'inscription sur un support durable et la réactualisation régulière » est assurée), les spectacles de marionnettes appartiennent plutôt à la première catégorie :

> De nombreuses formes théâtrales, enfin, reposent sur une reprise limitée des mêmes fables et des mêmes textes, articulant aux facilités (et parfois à l'obligation) de la répétition les impératifs d'un jeu immédiatement efficace, conçu en fonction des savoir-faire de la troupe et des circonstances de la représentation. *Commedia all'improvviso* des farceurs italiens, spectacles de marionnettes, bien des traditions comiques reposent sur cet équilibre, chaque fois modifié, entre la part de la reproduction routinière et celle de l'invention renouvelée au contact du public.[35]

L'état instable du texte pour marionnettes découle donc du fait que les marionnettes ont longtemps appartenu, en majorité, à une forme de théâtre « léger », qui doit pouvoir s'adapter facilement à des types de public très différents selon le lieu de représentation. Il existe aussi une autre contrainte, toujours d'ordre matériel, qui agit sur la spécificité du texte pour marionnettes : sa nature multiforme ressort également de la multiplicité des formes de la matière-même pour laquelle le texte est conçu. La

---

[35] Didier PLASSARD, « Texte événement, texte monument », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 245-246, 1er et 2e trimestre 2010, p. 11.

création du texte ne peut se passer d'un rapport constant avec l'objet scénique. La présence marionnettique appelle ainsi une reconfiguration des paradigmes dramatiques, elle exige que le mot se prête au jeu de la forme ou, le cas échéant, lui cède la place. « Parfois, il faut savoir renoncer à une belle réplique pour une belle manipulation », a résumé l'auteur Patrick Boman lors d'une rencontre sur l'écriture littéraire pour la marionnette[36].

C'est donc à travers cette relation de la parole avec son destinataire scénique que je propose d'analyser les dramaturgies pour le théâtre de marionnettes contemporain, d'où la décision d'utiliser le terme « dramaturgies », qui prend en compte dans son entier l'aspect architectural de la composition théâtrale. En ce sens, le terme « dramaturgie » permet de ne pas décomposer ce qui, dans le théâtre de marionnettes encore plus que dans le théâtre d'acteurs, procède ensemble : le langage verbal et le langage scénique. Dans ce premier chapitre, nous allons d'abord présenter les affinités et les divergences entre les systèmes théâtraux des deux pays concernés, la France et l'Italie, en soulignant comment les politiques culturelles ont influencé la sphère de l'écriture pour marionnettes. Ensuite, nous analyserons brièvement les évolutions que le texte dramatique pour marionnettes a traversées au fil des siècles, en examinant surtout les expériences qui ont conduit à des changements radicaux dans la conception des spectacles marionnettiques dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Dans un second temps, en revenant sur des théories littéraires et dramatiques fondamentales – de la crise du drame théorisée par Peter Szondi à la « rhapsodisation » de Jean-Pierre Sarrazac, du postdramatique de Hans-Thies Lehmann au retour des auteurs des dernières années du XX^{e} siècle –, le propos sera de déterminer la relation entre la dramaturgie pour marionnettes et celle du théâtre d'acteur, et d'observer comment ces deux écritures dramatiques se nourrissent l'une de l'autre, se répondent et s'influencent dans le processus de création textuel et scénique.

---

[36] « Le point de vue des auteurs » : Hervé Blutsch, Jean Cagnard, Catherine Zambon, Patrick Boman. Modératrices : Carole Guidicelli, Julie Sermon. Colloque international de *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17^{e} - 21^{e} siècles) », Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 14-16 Octobre 2021. La captation vidéo de la table ronde des auteurs est consultable en ligne. URL : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/session-2-jeudi-apr%C3%A8s-midi/le.

I.1. *Géographies de la figure*

I.1.1 *Cousins éloignés*

S'il est vrai, d'une part, que les échanges culturels entre la France et l'Italie sont fréquents et que grâce à certains festivals il a été possible de faire circuler en Italie des spectacles de marionnettes français et inversement, chacune des deux nations présente des caractéristiques particulières. De manière générale, la France apparaît nettement plus attentive aux arts de la marionnette que l'Italie. Une première grande différence est celle liée à l'histoire de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) et du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières, le plus important festival européen dédié aux marionnettes. La particularité de l'école est d'être située à l'intérieur de l'Institut International de la Marionnette, centre où se rencontrent la recherche, la formation et la création. Active depuis 1987 et fondée par Margareta Niculescu et Jacques Félix, l'ESNAM dispense une formation initiale de haut niveau à travers un cursus d'études supérieures de 3 années et confère le Diplôme National Supérieur Professionnel de Comédien (DNSPC), spécialité Acteur-marionnettiste. L'école de Charleville-Mézières joue aussi un rôle important dans la création de liens entre les arts de la marionnette et l'écriture dramatique contemporaine : on rappelle par exemple que la première mise en scène de la pièce *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*[37] de Philippe Minyana a été créée en 2008 sous forme d'atelier-spectacle par les élèves de la 7e promotion de l'ESNAM, dirigés par Jean-Louis Heckel et Sylvie Baillon. Quant au festival, dont la première édition remonte à 1961, il constitue un événement d'une durée de dix jours qui, à cadence bisannuelle, accueille environ 150 000 spectateurs, invités à voir des spectacles de compagnies de différentes nations. Un autre pôle particulièrement important en France est constitué par le Théâtre Mouffetard de Paris, qui accueille depuis 2013 le Théâtre de la Marionnette à Paris et qui organise deux festivals bisannuels : la Biennale

[37] Philippe MINYANA, La Petite dans la forêt profonde. C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu, Paris, L'Arche éditeur, 2008.

Internationale des Arts de la Marionnette, vitrine de la scène marionnettique mondiale, et les Scènes Ouvertes à l'Insolite, un festival qui donne visibilité à la nouvelle génération de marionnettistes.

Bien que l'Italie soit le berceau de riches et anciennes traditions de marionnettes, la marionnette contemporaine s'y est développée de manière inégale, reflétant le manque de centralisation des politiques culturelles du pays. Les festivals dédiés sont nombreux, mais seuls quelques-uns d'entre eux jouent un rôle de véritable vitrine nationale et internationale. Parmi ceux-ci, on peut citer le festival *Arrivano dal mare !*[38], fondé en 1975 par Stefano Giunchi et Sergio Diotti et dirigé maintenant par le *Teatro del Drago* de Ravenne; le plus récent *Festival Incanti*[39] de Turin (lancé en 1994 par la *Compagnia Controluce Teatro*), qui se définit comme « une exposition dédiée au Théâtre de Figures pour les adultes » et qui propose un encouragement important à la création pour les jeunes compagnies à travers le *Progetto cantiere*[40]; l'*Alpe Adria Puppet Festival*[41], organisé par le *Centro Teatro Animazioni e Figure* de Gorizia, offre une riche programmation internationale; plus au sud nous trouvons *La macchina dei sogni*[42], festival fondé à Palerme en 1984 et organisé par *l'Associazione Figli d'Arte Cuticchio*, centré principalement sur le théâtre des *pupi* et des pratiques contiguës (comme le *cunto* et autres techniques de narration orale et de théâtre de rue) ; le *Festival di Morgana*[43], palermitain lui aussi, avec une programmation plus hétérogène, fondé et organisé par le *Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino* depuis 1975. Toutefois, aucune de ces réalités n'a pu évoluer en un véritable centre pour les arts de la marionnette, comme ce fut le cas à Charleville ou à Paris. Un autre manque important sur le territoire italien est celui relatif aux sources archivistiques. Alors qu'en France l'IIM est un centre fondamental pour la recherche (avec d'autres réalités comme celles, parisiennes, du Centre de Ressources du Théâtre Mouffetard, de La Nef – Manufacture d'utopies, de

[38] https://www.arrivanodalmare.it/

[39] https://www.festivalincanti.it/

[40] https://www.festivalincanti.it/progetto-cantiere/

[41] https://www.ctagorizia.it/festival/puppet-festival/puppet-festival-2021/

[42] https://www.figlidartecuticchio.com/la-macchina-dei-sogni/

[43] https://www.festivaldimorgana.it/2021/

certains fonds de marionnettistes conservés à la BnF), la situation archivistique en Italie reste très confuse, dispersée entre bibliothèques publiques, fondations, théâtres, musées et surtout collections privées souvent difficiles d'accès.

Même la naissance d'une école dédiée à la marionnette en Italie n'a jamais été possible. Les tentatives n'ont pas manqué : d'abord l'*Atelier delle Figure-Scuola per burattinai e contastorie*, né à Faenza au sein du festival cité plus haut *Arrivano dal mare !*, suivi de plusieurs cours intensifs dispensés par différentes compagnies (telles que, à Naples, *La Domus di Pulcinella* du marionnettiste-*guarattellaro* Gaspare Nasuto), sans toutefois qu'aucune ne se soit jamais développée en un véritable institut, à l'exemple des formations diplômantes pour acteurs, comme c'est le cas à l'ESNAM de Charleville. En 2019 est cependant né un cours sur plusieurs sites, *Animateria*, qui semble entreprendre de pallier au manque d'une formation nationale complète pour les nouvelles générations de marionnettistes. Grâce à la collaboration entre trois Centres de Production, le *Teatro Gioco Vita* de Piacenza, le *Teatro delle Briciole* de Parme, le *Teatro del Buratto* de Milan, d'une compagnie de tradition, le *Teatro del Drago* de Ravenne, et de plusieurs partenaires promoteurs italiens et internationaux, ce cours, malgré ses limites (d'une durée annuelle, il n'est subventionné que par des fonds européens et ne fournit qu'une attestation de participation et non un diplôme) est né avec l'intention précise de combler le vide de la formation dans cette discipline et avec l'espoir de pouvoir devenir, à l'avenir, une véritable école.

De même, l'enseignement des arts de la marionnette a rarement été inséré dans les programmes d'études des universités ou des académies. Quelques exceptions importantes ont été la chaire de *Teatro d'animazione* au DAMS (*Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo*) de Bologne offerte en 1972 à l'artiste marionnettiste Maria Signorelli, ou le cours d'enseignement de *Teatro di Animazione* tenu pendant quelques années par Alfonso Cipolla à l'université de Turin. À ce jour demeurent les recherches et les enseignements que certains professeurs d'université consacrent au théâtre de marionnettes, les recherches promues par des fondations telles que l'*Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare* (Grugliasco, Turin) ou la *Fondazione Famiglia Sarzi* (Cavriago, Reggio-Emilia), et la *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi* de Milan, qui prévoit des cours de théâtre de marionnettes. De ce point de vue, même en France, les arts de la marionnette ne constituent pas un champ d'étude diffus, même si les expériences ne

manquent pas. Dans certaines universités il y a des enseignements qui prennent en compte le théâtre de marionnettes, notamment auprès du département d'Études Théâtrales de l'Université Paris 3, au département Arts du Spectacle parcours Théâtre et spectacle vivant de l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3, au département Arts du Spectacle parcours Communication et arts du spectacle : études théâtrales et visuelles de l'Université de Toulouse II-Jean-Jaurès (depuis 2001 animé par la Cie Odradek/Pupella-Noguès). Par ailleurs quelques instituts de formation professionnelle insèrent parfois dans leur programme d'enseignement le domaine de la marionnette, comme l'ENSAD (École Nationale Supérieure d'Art Dramatique) de Montpellier. C'est, de fait, l'école de Charleville qui fait la plus grande différence : son siège est constitué d'un grand bâtiment avec de nombreuses salles de classe permettant différents types d'enseignement, les cours s'appuient également sur des enseignants internationaux, elle fournit aux étudiants le matériel nécessaire à l'expérimentation des différentes techniques d'animation, elle délivre un diplôme national d'enseignement supérieur. Aucune formation en Italie ne rassemble toutes ces caractéristiques.

En ce qui concerne la théorisation autour du théâtre de marionnettes et l'étude de cette pratique les différences entre la France et l'Italie sont, là aussi, sensibles. La France possède deux principaux magazines de référence consacrés aux arts de la marionnette, *Puck - La marionnette et les autres arts* (1988-2015) et *Manip*, le journal édité par l'Association nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts associés (THEMAA). En outre, plusieurs revues scientifiques francophones ont consacré, au fil des ans, des numéros à des thèmes liés au théâtre de marionnettes (*Agôn*, *Alternatives théâtrales*, *Études théâtrales*, *Europe*…). En Italie, il manque une revue dédiée exclusivement au monde de la marionnette. La revue en ligne *Eolo*, très attentive à l'art de la marionnette, se consacre cependant plus généralement au théâtre jeune public. Enfin, il est possible de trouver des approfondissements thématiques dans quelques revues d'art et de critique théâtrale (*Arabeschi*, *Ateatro*, *Doppiozero*, *Il tamburo di Kattrin*, *PAC – Pane Acqua Culture*, *Teatro e Critica*, *Skenè*…)[44]. Un nouveau magazine, *Animatazine* [45], créé par les artistes

[44] À cette adresse internet il est possible de trouver une liste assez exhaustive des revues italiennes dédiées à la critique théâtrale : https://r.unitn.it/it/lett/laboratorio-teatrale/siti-e-riviste-di-critica.

[45] https://www.animatazine.org/

Alessandra Amicarelli et Valeria Sacco, a vu son numéro zéro paraître en ligne en mars 2022, consultable en trois langues (italien, français et anglais). Il s'agit non pas d'une revue critique ou scientifique mais plutôt d'un fanzine publié de manière indépendante, grâce à une campagne de *crowdfunding*. La naissance de ce magazine, comme le dit Amicarelli, répond clairement au « manque d'éditions axées sur la scène contemporaine de la marionnette »[46] détectable en Italie.

[46] Alessandra AMICARELLI, « Un fanzine comme laboratoire », in *Manip*, n° 68, Paris, octobre-novembre-décembre 2021, p. 29.

I.1.2 *Des programmes européens*

L'Union Européenne, tant en termes de financement de projets de recherche scientifique que de projets artistiques, a montré un intérêt croissant pour le monde de la marionnette. En ce qui concerne la recherche scientifique consacrée aux arts de la marionnette, plusieurs développements récents doivent être mentionnés.

En France a commencé, en 2019, le projet européen au sein duquel cette même thèse prend corps, *PuppetPlays* (ERC-GA 835193). Ce programme de recherche est centré sur les écritures théâtrales pour marionnettes, il est porté par l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3 et dirigé par le professeur Didier Plassard. *PuppetPlays* est né avec l'objectif de valoriser un patrimoine souvent invisible, celui des écritures pour marionnettes. L'un des principaux objectifs du projet est de rassembler un corpus représentatif de pièces pour marionnettes d'Europe de l'Ouest (Allemagne, Autriche, Belgique, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie, Pays-Bas, Portugal, Suisse), du XVII[e] au XXI[e] siècle, « en identifiant les caractéristiques d'une écriture théâtrale pour marionnettes selon les époques, les aires culturelles, les conditions de production et les types de public »[47]. La manière dont ces objectifs seront atteints est étroitement liée au développement des humanités numériques : le projet vise à référencer dans une base de données 2000 textes pour marionnettes, en y joignant des informations concernant les pièces (l'auteur, la date, le genre, la liste des personnages, les éditions ou le lieu de conservation, les mises en scène, les techniques d'animation, les procédés dramatiques, ainsi qu'un bref résumé de l'action dramatique). Trois cents de ces pièces seront intégralement publiées sur une anthologie numérique, afin qu'il soit possible de les consulter en ligne. La base de données est née grâce à différentes séances de brainstorming entre les chercheurs du projet, les informaticiens développeurs du site web (*IntactileDesign*) et de futurs utilisateurs diversifiés (artistes marionnettistes, étudiants, enseignants…). *PuppetPlays* assure également la promotion de divers événements et publications scientifiques : deux thèses de doctorat, différents articles scientifiques, une monographie et les actes de deux colloques internationaux. Le

[47] Dossier de présentation du programme *PuppetPlays*. https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/pr%C3%A9sentation (consulté le 1/09/2021).

programme bénéficie de l'apport des jeunes chercheurs dans ce domaine, en attribuant deux bourses de thèse et plusieurs bourses de post-doctorat. En vue de rendre les ressources aussi accessibles que possible pour différentes catégories d'usagers (chercheurs, artistes, enseignants, étudiants…), toutes les publications et toutes les ressources de *PuppetPlays* seront en libre accès (*open source*), et ceux qui le souhaitent pourront participer à l'enrichissement de la base de données par leurs connaissances.

Innovative European Puppetry (INEUPUP)[48] est un projet qui réunit quatre institutions de différents domaines, publiques et privées, nationales et internationales, de France, de Bulgarie et d'Italie : deux théâtres (le Théâtre de la Massue et le Théâtre National de Marionnettes de Vidin), une organisation culturelle (ECCOM – *European Center for Cultural Organization and Management*) et une université (Université Côte d'Azur). Le projet INEUPUP vise à développer les outils numériques et l'innovation technologique dans le secteur des arts de la marionnette en Europe, et se subdivise en trois axes d'action principaux : la création d'un spectacle de marionnettes associé à la création d'un jeu vidéo, la réalisation d'un catalogue numérique des objets marionnettes et de leurs techniques de manipulation (destiné aux professionnels et aux étudiants du secteur) et la constitution d'un pôle de réflexion, formation et études sociologiques sur les arts de la marionnette, principalement axé sur le développement de l'audience.

Outre les projets scientifiques, l'Union Européenne a également encouragé certains projets culturels et théâtraux liés à la marionnette. Financé quatre fois par le programme Europe Créative de la Commission européenne entre 2009 et 2015, le projet *Puppet Nomad Academy* [49] a promu une série d'ateliers de marionnettes à travers l'Arménie, la Biélorussie, la République tchèque, la Croatie, la Slovénie et la Belgique. *Puppet Nomad Academy* visait à connecter de grands maîtres de la marionnette, tels qu'Aleksej Lelajvski, Marek Bečka, Armen Safarijan, issus d'une riche tradition de la marionnette d'Europe de l'Est, avec les maîtres de Slovénie, de Croatie et de Belgique,

---

[48] https://ineupup.eu/projet/ (consulté le 1/09/2021).

[49] https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/EACEA-160630

et les jeunes marionnettistes de tous ces pays. La première partie du projet a consisté dans le développement des connaissances des participants aux ateliers, afin de les utiliser dans la deuxième partie, centrée sur la création de performances dans différents pays.

Entre 2015 et 2017 s'est déroulé le projet *All Strings Attached : The Pioneers of European Puppetry Behind the Scenes* [50], cofinancé par le programme Europe Créative et né de la coopération de quatre partenaires actifs dans le domaine des marionnettes : Comune di Cividale del Friuli (Italie), *Lutkovno gledališče* [Théâtre de Marionnettes] de Ljubljana (Slovenie), *Títeres Etcétera* (Espagne) et l'*Akademija za umjetnost i kulturu* [Académie des Arts et de la Culture] à Osijek (Croatie). *All Strings Attached* a cherché à changer la façon dont le patrimoine de la marionnette européenne est perçu, afin d'encourager l'appréciation de la richesse culturelle et de la diversité de la marionnette européenne. Le projet s'est concentré surtout sur des histoires particulières de certains grands maîtres marionnettistes de la première moitié du XX^{e} siècle, comme l'italien Vittorio Podrecca, le slovène Milan Klemenčič et l'espagnol Hermenegildo Lanz. Sur les deux ans, une exposition itinérante a eu lieu en Slovénie, en Croatie, en Espagne et en Italie et de nombreux événements, tels que des spectacles de marionnettes, des ateliers professionnels et des conférences, ont été réalisés pour le grand public. Le projet a ainsi accru la mobilité transnationale des opérateurs culturels actifs dans le domaine de la marionnette (artistes, marionnettistes, techniciens, restaurateurs).

En 2019, le Programme Europe Créative a financé le projet *EU Contemporary Puppetry Critical Platform* (2020-2022), dirigé par le Théâtre de Marionnettes de Ljubljana en Slovénie, avec d'autres partenaires en Croatie (*Akademija za umjetnost i kulturu* à Osijek), Lituanie (*Vilnius Theatre Lėlė*) et Écosse (*Puppet Animation Scotland/Manipulate Festival*). Le projet vise à repositionner la critique du théâtre de marionnettes comme élément du discours public, ainsi qu'à diffuser la connaissance du théâtre de marionnettes contemporain auprès d' une audience plus large. L'un de ses objectifs est de modifier les préjugés du public, notamment ceux selon lesquels les marionnettes ne

[50] https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/559610-CREA-1-2015-1-IT-CULT-COOP1

sont destinées qu'aux enfants ou encore constituent une forme d'art élitiste. Le projet s'engage à organiser différents séminaires et à promouvoir un réseau international durable entre les pays promoteurs et les autres qui ne font pas directement partie de l'organisation. Il assurera également l'aide à la publication du magazine *LUTKA*, sur les arts de la marionnette et le théâtre de formes animées, avec une édition spéciale sur la dramaturgie de la marionnette.

1.1.3 *Quelques remarques sur les développements des aides à la création dramatique en France et en Italie*

La constitution du corpus de cette thèse a fait apparaître une donnée très intéressante : alors qu'en France, surtout depuis les années 1990, il y a eu plusieurs collaborations entre des auteurs dramatiques et des artistes du théâtre de marionnettes, ce qui a donné lieu à l'apparition de nouvelles écritures pour la scène des figures, la production italienne contemporaine de textes pour les spectacles avec figures est presque entièrement la prérogative des marionnettistes eux-mêmes. En Italie, on trouve des exemples d'auteurs littéraires qui ont écrit des textes spécialement pour la marionnette, dont certains noms célèbres : Giuseppe Giacosa, Arrigo Boito, Fortunato Depero, Massimo Bontempelli, Italo Calvino, Dario Fo, Guido Ceronetti (pour ne citer que quelques-uns parmi les plus connus des XIX^{e} et XX^{e} siècles). Cependant, il s'agissait souvent de productions mineures, jouées occasionnellement. Parfois les scénarios n'étaient pas entièrement conçus pour des marionnettes, mais pour des acteurs qui devaient assumer leur personnage (*Il Filo* [51] de Giacosa), ou bien ils étaient des textes conçus pour des acteurs et des marionnettes (*Siepe a nord ovest* [52] de Bontempelli). Malgré le caractère non systématique de ces expériences passées, elles n'en sont pas moins extraordinaires si l'on considère la situation actuelle. Aujourd'hui, il est presque impossible de trouver des textes d'auteurs littéraires italiens écrits spécifiquement pour le théâtre de marionnettes. Cette pratique semble s'être éteinte et chaque artiste marionnettiste soit réécrit des textes provenant des différentes traditions, soit en écrit de nouveaux pour son théâtre. Rares sont les occasions où un texte écrit par un marionnettiste est ensuite repris par un autre : chacun semble enfermé dans son propre répertoire. Par contre, nombreuses sont les compagnies françaises qui choisissent de mettre en scène des textes d'auteurs vivants, ou qui demandent directement un texte à un auteur, ou encore qui développent des formes

---

[51] Giuseppe GIACOSA, *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette*, Torino, F. Casanova Libraio-Editore, 1883.

[52] Massimo BONTEMPELLI, *Primo spettacolo: La guardia alla luna; Siepe a nordovest*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1927. Première représentation en 1923 au Teatro degli Indipendenti d'Anton Giulio Bragaglia, Rome.

de compagnonnage avec un auteur-dramaturge avec lequel ils composent une écriture scénique. Parmi les collaborations les plus fructueuses et durables en France il est possible de citer Daniel Lemahieu avec le Clastic Théâtre de François Lazaro, Jean Cagnard avec la Cie Arketal puis avec l'actrice Catherine Vasseur, Kossi Efoui avec le Théâtre Inutile, ou encore la Cie Houdart-Heuclin avec Gérard Lépinois. Les compagnies qui choisissent de monter des textes contemporains sont également nombreuses, même si ceux-ci ne sont pas toujours spécialement composés pour les marionnettes.

Cette divergence peut résulter des différents systèmes d'aides à la création qui interviennent dans les deux pays (et c'est un autre point où il apparaît important et nécessaire d'insérer le théâtre de marionnettes à l'intérieur du système théâtral national). La décentralisation a été la première politique culturelle qui ait réellement changé la situation en France. En faisant sortir le théâtre de Paris, Jeanne Laurent, responsable du service des spectacles au ministère des Beaux-Arts de 1946 à 1952, a notamment soutenu la création de différentes centres dramatiques nationaux (CDN) : le CDN d'Alsace en 1946 à Colmar, la Comédie de Saint-Étienne en 1947, puis les CDN de Rennes, Toulouse (1949) et Aix-en-Provence (1952). La décentralisation, et les changements auxquels elle a conduit, a été si marquante que, en 2007 encore, Michel Vinaver pouvait dire que « sans elle, écrivain, je ne serais pas allé vers le théâtre, et c'est le cas de la plupart des auteurs dramatiques français vivants. […] La décentralisation a entraîné une libération des pratiques dramatiques et, pour commencer, de l'écriture dramatique »[53]. L'initiative de Jeanne Laurent a également conduit à l'introduction, en 1947, de l'Aide à la première pièce (une rallonge budgétaire pour la création des pièces nouvelles), ce qui a constitué un fort encouragement à la production dramatique. Après 1967, le système est remis à la Commission d'aide à la création dramatique, et les conditions d'éligibilité changent : les directeurs de théâtres ne sont plus obligés de monter une pièce nouvelle d'un auteur dramatique ; une création collective, une adaptation confèrent les mêmes droits. À ce moment-là, les compagnies et les théâtres

[53] Michel VINAVER, « Que vive le théâtre décentralisé ! », dans *Le Monde*, 14 mai 2007. https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/05/14/que-vive-le-theatre-decentralise-par-michel-vinaver_909777_3232.html (consulté le 30/11/2021).

ont rapidement commencé à créer leurs propres dramaturgies, se passant d'auteurs. La récession des années 1970, de plus, entraîne des difficultés financières, et une réduction des débouchés. « C'est alors qu'il devint de bon ton de déclarer que le temps de l'auteur dramatique était passé »[54]. Les enjeux économiques, législatifs et, non des moindres, culturels s'étaient alignés et avaient conduit à la fameuse proclamation de « la mort de l'auteur » :

> Dans les années 1960 et 1970, l'utopie de la création collective et le projet du théâtre-document ont largement contribué à cette perte de visibilité de toute une génération d'auteurs qui, par ailleurs, ne cessaient ni d'écrire ni d'être joués. Les aides institutionnelles, elles-mêmes, se sont détournées des écrivains de théâtre […] Il était tentant pour l'équipe artistique, dès lors, de s'instituer elle-même « auteur » du spectacle. Si l'on ajoute à cela la disparition pendant une décennie des textes théâtraux contemporains au catalogue des maisons d'édition, on comprend que la rumeur médiatique ait alors créé la légende d'une « mort » des auteurs dramatiques.[55]

À partir des années 1980, une série de mesures ont été prises pour sortir de l'impasse dans laquelle le théâtre, ou plutôt, les auteurs théâtraux français se trouvaient. Grâce à l'intervention directe de l'État (en particulier du Ministre de la Culture, Jack Lang, et de son directeur du théâtre, Robert Abirached), depuis 1982 l'Aide à la création dramatique a été réformée de manière substantielle, en donnant la possibilité aux auteurs de soumettre directement leurs textes, alors qu'auparavant seuls les directeurs de compagnie ou de théâtre pouvaient postuler. La publication, en 1987, du rapport de Michel Vinaver[56] a contribué à donner une résonance aux problématiques liées notamment à la publication des textes dramatiques. Les institutions théâtrales ont également joué un rôle fondamental dans le développement de la création dramatique : l'ouverture, en 1988, du Théâtre National de La Colline a fonctionné comme un déclencheur de l'importance donnée aux jeunes auteurs. En outre, l'attention que Lucien et Micheline Attoun ont accordée à l'écriture dramatique a entraîné la transformation du Théâtre Ouvert en un Centre National des Dramaturgies

---

[54] David BRADBY, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, traduction de Georges et Françoise DOTTIN, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 330.

[55] Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 11.

[56] Michel VINAVER, *Le Compte rendu d'Avignon - Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Éditions Actes-Sud, 1987.

Contemporaines, en faisant un véritable point de référence pour les jeunes dramaturges, grâce aux éditions, aux lectures et aux mises en espace qui y sont organisées. Mais le centre peut-être le plus fondamental en ce sens est la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, devenue en 1990 Centre National des Écritures du Spectacle, proposant des résidences à des auteurs bénéficiant d'une bourse du Centre National du Livre. La Chartreuse a entre autres joué un rôle névralgique en ce qui concerne les écritures qui nous intéressent ici, celles pour la scène des marionnettes, grâce aux activités que la directrice de l'époque, Françoise Villaume, a proposées avec « Les Rencontres Nationales de la Marionnette » entre 1999 et le début des années 2000. Elles étaient des occasions de rencontre entre auteurs dramatiques contemporains et artistes marionnettistes, visant à la connaissance réciproque, à l'exploration artistique et à la possibilité de créer des collaborations. De cette occasion sont effectivement nées différentes expériences collaboratives, comme en témoigne Jean Cagnard :

> J'ai connu ensuite la Chartreuse et les auteurs dramatiques qui gravitaient autour, c'est là que j'ai rencontré les marionnettes. […] Les auteurs, nous avons été fascinés par la marionnette, sa puissance, très métaphorique, mais aussi du point de vue de l'écriture : la présence du manipulateur crée un étage supplémentaire à la fusée avec tout ce que cela peut permettre comme superposition de langages. […] De leur côté, les marionnettistes présents à la Chartreuse ont peut-être aussi compris que l'écriture était un boulot à part entière.[57]

Un autre pôle important pour le développement des écritures pour le théâtre est le Centre international de la traduction théâtrale – Maison Antoine Vitez à Montpellier.

La situation italienne est tout à fait différente. De manière générale, l'ensemble du financement des arts du spectacle s'effectue dans le cadre du système FUS (*Fondo Unico per lo Spettacolo*, « Fonds unique pour les arts du spectacle »), qui règle les subventions publiques dans les secteurs du spectacle vivant. Ainsi, chaque année, l'État intervient partiellement pour soutenir les activités culturelles. Entré en vigueur en 1985, le FUS est inséré chaque année à l'intérieur de la loi de finances et réparti entre les différents secteurs par un décret du Ministère du Patrimoine et des Activités culturelles. La part la plus consistante est réservée à l'opéra (pas moins de 45%), suivi du cinéma (environ

[57] Jean CAGNARD, « Écrire « pour », « avec », « par », « tourné vers » la marionnette ? », *Europe*, n° 1106-1107-1108, *op.cit.*, p. 38.

20%) et de la musique (15%), le reste étant réparti entre la danse, le théâtre, le cirque et les spectacles itinérants (ces derniers, qui reçoivent environ 1,5% des parts chaque année, comprennent les spectacles de marionnettes). En ce qui concerne le financement du secteur des arts du spectacle théâtral, les subventions sont attribuées sur la base de la présentation par chaque organisme (théâtres, centres de production, organismes de programmation et festivals) d'un projet artistique sur trois ans. Le mécanisme de subvention, tout en prévoyant une commission chargée d'évaluer la qualité artistique des projets soumis, est principalement automatique, basé sur les données fournies par les différents organismes : parmi celles-ci, on trouve les journées de production et de travail dans une année, les contributions d'autres entités publiques, le nombre de représentations annuelles de pièces d'auteurs vivants et de spectacles de recherche, le pourcentage de personnel artistique et technique/administratif. En ce qui concerne le « nombre de représentations annuelles de pièces d'auteurs vivants », le minimum requis pour les Théâtres Nationaux est de deux par an (avec un auteur de nationalité italienne) et d'une par an pour les TRIC (*Teatri di Rilevante Interesse Culturale*) [Théâtres d'Intérêt Culturel Significatif]. Comme le montrent ces chiffres, le soutien apporté à la création de pièces d'auteurs vivants est décidément faible, et ce d'autant plus si l'on considère qu'aucune bourse d'aide à la création dramatique n'est prévue au niveau national.

Il n'existe pas de véritables centres dramatiques nationaux, mais plutôt des associations culturelles sans but lucratif (Siad – Società Italiana Autori Drammatici ; CENDIC – Centro Nazionale Drammaturgia Italiana Contemporanea) dont les activités ont peu d'impact en termes de soutien financier aux auteurs. Le parcours pour les auteurs dramatiques peut donc se fonder presque exclusivement sur des concours et des prix spécifiquement dédiés à l'écriture dramatique : parmi ceux-ci, les plus reconnus au niveau national sont le *Premio Riccione per il Teatro*, institué en 1947, et le *Premio Hystrio Scritture di Scena* (1989). Substantielle est également la section « nouveau texte ou projet dramaturgique italien » du *Premio Ubu*, le principal prix de théâtre en Italie (fondé en 1977 par Franco Quadri). D'autres possibilités importantes sont représentées par des Festivals qui prévoient des concours et des parcours de soutien artistique pour jeunes auteurs (entre autres, la Biennale de Venise – Biennale College Teatro Autori ; Kilowatt Festival – NdN Network Drammaturgia Nuova). En plus de

prévoir une récompense, ces prix signifient surtout, pour les jeunes auteurs, l'occasion de se faire connaître, de développer des connaissances en vue de possibles collaborations et de productions théâtrales de leurs textes. Récemment le projet *Fabulamundi – Playwriting Europe* a donné une forte impulsion à la circulation des écritures dramatiques, en promouvant des rencontres entre auteurs européens et en stimulant des productions théâtrales internationales de textes d'auteurs aussi bien émergents que confirmés.

En France comme en Italie, le parcours des textes dramatiques reste difficile. La première difficulté est celle de l'aboutissement à une mise en scène, la deuxième concerne la publication :

> Quant à l'édition théâtrale, chacun connaît, depuis le rapport Vinaver, sa situation de crise : le théâtre ne se vend guère, au mieux sur les lieux du théâtre au moment de la représentation, les grands éditeurs généralistes s'en sont désintéressés et sa publication n'est plus que le fait d'une poignée de petits éditeurs spécialisés et « militants » (l'Arche, Éditions Théâtrales, l'Avant-Scène). Enfin les statuts de la SACD ne permettent pas à l'éditeur d'être intéressé aux droits de représentation.[58]

Cette situation rend difficile une véritable affirmation, sur les scènes théâtrales, des écritures contemporaines. Pour pallier cette difficulté, de nombreux jeunes auteurs essaient de se faire réalisateurs de leurs propres textes. Vers la fin des années 1990, cependant, une attention renouvelée portée au texte dramatique a apporté quelques changements. En Italie, par exemple, il existe un nombre croissant de nouvelles maisons d'édition consacrées à la publication de textes théâtraux contemporains : Cue Press est née en 2012 et a été l'une des premières à proposer une édition numérique de tous les textes publiés également en édition papier ; à partir de janvier 2018 ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione et Luca Sossella Editore publient « Linea », une collection de textes de nouvelle dramaturgie liés aux productions de ERT ; encore plus récente (2021) est la collection théâtrale éditée par Scalpendi, qui propose des nouveautés et des classiques dans de traductions nouvelles.

---

[58] Bernard FAIVRE D'ARCIER, Françoise VOECKEL, « La politique du théâtre et les auteurs dramatiques », *Revue des Deux Mondes*, Février 1992, pp. 51-63.

I.2 Les dramaturgies pour la marionnette

I.2.1 *Des études sur la dramaturgie pour marionnettes*

Dans son ouvrage *Écrivains et marionnettes*, Henryk Jurkowski vise à démontrer que l'art de la marionnette, dans ses rapports avec le texte, est passé par trois phases différentes, l'une après l'autre : la pantomime, caractérisée essentiellement par une manipulation muette du pantin, la narration, et le théâtre proprement dit. L'enquête de Jurkowski est subdivisée en sept chapitres qui analysent successivement les premiers textes pour le théâtre de marionnettes, les adaptations de textes déjà existants (les Mystères, les textes bibliques, historiques ou mythologiques, l'histoire de Faust et de Don Giovanni, les récits de chevalerie, les mélodrames), l'approche des Romantiques allemands et tchèques à l'écriture pour ce type de théâtre et les textes du Guignol français, les auteurs français du Second Empire, les écrivains modernistes (Maeterlinck, Jarry, Rostand, Claudel, Schnitzler, Strindberg) et enfin les propositions des mouvements avant-gardistes. L'étude se concentre en particulier sur les quatre siècles qui vont du XVII[e] au premières décennies du XX[e] siècle, car « en vain chercherions-nous des traces du drame pour marionnettes dans le passé lointain du théâtre. L'antiquité connaît la marionnette théâtrale, mais aucun des textes dramatiques écrits pour le théâtre de marionnettes ou utilisés par lui n'est parvenu jusqu'à nous »[59]. Le plus souvent improvisées, les représentations de théâtre de marionnettes n'ont pas laissé de traces écrites, sauf dans des témoignages littéraires : par exemple dans le *Symposium* de Xénophon ou, à une époque postérieure, dans le *Don Quichotte* de Cervantes, où émerge la fonction narrative que le texte accomplit dans le spectacle de marionnettes. Si l'on ne tient pas compte de la citation d'un extrait d'un spectacle en castelet dans le texte théâtral de Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, les premières œuvres manifestement écrites pour marionnettes datent de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Selon Jurkowski, les raisons d'écrire des drames littéraires pour marionnettes ont varié au cours du temps : l'opposition au monopole théâtral en France au XVIII[e] siècle ; la réaction artistique des acteurs en Allemagne pendant la première moitié du XIX[e] siècle ; le contraste avec le naturalisme à la fin du XIX[e] siècle. À l'époque moderne, de

[59] Henryk JURKOWSKI, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, *op. cit.*, p. 3.

nouveaux textes dramatiques sont apparus mais ils ont rarement été représentés à cause de leur caractère plus poétique que pratique. En général, selon l'auteur, la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle ont donné un nouvel élan au théâtre de marionnettes, grâce aussi à l'intérêt manifesté pour lui par certains écrivains (on pense à l'influence du traité de Heinrich von Kleist) ou par des théoriciens du théâtre (surtout Edward Gordon Craig). Comme l'a souligné Jurkowski, bien qu'il s'agisse souvent de textes empruntés au théâtre d'acteurs, la plupart des écritures pour marionnettes furent adaptées spécialement aux besoins de ce type de théâtre.

Dans les scénarios qui ont été écrits (et qui sont arrivés jusqu'à nous) entre le XVII^e^ et le XIX^e^ siècle, surtout en ce qui concerne les adaptations populaires, les textes de départ étaient non seulement coupés de manière significative, mais l'intrigue elle-même pouvait rester subordonnée aux aventures les plus célèbres du héros populaire, ou bien le texte original était vulgarisé sous forme de parodie. Les principales sources de ces adaptations étaient les mystères, les drames élisabéthains, le mélodrame bourgeois, les récits chevaleresques, les textes d'opéra ou d'autres drames théâtraux tels que celui de Faust, dont la tradition s'étendait de l'Allemagne à toute l'Europe, devenant peut-être le plus grand « classique » du répertoire de marionnettes, avec d'autres fondamentaux qui circulaient dans toute l'Europe (Don Giovanni) ou qui étaient incontournables dans le répertoire d'un pays (*La Tentation de saint Antoine* en France). Les adaptations de marionnettistes itinérants ont donc impliqué tous les genres littéraires, des drames religieux à la littérature baroque jusqu'au romantisme, en les actualisant dans leur style « populaire ». Une spécificité propre au théâtre des têtes de bois, et en particulier à celui traditionnel des marionnettes à gaine, est en effet le dynamisme, cette capacité de transformation dramatique et stylistique que nous venons d'esquisser. C'est en raison de cette variété qu'il est difficile de trouver une description exhaustive des grammaires du théâtre de marionnettes. Une tentative de classification des textes pour marionnettes avait été mise en œuvre par Roger-Daniel Bensky dans son *Structures textuelles de la marionnette de langue française* [60], mais, si la structure du livre avait sa propre cohérence et proposait une taxonomie relativement fonctionnelle, cela était

[60] Roger-Daniel BENSKY, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 1969.

probablement dû à l'étroitesse des types de textes analysés, relevant essentiellement de deux catégories seulement, celles de la satire et de la féerie. Une classification complète semble demeurer une intention utopique et en définitive vouée à l'échec, par rapport à l'énorme variété non seulement des différents registres présents dans le théâtre de marionnettes (formes cultivées ou populaires), mais aussi des techniques : les textes destinés à la marionnette à gaine sont différents de ceux pour la marionnette à fil, ceux pour les ombres diffèrent de ceux pour les *pupi*, et ainsi de suite.

La pratique d'adaptation des textes déjà existants se retrouve également à l'époque examinée ici, la période contemporaine, soit grâce à la présence de compagnies qui poursuivent la tradition (on pense par exemple aux différentes familles de marionnettistes italiens, qui se transmettent les scénarios de père en fils ou de maître à élève), soit en fonction de la pratique de l'adaptation scénique, répandue dans toute l'activité théâtrale moderne. Dans les dernières décennies du XX^{e} siècle, par exemple, le répertoire d'une compagnie de théâtre de marionnettes ne manquait jamais d'inclure l'adaptation d'un texte de Jarry ou de Beckett. Néanmoins, l'attention croissante portée aux dramaturgies originales, surtout depuis les années 1990, a également influencé les scènes des marionnettes : les artistes marionnettistes se sont volontiers permis d'écrire eux-mêmes leurs propres textes, trouvant dans cette pratique non seulement un moyen avantageux d'éluder les droits d'auteur, mais surtout une plus grande liberté d'expression.

Une partie de la critique qui s'est intéressée au théâtre de marionnettes dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, surtout après 1968 avec une attention aux marges expérimentales, a été facilement fascinée par la théorie selon laquelle le théâtre de marionnettes, en tant que forme « populaire » et donc moins structurée, a toujours été une forme de spectacle à structure ouverte, réceptive aux interpolations d'autres matériaux textuels ou scéniques, organisée selon une juxtaposition de fragments, un assemblage de noyaux sémantiques autonomes et non selon un développement linéaire de l'intrigue. En particulier, selon une analyse de Luigi Allegri[61], la structure

[61] Luigi ALLEGRI, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, Parma, Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978.

fragmentaire du théâtre de marionnettes et son appartenance à la culture folklorique, sont à l'origine de sa perméabilité aux différentes suggestions culturelles qui entrent dans la structure du théâtre de marionnettes. Selon Allegri, ces suggestions maintiennent, d'une part, leur propre identité, car elles sont insérées dans le système ouvert et fragmentaire du spectacle, sans dissimulation des « lacunes sémantiques » ; d'autre part, elles sont adaptées et assimilées afin d'être crédibles dans le contexte. « Le résultat final n'est plus une œuvre qui se donne comme un tout, qui ne peut être appréciée que comme un objet fini, qui dissimule l'activité qui l'a produite, mais un texte qui permet de lire l'activité de production matérielle qui l'a constitué »[62].

La définition, bien que fascinante, risque de faire croire que la structure dramatique des textes du théâtre de marionnettes a toujours été composée selon des critères modernes, voire post-modernes : l'œuvre inachevée, le *work in progress*, le processus constitutif. Il convient donc de la contextualiser et éventuellement de l'appliquer aux expériences offertes par la scène du théâtre de marionnettes dans les années 1970, époque à laquelle cette réflexion a été écrite. En effet, même si le théâtre de marionnettes, ou plutôt une partie de celui-ci (Allegri se réfère surtout au théâtre de marionnettes à gaine), présente certaines des caractéristiques énumérées ci-dessus, cela ne signifie pas qu'il soit toujours possible d'appliquer les théories de manière rétroactive : ce qui pouvait être valable pour le théâtre de marionnettes à l'époque où Allegri écrivait, ne l'est pas nécessairement pour les textes écrits au XIX^{e} siècle ou pour ceux qui sont produits aujourd'hui pour les scènes contemporaines.

Si nous regardons, par exemple, les scénarios italiens pour le théâtre de marionnettes du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle (ceux dont le texte est transcrit dans son intégralité), il n'est pas évident de trouver l'organisation par fragments, l'interpolation, la preuve de l' « activité de production matérielle » dont parle Allegri. En y regardant de plus près, il ne sera pas difficile d'identifier certains éléments d'interpolation, comme des références à l'actualité socio-historique entourant le texte, éléments qu'il était effectivement nécessaire d'inclure en vue de la rentabilité du

---

[62] *Ibid.,* p. 70.

spectacle. Cependant, ces interpolations n'affectaient pas le cours de l'intrigue, qui avait beaucoup plus à voir avec les caractéristiques du drame classique qu'avec les drames décousus et *in progress* dont parle Allegri. Un exemple en est le texte à thème historique *La battaglia di Palestro*, appartenant à la famille Rame, qui dépeint l'issue d'une bataille du Risorgimento italien survenue le 30 mai 1859. La date d'écriture n'est pas connue mais, selon Alfonso Cipolla[63], la pièce a été rédigée « probablement peu après les événements »[64], car elle contient des interpolations de proclamations faites par le roi Vittorio Emanuele II aux troupes à cette même période. Ces insertions, directement issues des journaux officiels, sont utilisées par l'auteur (anonyme) pour caractériser le roi « dans le plein respect de la vérité historique »[65], et sont insérées harmonieusement en tant que répliques du roi, sans nuire au développement dramatique du texte. Son intrigue, linéaire de fait, raconte de manière captivante comment le personnage populaire de Gianduja aide l'armée piémontaise à découvrir un informateur et à vaincre ainsi les Autrichiens à Palestro. Si l'on considère, en outre, que nombre de textes pour marionnettes au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles sont dérivés des grands textes du théâtre d'acteur, il semble difficile d'imaginer comment ils auraient pu modifier le cours de l'intrigue de manière significative. Comme le souligne à juste titre Giovanni Moretti,

> *Non va trascurato il fatto che i copisti dal loro lavoro traggono, inconsapevolmente, una educazione drammaturgica di rilievo, perché hanno l'opportunità di fare proprie le caratteristiche strutturali del testo drammatico. Questa riflessione è imposta dalla comune necessità di preservare la vicenda, di conservare i personaggi che la conducono e di inserire le abilità proprie della compagnia, vale a dire la necessità di inserire una o più maschere*.
>
> Il ne faut pas oublier que les copistes tirent, inconsciemment, une importante formation dramaturgique de leur travail, car ils ont la possibilité de s'approprier les caractéristiques structurelles du texte dramatique. Cette réflexion est imposée par la nécessité commune de préserver l'intrigue, de conserver les personnages qui la mènent et d'insérer les compétences propres de la compagnie, c'est-à-dire la nécessité d'introduire un ou plusieurs *maschere* [personnages régionaux].[66]

---

[63] Voir l'étude par Alfonso CIPOLLA, « La seconda Guerra d'Indipendenza e i copioni dei Rame », in Pietro PORTA, Alfonso CIPOLLA (dir.), Famiglia Rame, *La battaglia di Palestro*, *La battaglia di Solferino e San Martino*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999, p. 16-21.

[64] *Ibid.*, p. 19, [« *verosimilmente a ridosso degli avvenimenti* »].

[65] *Ibid.*, [« *nel pieno rispetto della verità storica* »].

[66] Giovanni MORETTI, « Quando Genoveffa incontra Gianduja: la tradizione del teatro con le marionette », in A. CIPOLLA (dir.), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, *op. cit.*, p. 41.

Le public, populaire ou non, aimait voir dans les castelets les mêmes drames que ceux des grandes scènes, ou suivre l'histoire d'un roman à succès, ou encore être ému par le mélodrame le plus déchirant. En effet, lorsque les marionnettistes mettaient en scène des adaptations dramatiques et littéraires, ils en conservaient sensiblement l'intrigue : elle pouvait être raccourcie, mais ses points principaux n'étaient pas modifiés. La présence du personnage régional pouvait être plus ou moins prédominante (du simple acolyte du protagoniste au héros de l'histoire), ce qui pouvait entraîner des modifications du registre stylistique (plus ou moins comique), mais pas nécessairement l'acquisition par le drame de procédés ouvertement modernes. Si l'on s'éloigne du théâtre de marionnettes à gaine et que l'on examine les textes d'autres types de théâtre de marionnettes, comme celui des marionnettes siciliennes ou des marionnettes à fils, on constate que ceux-ci sont restés inchangés au fil des siècles, en vertu d'une forme théâtrale beaucoup plus conservatrice.

Un autre aspect très important dans l'étude des écritures contemporaines pour le théâtre de marionnettes est la disposition, de la part de certains artistes, à divulguer ou parfois à devenir des pédagogues de leurs propres pratiques d'écriture ou des expériences de co-création avec des auteurs dramatiques. Si nous regardons le panorama italien, le marionnettiste et auteur vénitien Gigio Brunello a donné à plusieurs reprises des leçons et des cours[67] où il a pu partager ses propres techniques de composition dramatique ; Marco Ferro de la compagnie *Riserva Canini* enseigne régulièrement la dramaturgie et l'écriture scénique à la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi et au cours *Animateria* [68] ; Fabrizio Montecchi, de la compagnie *Gioco Vita*, a donné plusieurs cours sur le théâtre d'ombres et sur sa dramaturgie ; Marta Cuscunà a pu divulguer à plusieurs reprises sa tentative d'expérimenter des innovations technologiques dans le domaine du théâtre de figure et dans la dramaturgie

[67] Cours organisé par le Castello dei Burattini Museo Giordano Ferrari à Parme (2015) ; Cours « *Il teatro di animazione come strumento di intervento in ambito educativo, sociale e medico-sanitario* », organisé par l'université de Modène et Reggio Emilia, Municipalité de Reggio Emilia, Municipalité de Modène et la Fondazione Sarzi (2017); Cours de formation « Animateria », organisé par Teatro Gioco Vita à Parme (2019).

[68] « Animateria » est un « *Corso di formazione per operatore esperto nelle tecniche e nei linguaggi del teatro di figura* » (Cours de formation pour praticien des techniques et des langages du théâtre de marionnettes). Opération Rif. PA 2020-15427/RER approuvée avec DGR 401 du 29/03/2021 et cofinancé par le Fonds social européen PO 2014-2020 Région Émilie-Romagne.

contemporaine pour marionnettes[69]. On trouve en France des expériences similaires encore plus nombreuses. Éloi Recoing, auteur de plusieurs textes pour le Théâtre aux Mains Nues[70], a dirigé entre 2014 et 2018 l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières ainsi que l'École nationale supérieure des arts de la marionnette. Dans une intervention portant sur l'écriture scénique des marionnettes, Éloi Recoing a soutenu qu'elles se structurent nécessairement comme écritures effectuées non *pour* mais *à travers* la figure : chaque objet, chaque technique d'animation a ses propres grammaires, ses propres gestes. Par conséquent, chaque écriture pour marionnettes devrait naître de la scène et établir une comparaison constante avec l'objet pendant les répétitions :

> Écrire la marionnette (et j'englobe tout le monde dans cette grande formule) c'est concevoir l'écriture comme un geste qui énonce une parole d'action, un geste qui peut être muet mais qu'il faut faire exister, un geste qui en appelle à la musique gestuelle de l'interprète. Il s'agit d'écrire pour l'écoute et contre le regard : je trouve très important cette dialectique entre le plateau, le versant plastique des arts de la marionnette, et le versant dramatique de son histoire. Comment faire que cette écriture ne soit pas inféodée à l'image, phagocytée par l'image ? Comment faire, au contraire, qu'elles s'engendrent l'une l'autre, qu'elles s'écoutent l'une l'autre, pour se renouveler ?[71]

Une définition similaire de l'écrit comme « énonciation gestuelle » résonne dans la pensée de l'auteur Daniel Lemahieu, protagoniste d'une longue collaboration avec le marionnettiste François Lazaro. Convaincu que le geste de l'écriture, surtout dans le théâtre de marionnettes, établit un lien entre le mouvement de l'acteur, du manipulateur et celui de l'objet, Lemahieu rapproche ces croisements de mouvements de ceux présents entre la musique et le *gestus* dans le théâtre brechtien[72] :

---

[69] Atelier en ligne « Neurospasta mechanica », organisé par le Teatro Ca' Foscari (Venise, 2020) ; Atelier « WE LIKE TO MOVE IT, MOVE IT! Research and experimentation in Puppetry and Animated Forms », organisé par CAMa - Centro de Artes da Marioneta et par la compagnie A Tarumba (Lisbonne, 2019).

[70] Éloi RECOING, *La Conjecture de Babel et autres textes*, Arles, Actes-Sud Papiers, 2016.

[71] Éloi RECOING, « Les écritures de la marionnette », conférence de 2016, vidéo de la conférence publiée sur le site https://www.theatre-contemporain.net/video/Les-ecritures-de-la-marionnette-par-Eloi-Recoing-22e-Mousson-d-ete (consulté le 19/08/2021).

[72] Voir Laurent FENEYROU (dir.), *Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 123.

> Le geste de l'écrit énonce un mouvement de l'acteur, ou du manipulateur, ou de la poupée. L'écrire propose de la parole action. Elle traduit un mouvement, une attitude, en physique et en sons. Dire c'est faire. […] Les marionnettes peuvent être le médium, le modèle de cet acte d'impression. Leur malléabilité permet l'examen de toutes les fonctions et situations d'énonciations en puissance dans un texte devenu partition. Ce que Brecht appelait « la musique gestuelle », ce détecteur de sens qui part d'abord du son.[73]

Écrire, c'est donc énoncer une parole agissante, traduire un mouvement. Selon Lemahieu, les figures sont un modèle subtil de ce mécanisme, car elles permettent d'explorer toutes les fonctions et les possibilités d'énonciation qui sont présentes en puissance dans le texte. Dans cette force figurative de la marionnette, comment s'articule alors l'usage des mots ? Quelle forme prend le texte écrit ?

[73] Daniel LEMAHIEU, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 29.

I.2.2 *Répertoires (et difficultés de repérage)*

La première réponse, qui découle de ce qui a été dit jusqu'à présent, est que, pour traiter du texte écrit pour le théâtre de marionnettes, on ne peut pas prétendre trouver une forme unique, regrouper sous une seule étiquette les différentes écritures produites au cours des siècles. Comme le soutiennent Roberto Leydi et Renata M. Leydi,

> *La struttura convenzionale dello spettacolo burattinesco non deriva* […] *da obblighi forzati e artificiosi, ma da una lunga e lentissima elaborazione popolare, ricerca e scelta ad un tempo* […] *Si tratta cioè di un gioco ormai secolare di stilizzazione formale, di decantazione, di affinamento, in un contributo incessante di rinnovate esperienze*.
>
> La structure conventionnelle du spectacle de marionnettes ne dérive pas […] d'obligations forcées et artificielles, mais d'une longue et très lente élaboration populaire, à la fois recherche et choix […]. En d'autres termes, il s'agit d'un jeu séculaire de stylisation formelle, de décantation, de raffinement, dans un apport incessant d'expériences renouvelées.[74]

Deuxièmement, il s'agit souvent d'un répertoire anonyme, car dans les siècles passés, les textes pour marionnettes n'étaient que rarement signés par un auteur auquel on pouvait attribuer certains choix, et souvent, même s'ils l'étaient, il n'y avait aucune certitude que le signataire était réellement l'auteur du texte.

> *Copione significa, alla lettera, un grosso quaderno, nel quale, con bella grafia, si è copiato un testo che è stato a sua volta copiato da un altro ancora e così via, fino a arrivare a un* primo *ben difficilmente rintracciabile. Un* primo *che ha avuto vita di spettacolo e si diffonde, in forza del consenso degli spettatori, presso molte compagnie.* […] *il viaggio di questi copioni da una compagnia all'altra ne determina le varianti, per cui si può dire che una copia non è mai una mera trascrizione, ma quasi sempre è un adattamento.*
>
> *Copione* [« grande copie »] signifie, au sens littéral, un grand cahier, dans lequel, dans une belle écriture, un texte a été copié d'un autre, qui a été à son tour copié d'un autre encore, et ainsi de suite, jusqu'à arriver à un *premier* texte difficile à retracer. Un *premier* texte qui a eu une vie de spectacle et s'est diffusé, en vertu du consensus des spectateurs, parmi de nombreuses compagnies. […] le parcours de ces textes d'une compagnie à l'autre

---

[74] Roberto LEYDI, Renata Mezzanotte LEYDI, *Marionette e Burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milano, Collana del "Gallo grande", 1958, p. 16.

détermine leurs variantes, de sorte que l'on peut dire qu'une copie n'est jamais une simple transcription, mais presque toujours une adaptation.[75]

L'appropriation de différents matériaux textuels, la réinterprétation d'histoires transmises, les variations et les improvisations ont fait du théâtre de marionnettes dit traditionnel un « théâtre sans auteur »[76]. Si, jusqu'à la fin du XIX[e] siècle en Europe, un nombre considérable de spectacles de marionnettes contenaient une part prépondérante de texte, leur appartenance à une forme théâtrale liée à l'oralité faisait que les mots prononcés par les marionnettes et leurs animateurs n'étaient quasiment jamais fixés sur le papier. En revanche, une étude plus approfondie des pièces pour marionnette (au moins pour ce qui concerne les textes conservés dans différentes archives d'Europe occidentale) révèle que les marionnettes parlent, et pas qu'un peu : l'intrigue se construit à partir des répliques, souvent dans le style prolixe des drames du XIX[e] siècle, de nombreuses scènes sont basées sur des quiproquo linguistiques, sur des constructions dialectales qui non seulement produisent l'effet comique bien connu, mais fonctionnent souvent comme des mécanismes d'activation de l'histoire – un malentendu linguistique peut donner lieu à une action d'un personnage et à la réaction relative d'un autre. « Dans ces cas, la question de la langue constitue donc non seulement une occasion de rire et d'équivoques, mais aussi un sujet en soi »[77]. Le fait que toute la richesse des textes n'ait pas été préservée (ou qu'elle n'ait pas encore fait l'objet de recherches suffisantes dans les cas où il existe du matériel textuel) ne devrait pas altérer la vision d'ensemble et, au contraire, pourrait même conduire à une plus grande considération de l'aspect verbal du théâtre de figures.

En outre, toutes les traditions de marionnettes n'ont pas été organisées et développées selon le processus occidental. Dans la discipline japonaise du *bunraku* les marionnettes, manipulées à vue par trois animateurs à la fois, ont toujours été associées à des histoires précises qui étaient racontées par un conteur toujours présent sur le côté

---

[75] Giovanni MORETTI, « Quando Genoveffa incontra Gianduja: la tradizione del teatro con le marionette », in A. CIPOLLA (dir.), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, *op. cit.*, p. 41.

[76] Henryk JURKOWSKI, « Une ou deux visions ? Écrivains et metteurs en scène », *Puck*, n°8, *op. cit.*

[77] Hélène BEAUCHAMP, « Drammaturgie del teatro di figura », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 108. [« *In questi casi dunque la questione del linguaggio costituisce non solo un'occasione di riso e di equivoci ma anche un soggetto in sé* »].

de la scène mai à l'extérieur de celle-ci. Au tournant des 17e et 18e siècles, le théâtre *Takemoto-za* d'Osaka vantait la collaboration de l'auteur Chikamatsu Monzaemon, surnommé le « Shakespeare japonais », qui avait trouvé dans le *Ningyō jōruri* une plus grande adhésion dans le rendu de ses textes que dans les théâtres de *Kabuki* (beaucoup plus influents). Le *bunraku* possède donc une solide tradition textuelle transmise au fil des siècles, qui était lue et récitée lors des représentations. Même dans les représentations du *Wayang* indonésien (le théâtre d'ombres traditionnel de Java et de Bali), le texte occupe une place prépondérante dans la représentation, et les répertoires sont puisés aux mêmes sources littéraires que celles qui fournissent également la matière première des autres disciplines théâtrales, à savoir les épopées indiennes du *Rāmāyana* et du *Mahābhārata*. Le rapport entre l'art de la marionnette et le texte dramatique a donc une longue histoire, pleine de variations et de possibilités qui se sont développées au fil des siècles, en vertu d'un rapport d'osmose avec la sensibilité artistique, l'actualité et les réalités sociales et politiques contemporaines.

Si l'on tente de décrire brièvement l'évolution des répertoires pour la marionnette en Italie et en France, en se basant sur les sources textuelles disponibles (qui, comme le souligne Jurkowski, ne correspondent que partiellement aux représentations qui ont été données), ils apparaissent comme une gamme composite de thèmes et de formes. Comme il a déjà été observé au sujet du corpus (partiel et contemporain) de cette thèse, deux matrices différentes peuvent être identifiées tout au long de l'histoire des répertoires du théâtre de marionnettes : d'un côté, la production de textes par les marionnettistes eux-mêmes, de l'autre, la production de textes par des auteurs littéraires.

Malgré les tentatives[78] de retracer les développements du théâtre de marionnettes en Europe avant le XIXe siècle, les sources sont si rares qu'elles ne permettent pas un traitement exhaustif, surtout pour ce qui concerne les répertoires : si en effet certaines

---

[78] Voir par exemple, pour ce qui concerne l'Italie, R. LEYDI, « Il repertorio e le marionette », in *Eroi, mostri e maschere. Il repertorio tradizionale nel teatro di animazione italiano*, Firenze, Artificio, 1990, p. 32 ; R. LEYDI, « Les marionnettes en Italie », in Paul FOURNEL, (dir.), *Les marionnettes*, Paris, Bordas, 1982, p. 11-22 ; A. CIPOLLA, G. MORETTI, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pisa, Titivillus, 2011. Voir aussi L. ALLEGRI, « L'antichità e il Medioevo » et J. MCCORMICK, « L'Europa dal Seicento all'Ottocento », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit.*

chroniques anciennes offrent des descriptions de divers spectacles de marionnettes, les présentations des répertoires ne sont que très sporadiques. Il y a cependant trois perspectives que l'on peut retenir des études historiques réalisées jusqu'à présent. D'abord, l'importance de l'audience ciblée : pour un théâtre dont le seul moyen de subsistance était le chapeau tendu aux spectateurs ou la vente des billets, répondre aux goûts et aux attentes du public s'est révélé essentiel. À cet égard, il est aussi important de distinguer entre les répertoires conçus pour les marionnettes à fils (et les formes apparentées comme les marionnettes à tige ou à tringle), et ceux pour les marionnettes à gaine, parce que le type de spectateur auquel ces spectacles s'adressaient était différent : de condition plus élevée et plus éduqué le premier (les marionnettes à fils « mettaient principalement en scène un répertoire partagé avec d'autres théâtres »[79]), plus ouvertement populaire et proche des méthodes d'improvisation de la *Commedia dell'Arte* le second. Troisièmement, ce qui en résulte, les textes écrits par les marionnettistes (tant pour les marionnettes à fils que pour la gaine) se comprennent comme une production qui repose principalement sur la pratique de la réécriture : « l'originalité du sujet est remplacée par l'originalité de son appropriation »[80], qui doit combiner l'histoire véhiculée par le texte avec des stratégies de mise en scène qui mettent en valeur les compétences artistiques de la compagnie et qui attirent le public.

Au cours du XIX[e] siècle, le théâtre de marionnettes devient de plus en plus une forme d'art autonome, les méthodes de production et de représentation se stabilisent jusqu'à l'apparition, dans certains cas, de théâtres permanents gérés par une seule compagnie (généralement des entreprises familiales). Les manuscrits ont été transcrits plus systématiquement à partir du milieu du XIX[e] siècle, souvent parce qu'ils devaient être soumis à la censure pour obtenir l'autorisation d'être joués. Certains scénarios sont signés (par l'auteur ou par un transcripteur) et conservés en tant que « partie du capital

---

[79] Alfonso CIPOLLA, « L'Italia », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 191, [« *principalmente in scena un repertorio condiviso con gli altri teatri* »].

[80] Alfonso CIPOLLA, « Drammaturgie del Teatro di figure », in *dramma.it*, 13 septembre 2021, [en ligne]. URL : http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=31423:drammaturgie-del-teatro-di-figure&catid=96&Itemid=61 (consulté le 24/09/2021), [« *all'originalità del soggetto si sostituisce l'originalità del suo appropriamento* »].

d'une compagnie »[81], en accordant une plus grande valeur au texte écrit par rapport au passé. L'évolution des méthodes de production de certaines compagnies, qui se rapprochaient de celles du théâtre d'acteurs (le fait, par exemple, de s'établir dans des théâtres exclusivement consacrés aux spectacles de marionnettes, comme c'était le cas de la famille Lupi à Turin à partir de 1820[82]), a évidemment eu des répercussions sur le répertoire, qui a dû être élargi et contenir davantage de titres afin d'offrir au public un spectacle différent à chaque fois. Au cours du XIX[e] siècle, le théâtre de marionnettes puise largement dans les répertoires les plus fréquemment joués sur la scène du théâtre d'acteur : des mélodrames surtout, avec des adaptations de livrets d'opéra pour la petite scène, mais aussi des tragédies historiques et des comédies larmoyantes. Le champ d'action du marionnettiste consistait donc à faire cohabiter ces sujets avec les personnages comiques régionaux :

> *La principale operazione drammaturgica messa in atto da marionettisti e burattinai, da un punto di vista testuale e non strutturale, è quella di inserire all'interno del copione da rappresentarsi il personaggio comico (o la coppia comica) che caratterizza la compagnia* […] *Si tratta di una necessità imprescindibile, dato che tali personaggi, anche grazie all'uso del dialetto, ovvero la lingua del pubblico di riferimento, vengono a gettare un ponte di complicità e di reciproca identificazione tra palcoscenico e platea.*
>
> La principale opération dramaturgique mise en œuvre par les marionnettistes, d'un point de vue textuel et non structurel, est d'inclure, dans le texte à jouer, le personnage comique (ou le couple comique) qui caractérise la compagnie […] Il s'agit d'une nécessité inévitable, étant donné que ces personnages, grâce également à l'utilisation du

---

[81] John MCCORMICK, « Personaggi e repertori del teatro di figura », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 127, [« *parte del capitale di una compagnia* »].

[82] Comme l'explique Alfonso Cipolla, « La première présence documentée de la compagnie à Turin remonte à 1818, où elle travaillait dans un petit théâtre de la Via delle Scuole, dans le Palazzo dei Marchesi Paesana. Ils devront attendre encore quelques années avant de pouvoir soutenir une saison d'hiver entière au Teatro San Martiniano, appelé ainsi parce qu'il se trouve à côté de l'église du même nom. Nous sommes le 19 octobre 1820. Les Lupi resteront stables à San Martiniano pendant plus d'un demi-siècle, jusqu'en 1883, date à laquelle ils déménagent dans le plus grand Teatro D'Angennes, rebaptisé Teatro Gianduja, en l'honneur du *maschera* turinois, adopté par les Lupi à la place de l'Arlequin original ». [« *È del 1818 la prima presenza documentata della compagnia a Torino, dove lavora in un piccolo teatro in via delle Scuole, nel Palazzo dei Marchesi Paesana. Dovrà attendere ancora un paio d'anni prima di poter affrontare un'intera stagione invernale al Teatro San Martiniano, così chiamato perché sorge accanto alla chiesa omonima. È il 19 ottobre del 1820. I Lupi rimarranno stabili al San Martiniano per più di mezzo secolo, fino al 1883, quando si sposteranno al più grande Teatro D'Angennes, ribattezzato Teatro Gianduja, in onore della maschera torinese, adottata dai Lupi al posto dell'originario Arlecchino* »]. Alfonso CIPOLLA, document inédit présentant l'histoire de la Famille Lupi réalisé à l'occasion de la 44[e] édition du festival *Arrivano dal mare!* pour le colloque « In Viaggio. Histoires et visions des familles des arts du spectacle », organisé le 23 mai 2019.

> dialecte, c'est-à-dire de la langue du public cible, construisent un pont de complicité et d'identification mutuelle entre la scène et le public.[83]

Dans ces cas, le langage élevé utilisé par les personnages principaux est souvent alterné de façon plaisante avec le langage populaire et dialectal des figures comiques. Cette alternance se produit surtout dans les pièces pour marionnettes à gaine, tandis que les marionnettes à fils continuent à être plutôt utilisées comme substituts de l'acteur (comme c'était déjà le cas depuis le XVII[e] siècle), avec des interventions limitées des personnages comiques, ou dans des spectacles presque exclusivement chorégraphiques et musicaux, des ballets et des pantomimes. Les grands romans d'aventures, notamment les réductions de Jules Verne, ou ceux davantage liés à l'histoire contemporaine, les faits historiques (surtout des batailles), les reportages des crimes ou la vie des bandits les plus connus, sont d'autres sources dans lesquelles le théâtre de figures puise au XIX[e] siècle. Tout au long du siècle, ils continuent d'ailleurs à faire circuler les textes tirés de contes de fées et de légendes populaires (*Cendrillon*, *Le Petit Chaperon Rouge*, *Barbe Bleue*, *Le Chat Botté*, *Il noce di Benevento*, *La Iena di San Giorgio*, etc.), et ceux inspirés des cycles de chevalerie (en particulier le cycle carolingien, qui est le plus fréquemment joué, par exemple, dans le théâtre des *pupi* siciliens). Dans la seconde moitié du siècle, des pièces satiriques commencent également à apparaître, principalement destinées à un public bourgeois, dans lesquelles il n'est pas difficile de trouver des caricatures de personnages publics et l'affirmation ouverte d'idées et de revendications politiques. Cette variété de sources se reflète dans le répertoire des marionnettistes et des compagnies. Comme le rapporte Cipolla,

> *Esempio caratteristico è il* Libro delle commedie *di Angelo Cuccoli (1834-1905), che consta di 249 titoli, dove la straordinaria pluralità dei soggetti trattati dichiara la costante necessità di trovare nuove storie da raccontare o da rinverdire: storie che vanno dalle gesta eroiche dell'epica antica alla tradizione cavalleresca francese e italiana, alle leggende tedesche e nordiche, e ancora alla storia patria e alle tradizioni bolognesi.*
>
> Un exemple caractéristique est le *Libro delle commedie* d'Angelo Cuccoli (1834-1905), qui compte 249 titres, où l'extraordinaire pluralité des sujets traités témoigne de la nécessité constante de trouver de nouvelles histoires à raconter ou à faire revivre : des histoires qui vont des actes héroïques des épopées antiques à la tradition chevaleresque française

[83] Alfonso CIPOLLA, « Drammaturgie del Teatro di figure », *dramma.it*, *cit.*

> et italienne, en passant par les légendes allemandes et nordiques, jusqu'à l'histoire de l'Italie et aux traditions bolonaises.[84]

Moins répandue est la production de textes écrits spécifiquement pour les marionnettes par des écrivains, des poètes ou des dramaturges. Les exemples illustres ne manquent pourtant pas dans le passé. En vue de la préparation du colloque *L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e-21e siècles)*[85], l'équipe du programme *PuppetPlays* a rassemblé un premier corpus significatif de pièces d'écrivains pour marionnettes en Europe de l'Ouest. Le corpus de langue française, le plus vaste avec l'allemand, contient des textes écrits depuis 1676, et compte 58 pièces écrites au XVIII[e] siècle, 64 (dont certaines sont des recueils) au XIX[e] et de nombreuses autres écrites entre le XX[e] et le XXI[e] siècle. Parmi les noms on peut trouver des auteurs distingués : Louis Fuzelier, Maurice Sand, Louis Edmond Duranty, Michel de Ghelderode, Jean Cocteau, pour n'en citer que quelques-uns. Il en va de même pour le corpus italien[86], bien qu'il soit plus restreint. Le choix de certains auteurs d'écrire pour la marionnette et la spécificité de leur écriture dans ce domaine seront traités plus loin en détail, mais il est important de souligner que ces corpus de matrice littéraire ont également contribué à former le panorama des répertoires du théâtre de marionnettes.

L'univers figuratif du théâtre de marionnettes a eu un impact considérable sur le renouvellement des formes théâtrales entre la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle. La marionnette, et en particulier la marionnette à fils, a été considérée comme un « modèle ou un substitut de l'acteur »[87] par ceux qui cherchaient un type de jeu et de présence scénique pouvant s'abstraire des affectations du théâtre bourgeois du XIX[e] siècle. Cette disposition découle en réalité d'un texte antérieur, le célèbre récit philosophique de Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810). Selon Kleist,

---

[84] Alfonso CIPOLLA, « L'Italia », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 195.

[85] Le premier colloque international de *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e-21e siècles) » / « Literary writing for puppets and marionettes in Western Europe (17th–21st centuries) » a eu lieu les 14, 15, 16 Octobre 2021 à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3.

[86] Dans le corpus ont aussi été prises en compte les pièces destinées aux acteurs et marionnettes. Il comprend des noms tels que Pierjacopo Martello, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Luigi Pirandello, Dario Fo, Italo Calvino…

[87] Didier PLASSARD, « L'epoca contemporanea », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 296.

la marionnette, en tant que connotée par une absence totale de conscience, est plus proche de l'état de grâce propre à la condition divine, c'est-à-dire de la conscience infinie. Objet pouvant échapper aux lois de la pesanteur, la marionnette permet une figuration précise des mouvements et écarte « toute affectation »[88]. Son caractère de pure matière en fait donc un modèle parfait de grâce, qui est au contraire refusée à l'être humain en raison de sa conscience et de sa réflexivité.

Les questions soulevées par Kleist ont eu un écho important sur les théories développées environ un siècle plus tard, qui recherchaient l'abstraction et la pureté en opposition à un théâtre naturaliste imprégné de psychologisme, comme celui du drame bourgeois. Le mouvement symboliste a cherché, avec Maurice Maeterlinck notamment, à écarter la présence de l'acteur, sa subjectivité accidentelle et accessoire, à travers un « théâtre d'androïdes »[89], afin de parvenir à une dématérialisation du personnage dramatique traditionnel. Après les contacts d'Alfred Jarry avec l'univers de la marionnette (on pense à *Ubu sur la Butte* [90], réduction pour marionnettes d'*Ubu roi*), le XX[e] siècle s'ouvre avec la théorisation par Edward Gordon Craig de la « Surmarionnette » (1908)[91], à savoir la disparition idéale (et controversée) de l'acteur en chair et en os en faveur des marionnettes à taille humaine. Entre 1916 et 1918 Craig se consacre au projet – non mené à bout – d'écriture d'un cycle de textes pour marionnettes, *The Drama for Fools* [92], où il envisage l'utilisation de différents types de marionnettes à l'intérieur d'une même pièce – un dispositif qu'on retrouve sur les scènes contemporaines. Connues dès 1910 en France grâce au livre de Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne* [93], les idées de Craig n'ont pas manqué de marquer Antonin

---

[88] Heinrich VON KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes*, traduction et présentation de Roger MUNIER, Paris, éd. Traversière, 1981, p. 38.

[89] L'essai où Maeterlinck a exposé ses théories, *Menus propos : le théâtre* (1890), était intitulé, dans la version manuscrite, *Un théâtre d'Androïdes*.

[90] Réduction en deux actes d'Ubu roi, qui en compte cinq, pour le théâtre de marionnettes du Guignol du cabaret des Quat'z'Arts de Paris (première représentation en 1901).

[91] Edward GORDON CRAIG, « L'Acteur et la Surmarionnette », in *De l'Art du Théâtre*, Belfort, Circé, 1998, coll. « Penser le théâtre ».

[92] Edward GORDON CRAIG, *Le Théâtre Des Fous / The Drama For Fools*, édition bilingue établie par Didier PLASSARD, Marion CHENETIER-ALEV et Marc DUVILLIER, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

[93] Jacques ROUCHE, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, 1910.

Artaud, qui avait, entre autres, participé en tant qu'acteur à la mise en scène de la pièce *La Baraque de Foire* [94] d'Alexandre Blok, créée par Georges Pitoëff en faisant jouer les acteurs à la façon des pantins. Bien qu'Artaud n'ait jamais produit de pièces de théâtre pour marionnettes, un intérêt remarquable pour le « *côté révélateur de la matière* »[95] se retrouve dans ses œuvres, où la récurrence fréquente de l'objet scénique sous forme d'effigies, de masques, de marionnettes, de mannequins – notamment dans la pièce *Les Cenci* (1935), dans certains passages de *Le Théâtre et son double*, ou dans les projets de mise en scène de *La Sonate des Spectres* de Strindberg (1931) – témoigne d'un certain « caractère systématique de la recherche »[96], qui l'emmènera jusqu'à l'exaltation du « corps sans organe » dans la création radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* [97] (1947). Dans ces mêmes premières années du XX[e] siècle, les avant-gardes historiques « font de la marionnette l'un des principaux instruments de leurs projets de transformation radicale de la scène, le prototype miniature du théâtre du futur »[98]. Cela affecte tant les arts figuratifs que les arts dramatiques, comme le montre le cas du peintre et scénographe Fortunato Depero, qui a également écrit des scénarios pour marionnettes[99]. Héritier des présupposés de l'avant-garde, Gaston Baty fonde en 1927, avec Louis Jouvet, Charles Dullin et Georges Pitoëff, le *Cartel des quatre*, dans le but de donner une visibilité au théâtre d'avant-garde contre le monopole du théâtre de boulevard, plus répandu et plus commercial. Après avoir décidé de quitter la direction du Théâtre Montparnasse en 1942, il se consacre pleinement au théâtre de marionnettes. Il reprend le matériel traditionnel lié à la figure de Guignol, qu'il avait découvert dans les années 1920 lors de ses études à Lyon. Mêlant recherche historique

---

[94] La pièce a été jouée sous le titre de *La Petite Baraque*. Création le 22 novembre 1923, Comédie des Champs-Élysées (Paris).

[95] Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, in A. ARTAUD, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Evelyne GROSSMAN, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2004, p. 539.

[96] Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie, op. cit.*, 1992, pp. 299-302.

[97] « Faites danser enfin l'anatomie humaine », Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu. Le Théâtre de la cruauté*, Évelyne GROSSMAN (prés.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 67.

[98] Didier PLASSARD, « L'epoca contemporanea », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 296,[« *fanno della marionetta uno degli strumenti principali dei loro progetti di trasformazione radicale della scena, il prototipo in miniatura del teatro dell'avvenire* »].

[99] Fortunato DEPERO, *Colori* (1916) ; *Suicidi e omicidi acrobatici*, *Avventura elettrica*, *Ladro automatico*, *Sicuro* (1917).

et expérience pratique, il est notamment l'auteur d'essais sur certains aspects et mouvements de la marionnette française[100].

Malgré cet intérêt porté à la marionnette, entre la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle, un certain nombre de changements historiques ont affecté la scène de ce théâtre. Parmi ceux-ci, l'augmentation de l'offre de spectacles de divertissement (cafés-concerts, cirques, music-halls et, surtout, cinémas) a déterminé un désintérêt croissant de la part du public envers les marionnettes, dont le répertoire commençait à être figé dans ses formes traditionnelles et donc moins excitant que les alternatives concurrentes. Cette situation a conduit à un « glissement de la marionnette vers un théâtre pour enfants »[101], c'est-à-dire vers un public qui assurait la vente de billets. Afin de s'adapter au nouveau public cible, et surtout aux attentes des adultes vis-à-vis d'un spectacle dédié aux enfants (qui devait donc être édifiant et moralement acceptable), le théâtre de marionnettes a construit ses nouvelles dramaturgies destinées aux plus jeunes en renonçant aux aspects plus crûment violents, vulgaires ou ludiques :

> *Kasper* […] *o Guignol hanno messo giudizio, abbandonando la loro primitiva stupidità per diventare modelli comportamentali che i bambini sono invitati a imitare, e anche Punch oggi può smettere di massacrare la propria famiglia per trasformarsi in marito ideale.*
>
> Kasper […] ou Guignol ont fait preuve de discernement, abandonnant leur bêtise primitive pour devenir des modèles de comportement que les enfants sont invités à imiter, et même Punch peut aujourd'hui cesser de massacrer sa famille pour devenir un mari idéal.[102]

Au cours du XX^e^ siècle, cependant, la marionnette a été utilisée non seulement comme un outil pédagogique mais aussi comme un moyen de propagande, à tel point que l'on peut affirmer que « le 20ème siècle a utilisé la marionnette comme un champ de bataille idéologique »[103]. Au début du siècle, pendant la Première Guerre mondiale,

---

[100] Gaston BATY, *Guignol, pièces du répertoire lyonnais ancien*, Paris, Coutan-Lambert, 1934 ; *Le Théâtre Joly*, Paris, Coutan-Lambert, 1937 ; *Trois p'tits tours et puis s'en vont* …, Paris, O. Lieutier, 1942 ; *Histoire des marionnettes*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.

[101] Didier PLASSARD, « L'epoca contemporanea », in L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, *op. cit*., p. 300, [« *uno scivolamento della marionetta verso un teatro per bambini* »].

[102] *Ibid.*

[103] *Ibid*., p. 303, [« *il Novecento si è servito della marionetta come campo di battaglia ideologico* »].

le théâtre de figures a servi à diffuser un endoctrinement en faveur de la nécessité d'une guerre totale et à focaliser l'attention du public sur la haine de l'ennemi : « les cibles de la satire ne sont plus les puissants et les politiciens mais uniquement la nation hostile »[104]. D'autre part, les marionnettes étaient parfois utiles à d'autres fins : notamment, dans les guerres de résistance antifasciste en Italie, elles étaient utilisées pour envoyer des communications essentielles aux combattants de la résistance dans les petits villages de montagne, afin qu'ils puissent être informés sur les nouvelles les plus importantes du conflit, comme l'avancée des troupes allemandes ou le sort des autres brigades. L'utilisation politique de la marionnette s'est poursuivie tout au long du siècle, culminant avec les actions de rue du Bread and Puppet Theater dans les années 1960-1980.

Le reste du XX^e^ siècle a vu une explosion de différentes possibilités dramaturgiques. L'appropriation consciente des techniques modernes de composition a eu lieu principalement à partir de la seconde moitié du XX^e^ siècle, après les profonds changements que la forme traditionnelle et populaire du théâtre de marionnette avait subis en raison des bouleversements historiques et sociaux. À l'époque, le renouvellement des techniques a entraîné un renouvellement des dramaturgies, les deux se trouvant dans un rapport d'étroite collaboration. La figure du marionnettiste s'impose comme un artiste complet, auteur, acteur et manipulateur de ses propres spectacles. Sa conscience artistique le pousse à choisir entre une orientation conservatrice, en lien avec un répertoire traditionnel, ou un parcours plus innovant et expérimental. Les marionnettistes sont souvent les auteurs des textes de leurs spectacles : ils adaptent des textes appartenant au répertoire du théâtre d'acteur, et en particulier du théâtre expérimental (Samuel Beckett[105] surtout), ou bien ils collaborent avec des auteurs à qui ils demandent d'écrire le texte. Ainsi qu'on va le voir, une forme de paternité s'affirme à l'égard de la création artistique pour ou avec marionnettes.

---

[104] À ce propos, voir Didier PLASSARD, « Puppetry for a Total War: French and German Puppet Plays in WWI », à paraître dans les actes du colloque *Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects*, organisé par le Ballard Institute and Museum of Puppetry et le Puppets Arts Program of the University of Connecticut (9 et 10 avril 2021, en ligne).

[105] Voir Fernando MARCHIORI (dir.), *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pisa, Titivillus, 2007.

I.2.3. *Évolutions contemporaines*

Les difficultés rencontrées par le théâtre de marionnettes après la Première Guerre mondiale et exacerbées pendant la Seconde, notamment avec l'avènement de la télévision, ont conduit plusieurs spécialistes à déclarer qu'il était essentiellement destiné à disparaître, une impression qui a été largement partagée jusqu'à la première moitié des années 1970[106]. Malgré cela, les figures ont continué à exister sans s'éteindre. L'entre-deux guerres voit l'art du marionnettiste hongrois Géza Blattner se développer à Paris, où il fonde le théâtre de marionnettes l'Arc-en-ciel[107]. Les années 1950-1960

---

[106] Voir, à cet égard, les déclarations du journaliste et critique Mario Serenellini, qui, dans les années 1970, écrivait à propos de la situation contemporaine du théâtre de marionnettes : « En Italie, plus encore que dans d'autres pays, la "décadence" des marionnettes est presque totale : une tradition séculaire qui voyait les "petits théâtres" au centre d'une large participation populaire qui faisait de cette forme artistique un véritable phénomène de rue […], a disparu depuis longtemps. Les marionnettes d'antan ne confiaient pas le succès de leurs spectacles uniquement aux coups de bâtons et à la voix déformée du personnage principal, comme c'est le cas aujourd'hui ; au contraire, en s'appuyant souvent sur des drames inspirés des événements récents de l'histoire du pays et de l'actualité criminelle, et avec la création de caractères représentant les nouvelles classes sociales, ce théâtre "mineur" abordait de nombreux problèmes brûlants de la vie contemporaine. Aujourd'hui, en revanche, il est devenue une manifestation folklorique ou académique, et le public auquel il est destinée, du moins sur le plan programmatique, est exclusivement enfantin. […] Mais ce malentendu a surtout été le fait de compagnies à la physionomie familiale-artisanale caractéristique, relativement nombreuses en Italie, héritières d'un artisanat et d'un matériel scénique souvent de grande valeur, transmis de père en fils. Ces "dynasties théâtrales", pour ne pas succomber et ne pas détruire leur patrimoine unique, ont rapidement adopté la logique, sinon les structures du musée et de l'industrie à la fois : considérant comme un motif d'intérêt suffisant de montrer des marionnettes "historiques" sur scène, elles les ont ensuite insérées abstraitement dans des contextes narratifs et scéniques banals et d'attrait facile, offrant en somme des produits du folklore consumériste, dans un but de pure évasion, et "donc" particulièrement adaptés aux enfants. [« *Da noi più ancora che negli altri paesi, la "decadenza" di marionette e burattini è quasi totale: è scomparsa da tempo una tradizione plurisecolare che ha visto i "teatrini" al centro di una larga partecipazione popolare che ha fatto in alcune epoche, di questa forma artistica, un vero fenomeno di piazza* […]. *I burattini di una volta non affidavano i successi dei loro spettacoli solo alle fragorose bastonate e alla voce chioccia della maschera principale come oggi capita di vedere; appoggiandosi invece spesso a drammi ispirati ai fatti da poco trascorsi della storia patria e della cronaca nera, e con la creazione di maschere rappresentative dei nuovi ceti sociali, questo teatro "minore" affrontava molti scottanti problemi di vita contemporanea. Oggi invece esso è diventato una manifestazione di tipo folcloristico o accademico, e il pubblico a cui si rivolge, almeno programmaticamente, è esclusivamente infantile.* […] *Ma a tale equivoco hanno soprattutto contribuito le compagnie dalla caratteristica fisionomia familiare-artigianale, relativamente numerose in Italia, eredi di un mestiere e di un materiale scenico spesso di grande valore, tramandato di padre in figlio. Queste "dinastie teatrali", per non soccombere e non distruggere il loro singolare patrimonio, hanno ben presto assunto la logica se non le strutture del museo e insieme dell'industria: considerando motivo sufficiente di interesse mostrare in scena pupazzi "storici", li hanno poi inseriti astrattamente in contesti narrativi e scenici banali e di facile richiamo, offrendo insomma prodotti di folclore consumistico, con finalità di pura evasione, e "dunque" particolarmente adatti ai bambini* »]. Mario SERENELLINI, « L'attore e il suo doppio (ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini) », *Teatroltre*, n° 8, Roma, Bulzoni, 1974, p. 22.

[107] Voir Géza BALOGH, « Géza Blattner » sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, [en ligne]. URL : https://wepa.unima.org/fr/geza-blattner/ (consulté le 30/08/2022).

manifestent, surtout en France, l'apparition d'un « sang nouveau »[108], notamment dans les cabarets parisiens avec les spectacles de marionnettistes tels qu'Yves Joly et Georges Lafaye, qui « ont jeté aux orties les procédés classiques d'animation »[109] avec les premières expérimentations de théâtre noir ou des jeux de mains, qui se passent de marionnettes à la recherche d'une essentialité du geste. L'originalité de leurs spectacles, cependant, n'est que très peu restituée par une trace écrite : comme le dit Le Bolzer à propos des spectacles de Lafaye, « la sècheresse du scénario de chacun des sketches imaginés par Lafaye ne peut, hélas, évoquer la richesse de l'invention, du rythme, des truquages, de la poésie et de l'humour »[110].

Finalement, c'est surtout depuis la seconde moitié des années 1970 que le théâtre de marionnettes a su trouver un nouvel élan et des moyens de renouvellement pour s'adapter aux réalités contemporaines. Divers facteurs de changement ont poussé les marionnettistes vers une série d'expérimentations. D'abord, le processus de professionnalisation mené par des personnalités très importantes du théâtre de marionnettes, comme Sergueï Obraztsov en Union soviétique ou Gaston Baty en France, a rapproché la marionnette des grandes scènes théâtrales et l'a aidée à être reconnue comme une forme d'art dans le monde entier. La possibilité de jouer aussi sur des scènes de théâtre a entraîné un changement dans la manière de pratiquer la marionnette. Depuis les années 1960 surtout, la scène n'était plus occupée que par des marionnettes manœuvrées par le marionnettiste caché derrière le castelet. En particulier, grâce aussi à la découverte en Europe d'autres traditions comme celle du *bunraku* japonais, une véritable révolution a pu s'opérer dans le théâtre de marionnettes[111] : la sortie du marionnettiste du castelet et, par conséquent, la manipulation à vue des marionnettes. La présence du manipulateur sur scène avec les marionnettes a augmenté le spectre des figurations possibles de l'humain, et a déterminé une transformation du statut du marionnettiste : de manipulateur caché à

---

[108] Guy LE BOLZER, *Le plus vieux comédien du monde : la marionnette, à la conquête de Paris*, Paris, Éditions Le Terrain Vague, 1958, p. 10.

[109] *Ibid.*, p. 11.

[110] *Ibid.*, p. 23.

[111] Voir Lise GUIOT, *Le bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, thèse de doctorat, *op. cit.*

agent actif sur scène, élément prenant part à l'action dramatique en tant que « personnage, narrateur ou témoin »[112], selon le cas. Le rapprochement du corps du marionnettiste et de celui des marionnettes a développé une relation beaucoup plus étroite entre les deux, déterminant un changement des perspectives symboliques : « la mise en scène de la relation de dépendance entre la figure et le manipulateur deviendra, tout au long du XX[e] siècle, un procédé récurrent du spectacle de marionnettes »[113]. Cette relation symbiotique se montre de manière particulièrement évidente dans l'utilisation du corps du marionnettiste en tant que véritable support physique de l'objet, selon la technique du « corps-castelet »[114] expérimentée par Alain Recoing dans son Théâtre aux Mains nues. L'acteur-manipulateur fait de son corps le praticable sur lequel prend appui la marionnette, en maintenant un lien avec elle qui est à la fois figuratif et significatif :

> […] accueillant la figure dans le contact physique avec son propre corps transformé en abri, en obstacle ou en paysage, le marionnettiste construit avec elle un espace tout à la fois étrange et complice, intime et fantasmatique, où le plus léger déplacement de l'un comme de l'autre ouvre le champ à de nouvelles émotions.[115]

La sortie du castelet a entraîné à son tour la multiplication des techniques de représentation par la figure, qui coexistent souvent simultanément, ou se juxtaposent sur scène : ombres, *pupi*, marionnettes à fils ou à tiges, marionnettes à gaine, marionnettes portées, masques, poupées, figurines en papier, objets quotidiens, assemblages de matériaux, acteurs en chair et en os, ou encore explorations technologiques comme des projections vidéo, sculptures cinétiques, robots. La manipulation à vue peut céder la place à une manipulation traditionnelle où l'objet prend le dessus, ou bien l'objet peut être mis de côté pour laisser tout l'espace à la

---

[112] Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 12.

[113] Didier PLASSARD, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre / Public*, n° 193, Gennevilliers, juin 2009, pp. 22-25.

[114] Hélène BEAUCHAMP, *Alain Recoing. La marionnette ou « je est un autre »*, Paris, Éditions Association nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés (THEMAA), 2009, p. 36.

[115] Didier PLASSARD, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre / Public*, n° 193, *op. cit.*

figure humaine, ou encore les différents modes peuvent être présents simultanément, dans une alternance de figurations qui créent une complexité de la représentation.

Prodromes en deux exemples

Nous voudrions mentionner ici, à titre d'exemples des changements intervenus depuis les années 1970, deux expériences qui ont eu un impact profond sur le théâtre de marionnettes des deux pays examinés : le cas d'Alain Recoing en France et celui d'Otello Sarzi en Italie. Au début des années 1980, c'est ainsi que Brunella Eruli s'exprimait à leur sujet :

> Parmi les spectacles qui paraissent ouvrir des perspectives nouvelles pour la création d'un théâtre contemporain de marionnettes, plusieurs directions se font jour. D'un côté, c'est le retour aux sources traditionnelles sur lesquelles on pose un regard lucide et complice. C'est le cas du travail accompli par Otello Sarzi, descendant d'une illustre famille de marionnettistes et lui-même à l'origine de nombreux groupes italiens. Sarzi propose un retour à l'épopée populaire et dialectale avec son *Sandrone ai bagni di Salsomaggiore* ce qui n'exclut pas des recherches sur les possibilités d'utiliser les marionnettes d'une façon beaucoup plus abstraite (*Le château* de Kafka). En France, Alain Recoing souligne cette recherche des sources proposant une image traditionnelle et nouvelle à la fois du personnage de Punch, dans le spectacle mis en scène par Antoine Vitez : *La ballade de Mister Punch*. Les situations typiques de la tradition anglaise revivent dans cette expérience où Punch incarne le mal à l'état pur et donc innocent […].[116]

Alain Recoing (1924-2013), observateur et acteur du dynamisme de la période entre 1960 et 1980, a été l'un des principaux innovateurs du théâtre de marionnettes en France. Il commence sa carrière en tant qu'élève de Gaston Baty, dont il devient l'assistant en 1948. En 1957, Recoing fonde sa propre compagnie et commence à collaborer avec le metteur en scène Antoine Vitez, avec qui il travaillera pendant de nombreuses années. En 1976, il fonde la compagnie Théâtre aux Mains Nues, qu'il dirige jusqu'en 2007, date à laquelle il laisse la direction à son fils Éloi. En 1995, la compagnie met en place une école pour la formation de jeunes marionnettistes, où Alain Recoing a enseigné jusqu'en 2013. Depuis sa première production, *La Ballade de Mister Punch* (1975), la recherche artistique du Théâtre aux Mains Nues s'est toujours orientée vers un renouvellement des codes du théâtre de marionnettes à gaine, tant au

---

[116] Brunella ERULI, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », in Paul Fournel (dir.), *Les marionnettes*, *op. cit.*

niveau de la reprise des répertoires classiques (comme, dans le cas de *La Ballade de Mister Punch*, les marionnettes anglaises Punch et Judy) qu'au niveau de l'utilisation des marionnettes, du jeu et de la mise en scène. La plupart des spectacles d'Alain Recoing font appel à ces différents expédients qui ont conduit la marionnette vers des formes de réalisation plus contemporaines et expérimentales. Tout d'abord, la sortie du marionnettiste du castelet et la manipulation à vue qui en résulte, puis l'occupation de tout l'espace scénique, l'appropriation de la scène théâtrale, et enfin une utilisation croissante d'objets du quotidien en plus des marionnettes classiques. Alain Recoing a été au centre d'un moment de transition, d'une évolution à la recherche d'une nouvelle façon de faire du théâtre de marionnettes. Il a expérimenté différentes formes de manipulations et de marionnettes : des marionnettes à tiges dans *Les Tréteaux de Maître Pierre* (1980), des poupées, des masques, des têtes sur bâton pour *Le Grand-père fou* (1981), des marionnettes à gaine et des sculptures dans *Le Tentation de Saint Antoine* (1982), des objets mêlés aux acteurs dans *La Conjecture de Babel* (1987). Il a canonisé la sortie du castelet, démonté jusqu'à occuper tout l'espace scénique. L'ensemble du décor était passible de manipulation, comme s'il s'agissait d'une « hyper-marionnette », selon l'expression de Recoing.

Ce dispositif a été particulièrement mis en œuvre dans le spectacle-manifeste *Manipulsations*, créé en 1984 au Festival off d'Avignon et écrit par son fils Éloi Recoing – auteur de plusieurs textes dramatiques pour le Théâtre aux Mains Nues et qui a remporté, grâce à *Manipulsations*, le prix de la SACD. Dans ce spectacle, Alain Recoing a cherché à démontrer comment à travers une remise en question des techniques traditionnelles de manipulation (comme celle de la marionnette à gaine), il est possible de créer un théâtre contemporain. Le castelet, une bande frontale d'1m70 de large, ne disparaît pas complètement, mais devient modulaire et manipulable, formé par des panneaux de plexiglas blanc et noir coulissants, donnant vie à une scénographie en constante évolution. Par leur composition, leur chevauchement, leur glissement, les panneaux composent une multitude d'images géométriques et permettent de manipuler le castelet lui-même. Pièce méta-théâtrale, *Manipulsations* est centré sur le travail derrière l'apprentissage de la marionnette et de sa manipulation. L'Apprenti, revenu à l'atelier de son Maître maintenant décédé, imagine une dernière répétition avec lui. L'aspect des marionnettes d'exercice – au visage non peint, sans connotation,

identiques les unes aux autres – suscite chez l'Apprenti un univers habité par des clones sans âme, point de départ de la fable philosophique que véhicule le texte. Le Montreur, à tous égards un personnage de la pièce, commence alors à donner forme à son imagination. Sa posture change constamment. Il est tantôt invisible, caché derrière les panneaux du décor, tantôt un personnage dialoguant avec avec les marionnettes, tantôt présent sur le plateau en tant que « corps-castelet ». *Manipulsations* est donc « un spectacle qui révèle au public la technique du théâtre de marionnettes et son aspect mythique exprimés par les liens réciproques entre animateurs et animés »[117]. Ce dispositif visuel introduit ainsi une coexistence de différents états du manipulateur. C'est par ces expérimentations et ces réflexions sur la présence du marionnettiste aux côtés de la marionnette qu'Alain Recoing a délibérément cherché à dépasser la distinction canonique entre ce qu'on appelle indistinctement « tradition » et ce qu'on considère « modernité » :

> Une des "tartes à la crème" de nos discussions professionnelles était à l'époque "Tradition et Modernité". Je passais, en raison de ma réputation de marionnettiste pratiquant la gaine, pour un vieux ringard de la Tradition. […] Et puisque vieux ringard de la marionnette il y avait, j'allais essayer de m'en servir pour dénoncer le faux débat et prouver qu'avec une technique traditionnelle on pouvait créer un spectacle contemporain. Pour moi, l'art des marionnettes repose sur l'art instrumental de la manipulation poussée à son extrême et la manipulation sur l'impulsion physique de l'acteur transmettant le mouvement à la marionnette. Cette conception me fit trouver un titre à tiroir : *Manipulsations*, contenant les deux aspects : manipulation et pulsation.[118]

Un autre spectacle du Théâtre aux Mains Nues, *La Conjecture de Babel*[119](1987), « qui propose une belle synthèse de ses recherches sur les répertoires et les incarnations scéniques de la marionnette »[120], montre comment la compagnie comprenait les processus d'écriture pour la marionnette comme étant en étroite harmonie avec l'art de la manipulation et avec la présence du marionnettiste dans le tissu dramaturgique. À ce propos, Éloi Recoing écrit :

---

[117] Henryk JURKOWSKI, *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières, Montpellier, Coédition Institut International de la Marionnette et Éditions l'Entretemps, 2008, p. 116.

[118] Alain RECOING, *Mémoires improvisés d'un montreur de marionnettes*, Charleville-Mézières, Montpellier, Institut International de la Marionnette / L'Entretemps, 2011, p. 153

[119] Éloi RECOING, *La Conjecture de Babel et autres textes*, *op. cit.*

[120] Hélène BEAUCHAMP, *Alain Recoing. La marionnette ou « je est un autre »*, *op.cit.*, p. 37.

> [Les voies accessibles au marionnettiste sont désormais] cette BABEL même des langues du Théâtre: *Le Grand-père Fou* (1981), *Manipulsations* (1984), et maintenant *Babel Fictions*[121], cette trilogie marque une démarche : la recherche d'une possible extension des langages de Théâtre et leur renouvellement : l'écriture, bien sûr, mais aussi le montage significatif des images, l'intégration de la musique vivante jointe aux signes chorégraphiques de la manipulation (des objets, de la scénographie, de la lumière). De leur combinaison naît un théâtre métaphorique monté (montré ?) comme une partition. […] L'art du marionnettiste, en effet, ses techniques si particulières de voix multiples en une, la fascination des rapports controversés du manipulateur au manipulé, la déréalisation de l'espace visuel, l'ironie tonifiante de ses rapports au public à travers la convention de l'instrument, l'ACTEUR enfin qui, tantôt s'affirme, tantôt se métamorphose dans et par l'objet qu'il anime, sont cette BABEL même des langues du Théâtre, à la fois sujet et objet du spectacle.[122]

Selon les Recoing, le répertoire littéraire du théâtre de marionnettes a toujours dû être adapté à cet art spécifique. Les spectacles du Théâtre aux Mains Nues reprennent parfois des répertoires anciens, des mythes, des fables ou des œuvres du théâtre d'acteurs, en les adaptant toujours grâce au travail dramaturgique d'Éloi Recoing, pour créer un répertoire contemporain pour marionnettes. Dans la réinterprétation des mythes, les dialogues sont souvent écrits dans un style oral et familier, tandis que les scènes représentant des apparitions magiques sont conservées plus ou moins intactes, telles qu'elles apparaissaient dans les spectacles de rue du XVIII^{e} siècle (comme dans *La Tragique Histoire et la fin lamentable du docteur Johan Faust*, 1972). Quant au répertoire plus strictement littéraire, il est constitué d'adaptations de romans (dont ceux de Kipling et surtout de Carroll pour la pièce *Le Grand-père fou*), ainsi que des textes écrits par Éloi Recoing, plus expérimentaux. En particulier, *Le Grand-père fou* (1981), *Manipulsations* (1984) et *La Conjecture de Babel* (1987) forment une trilogie qui a conduit leur recherche vers un renouvellement décisif de l'écriture et de la mise en scène.

Otello Sarzi

Pour ce qui concerne le développement du théâtre de marionnettes contemporain en Italie, une personnalité fondamentale a été celle d'Otello Sarzi, tant par les

---

[121] Premier titre du spectacle *La Conjecture de Babel*.

[122] Éloi RECOING, dossier du spectacle *La Conjecture de Babel*.

expériences qu'il a menées dans le domaine visuel et plastique (et en partie aussi dans le domaine dramaturgique, comme nous le verrons), que par les forces centripètes qu'il a développées autour de lui, contribuant à la formation de toute une génération ultérieure de marionnettistes ouverts à de nouveaux langages et aboutissant, par exemple, à la fondation du *Teatro delle Briciole* (d'abord à Reggio Emilia et puis à Parme) et de la compagnie d'ombre *Teatro Gioco Vita* (Piacenza). Fils et petit-fils de marionnettistes, Otello Sarzi n'a commencé à travailler comme marionnettiste qu'à un âge mûr, à partir des années 1950, après s'être consacré avant tout à l'activité politique – notamment comme combattant de la brigade Garibaldi pendant la Résistance. Le début de son travail artistique est caractérisé par une nette rupture avec la méthode apprise dans sa famille, et par la création en 1957 à Rome d'un noyau artistique (plutôt qu'une véritable compagnie) avec un nom programmatique, le T.S.B.M – *Teatro Sperimentale Burattini e Marionette*. La première pièce réalisée à l'époque romaine, *Homme pour Homme* (1957) de Bertold Brecht, inaugure le choix d'une série de textes théâtraux engagés qu'Otello Sarzi continuera à monter avec des marionnettes. La vocation politique se croise avec une vision non réductrice du théâtre de marionnettes, qui est au contraire utilisé comme porte-parole immédiat d'instances idéologiques. Interrogé sur les raisons de sa vocation « expérimentale »[123], Sarzi répond de manière significative que l'expérimentation lui a semblé nécessaire pour récupérer « ce que les marionnettes avaient perdu » lorsque trois types de censure différents – la censure du fascisme, la censure catholique et celle de la télévision – sont intervenus. Cette ligne était prépondérante surtout pendant les premières années d'activité :

> *Il teatro sperimentale è stato il mio inizio. Il "tradizionale" l'ho invece cominciato a fare 15 anni fa recuperando favole e commedie di mio padre.*
>
> Le théâtre expérimental a été mon début. J'ai commencé à faire du "traditionnel" il y a 15 ans en récupérant les contes de fées et les comédies de mon père.[124]

---

[123] Documentaire *Baracca e burattini*, réalisé par Ghigo Alberani, Rai, 1980. URL : https://www.youtube.com/watch?v=KvaG58jrHIg

[124] Otello SARZI in Fulvio DE NIGRIS, *Otello Sarzi burattinaio annunciato*, Bologna, Patron Editore, 1986, p. 66.

La volonté artistique de faire sortir le théâtre de marionnettes de la dimension réductrice dans laquelle il était généralement envisagé, se concrétise grâce aux spectacles auxquels s'intéressent d'importantes figures artistiques de l'époque – dont Gianni Rodari, dont Sarzi anime les contes de fées, et Carmelo Bene, qui lui avait envoyé un projet de mise en scène du *Tamerlano il Grande* [125] de Marlowe, annulé en raison de l'interruption du mandat de Bene comme directeur de la Biennale de Venise en 1989 – et grâce à l'opportunité de créer des mises en scène pour la télévision nationale[126]. Parmi les aspects les plus novateurs du théâtre d'Otello Sarzi, le plus évident ainsi que le plus fréquemment évoqué est la recherche esthético-formelle, réalisée dans l'utilisation des matériaux les plus divers pour la construction des marionnettes – le caoutchouc mousse en particulier, qui permettait de modeler des marionnettes expressives et articulées, mais aussi divers matériaux recyclés. Dario Fo a écrit à ce sujet :

> *Quando osservo una marionetta o un pupazzo di Otello non penso immediatamente al teatro ma a un rito, un mistero arcaico, tragico e grottesco insieme. Le maschere di Sarzi hanno il quid e il tabù. Potresti vederle esplodere, grondare lacrime, urlare e singhiozzare da sole e al fine sciogliersi sprigionando fumo giallo e nero. Insomma vivono ed esistono già da sole. Non hanno bisogno di essere immediatamente agite. È quello che ti capita davanti ai grandi burattini e pupi antichi.* […] *Otello adopera di tutto: lamiera, latta dei barattoli, carta, stoffa, legno, plastica, lattice, cartapesta... e colore a smalto, tempere, acrilici, ducotone da pareti...adopererebbe anche il fumo, la mollica di pane, la pietra e gli spaghetti per farci i capelli.*
>
> Quand je regarde une marionnette ou un pantin d'Otello, je ne pense pas immédiatement au théâtre mais à un rituel, à un mystère archaïque, tragique et grotesque à la fois. Les masques de Sarzi ont le *quid* et le tabou. Tu pourrais les voir exploser, ruisseler de larmes, crier et sangloter tout seuls et finir par fondre en dégageant une fumée jaune et noire. En bref, ils vivent et existent par eux-mêmes. Ils n'ont pas besoin d'être manœuvrés immédiatement. C'est ce qui peut t'arriver en face des grandes marionnettes à gaine et des *pupi* anciens. […] Otello utilise tout : tôle, boîtes de conserve, papier, tissu, bois, plastique, latex, papier mâché… et peinture émaillée, gouache, acrylique, peinture murale… il utiliserait aussi de la fumée, de la mie de pain, de la pierre et des spaghettis pour faire des cheveux.[127]

---

[125] Dont le scénario, avec des annotations de Bene, se trouve dans les archives de la Fondazione Famiglia Sarzi à Cavriago (RE).

[126] Entre autres, *La scoperta dell'America* (1971) du poète dialectal romain Cesare Pascarella ; *Riuscirà il Cav. Papà Ubu?*, une adaptation d'*Ubu Roi* faite par Giovanni Bormioli et Maurizio Costanzo pour acteurs, marionnettes et chansons.

[127] Dario FO, *Otello Sarzi*, in Claudio SALSI, *Otello Sarzi. L'idea e la materia*, Reggio Emilia, Fondazione Famiglia Sarzi, 2003.

L'expérimentation des matériaux s'accompagne, dans l'œuvre de Sarzi, d'un mélange de différents langages et techniques d'animation, utilisés ensemble dans un même spectacle, une méthode qui n'était pas encore aussi répandue dans le théâtre de figures italien des années 1960 et 1970 qu'elle ne l'est devenue dans les années 1980 (notamment par son exemple). Ayant déménagé de Rome à Reggio Emilia à la fin des années 1960, Sarzi a pu profiter du ferment artistique présent dans cette ville, d'un contexte ouvert à la proposition de performances hétérogènes. Sa version d'un classique du théâtre de marionnettes en est un exemple, *Genoveffa di Brabante*, dont Remo Melloni, un profond connaisseur de l'œuvre de Sarzi, nous a donné un bref compte rendu oral :

> *Ho cominciato a seguire i lavori di Otello Sarzi dalla fine degli anni '60, quando da Roma si trasferì a Reggio Emilia. Qui creò uno degli spettacoli fondamentali per capire il suo teatro,* Genoveffa di Brabante. *È interessante soprattutto il modo in cui Otello sperimentò l'integrazione tra linguaggi. Era uno spettacolo incredibilmente enorme, realizzato all'aperto, in cui l'azione scenica si svolgeva sia sul palco che, dinamicamente, tra il pubblico. I tipi di marionette utilizzati erano moltissimi: carri in gommapiuma, ombre, pupazzi a grandezza naturale, burattini a guanto. Questi ultimi venivano utilizzati in una funzione simile a quella del coro greco: commentavano gli accadimenti all'interno di un casotto in gommapiuma indossato dal burattinaio stesso, che si spostava tra il pubblico. In tal modo, lo spettacolo da un lato raccontava la storia di Genoveffa di Brabante, mentre dall'altro commentava la vicenda stessa, utilizzando una serie incredibile di strumenti di integrazione tra i linguaggi (tra le ombre, i burattini tradizionali, i pupazzi, ecc.)*
>
> J'ai commencé à suivre le travail d'Otello Sarzi à la fin des années 1960, lorsqu'il a quitté Rome pour Reggio Emilia. Il y crée l'une des pièces fondamentales pour comprendre son théâtre, *Genoveffa di Brabante*. Il est particulièrement intéressant de voir comment Otello a expérimenté l'intégration des langages. Il s'agissait d'un spectacle incroyablement vaste, joué en plein air, dans lequel l'action scénique se déroulait à la fois sur le plateau et, de manière dynamique, parmi le public. Les types de marionnettes utilisées étaient nombreux : charrettes en mousse, ombres, marionnettes à taille humaine, marionnettes à gaine. Ces dernières étaient utilisées dans une fonction similaire à celle du chœur grec : elles commentaient les événements à l'intérieur d'un castelet en caoutchouc mousse portée par le marionnettiste lui-même, qui se déplaçait parmi le public. Ainsi, le spectacle d'une part racontait l'histoire de Geneviève de Brabant, et d'autre part commentait l'histoire elle-même, en utilisant un incroyable éventail d'outils d'intégration des langages (entre ombres, marionnettes traditionnelles, pantins, etc.).[128]

Un troisième aspect novateur de son œuvre a été, comme nous l'avons déjà mentionné, son choix d'inclure dans son répertoire des textes de grands dramaturges

[128] Remo MELLONI, extrait d'entretien réalisé le 9/02/2021.

(dont Maïakovski, García Lorca, Brecht, Shaw), souvent joués dans le théâtre d'acteurs, établissant ainsi un canal de communication entre celui-ci et le théâtre de figures. Parmi les raisons de cette orientation, outre l'aspect politique que ces textes lui permettaient d'aborder, il y avait le souci séculaire, partagé par les marionnettistes d'hier et d'aujourd'hui, de libérer les marionnettes de l'idée qu'elles n'offraient qu'un théâtre pour enfants (ce n'est pas par hasard que le répertoire de Sarzi était divisé en spectacles pour jeune public ou tout public et en spectacles pour adultes[129]) ; l'autre raison, plus pragmatique, était d'attirer le plus grand nombre de spectateurs possible dans son théâtre :

> *Per attirare del pubblico, che allora era a pagamento, e che non veniva tanto facilmente a vedere i burattini, ritenendolo uno spettacolo per bambini, allora bisognava fare delle cose rivolte agli adulti, con dei titoli grossi, d'autore*.
>
> Afin d'attirer le public, qui à l'époque devait payer, et qui ne venait pas si facilement voir les marionnettes, croyant qu'il s'agissait d'un spectacle pour enfants, on devait faire des choses destinées aux adultes, avec de gros titres, des titres d'auteurs.[130]

L'approche d'Otello Sarzi du texte d'auteur était cependant loin d'adhérer à l'original. Les textes ont été réduits, non pas réécrits, mais coupés pour en extraire les mouvements essentiels, de manière à permettre une utilisation encore rapide de la marionnette et une dramaturgie faite d'échanges de répliques, selon la méthode traditionnelle de la marionnette à gaine qu'Otello avait apprise lorsqu'il aidait son père dans le castelet.

> *Sono stato fortunato perché figlio e nipote di burattinai, così catalogato figlio d'arte. E per anni e anni ho vissuto tra quinte e impianti di palcoscenico alternando le baracche ai castelletti di burattini.* […] *Ho goduto della possibilità di poter assistere del lavoro di altri burattinai – patrimonio di dominio pubblico per altro – analizzando le fattezze, l'irruenza, l'entusiasmo, e alle volte anche l'illogicità, le caratteristiche paradossali, rendendomi conto che tutto lo spettacolo esprime la personalità del burattinaio, che dà vita al canovaccio, alla trama e all'intrigo.*
>
> J'ai eu de la chance car j'étais le fils et le petit-fils de marionnettistes, j'étais donc considéré comme un fils de l'art. Et pendant des années et des années, j'ai vécu entre coulisses et plateaux, alternant entre les castelets de marionnettes. […] J'ai eu le plaisir

---

[129] C'est ainsi que la famille d'Otello Sarzi a réparti les dossiers conservés à la Fondazione Famiglia Sarzi de Cavriago.

[130] Otello SARZI, Documentaire *Baracca e burattini*, *cit.*

> d'assister au travail d'autres marionnettistes – un patrimoine, d'ailleurs, de domaine public – en analysant les traits, l'impétuosité, l'enthousiasme, et parfois même les aspects illogiques, paradoxaux, en me rendant compte que tout le spectacle exprime la personnalité du marionnettiste, qui donne vie au canevas, à l'histoire et à l'intrigue.[131]

C'est en vertu de cette adaptation des textes d'auteurs aux langages de la marionnette à gaine que Sarzi a représenté un modèle pour les générations suivantes de marionnettistes qui se sont formés avec lui, ou qui ont simplement gravité autour de son travail. La combinaison de la connaissance de l'art de la marionnette et du remodelage des langages contemporains, adaptés à cet art, représentait le cœur de son aspect novateur :

> *Anziché portare i burattini a confrontarsi col mondo, Sarzi ha cercato di portare le nuove cose del mondo (che sono poi nuovi linguaggi e le nuove necessità) ai burattini. È per questo che non ha fatto "un'altra cosa" e non ha tradito la sua tradizione, la sua cultura, la sua speranza; ma le ha fatte progredire dando loro una nuova forza di comunicazione.*

> Au lieu d'amener les marionnettes à se confronter au monde, Sarzi a cherché à amener les nouveautés du monde (qui sont de nouveaux langages et de nouveaux besoins) aux marionnettes. C'est pourquoi il n'a pas "fait autre chose" et n'a pas trahi sa tradition, sa culture, son espoir ; mais il les a fait progresser en leur donnant un nouveau pouvoir de communication.[132]

Cette démarche était conforme à la conception du texte pour les marionnettes en tant qu'articulé autour de dialogues qui fusent, de répliques, d'apparitions rapides des personnages, comme en témoignent les paroles d'Otello Sarzi :

> *I primi esperimenti erano degli spettacoli completi, in certi momenti il burattino dimostrava veramente delle grosse possibilità e capacità, e in certi momenti faceva allungare la barba più lunga della mia, allora si è trattato di analizzare un po' lo spettacolo e farne dei pezzi, fare dei flash, dove veramente il burattino poteva essere impegnato. Si è trattato, cioè, di eliminare i monologhi e avere una vivacità di battibecco, un dialogo sciolto tra più personaggi. Allora mi sono dedicato a un teatro sperimentale, sperimentale perché non ero sicuro nemmeno io delle cose che facevo, non sono nato con tutto in tasca, me lo sono creato e me lo sono conquistato*.

> Les premières expérimentations étaient des spectacles complets, à certains moments la marionnette montrait vraiment de grandes possibilités et capacités, à d'autres moments elle se faisait une barbe plus longue que la mienne, donc il s'agissait d'analyser un peu le spectacle et d'en faire des morceaux, des flashs, où la marionnette pouvait vraiment

---

131 « Conversazione con Otello Sarzi, di Alessandro Ferrada », in Claudio SALSI, *Otello Sarzi. L'idea e la materia, op. cit.*

132 Roberto ROVERSI, Préface à F. DE NIGRIS, *Otello Sarzi burattinaio annunciato*, *op. cit.*, p. 13.

> être engagée. C'est-à-dire qu'il s'agissait d'éliminer les monologues et d'avoir une vive chamaillerie, un dialogue fluide entre plusieurs personnages. Je me suis donc consacré au théâtre expérimental, expérimental parce que je n'étais pas non plus sûr des choses que je faisais, je ne suis pas né avec tout dans la poche, je l'ai créé et gagné.[133]

Cependant, malgré cette déclaration – pour laquelle il faut tenir compte, entre autres, du fait qu'il s'agit de paroles éphémères prononcées pour un documentaire télévisé – l'opération effectuée sur les textes ne s'est pas arrêtée à des coups de ciseaux catégoriques pour raccourcir le texte et ne garder que les lignes qui pouvaient « fonctionner » dans la bouche d'une marionnette. Le texte était soigneusement rédigé afin que le langage verbal puisse épouser au mieux le langage visuel, qui, dans l'œuvre de Sarzi, est à la fois significatif et intuitif. Les réductions, donc, étaient étudiées à chaque nouvelle création, pour arriver à la conception de spectacles organiques et complexes. Un exemple en est l'effort, bien qu'au résultat moins heureux qui a constitué la mise en scène d'Il *Castello* (*Le Château*) de Kafka. En 1980, Sarzi fait ses débuts sur la scène du théâtre *La Scala* de Milan avec une adaptation du roman faite par Gabriele Marchesini. Une série de difficultés ont malheureusement empêché le succès du spectacle, froidement accueilli par la critique et le public, mais l'opération reste fondamentale dans l'histoire du théâtre de marionnettes italien et permet de comprendre la vocation novatrice de Sarzi. Le spectacle avait une architecture complexe, divisée en tableaux, dans laquelle l'histoire de M. K – le protagoniste du *Château* – était racontée visuellement, à travers des images créées à l'aide de diverses techniques d'animation : marionnettes de différentes tailles, marionnettes en caoutchouc mousse, formes géométriques, ombres. Les objets figuratifs semblaient être le langage le mieux adapté pour exprimer les arguties incompréhensibles de la bureaucratie dans lesquelles M. K se perd jusqu'à se détacher de la réalité dans le village du Château. Ainsi conçu pour des personnages, un acteur et de la musique, *Il Castello* de Sarzi réduit le texte kafkaïen à un peu plus de 500 mots, confiant la réalisation scénique de l'écriture du roman à la combinaison d'images, de sons et de lumières. La coupe large faite au texte a été conçue théâtralement pour permettre le plus haut degré

[133] Otello SARZI, Documentaire *Baracca e burattini*, *cit.*

possible de visualisation. En allégeant la masse des mots, l'intention était de laisser le plus d'espace possible à la figure :

> *Avere ridotto il testo a poco più di 500 parole non è stato un atto di presunzione (anche perché piange il cuore a ogni frase che si elimina) ma fa proprio parte della nostra intenzione che è appunto quella di sostituire, o meglio di tradurre le parole scritte in immagini e figure astratte, movimenti, luci, musica, gioco e studio di regia. Insomma musica e forme che si muovono*.

> Le fait d'avoir réduit le texte à un peu plus de 500 mots n'est pas un acte de présomption (notamment parce que chaque phrase supprimée me fend le cœur) mais fait partie de notre intention, qui est précisément de remplacer, ou plutôt de traduire les mots écrits en images et figures abstraites, en mouvements, en lumières, en musique, en jeu et en mise en scène. En bref, de la musique et des formes qui bougent.[134]

Dans le scénario préparé pour les répétitions, le texte est ainsi transformé en un planning de mise en scène, en une partition, divisée en trois colonnes, qui comprend l'indication des actions se déroulant sur scène, la musique qui les accompagne et le plan d'éclairage. Si la première colonne décrit les actions des personnages, les mouvements des figures et les apparitions scéniques, les quelques mots restants du texte de Kafka sont introduits dans la colonne dédiée à la musique, qui rassemble ainsi à la fois les répliques entre les personnages et les indications musicales.

[134] Otello SARZI in F. DE NIGRIS, *Otello Sarzi burattinaio annunciato*, *op. cit.*, p. 75.

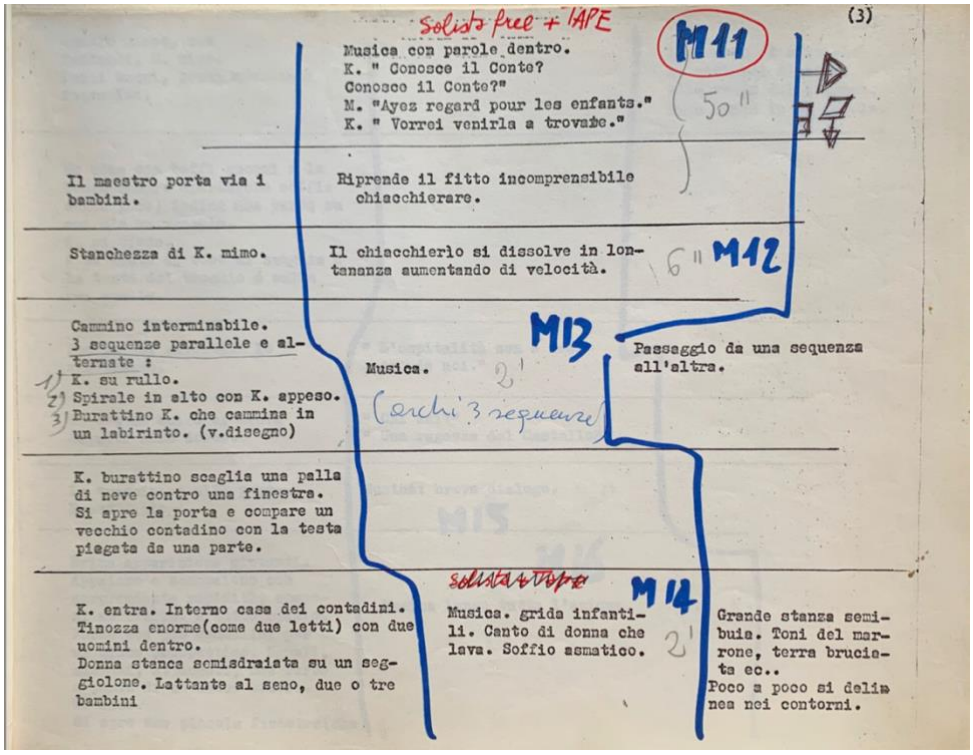


Figure 1 – Extrait du *copione* d'*Il Castello* par Otello Sarzi © Fondazione Famiglia Sarzi, Cavriago (RE)

Avec l'expérimentation de Sarzi, le procédé d'adaptation devient donc extrême, le texte d'un roman est drastiquement réduit à une ossature de quelques lignes, et son adaptation théâtrale n'est plus composée de répliques mais d'une véritable écriture de plateau, décrivant ce qui se passe sur scène.

Comme nous l'avons dit, Otello Sarzi a été l'une des personnalités les plus influentes pour toute la génération suivante de marionnettistes, qui d'une manière ou d'une autre a gravité autour de son art. Il nous semble important de noter, à cet égard, que l'attitude dont a fait preuve Sarzi face au texte – un grand intérêt, d'une part, pour le texte du théâtre d'acteurs, classique autant que contemporain, mais, d'autre part, une grande liberté prise par rapport au texte lui-même – a été transmise dans les compagnies qui se sont formées à partir du noyau auquel il a donné naissance. Avec une différence de plus : l'aspect visuel, déjà si prépondérant chez Sarzi, est devenu encore plus présent dans l'œuvre des artistes qui l'ont suivi, surtout à partir des années 1980, c'est-à-dire en accord – notons-le au passage – avec la « mort de l'auteur », cette disparition de la figure de l'auteur dramatique dont il a été question à partir de la fin des années 1960.

Ce n'est donc pas un hasard si certains membres de la compagnie du *Teatro delle Briciole*, ainsi que des compagnies françaises telles que le Théâtre de Cuisine, le Théâtre Manarf et le Vélo Théâtre, ont donné naissance, à cette période, à la définition du théâtre d'objets, c'est-à-dire d'« une pratique théâtrale libérée de la toute-puissance du texte »[135].

Un exemple en est le *Teatro delle Briciole*, qui s'est formé entre Parme et Reggio Emilia en 1976, en émergeant (non sans conflit) de ce pôle fondamental qu'avait été le noyau d'artistes gravitant autour d'Otello Sarzi, et qui a été l'une des compagnies de recherche les plus importantes en Italie dans les années 1980. En venant du T.S.B.M. (*Teatro Sperimentale Burattini e Marionette*), les artistes du *Teatro delle Briciole*, dont la sœur d'Otello elle-même, Gigliola Sarzi, ont pratiqué à la fois ce qu'ils appelaient *il tradizionale* (« le traditionnel ») – c'est-à-dire un théâtre de marionnette à gaine joué à l'intérieur du castelet et ancré dans l'usage des textes de répertoire, des personnages régionaux, des routines, etc. – et des formes plus expérimentales, jouées à vue sur toute la grandeur du plateau en utilisant la commixtion des langages et des matériaux dont Otello Sarzi avait été le maître. Une fois libres de choisir leur identité formelle, les membres du *Teatro delle Briciole* naissant se sont divisés : d'une part ceux qui soutenaient fermement la nécessité de la tradition, d'autre part ceux qui ressentaient le besoin de n'être entravés par aucun canon ou catégorie[136]. Les chemins empruntés ont donc inévitablement été doubles :

> *In questo modo nasceva quello specifico stile della Compagnia delle Briciole che consiste in una assoluta libertà nei confronti delle soluzioni formali.* […] *In questo modo aprivano la strada ad un teatro che senza partire da obblighi formali, trovava la sua unità di stile nel particolare atteggiamento assunto nei confronti della materia.*
>
> Cela a donné naissance à ce style spécifique de la *Compagnia delle Briciole* qui consiste en une liberté absolue en matière de solutions formelles. […] Ils ont ainsi ouvert la voie à

---

135 Katy DEVILLE, Christian CARRIGNON, *Le Théâtre d'objet*, [en ligne], URL : http://www.theatredecuisine.com/theatre-dobjet/presentation (consulté le 16/06/2022).

136 Voir à ce propos Gigi DALL'AGLIO, « In principio…quelli erano le Briciole », in Letizia QUINTAVALLA (dir.), *La materia e il suo doppio*, Parma, Briciole Edizioni, 1984.

> un théâtre qui, sans partir d'obligations formelles, trouve son unité de style dans l'attitude particulière adoptée à l'égard de la matière.[137]

Il est également intéressant de noter comment ce choix a aussi été en partie induit par Gigi Dall'Aglio, un metteur en scène qui n'appartenait pas au théâtre de marionnettes mais venait du théâtre de d'acteurs, d'abord actif dans la *Compagnia del Collettivo* de Parme et ensuite au *Teatro Due*, et qui a assuré la mise en scène de certains spectacles du *Teatro delle Briciole*. Cette relation avec la réalité du théâtre d'acteurs a influencé le caractère expérimental de la Cie *Briciole*, en favorisant les aspects qui ont marqué l'avenir du théâtre de marionnettes, et que l'on retrouve également sur les scènes d'aujourd'hui – le mélange des langages scéniques, la manipulation à vue, la participation du marionnettiste au jeu dramatique, l'imbrication de la narration diégétique et des dialogues entre les personnages.

Ensuite

Qu'est-il arrivé à l'écriture pour marionnettes après les expériences des années 1960 et 1970 ? L'ouverture artistique qu'elles ont suscitée a donné lieu principalement à deux ramifications qui, il est intéressant de le noter, coïncident avec les évolutions que le théâtre d'acteur a également connues à la même époque. Pour décrire les deux voies, on peut se référer à l'affrontement pluriséculaire entre *opsis* et *logos*, revenir à la prééminence accordée à ce dernier par Aristote, « avec la relative dépréciation de la théâtralité par rapport à son élaboration intellectuelle »[138], et rappeler l'âpre controverse entre Ben Jonson et Inigo Jones pour savoir quelle était l'âme des *Masques*, l'*inventio* poétique ou les *bodily parts* de la scénographie. Chaque époque a dû faire face à cette dialectique jamais résolue. Dans la seconde moitié du XX[e] siècle, les expériences du happening et de la performance marquent profondément la manière de faire du théâtre en Occident. L'aspect visuel prends le dessus, s'adjugeant toutes les fonctions de l'expression théâtrale. Le corps – de l'acteur, du spectateur, de la communauté –,

---

[137] *Ibid.*, p. 112-113.

[138] Franco PERRELLI, *Poetiche e teorie del teatro*, Roma, Carocci Editore, 2015, p. 95, [« *con il relativo deprezzamento della teatralità rispetto alla sua elaborazione intellettuale* »].

devient le porteur d'une communication passant par la sensation corporelle, l'impression instinctive et sensorielle, au grand détriment du *logos*. Le texte, lorsqu'il ne disparaît pas complètement, se transforme en lambeau, en morceau, devient mémoire, son, bruit.

> Le partage de la distribution entre différents registres de présence (en scène, à l'écran en direct, à l'écran en différé), de figuration (acteurs, masques, marionnettes) ou de corporéité (acteurs, danseurs, performers, artistes de cirque), tel qu'il est massivement exploré depuis les années 1980, contribue lui aussi à déconstruire la représentation pour faire apparaître, en lieu et place des structures dramatiques, une forme de paysage mental traversé par différentes figurations de l'humain.[139]

L'axe d'intérêt se déplace en faveur de la composition des éléments scéniques visuels et sensoriels, leur conférant un statut d'écriture sous le concept d'« écriture de plateau ». Le texte est fragmenté au point de devenir, dans certains cas, un simple prétexte, ou un sous-texte, pour la représentation scénique.

Le théâtre de marionnettes a facilement trouvé sa place dans ce mode de fonctionnement. Les exemples de spectacles avec figures qui ont fait *tabula rasa* du texte sont nombreux, à commencer par l'expérience du théâtre d'objets, apparu en France dans les années 1980 et, peu après, en Italie. Les répliques disparaissent et laissent place à la manipulation des objets-personnages. Je pense, par exemple, à la trilogie *Piccoli suicidi* crée par Gyula Molnár au début des années 1980 : trois courts spectacles muets, dans lesquels l'histoire est jouée uniquement par les gestes, et dont le texte, qui a également été publié[140], consiste en une description détaillée de la préparation de la scène et des mouvements du manipulateur. Pour de nombreux marionnettistes (et pas seulement à cette époque-là), la figure est un moyen d'expression autosuffisant, capable d'annuler la densité du langage au profit d'autres niveaux de codification. La figure est un instrument pour incarner l'imagination, elle mène vers un théâtre d'images sans psychologismes, libéré de l'assujettissement au théâtre d'acteurs et à la parole. Beaucoup se sont appropriés l'expression de Kantor :

---

[139] Didier PLASSARD, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *Société française de littérature générale et comparée*, https://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/ (consulté le 30/11/2021).

[140] Gyula MOLNÁR, *Teatro d'oggetti*, Pisa, Titivillus Edizioni, 2009.

« la métaphysique doit avoir sa physique ». Cette position est partagée par plusieurs compagnies de théâtre de marionnettes dont les créations sont dépourvues d'apport textuel. Les spectacles de Philippe Genty en sont un exemple remarquable : des séquences oniriques d'images, un défilé de métamorphoses impliquant à la fois des marionnettes et des acteurs.

Parallèlement, une expérience inverse a eu lieu. Celle d'une redécouverte (mais y a-t-il jamais eu une véritable interruption ?) de la centralité de la parole. Dans ce cas également, les correspondances entre la scène des marionnettes et celle de l'acteur sont significatives. Comme l'affirme Plassard [141], après que la figure de l'auteur dramatique a eu disparu de la scène théâtrale pendant un certain temps, une nouvelle génération d'auteurs a commencé à émerger dans les années 1980, privilégiant une utilisation radicale du langage dans le but d'atteindre une expression aussi poétique que possible. Les interruptions rythmiques, les vers brisés, les distorsions, le multilinguisme, la coexistence du réalisme et du lyrisme ont déterminé une décomposition de la parole qui, selon Plassard, a trouvé son habitat naturel dans le domaine de la marionnette contemporaine. En effet, certains modes d'expression de la marionnette se prêtent bien à la restitution d'un langage articulé : tout d'abord, la possibilité d'une manipulation à vue, dans laquelle les figurations exprimées par l'objet sont rejointes par celles apportées par l'animateur, qui devient un acteur et un sujet agissant sur la scène. La multiplicité des implications que permet la relation entre le manipulateur et la figure devient un excellent outil pour donner une concrétisation scénique aux dramaturgies désaxées du contemporain. « Ainsi le théâtre de marionnettes explore-t-il, par les moyens qui lui sont propres […] la crise de la représentation qu'instruisent déjà pour leur part les dramaturgies actuelles »[142]. Les textes des nombreux auteurs partageant ces caractéristiques d'écriture ont été mis en scène par des compagnies européennes de théâtre de marionnettes (par exemple, Didier-Georges Gabily, Gilles Aufray, Kossi Efoui, Roland Fichet ou encore Heiner Müller). La même attraction s'est développée pour les textes théâtraux à forte tendance narrative. Dès les années

---

[141] Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit*.

[142] *Ibid.*, p. 15.

1980, les frontières entre l'écriture narrative et l'écriture théâtrale s'effacent peu à peu. Le langage accomplit un travail de création de noms, de lieux, d'instants qui peuvent être immédiatement happés dans le mouvement de la parole. Cette tendance narrative pénètre dans les spectacles de théâtre de marionnettes, où le marionnettiste, visible par le public, devient le narrateur, interne ou externe, de l'histoire dont il manipule les personnages[143]. Dans quelle mesure cette rencontre est-elle déterminée par les évolutions du théâtre d'acteurs contemporain ? Ou résulte-t-elle de la présence, *in nuce*, des liens anciens entre la manipulation des figures et l'art de la narration ?

On pourrait alors soutenir, avec Brunella Eruli, que dans cet univers « fluctuant » des écritures contemporaines, l'utilisation de la figure peut jouer un rôle important dans la recherche d'une nouvelle relation entre texte et image, grâce à la légèreté de ses dispositifs et à son iconicité. Le caractère laconique et l'ambiguïté des significations que la figure peut exprimer par sa présence paradoxalement réelle, peuvent faciliter la compréhension entre les diverses composantes d'un spectacle. « Entre le mot et l'image, entre le son et le sens, il existe aussi un espace flottant entre-deux dont la marionnette permet l'écriture »[144].

---

[143] Voir Didier PLASSARD, « La traversée des figures », *Puck*, n°8, *op. cit.*, p. 16 : « Une direction, en particulier, paraît devoir être plus systématiquement explorée, celle du travail des fromes narratives, en raison des liens nombreux et très anciens qui associent la manipulation des marionnettes à l'art du conteur ».

[144] Brunella ERULI, « Le flottant et le figé ? Le théâtre comme métaphore », *Puck* n°8, *op. cit.*, p. 12.

1.2.4. *Pour les objets*

Né au début des années 1980 en France et développé peu après en Italie, le théâtre d'objets est une forme dans laquelle des objets issus du quotidien sont placés avec l'interprète sur scène pour raconter des histoires. Dans ce type de théâtre, l'objet prosaïque et quotidien perd sa valeur objective, ou sa fonctionnalité la plus reconnaissable, pour servir de figure rhétorique faisant allusion à autre chose. L'objet, isolé et sorti de son contexte, se charge d'une force qui le fait devenir sujet de l'action scénique, protagoniste de l'histoire qui est racontée à travers lui. Le théâtre d'objets en France est né d'un petit groupe d'artistes – Christian Carrignon et Cathy Deville du Théâtre de Cuisine (Marseille), Charlot Lemoine et Tania Castaign du Vélo Théâtre (Apt) et Jacques Templeraud du Théâtre Manarf (Angers). En Italie, Gyula Molnár a été parmi les premiers à développer ce genre, suivi par la compagnie toscane *Piccoli Principi* et le *Teatro delle Briciole* de Parme. C'est ainsi que Carrignon évoque la naissance du terme :

> Nous parlons de nos jeunes spectacles, *Le pêcheur*, *Le Petit Théâtre de Cuisine*, *Paris Bonjour*. Spectacles de table sur lesquels nous n'arrivons pas à coller de nom. Minuscules bricolages, à raconter des histoires, avec des objets trouvés, pour 50 personnes au plus.
>
> Filent les associations d'idées. Katy dit : « théâtre d'objet », et nous faisons la moue parce que « théâtre » résonne grands textes qui nous font peur, et qu' « objet » est froid, il manque de vie. Mais entre la grandeur du mot théâtre et la petitesse de l'objet, existe un précipice. Il en faut, de l'énergie poétique au spectateur pour refermer les lèvres de l'abîme.

Le grand mot « théâtre » fusionne ainsi avec le simple et petit « objet », cherchant chez le spectateur l' « énergie poétique » nécessaire pour réunir deux champs sémantiques qui semblent si éloignés. En effet, les spectacles de théâtre d'objets présupposent la participation active du spectateur, à qui l'on demande d'accepter les conventions inhabituelles proposées par le manipulateur. L'établissement de la convention entre l'acteur et le spectateur, son acceptation complète par ce dernier, est la base du fonctionnement d'un spectacle de théâtre d'objets. En effet, le spectateur doit en arriver à accepter la convention que tout objet représente un personnage, ou à s'identifier à l'objet pour ce qu'il est, pour ce que sa composition détermine : un verre peut apparaître assoiffé voire pauvre s'il est à moitié vide, riche s'il est plein, et peut

évidemment mourir d'éclatement sur scène. Dans ce cas, le verre n'est rien d'autre qu'un verre, et il vit sur scène des situations que sa nature lui permet.

> *The genre is not a unity, but represents various applications of the object. Sometimes they are personified, presented as a character, perhaps as creatures of magic tales or anthropomorphised as human beings; sometimes they are used as themselves, as elements of a bigger scenic composition in which they became symbols, metaphors or surrealistic figures.*
>
> Le genre n'est pas une unité, mais représente diverses applications de l'objet. Parfois, ils sont personnifiés, présentés comme un personnage, peut-être comme des créatures de contes magiques ou anthropomorphisés comme des êtres humains ; parfois, ils sont utilisés en tant que tels, comme des éléments d'une composition scénique plus vaste dans laquelle ils deviennent des symboles, des métaphores ou des figures surréalistes.[145]

Si dans le théâtre de marionnettes occidental (on pense aux formes « traditionnelles » des marionnettes à fil, marionnettes à gaine, *pupi*…), la coprésence sur scène de l'acteur et de la figure, voire la sortie du marionnettiste du castelet, a déterminé un élément de rupture et un renouvellement consécutif des langages, dans le théâtre d'objets, ce mélange coïncide avec la naissance même du genre théâtral : la présence simultanée d'un acteur et d'un objet est une caractéristique intrinsèque, inhérente au théâtre d'objets. Par conséquent, la relation entre l'objet et le manipulateur est au premier plan de la dynamique de la performance. L'objet est généralement manipulé par le performeur, comme dans le cas d'une marionnette, mais très souvent, un processus inverse peut se produire : « l'acteur n'utilise pas seulement les objets, il est aussi utilisé par eux ». En effet, l'acteur peut prêter son corps ou des parties de celui-ci à l'objet, effectuer des actions à sa place si celui-ci, du fait de sa conformation, est incapable de les exprimer. La question n'est donc plus – ou pas seulement – de faire prendre à l'objet une attitude humaine ou d'en faire une représentation de lui-même, mais de s'interroger sur ses significations possibles et sur l'interaction qu'il peut déclencher avec l'animateur : « que faisons-nous ensemble sur scène ? Quelles sont les limites de cette interaction ? La matière peut-elle être mon double ? »[146]

---

[145] Henryk JURKOWSKI, *History of European puppetry*, *op. cit.*, p. 478.

[146] Letizia QUINTAVALLA, « Cruciverba », in Pietro BELLASI, Pina LALLI, *Recitare con gli oggetti. Microteatro e vita quotidiana*, Bologna, Cappelli, 1987, p. 68, [« *che cosa facciamo insieme in scena ? Che limiti ha questa interazione ? Può essere la materia il mio doppio ?* »].

Les performances de théâtre d'objets sont généralement assez statiques : le performeur, tout en animant un ou plusieurs objets, reste sensiblement immobile, parfois derrière une table ou un support similaire. L'entière responsabilité de la narration est donc confiée à l'objet, à ses mouvements, c'est-à-dire au type de manipulation que l'interprète utilise sur lui et au commentaire, plus ou moins vocalisé, dont il l'accompagne.

> *Un linguaggio bizzarro dove l'oggetto non è camuffato per rappresentare ruoli o personaggi delle vicende umane, ma, accettando o cercando di eludere la sua funzione oggettiva, rappresenta se stesso con sorprendente dignità. Una nudità sconcertante. L'attore non utilizza gli oggetti per esprimersi, ma li aiuta a narrarsi.* […] *Lavorando con gli oggetti si può ricondurre su un piano reale la rappresentazione simbolica di eventi tragici e drammatici. Al contrario di un attore in carne e ossa, il protagonista oggetto è capace di* morire *veramente se la drammaturgia lo richiede*.
>
> Un langage bizarre où l'objet n'est pas déguisé pour représenter des rôles ou des personnages dans les vicissitudes humaines, mais, acceptant ou essayant d'échapper à sa fonction objective, il représente lui-même avec une dignité surprenante. Une nudité déconcertante. L'acteur n'utilise pas les objets pour s'exprimer, mais les aide à se raconter. […] En travaillant avec des objets, on peut replacer la représentation symbolique d'événements tragiques et dramatiques sur un plan réel. Contrairement à un acteur en chair et en os, le protagoniste objet est capable de *mourir* réellement si la dramaturgie l'exige.[147]

Dans le premier des *Piccoli Suicidi*, *Alka-Seltzer*, la tablette effervescente, après avoir été la protagoniste d'une histoire d'exclusion sociale menée contre elle par des bonbons colorés, en raison de sa différence extérieure, revient à être simplement ce qu'elle est, elle « redevient un objet ou une matière inanimée »[148], et utilise sa matière pour arriver à la conclusion dramaturgique de la pièce : démoralisée après plusieurs tentatives d'intégration échouées, elle s'approche d'un verre d'eau qui était posé sur la table depuis le début, grimpe jusqu'au bord et se jette dedans. La vraie mort est accomplie, non sans « un rire (légèrement coupable ?) »[149] que le marionnettiste provoque en vidant le verre d'un trait.

---

147 Gyula MOLNÁR, *Teatro d'oggetti*, *op. cit.*

148 Margaret WILLIAMS, « The death of "The Puppet" ? », in Dassia N. POSNER, Claudia ORENSTEIN, John BELL (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londre, New York, Routledge, 2014, p. 20, « *revert to being objects or inanimate matter* ».

149 *Ibid.*, [« *a (slighty guilty?) laughter* »].

> *Molnár has no constructed figures and simply assembles a new set of objects for each show. Any sense of life or independent action in them is a matter of imaginative suggestion, and their "death" is expressed as a transition from one form of materiality to another.*
>
> Molnár n'a pas de figures construites et assemble simplement un nouvel ensemble d'objets pour chaque spectacle. Tout sentiment de vie ou d'action indépendante en eux est une question de suggestion imaginative, et leur « mort » est exprimée comme une transition d'une forme de matérialité à une autre.[150]

Ainsi, l'action de l'objet prend toute la place, entraînant souvent une réduction de l'importance des mots prononcés par l'interprète. L'attention dramaturgique se concentre de fait sur l'harmonie entre ce qui est pris en charge par l'objet et ce qui est pris en charge par la parole. Ainsi, les textes du théâtre d'objet peuvent aller jusqu'à des formes muettes, comme c'est le cas pour *Piccoli Suicidi*, où c'est la description de la scène, des mouvements, des rythmes, qui occupe la page écrite.

[150] *Ibid.*, pp. 20-21.

I.3. *Le drame contemporain et l'écriture pour marionnettes : théories*

Si le théâtre de marionnettes, comme je le disais auparavant, a à peine été pris en compte par les études de théâtre, au début du XX^e^ siècle il a néanmoins fourni aux arts de la scène certains moyens fondamentaux pour la transformation moderniste des processus dramatiques. Sans le « corps sans organes » d'Antonin Artaud, la « Surmarionnette » d'Edward Gordon Craig, sans les mécanismes des *Balli plastici* de Fortunato Depero ou les chorégraphies du *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer, de même que, quelques décennies plus tard, sans les mannequins de *La Classe morte* de Tadeusz Kantor ou la fascination d'Ariane Mnouchkine pour le masque, le théâtre d'aujourd'hui ne serait pas ce qu'il est. Les mouvements théâtraux antinaturalistes ont eu, à ce moment-là, besoin de certains caractères que seule la figure pouvait leur fournir : formalisme, abstraction, fonction représentative plutôt qu'interprétative, détour, absence de psychologisme :

> […] de nombreux concepteurs de l'art scénique du XX^e^ siècle ont senti que les marionnettes pouvaient les aider à ressaisir la force vitale de leur plateau. Sous la forme des textes théoriques ou dans des spectacles-manifestes, ces inventeurs de la scène moderne doivent beaucoup à l'art des mannequins.[151]

La raison de cette fascination réside peut-être dans le caractère immédiat de la marionnette, dans son appartenance à la sphère de l'*opsis*. Elle est avant tout un objet visuel, une présence scénique qui peut se passer du mot, du langage, d'une structuration logique de ceux-ci. C'est à cette sphère visuelle que la sphère du *logos* doit, elle, s'adapter. Ce lien entre l'*opsis* et le drame, cette interdépendance, qui voit la sphère textuelle non pas comme principe ordonnateur du spectacle mais comme élément entre les éléments, nous renvoie à certaines des propriétés fondamentales du théâtre postdramatique selon les termes définis par Lehmann : « […] ce n'est que lorsque les moyens théâtraux – au-delà de la langue – seront placés au même niveau que le texte et pensables même sans le texte, que l'on parlera de théâtre postdramatique »[152]. Il sera donc intéressant, dans cette recherche, d'analyser les textes contemporains du théâtre

---

[151] Bruno TACKELS, « Écris-moi une marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op.cit.*, p. 6.

[152] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 81.

de marionnettes en ne faisant pas abstraction des catégories postdramatiques lehmanniennes (en particulier celles – bien que peu nombreuses – liées aux observations sur les « textes théâtraux qui ne sont plus dramatiques »), ni d'autres théorisations de la dramaturgie contemporaine. Le but d'une telle contextualisation n'est pas de forcer les écritures pour la marionnette dans une catégorie ou une autre, mais plutôt d'établir une comparaison fructueuse qui offre un panorama des caractères principaux de ces écrits, enfin mis en relation avec leur époque et leur contexte propres. De la crise du drame classique jusqu'aux traces du théâtre de marionnettes dans le traité de Lehmann, on essaiera de dessiner un tracé visant à comprendre comment la marionnette a « servi » le théâtre d'acteur et ce qu'elle en a tiré à son tour.

I.3.1 *Forêts narratives*

À partir du constat de la crise du drame classique mis en lumière par Szondi en 1956 (mais aussi déjà avec Bakhtine et le concept de romanisation), les études théâtrales ont cherché au fur et à mesure de nouveaux termes pour identifier au mieux les caractères effilochés et dispersifs avec lesquels l'écriture théâtrale arrivait désorientée sur une scène qui était avant tout un lieu de recherche de sa propre identité : « épicisation »[153], « rhapsodie »[154], « *testi-residuo* »[155], « *dopo dramma* »[156], « *post-drammaturgia* »[157], jusqu'à la définition globale de « postdramatique » proposée par Hans-Thies Lehmann à la fin des années 1990.

Selon les catégories indiquées par Szondi, le drame classique né à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance est centré sur la communication intersubjective, qui occupe le point central du drame en définissant son propre système formel, celui du dialogue. Le drame tend donc à devenir « absolu »[158] puisqu'il ne nécessite aucun narrateur, il se raconte lui-même, il trouve sa raison en lui-même et ne connaît rien en dehors de lui-même. Les conséquences formelles de l'absoluité et de l'autonomie du mode dramatique sont l'enchaînement des scènes entre elles selon des liens de cause à effet, l'unité d'action, temps et espace, l'immanence absolue du temps présent, l'aspect consécutif du dialogue, le public qui, imprégné par l'illusion dramatique, s'identifie avec elle. Pur et primaire, le drame classique ne connaît pas de discontinuité, « il se représente lui-même, il est lui-même »[159]. Dans son unité, la présence de l'auteur n'apparaît jamais, il « est absent du drame »[160]. Quand les bouleversements de l'époque

---

153 Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

154 Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*

155 Cfr. Marco DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 32-36. [« Textes-résiduel »].

156 Cfr. Claudio MELDOLESI, « Appunti sul dopo-dramma. Dalla morte della tragedia a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia », *Prove di drammaturgia*, n. 2/2001, pp. 6-8. [« Après drame »].

157 Cfr. Valentina VALENTINI, « La drammaturgia del disgelo », *Frigidaire*, mai 1986 ; Marco DE MARINIS, « Postdrammaturgia: ritorno al futuro ? », *Nuovo Teatro*, 2/3, 1986-87, pp. 27-30, [« Post-dramaturgie »].

158 Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 14.

159 *Ibid.*, p. 15.

160 *Ibid.*, p. 14.

moderne et la discontinuité croissante des rapports intersubjectifs ont fait irruption dans la composition dramatique, le dispositif dialogique classique a été peu à peu attaqué par les mouvements de l'intériorité, par des aperçus réflexifs ou des épisodes narratifs. Après l'entrée en crise du drame, donc, ce que Szondi observe est l'émergence *thématique* d'éléments nouveaux, modernes, à l'intérieur d'une *forme* encore traditionnelle. À partir de la fin du XIX[e] siècle, et surtout avec l'affirmation du théâtre épique brechtien au cours du XX[e] siècle, les caractères objectifs et narratifs typiques de l'*epos* ont pris de plus en plus de place, jusqu'à provoquer un changement de la *forme dramatique* elle-même. Szondi identifie ainsi les trois étapes d'une crise qui peut, selon lui, être résolue par « " la forme épique du théâtre " mise en pratique et théorisée par le fondateur du Berliner Ensemble »[161].

> *Secondo [Szondi], la crisi del dramma non può che risolversi in tre tempi: dapprima, un'entrata in crisi in cui i pilastri del dramma ereditati dalla tradizione – azione al presente, relazione interpersonale, dialogo –, si sfaldano e iniziano a crollare; in un secondo tempo, dei tentativi di salvataggio e ripristino in cui la vecchia forma drammatica si sforza di contenere i nuovi soggetti, che hanno tutti una dimensione epica; infine, i tentativi di soluzione già enunciati [la forma epica del teatro].*

> Selon [Szondi], la crise du drame ne peut être résolue qu'en trois étapes : d'abord, une entrée en crise où les piliers de l'art dramatique hérités de la tradition – action au présent, relations interpersonnelles, dialogue – se désagrègent et commencent à s'effondrer ; ensuite, des tentatives de sauvetage et de restauration où l'ancienne forme dramatique s'efforce de contenir les nouveaux sujets, qui ont tous une dimension épique ; enfin, les tentatives de solution déjà énoncées [« la forme épique du théâtre »]. [162]

La dramaturgie brechtienne, orientée vers l'écriture scénique, a favorisé une évolution de celle-ci vers une organisation en sections détachées, un nouvel ordre narratif qui n'enchaînait plus les actions les unes aux autres selon un principe de causalité, mais qui juxtaposait des tableaux, des fragments en succession, comme dans la technique du montage cinématographique. La déconnexion et la discontinuité du théâtre épique, c'est-à-dire d'un théâtre qui intègre des éléments narratifs, introduisent une nouvelle façon pour le spectateur de regarder la représentation : « devant *la fable* qu'on lui raconte, le spectateur doit en appeler à sa raison. Il doit déchiffrer le sens de

---

[161] Jean-Pierre SARRAZAC, « Il nuovo corpo del dramma », *Prove di drammaturgia*, n° 1, 2010, *op. cit.*, p. 61. [« *la forma epica del teatro» messa in pratica e teorizzata dal fondatore del Berliner Ensemble* »].

[162] *Ibid.*

cette fable, de cette parabole »[163]. La technique même de la distanciation prend appui sur un effet d'étrangeté : là où une interprétation canonique, et donc émotionnelle, obscurcit aux yeux du spectateur la causalité des événements décrits dans le drame, l'acteur du théâtre de distanciation « doit changer le personnage représenté en une personne qui lui est étrangère »[164], c'est-à-dire qu'il doit se rendre perceptible au-delà de l'unité du personnage, afin de guider le spectateur dans la recherche de l'élément causal qui a fait agir le personnage d'une manière plutôt que d'une autre. L'acteur distancié devient ainsi une sorte de narrateur épique qui raconte le personnage en l'interprétant, il ne disparaît pas dans son rôle, mais le montre au public en le traitant comme un artefact.

Le mécanisme de la distanciation, c'est-à-dire le fait de présenter, de raconter le personnage comme si on l'illustrait, a été souvent rapproché de ce qui se passe pendant la manipulation d'une figure par le marionnettiste, d'autant plus à l'époque moderne et contemporaine, où la sortie du castelet et le développement de l'aspect visuel ont entraîné un trouble de la représentation :

> *The Brechtian notion of scenic writing, where every item on the stage was part of the language of the performance, lent itself to the new puppet theater. Audiences found themselves looking at a performance space in a way that focused their attention on what was happening in that space rather than on what it represented.*
>
> La notion brechtienne d'écriture scénique, où chaque élément de la scène fait partie du langage du spectacle, se prêtait au nouveau théâtre de marionnettes. Les spectateurs se sont retrouvés à regarder l'espace de représentation d'une manière qui concentrait leur attention sur ce qui se passait dans cet espace plutôt que sur ce qu'il représentait.[165]

Cependant, la manipulation des marionnettes, d'autant plus quand elle est effectuée à vue, est loin de déterminer un effet de distanciation. Si cette dernière a pour but de

---

[163] Laurence BARBOLOSI, Mauriel PLANA, « Épique/Épicisation », in J.-P. SARRAZAC (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études Théâtrales*, 22/2001, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales Université catholique de Louvain, Institut d'études théâtrales Université Paris III, p. 43.

[164] Bertolt BRECHT, *L'acquisto dell'ottone*, in *Scritti teatrali. II.*, Torino, Einaudi, 1975, p. 49. [« *deve rendere il personaggio rappresentato come una persona a lui estranea* »].

[165] John MCCORMICK, Alfonso CIPOLLA, Alessandro NAPOLI, *The Italian Puppet Theater. A History*, Jefferson, NC, McFarland & Co., 2010, p. 202.

briser l'illusion dramatique, ce que l'on observe dans le jeu de la manipulation est tout au contraire une invitation à l'illusion même, celle qui permet au spectateur de regarder « un objet, la marionnette, comme s'il s'agissait d'un être vivant »[166]. En vertu de la « puissance fictionnalisante »[167] exercée par le marionnettiste sur l'objet, voir en mesure de son habilité à donner un effet de vie à celui-ci, le spectateur est amené non seulement à croire à la « vérité » de ces mouvements induits, mais aussi à être surpris par l'efficacité avec laquelle cette illusion joue sur sa perception. Bien que conscient d'être en face de quelque chose d'absolument fictif, les sens du spectateur sont « trompés par la dextérité du manipulateur »[168], et la marionnette lui apparaît comme dotée « d'une vie propre, d'une conscience et d'une capacité de décision autonome »[169]. Si l'on pense surtout à des formes traditionnelles comme la marionnette à gaine, cela est d'autant plus vrai lorsqu'on observe une marionnette immobile, non animée : l'impassibilité de la matière lui ôte tout semblant de vie.

> Et c'est la force de cette illusion qui fait que le marionnettiste et le spectateur ont tant de tendresse pour le pantin ; ils y voient l'*analogon* d'un être vivant. Qu'il soit inférieur (un galet, un cageot, une valise) ou supérieur (la marionnette d'Othello ou d'Œdipe), qu'importe, l'essentiel est que l'animation manuelle « donne la vie ». La clé de l'illusion est donc le processus d'animation.[170]

La marionnette n'est donc pas un objet sur lequel l'interprète met à distance le personnage, empêchant l'implication du spectateur, mais elle est au contraire le centre de création d'une illusion qui amène le spectateur à croire en ce personnage.

Ce que l'influence brechtienne a produit dans le champ marionnettique, c'est plutôt une exploration plus judicieuse des possibilités de la narrativité dans des créations mêlant humains et marionnettes. Avec la manipulation à vue et la conquête de la

---

166 Didier PLASSARD, « Illusion continue et illusion discontinue sur la scène des marionnettes », *Alternatives théâtrales*, *Poétiques de l'illusion*, 2018, p. 13.

167 *Ibid.*, p. 14.

168 *Ibid.*, p. 13.

169 *Ibid.*

170 Philippe CHOULET, « La Marionnette, instrument d'optique de la condition humaine : L'automate spirituel », in Hélène BEAUCHAMP, Flore GARCIN-MARROU, Joëlle NOGUES, Élise VAN HAESEBROECK (dir.), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, Charleville-Mézières, coédition L'Entretemps-Institut International de la Marionnette, 2016, p. 195

totalité de la scène théâtrale, les connections qui pouvaient s'établir entre la figure et son manipulateur se sont élargies, posant la question d'une dramaturgie de la relation entre les deux.

> *Sul piano drammaturgico, il marionettista diventa narratore del proprio spettacolo, testimone o demiurgo, ma anche molto spesso personaggio a pieno titolo, allo stesso modo delle figure che manipola*.
>
> Sur le plan dramaturgique, le marionnettiste devient le narrateur de son propre spectacle, témoin ou démiurge, mais aussi très souvent un personnage à part entière, au même titre que les figures qu'il manipule.[171]

L'une des possibilités les plus répandues dans les créations de marionnettes à la fin du XX[e] siècle a été le rôle du marionnettiste en tant que narrateur. Le marionnettiste devient un conteur, ajoutant un récit aux actions jouées par la manipulation (pensons par exemple aux spectacles *one man show* de Massimo Schuster avec les sculptures d'Enrico Baj). L'apparition de la présence humaine sur scène à côté de celle de l'objet a ainsi ouvert la voie à une approche plus réfléchie des artistes à l'égard de l'objet-marionnette et de ses implications philosophiques en tant que contrepoint à l'humain, déterminant un mouvement de narrativisation à l'intérieur du drame pour les marionnettes. Si l'épicisation du drame, telle que présentée par Szondi, trouvait ses raisons dans les changements des rapports intersubjectifs et dans la disparition de l'unité de sujet et d'objet, la présence plus massive de tendances narratives dans les pièces pour marionnettes a été déterminée par une condition concrète et scénique : celle de la manipulation à vue. La présence du marionnettiste sur scène a entraîné la nécessité de trouver un rôle afin de pouvoir rester visible à côté de la figure, ce qui a renforcé toujours plus la déclinaison du marionnettiste comme manipulateur-narrateur.

L'idée de Bakhtine que le roman, en tant que forme ouverte, polyphonique, dialogique et orientée vers la réalité, pouvait avoir une influence libératrice sur d'autres genres littéraires, a effectivement joué un rôle important dans l'évolution du théâtre, le conduisant vers un processus de « romanisation ». De plus en plus, des formes intermédiaires ont mêlé le drame et le roman, faisant entrer des suspensions narratives

---

[171] Didier Plassard, « L'epoca contemporanea », in *Il mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 299.

dans le mouvement canonique du dialogue. Bien que tous les changements ne puissent être attribués au processus de romanisation, il est utile de comprendre certaines des stratégies d'écriture qui ont pénétré dans le texte théâtral, brisant son unité. Lorsque le texte dramatique subit un effet de romanisation, il se crée en lui une coexistence de parties dialoguées et narratives, qui ne sont pas nécessairement opposées les unes aux autres. Bien plus souvent, en effet, les registres dramatique et narratif se mélangent pour former un texte hybride, dans lequel il est difficile de reconnaître les frontières. Les répliques des dialogues, les monologues, les didascalies devenues « poèmes »[172], les moments narratifs et les espaces de réflexion se succèdent sans interruption, se fondent les uns dans les autres à travers des marges poreuses. Comment Jean-Pierre Sarrazac le dessine dans *L'Avenir du drame*, le drame n'a pas été éliminé ou neutralisé, mais a continué à coexister avec des formes nouvelles et différentes. Sarrazac n'oppose pas radicalement le dramatique à l'épique, et souligne plutôt comment certaines des formes narratives les plus archaïques, comme celle de la narration exercée par les rhapsodes, ont été incorporées, à l'époque moderne, à la forme dramatique « classique », avec des effets novateurs. Si le rhapsode[173] est celui « qui assemble ce qu'il a probablement déchiré et dépièce ce qu'il vient de lier »[174], de la même façon l'auteur contemporain tisse différents éléments dans la progression dramatique, alternant fluidité des répliques et interruptions rhapsodiques. Dans ce flou énonciatif, quelle est donc la posture de l'auteur ? Elle est progressivement devenue toujours plus évidente, exposée, explicite. N'étant plus caché derrière les répliques des personnages, l'auteur du drame moderne a commencé à sortir au grand jour, d'abord en s'appuyant sur un certain nombre de représentants : narrateur, personnage neutre sur scène, journaliste, ou par la présence de longues didascalies. Plus tard, en se débarrassant de tous ses déguisements, « il est apparu frontalement au spectateur, pour un face-à-face qui prend les formes de

---

172 Didier PLASSARD, « Le devenir–poème du texte didascalique : remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine », communication au colloque *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* organisé par l'Université de Tunis (Tunis, 6-8 avril 2006). Une version légèrement abrégée de ce texte est publiée dans les actes de ce colloque, in Frédéric CALAS, Romadhane ELOURI, Saïd HAMZAOUI, Tijani SALAAOUI (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2007 (pp. 53-67).

173 *Rhapsôdos*, du verbe grec *rhaptein*, coudre, et *ôdê*, chant.

174 Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*

l'adresse »[175]. La voix de l'auteur devient la voix qui raconte, tant lorsqu'elle est présente de manière évidente que lorsqu'elle se perd dans la prolifération verbale, dans le « théâtre des voix »[176] qui obscurcit son évidence.

[175] Julie SERMON, Jean-Pierre RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 12.

[176] Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2011.

I.3.2 *Le théâtre de marionnettes et le drame moderne*

Dans son essai sur le théâtre postdramatique, Hans-Thies Lehmann place l'avant-garde historique et la néo-avant-garde parmi ce qu'il appelle les « préhistoires » du postdramatique, indiquant que le chemin « du "grand" théâtre à la fin du XIX^{e} siècle, se poursuit par l'éventail des formes théâtrales modernes dans l'avant-garde historique, puis par la néo-avant-garde des années 1950 et 1960 pour aboutir aux formes théâtrales postdramatiques vers la fin du XX^{e} siècle »[177]. Dans un article récent de Didier Plassard, dans le paragraphe *De quelques avantages et inconvénients de la notion de postdramatique*, celui-ci conteste cette position et suggère plutôt que l'avant-garde et la néo-avant-garde ont signifié la première véritable apparition du théâtre postdramatique[178] :

> Aussi les avant-gardes historiques et les néo-avant-gardes d'après 1945 ne constituent-elles pas une « préhistoire » du théâtre postdramatique, comme le suggère Hans-Thies Lehmann qui ne les évoque d'ailleurs que très vaguement (seul le nom de Schwitters est mentionné entre deux parenthèses), mais bien plutôt le moment de son apparition, ce que les travaux de RoseLee Goldberg sur le performance art ont depuis longtemps établi.[179]

Si nous considérons, comme nous l'avons dit précédemment, que les avant-gardes historiques, dans leur moule moderniste, ont souvent utilisé le médium de la marionnette et ont développé des créations et des concepts philosophiques autour des marionnettes, nous pouvons nous rendre compte de l'importance des échanges entre les deux formes scéniques: si on regarde, avec Plassard, l'avant-garde comme ancêtre du postdramatique, on voit par conséquent comment l'utilisation de figures aurait, elle aussi, contribué à fournir au théâtre les outils qui l'ont conduit aux développements postdramatiques. Lehmann lui-même semble effectivement s'auto-contester lorsqu'il parle du théâtre de Tadeusz Kantor comme étant déjà un « théâtre postdramatique »[180], en effectuant un saut significatif de la néo-avant-garde vue comme « préhistoire » du

---

[177] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 69.

[178] Didier PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review. Theatre and Research*, 2012 [en ligne]. URL : http://prospero-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&lang=1&edition=10 (consulté le 02/07/2021).

[179] *Ibid.*

[180] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 88.

postdramatique à la néo-avant-garde comme « théâtre postdramatique ». Mais notre deuxième paradoxe est ailleurs. Dans son traitement des avant-gardes historiques et de la néo-avant-garde, Lehmann fait dûment référence à leur fascination et leur utilisation des figures, de la marionnettisation des personnages, de la « dramaturgie statique »[181], et c'est ainsi qu'il entrevoit également, dans ces processus provenant du théâtre de marionnettes, une des étapes fondamentales qui ont conduit au développement du postdramatique. Qui plus est, en rapportant la description d'Esslin du théâtre de l'absurde (dans laquelle figure aussi l'observation « les pièces sont souvent sans personnages identifiables et présentent au public des espèces de marionnettes »[182]) Lehmann se demande si on ne se trouve pas face à une « description du théâtre de Robert Wilson »[183]. En vérité, toutes les pages consacrées aux avant-gardes sont riches de contrepoints et de renvois au théâtre de Wilson, jusqu'à la proposition de nouveaux sauts temporels qui rapprochent, en quelques lignes, Robert Wilson, Tadeusz Kantor et Heiner Müller des affirmations contenues dans *Un Théâtre d'Androïdes* de Maeterlinck (1890) :

> Ce n'est pas un hasard si – chez Wilson comme chez Maeterlinck – les poupées, les automates animés, les marionnettes sont un élément profondément ancré dans leur idée du théâtre. Maeterlinck écrit dans « Un théâtre d'androïdes », l'un de ses premiers textes : « Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires (…) ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix… ». Le théâtre postdramatique d'un Tadeusz Kantor avec ses objets animés et appareils animistes et énigmatiques, tout comme les esprits et fantômes historiques dans les textes postdramatiques d'un Heiner Müller se situent dans cette tradition de la manifestation théâtrale d'un « destin » et de fantômes qui […] sont déterminants pour comprendre le théâtre contemporain.[184]

La fascination pour les états troublants de la marionnette, pour l' « apparence de la vie » indiquée par Maeterlinck semble donc avoir favorisé certaines des expérimentations les plus audacieuses qui ont conduit à la crise du drame et au changement du théâtre dans son ensemble, l'amenant vers les caractères

---

[181] *Ibid.*, p. 87.

[182] Martin ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1977, cité in H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique.*, *op. cit.*, p. 79.

[183]Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique.*, *op. cit.*, p. 79.

[184] *Ibid.*, p. 88.

postdramatiques indiqués par Lehmann. Comment, de l'autre côté, la marionnette est-elle sortie de cette rencontre ? Quelles modifications en a-t-elle rapporté ? Comment la conscience de ses propres significations a-t-elle évolué ?

I.3.3 *Le théâtre « postdramatique ». Points de contacts*

Le texte de Hans-Thies Lehmann sur le théâtre postdramatique a sans doute exercé une influence considérable sur la perception récente des expériences théâtrales qui ont eu lieu depuis la seconde moitié du XIX[e] siècle. Bien que l'étude de Lehman soit généralement « plus célèbre que connue[185] » (surtout en Italie, où une traduction de l'œuvre du chercheur allemand n'a été publiée qu'en 2019, vingt ans après son apparition) elle a obtenu une résonance incontestable, en premier lieu grâce à l'intuition – qui peut sembler banale mais qui est en réalité fondamentale, surtout dans le domaine dramatique – du besoin de donner un nom aux choses, en créant le terme « postdramatique ». Cette expression, aussi complexe que la variété d'expériences théâtrales qu'elle désigne, s'est imposée avec une telle efficacité qu'il est difficile de s'en détacher, bien qu'elle suggère hâtivement une « mort du drame » – qui, par ailleurs, a pu être remise en question[186]. La polyvalence sémantique de la définition du « postdramatique » donnée par Lehmann semble la rendre adaptée à la description pure et simple du théâtre d'aujourd'hui, en établissant presque un rapport de synonymie avec le mot même de « théâtre » :

> […] *vorrei aggiungere una chiosa alle espressioni postdrammatico e teatro postdrammatico. Nonostante si tratti di nozioni ormai d'uso comune, mi sembra che il loro campo semantico sia in costante trasformazione e tenda a identificarsi, oggi, con i concetti stessi di teatrale e di teatro. E ciò grazie alle dinamiche inclusive e dialettiche applicate da Lehmann, che, avendo connesso i concetti ai contesti e ai mutamenti storici, implica e quasi assorbe preventivamente le trasformazioni del panorama performativo.*
>
> Je voudrais ajouter un commentaire sur les expressions théâtre postdramatique et postdramatique. Bien qu'il s'agisse de notions aujourd'hui couramment utilisées, il me semble que leur champ sémantique est en constante transformation et tend à s'identifier, aujourd'hui, aux concepts mêmes de théâtralité et de théâtre. Et ce, grâce à la dynamique inclusive et dialectique appliquée par Lehmann qui, après avoir relié les concepts aux

---

185 Gerardo GUCCINI, « Lehmann e l'Italia », in H.-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017, p. 222, [« *Più noto che conosciuto* »].

186 Voir Jean-Pierre SARRAZAC, « La reprise. (Réponse au postdramatique) », in J.-P. SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n° 38-39, *op. cit.* Notamment : « Pour nous qui travaillons sur les destinées de la forme dramatique depuis les années 1880, c'est-à-dire depuis les débuts de ce que Peter Szondi a identifié comme la « crise de la forme dramatique », cette autonomisation du théâtre par rapport au drame et cette exaltation concomitante de la théâtralité […] ne signifie en aucun cas une perte pour le drame ou, encore moins, la perte du drame », p. 8.

> contextes et aux changements historiques, implique et absorbe presque de manière préventive les transformations du paysage performatif.[187]

S'il est vrai, comme le soutient Guccini, que Lehmann a absorbé de manière préemptive les évolutions de la performance, il n'en est pas de même pour les formes dramatiques qui l'accompagnent, très peu abordées dans *Le Théâtre postdramatique*. Comme le souligne Joseph Danan, « l'étendard du "postdramatique" [est] devenu depuis plus d'une décennie une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaticité qui s'élabore et opère autrement »[188].

Les intuitions de Lehmann poursuivent cette *Théorie du drame moderne* que son maître Peter Szondi avait initiée en 1956 et qui avait tracé le parcours du concept de « drame absolu » (fondé sur la temporalité présente et sur la forme dialogique de la communication intersubjective) à celui d'épicisation du drame, qui consacrait la fin de son absoluité ou la fracture entre le sujet et l'objet de la représentation. Il y a cependant une différence significative entre l'opération effectuée par Lehmann et celle de Szondi : si ce dernier a concentré l'étude presque entièrement sur les textes et leur analyse, en omettant tout autre élément concret de la représentation théâtrale, Lehmann, au contraire, déplace l'axe analytique sur la dimension performative :

> […] le nouveau *texte* de théâtre qui, lui, réfléchit sans cesse sur sa constitution comme construction du langage est souvent un texte de théâtre « ayant fini d'être dramatique ». En faisant allusion au genre littéraire qu'est le drame, le titre « théâtre postdramatique » indique l'interdépendance continue entre théâtre et texte, même si ici le discours du *théâtre* occupe une position centrale et que, de ce fait, il n'est question du texte que comme élément, sphère et « matériau » de l'agencement scénique et non en tant qu'élément dominant.[189]

Dans la partie centrale du *Théatre postdramatique*, Lehmann identifie plusieurs catégories à travers lesquelles le théâtre postdramatique prend forme sur les scènes qu'il décrit, à savoir principalement les *performing arts* de la dernière décennie du XX^e^ siècle. Les prémisses de cette catégorisation identifient trois aspects fondamentaux du théâtre postdramatique : la « céremonie », les « voix d'espace » et le « paysage ». Dès le

---

[187] *Ibid.*, p. 228.

[188] Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud Papiers, 2013, p. 29.

[189] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 20.

départ, Lehmann assimile le postdramatique aux arts visuels : de même que la progression d'un tableau procède par « états d'images […] dans lesquels se cristallise la dynamique de l'élaboration picturale »[190], de même, le théâtre postdramatique, en niant la possibilité de développer une histoire, montre un « enchevêtrement d'états intérieurs et extérieurs »[191], est formé d'une succession de « formations » de nature plus esthétique que dramatique. Si Aristote plaçait le concept d'action au centre de la tragédie et, des siècles plus tard, Brecht affirmait « Or la fable est, selon Aristote – et sur ce point nous pensons de même – l'âme du drame »[192], Lehmann affirme clairement que « l'action, cette catégorie centrale du drame s'estompe deb manière différente dans le théâtre postdramatique »[193]. L'action dramatique représentée de manière imitative ne tient plus et se décompose en scènes, en « états » qui se suffisent à eux-mêmes. Ces états ont également une vocation plus esthétique et évocatrice que dramatique, et c'est cette caractéristique qui, selon Lehmann, rapproche le postdramatique des événements cérémoniels :

> Le théâtre postdramatique libère le moment formel et ostentatoire de la cérémonie de sa seule fonction consistant à accroître l'attention et le valorise *en tant que tel*, en tant que qualité esthétique, détachée de toute référence religieuse et cultuelle[194]

Les références au théâtre « pour les morts » de Genet et au « théâtre de la mort » de Kantor sont donc considérées comme des exemples du caractère cérémoniel du théâtre postdramatique. La référence à Kantor est particulièrement riche, car l'enracinement du metteur en scène dans le domaine des arts plastiques fait de lui une incarnation exceptionnelle du parallélisme que Lehmann souhaite établir entre ceux-ci et le théâtre postdramatique. Quelques courts fragments du *Théâtre de la mort* sont cités par Lehmann afin d'étayer l'hypothèse selon laquelle, pour Kantor, il faut se débarrasser

---

190 *Ibid.*, p. 104.

191 *Ibid.*

192 Bertolt BRECHT, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, 1963, cité in Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 105.

193 H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 105.

194 *Ibid.*, p. 106.

de l'illusion afin d'en tirer un « état du non-jeu »[195]. De plus, les mises en scène de Kantor sont considérées par Lehmann comme « des scènes agencées selon le mode expressionniste »[196] qui « en faveur d'une poésie picturale de la scène […] nient manifestement la représentation dramatique des réalités »[197]. L'accent est mis une fois de plus sur le bagage figuratif de Kantor, sur ses actions performatives et ses happenings qui, selon Lehmann, « manifeste[nt] une intention que l'on peut retrouver dans de nombreuses formes théâtrales postdramatiques : revaloriser globalement les objets et le matériau de l'action scénique : bois, fer, étoffe, livres, habits et objets curieux et grotesques »[198]. Lehmann fait évidemment référence ici à l'utilisation par Kantor de mannequins et d'objets, une utilisation qui va au-delà de la signification visuelle de l'objet, déjà troublante en soi, pour établir, dans *La Classe morte* (1975), un véritable dialogue entre les corps des acteurs et les corps fictifs des mannequins. Les mannequins et leurs relations de mouvement prennent la place du dialogue :

> Dans une sorte d'échange avec les corps humains et en relation avec les accessoires, ils transforment la scène en un paysage de mort où s'effectue imperceptiblement le passage des personnes (agissant souvent comme des poupées) aux poupées mortes (animées comme par des enfants). On pourrait presque dire que le dialogue verbal du drame est remplacé par un *dialogue entre les humains et les objets*.[199]

Contrairement au théâtre dramatique, dans lequel les décors et les objets jouaient un rôle essentiellement décoratif, dans le théâtre postdramatique ils prennent le relais de l'élément textuel et dialogique, déterminant un renversement de direction. Il est intéressant de noter une ellipse temporelle opérée par Lehmann : il prend *La Classe morte* comme exemple à partir duquel extrapoler certains des traits fondamentaux du paradigme postdramatique, qu'il situe lui-même principalement au début des années 1990. Le texte de Lehmann est émaillé de telles ellipses, qui lui permettent de rechercher pour sa théorie des exemples fonctionnels, mais l'attention accordée à

---

[195] Tadeusz KANTOR, *Theater des Todes*, Zirndorf, 1983, p. 81, cite in H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 109.

[196] Hans-Thies. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 109.

[197] *Ibid.*, p. 111.

[198] *Ibid.*

[199] *Ibid.*, pp. 112-113.

Kantor et aux traits postdramatiques de son théâtre est particulièrement intéressante pour notre discussion. *La Classe morte* est un spectacle qui présente effectivement plusieurs caractéristiques postdramatiques : il ne raconte pas une histoire se déroulant de manière concaténée, mais est au contraire organisé en tableaux-séquences[200], chacun centré sur un thème différent ; les acteurs ne sont pas liés aux personnages par une relation d'identification, leur présence sur scène apparaît forcée, leurs mouvements sont semblables à ceux de marionnettes (désarticulées) mues par une force invisible, en dehors de la scène. Dans le même temps, les acteurs manipulent, ou plutôt présentent et portent, des pantins, leurs fameux doubles infantiles :

> Ils [les vieillards] doivent porter sur le dos leurs enfance […] ces vieillards sont des bandits, ils sont les tueurs de leur enfance. […] Nous tous, c'est-à-dire les adultes, les messieurs âgés, les dames âgées, ils sont les tueurs de leur enfance. […] Alors j'ai trouvé une solution purement scénique […], je me suis dit qu'ils doivent porter les poupées sur le dos, [les poupées] qui étaient tuées par eux.[201]

Dans *La Classe morte*, le pantin devient le symbole non seulement d'une mémoire perdue, mais aussi d'une partie de soi cachée que chacun tue et porte, morte, sur ses épaules. L'utilisation du pantin proposée par Kantor influencera de façon décisive les scènes de marionnettes à l'avenir : figure de la disparition et *Doppelgänger* inquiétant, la marionnette sur la scène de Kantor puise dans une dimension extrême, celle des rapports entre le monde vivant et la charge psychique de la mort qui s'y incarne.

Il s'agit d'une dimension qui revient souvent dans les textes et les spectacles du théâtre de marionnettes contemporain, qui sont émaillés d'une utilisation similaire de la figure. Au milieu des années 1990, l'auteur Daniel Lemahieu et le marionnettiste François Lazaro rédigent le « Manifeste du théâtre clastique »[202], un résumé des intentions de la compagnie Clastic Théâtre : comme indiqué sur le Manifeste lui-même, le terme « clastic » dérive du grec ancien « klastos », « brisé », utilisé en géologie pour

---

[200] Shirley NICLAIS, « La guerre et son théâtre de la mort », *Vacarme*, vol. 65, no. 4, 2013, pp. 145-163.

[201] Tadeusz KANTOR, entretien pour la captation de *La Classe morte* en mai 1989 au Théâtre National de Chaillot pour FR3. https://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw (consulté le 06/09/2021).

[202] François LAZARO, Daniel LEMAHIEU, *Manifeste du théâtre clastique*, avril 1996. Le texte du Manifeste nous a été gentiment fourni par François Lazaro.

indiquer « des traces de fracture provoquée par l'érosion déformation clastique »[203] et en médecine pour « des pièces anatomiques artificielles démontables »[204]. Outre une citation du *Théâtre de la mort* de Kantor placée en exergue (« Le concept de vie ne peut être réintroduit dans l'art que par l'absence de vie »), dans le Manifeste il est question « de n'accepter sur scène que des traces pures tamisées au préalable au filtre de la mort ». La rencontre de la vie avec son contraire crée une « FRACTURE »[205] dont il reste le « DÉTRITUS »[206], un « objet-trace » qui devient remplacement du « vivant qui subit la condition de la mort »[207]. Ainsi, l'objet-marionnette, également compris sous la forme d'une prothèse – d'une pièce de remplacement de l'humain – est toujours, chez le Clastic Théâtre, placé en relation avec le corps de l'interprète : cet « objet-trace » filtre le vivant et renvoie un « perception plus vive que le vivant lui-même »[208].

L'influence des réflexions kantoriennes autour de la marionnette se retrouve aussi de manière moins évidente, quand elle n'est pas explicitement mentionnée mais reste une trace sous-jacente. Lorsque l'auteur francophone d'origine togolaise Kossi Efoui aborde l'écriture pour la marionnette, c'est à elle qu'il confie le soin de signifier l'absence, en s'adressant à elle comme à un objet qui témoigne de cette absence : dans *Io (tragédie)* [209], par exemple, le nom de Io, la protagoniste de la pièce, n'apparaît pas dans la liste des personnages et, à l'intérieur du texte, n'est présent que dans les didascalies, où elle est évoquée comme une marionnette ; la pièce *Les Orphelines* [210] de l'autrice Marion Aubert, inspirée par des cas d'infanticide féminin dans certains contextes où les naissances de filles sont considérées comme inutiles et nuisibles au tissu social, fait de la protagoniste une marionnette qui guide un écrivain dans son monde où toutes les filles assassinées sont réunies ; l'auteur Gérard Lépinois, dans *La*

---

[203] *Ibid.*

[204] *Ibid.*

[205] *Ibid.*

[206] *Ibid.*

[207] *Ibid.*

[208] *Ibid.*

[209] Kossi EFOUI, *Io (tragédie)*, Limoges, Le bruit des autres, 2006.

[210] Marion AUBERT, *Les Orphelines*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.

Chpocalypse[211], une pièce centrée sur la figure de Polichinelle, évoque la fameuse marionnette et des personnages qui l'accompagnent traditionnellement (le Chien, la Mère Gigogne, le Policier, etc.) pour déclencher une incessante séquence de meurtres, une danse macabre où chaque nouveau personnage qui apparaît sur la scène supprime irrémédiablement celui qui l'occupait précédemment.

Si l'on veut considérer les courants théâtraux comme un *continuum* touchant l'ensemble du théâtre, il semblerait possible que cette présence troublante de la marionnette sur la scène contemporaine découle également des bouleversements qu'a connus le théâtre dans la modernité, témoignant de l'interconnexion entre la scène marionnettique et le théâtre d'acteurs. Cela semble d'autant plus significatif que ces bouleversements restent d'actualité :

> […] ce qui fonde aujourd'hui l'efficacité théâtrale de la marionnette consiste pour une large part dans l'exhibition d'un reflet dérisoire, sinistre ou inquiétant de notre humanité. […] l'image qu'elle nous renvoie nous oblige à nous reconnaître dans ce en quoi nous refusons généralement de nous projeter : dans les figures de la dislocation, de la réification, de l'aliénation, mais aussi de la dégradation dans l'obscène, de la similitude avec les matériaux de rebut, de l'engluement dans le silence et dans la mort.[212]

L'importance de Kantor pour le développement de certains concepts « postdramatiques » ne réside pas seulement dans son attention à l'aspect visuel et matériel de la scène, mais est également identifiée par Lehmann dans l'atmosphère qui se dégage de son théâtre, dans ce « sentiment dominant de la défaite et de l'échec [qui] rappelle la tragédie grecque »[213]. Selon Lehmann, l'impossibilité d'échapper à un destin tragique et le sentiment de défaite que le sujet éprouve dans sa solitude, rapprochent le théâtre de Kantor de celui des origines. Cette liaison entre l'ancien et le présent est poursuivie par Lehmann dans son analyse des deux autres metteurs en scène qui ont, selon lui, articulé d'autres caractéristiques du postdramatique :

---

[211] Gérard LEPINOIS, *La Chpocalypse*, inédit, dactylographie conservée à l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières (Fonds Recoing, coll. IIM-1-REC-5-14-4).

[212] Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », dans *Alternatives théâtrales*, *op. cit.*, p. 15.

[213] Hans-Thies. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 114.

> Cette correspondance entre le domaine pré-dramatique du théâtre antique et le théâtre postdramatique à l'aube du troisième millénaire qui « contourne », pourrait-on dire, la période du théâtre dramatique européen, nous allons la retrouver, avec d'autres accents spécifiques, dans le théâtre de Grüber et de Wilson.[214]

Là encore, un trait du postdramatique énoncé par Lehmann résonne sur certaines scènes du théâtre de figures contemporain. Si l'on pense, par exemple, aux mises en scène de Gisèle Vienne, on peut déceler la proximité avec les atmosphères de la tragédie antique, comme l'indique Pierre Dourthe en parlant de certaines « allures de tragédie » :

> Non pas une fiction métaphysique, mais une performance tragique, marquée par la permanence et l'écart, l'exploration d'un monde composé et l'impermanence des situations. Temps cerné de failles, dans lequel les histoires se construisent dans une fragmentation imaginaire, et qui, dans leur reprise, portent des sens différents. Lieu de parcours recommencés, instauré comme non-lieu, où le corps raconte son désir de mort.[215]

Dans *I Apologize* [216], la sensation d'un destin de mort inévitable est incarnée par l'action répétée de l'interprète, qui à plusieurs reprises extrait des mannequins hyperréalistes de boîtes à ossements et les arrange. L'interprète déplace les mannequins d'un côté à l'autre de la scène pendant toute la durée de la pièce, tandis qu'il répand du (faux) sang pour ensuite tenter de le nettoyer. Enfermé dans ce va-et-vient presque automatique, le corps de l'interprète apparaît comme une figure isolée sur la scène et semble répondre aux mêmes mécanismes inconnus qui produisent les mouvements des vieillards dans *La Classe morte* de Kantor.

Le troisième élément traité par Lehmann dans ses prémisses, comme mentionné plus haut, est le « paysage », terme qu'il utilise pour décrire le théâtre de Robert Wilson. Évoqué par les *landscape plays* de Gertrude Stein, le théâtre de Wilson est une œuvre visuelle en mouvement : l'espace est déterminé par la lumière qui agit sur lui, modifiant

---

[214] *Ibid.*

[215] Pierre DOURTHE, « Not what happens », *Mouvement*, n° 42, La Découverte, Décembre 2006. Consultable à la page internet http://www.g-v.fr/wp-content/uploads/2017/01/P.-Dourthe-Not-what-happens-Mouvemet-n%C2%B0-52-2006.pdf (consulté le 23/08/2021).

[216] Création 2004. Conception Gisèle Vienne, textes écrits et lus par Dennis Cooper, avec Jonathan Capdevielle, Dennis Cooper, Anja Röttgerkamp, Jean-Luc Verna.

sa perception, et il est traversé non par des personnages mais par des figures qui s'y déplacent avec des mouvements lents et comme involontaires, sans aucune relation ni interaction entre elles. Le déplacement continu de ces éléments dans l'espace détermine, selon Lehmann, la transformation de la scène théâtrale en un paysage, dans lequel la personne humaine n'est plus au centre mais devient un élément parmi d'autres. Dans ce paysage, l'action se dissout dans une énergie imaginative, dans une succession de métamorphoses répétées. L'homme reprend ainsi la place qu'il occupait dans les mythes anciens, égal en entité au reste des moments, naturels et animaux, de l'univers, et « la vie apparaît comme participant à la totalité cosmique »[217]. L'interaction entre les personnages chute, l'action chute, la centralité de l'homme chute. À sa place, un « théâtre post-anthropocentrique »[218] pourrait subsister, qui trouverait, selon Lehmann, des affinités avec certaines disciplines peu éloignées du champ du théâtre de figures :

> Sous cette dénomination, on pourrait rassembler à la fois le théâtre des objets sans acteurs vivants, le théâtre avec technique et machines (comme « Survival Research Laboratories ») et un théâtre qui intègre la forme humaine comme élément dans des structures spatiales semblables à des paysages.[219]

Comme le souligne Margaret Williams,

> *This fusion of animate and inanimate forms into a single reality he appears to see as still largely potential, "utopically" prefiguring a theatre that would challenge the human dominance of nature*.
>
> Cette fusion des formes animées et inanimées en une seule réalité lui semble encore largement potentielle, préfigurant « utopiquement » un théâtre qui remettrait en cause la domination de l'homme sur la nature.[220]

C'est cette fusion qui semble se réaliser et ne plus demeurer seulement « potentielle » dans le spectacle *Earthbound*[221] (2021) de la marionnettiste italienne

---

[217] Hans-Thies. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 125.

[218] *Ibid.*, p. 127.

[219] *Ibid.*, p. 88.

[220] Margaret WILLIAMS, « The death of "The Puppet"? », in D. N. POSNER, C. ORENSTEIN, J. BELL (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, *op. cit.*, p. 23.

[221] Notes de mise en scène consultables à la page internet https://www.martacuscuna.it/earthbound/.

Marta Cuscunà (qui se définit comme « artiste de théâtre visuel »), une pièce précisément construite autour de l'axe thématique du post-anthropocentrisme. Le titre du spectacle, *Earthbound*, fait explicitement référence au concept exposé par Bruno Latour lors des *Gifford Lectures* de l'Université d'Édimbourg[222], c'est-à-dire celui d'une nouvelle humanité non plus hégémonique mais uniformément liée à tous les autres éléments de la planète Terre. D'autres références de la performance de Cuscunà, qui est aussi l'autrice du texte, sont les théories proposées par Donna Haraway dans *Staying with the Trouble* [223] et certains récits de science-fiction qui y sont contenus, en particulier *The Camille Stories* [224] (*Les Histoires des Camilles*). Ici, Donna Haraway imagine un monde habité par des « symbiotes », des êtres humains auxquels on a implanté des gènes d'autres espèces en voie de disparition et qui repeuplent des endroits de la planète dévastés par la pollution environnementale, tissant entre eux des liens non pas de sang mais de « soins ».

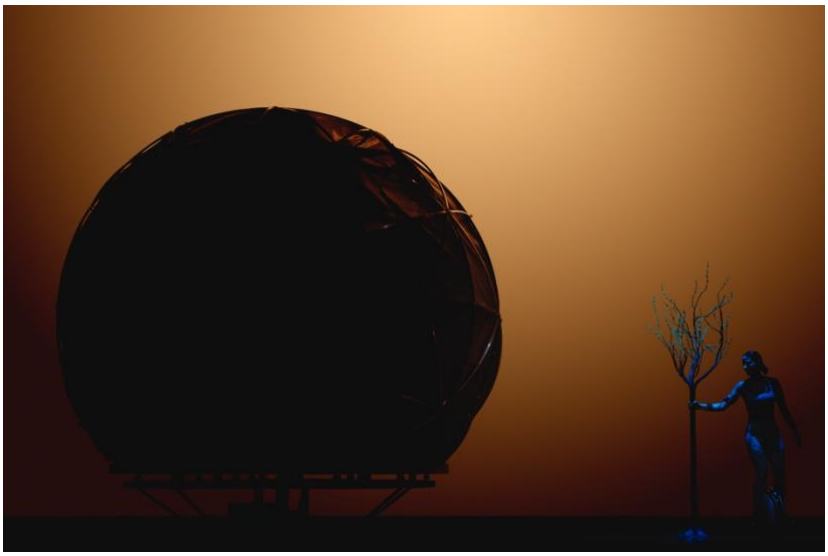


Figure 2 – Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Guido Mencari

[222] Bruno LATOUR, *Facing Gaia. Six lectures on the political theology of nature*. Gifford Lectures on Natural Religion, Édimbourg, 18-28 Février 2013. Les interventions de Latour ont par la suite été éditées dans Bruno LATOUR, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte - Les Empêcheurs, 2015.

[223] Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, United States of America, Durham, Duke University Press, 2016.

[224] Le texte originel est consultable en ligne. URL : https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway_camillestories.pdf (consulté le 22/07/2021).

Ces créatures sont portées sur scène à l'aide de marionnettes « animatroniques »[225] inspirées des sculptures hyperréalistes de Patricia Piccinini, des croisements inquiétants entre les êtres humains et d'autres espèces vivantes. La présence de l'interprète sur la scène, manipulant les marionnettes à vue grâce à des commandes mécaniques, ne coïncide pas avec une présence humaine : son rôle tout au long du spectacle est celui d'une intelligence artificielle, avec laquelle les symbiotes communiquent pour contrôler les données environnementales. Le corps de l'interprète devient ainsi un élément parmi les éléments, et sa nature humaine tend à s'effacer, à disparaître de la scène.



Figure 3 – Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Guido Mencari

Bien que dans *Earthbound* de Cuscunà la structure textuelle soit très présente et organisée de manière dialogique, prévoyant ainsi l'interaction des personnages, la construction dramaturgique et le langage visuel visent à brouiller le statut du corps

[225] L'animatronique est une branche pluridisciplinaire de l'ingénierie, qui intègre divers aspects dérivés de l'anatomie, de la robotique, de la mécatronique et de la marionnette pour fournir un mouvement autonome aux marionnettes et aux robots, généralement avec des caractéristiques réalistes. Technique très utilisée dans l'industrie cinématographique, elle est en revanche peu utilisée dans les ateliers de scénographie du théâtre. Bien que Cuscunà qualifie souvent ses créatures comme « animatroniques », elles n'ont pas une autonomie de mouvement réelle, puisqu'elles sont toujours manœuvrées, même si à distance et au moyen de câbles, par la marionnettiste.

humain, en l'hybridant avec d'autres corps non-humains dans des systèmes symbiotiques complexes. Vêtue d'une combinaison futuriste, entourée des créatures mi-humaines, mi-animales (les Camilles), enfermée avec elles dans un dôme géodésique infesté de végétation, la forme humaine de l'interprète semble en effet devenir un « élément dans des structures spatiales semblables à des paysages »[226].

« Cérémonie », « voix dans l'espace » et « paysage » sont donc les trois ordres principaux qui, selon Lehmann, forment l'arrière-plan, le panorama de tous les autres « signes théâtraux postdramatiques ». Il sera maintenant important pour le développement de notre discussion d'identifier ce que sont spécifiquement ces « signes », et en particulier d'identifier ceux qui peuvent également fournir des catégories valables pour l'analyse des textes contemporains consacrés aux marionnettes. Nous tenterons ensuite de répondre plus en détail à certaines questions centrales de cette thèse : est-il possible de trouver des éléments postdramatiques dans des textes écrits pour des marionnettes ? Quelles catégories lehmanniennes sont-elles applicables aux dramaturgies de la figure et quelle est leur incidence ?

Le premier des « signes théâtraux postdramatiques »[227] identifiés par Lehmann est celui de la disparition de la synthèse. Si l'expérience de la réalité est désunie et désorientée, le théâtre postdramatique ne peut que la rendre en miroir : il s'articule en structures ouvertes et fragmentaires, qui ne répondent pas à une macrostructure ordonnée et fermée comme pouvait l'être le drame classique. Si la réalité est un système instable, le théâtre met en œuvre « une dramaturgie fixant plutôt des structures partielles qu'un modèle général »[228]. Comme elles ne sont jamais comprises dans le cadre des « modèles préfixés par une cohérence dramatique »[229], ces structures postdramatiques ne parviennent jamais à une synthèse. La privation de synthèse conduit à une multiplication des interprétations possibles de la part des spectateurs, qui ne constituent plus une communauté du semblable mais un « contact

---

[226] Hans-Thies. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 125.

[227] *Ibid.*, p. 128.

[228] *Ibid.*, p. 130.

[229] *Ibid.*

communautaire des singularités »[230]. Chaque individu peut constituer son propre imaginaire, potentiellement différent de celui de tous les autres qui partagent la même vision. Les représentations postdramatiques sont elles-mêmes des véhicules d'images, et s'expriment à travers un langage similaire à celui des rêves, à travers des « images oniriques » :

> Dans le rêve prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. « Les pensées du rêve" constituent une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement logiquement structuré d'événements.[231]

De cette façon, le jeu postdramatique ne fournit pas de connexions logiques évidentes. Face à l'absence de ces connexions, la capacité perceptive du spectateur réagit en s'efforçant de chercher son propre chemin dans ce scénario complexe, afin d'assembler les choses logiquement. La synesthésie « immanente à l'action scénique »[232] intensifie l'activité de synthèse du spectateur. Ce dernier n'est pas seulement en face de ce qui se passe, mais il y participe, vivant ainsi le théâtre, ou plutôt l'événement théâtral, comme une dimension sociale dans laquelle chacun a sa propre expérience et élabore des pensées qui seront différentes de celles d'un autre. La conscience d'être dans une situation avec d'autres individus influence le spectateur : « le théâtre devient *situation sociale* dans laquelle le spectateur apprend comment ses expériences ne dépendent pas que de lui seul, mais également d'autrui »[233].

Un autre aspect fondamental du théâtre postdramatique, qui, comme nous le verrons, reviendra fréquemment au cours de l'analyse des textes de notre corpus, concerne l'irruption du réel. Selon Lehmann, dans le théâtre postdramatique, le plan de la réalité entre de manière factuelle (et pas seulement conceptuelle, théorique) dans la configuration théâtrale. Cela se produit principalement par l' « esthétique de l'indécidabilité »[234] : il est parfois impossible de comprendre si les actions ou les

---

[230] *Ibid.*, p.131.

[231] *Ibid.*, p. 131.

[232] *Ibid.*, p. 132.

[233] *Ibid.*, p. 169.

[234] *Ibid.*, p. 158.

moments « réels » qui interrompent l'illusion théâtrale (comme les interprètes de Jan Fabre fumant une cigarette après un exercice épuisant) sont une partie de la performance ou s'ils en constituent des pauses. C'est ce sentiment d'ambiguïté entre réalité et simulacre qui est au cœur du discours sur l'irruption du réel dans le théâtre postdramatique. Au théâtre, ce qui se passe sur scène a immédiatement une double signification : l'action d'un acteur, comme celle de lever un bras, est à la fois réelle et fictionnelle, tout comme chaque objet scénique participe simultanément des deux dimensions :

> […] le théâtre est *dans un même temps* un processus matériel – marcher, être debout, être assis, parler, tousser, trébucher, chanter – et « signe pour » marcher, être debout, être assis, etc.[235]

Cette coexistence simultanée du réel et du symbolique rend le théâtre perméable sur les deux plans. La composante matérielle et concrète du théâtre fait en sorte que la réalité puisse y prendre part à tout moment. Cependant, le jeu postdramatique de l'irruption du réel consiste en sa présence simultanée avec le fictionnel, une coprésence qui génère une égalisation entre les deux plans :

> Représentation et présence, jeu mimétique et performance, représenté et processus de représentation : de ce binôme, le théâtre du présent, en le thématisant radicalement et en accordant au réel la même légitimité qu'au fictif, a gagné un élément central du paradigme postdramatique. Ce n'est point pourtant l'apparition du « réel » en tant que tel, mais son utilisation *autoréflexive* qui caractérise l'esthétique du théâtre postdramatique.[236]

L'irruption du réel dans la représentation a également un effet sur le spectateur. En particulier, la mise en scène d'événements violents (sur un animal, sur le corps d'un acteur, etc.) met le spectateur dans la condition de se demander s'ils sont réels ou non (s'ils sont vrais ou le produit d'une simulation bien exécutée). En général, lorsqu'une procédure réaliste – transgressive voire violente – est mise en scène, le spectateur ressent un sentiment d'indignation, de peur, et a tendance à condamner l'événement, comme s'il avait réellement été joué sur scène. En d'autres termes, « si le réel s'impose

---

[235] *Ibid.*, p. 161.

[236] *Ibid.*, p. 162.

devant ce qui est mis en scène sur le plateau, ce sera la même chose, comme par un miroir, dans la salle »[237]. Affecté par un processus perceptif, le spectateur est appelé à activer son jugement, son propre sens éthique c'est-à-dire à se séparer d'une position non problématique afin de participer à un événement qui devient de plus en plus réel. Ce procédé rapproche le théâtre de la performance, sans pour autant les rendre équivalents, puisque « tous deux s'attachent à la relation corporelle, affective et spatiale d'acteurs et de spectateurs et sondent les possibilités de la participation et de l'interaction […] »[238].

Jusqu'à présent, nous avons énuméré certains des signes postdramatiques identifiés par Lehmann, en essayant d'accorder davantage d'attention aux plus pertinents pour notre discussion, ceux auxquels je me référerai le plus lors de l'analyse approfondie des textes du corpus. Il s'agit notamment de la privation de synthèse, des images oniriques, de la parataxe et de la simultanéité, de la dramaturgie visuelle et de l'irruption du réel. Ces signes sont identifiés par Lehmann à travers l'analyse de différentes mises en scène, citations et références selon la technique du *name dropping*, ce qui lui a parfois valu quelques critiques[239], notamment en raison du fait qu'un très petit nombre de noms reviennent très souvent (Brecht, Wilson, Müller surtout), et qu'il y a donc le risque d'une théorie soutenue par peu de références. Néanmoins, dans sa tentative de fournir une description générale du théâtre postdramatique, Lehmann se réfère au *performance text*. Le concept du *performance text* résume les deux principaux aspects du théâtre : le « texte linguistique » et le « texte de mise en scène ». C'est un terme global pour désigner la situation théâtrale, dans laquelle le texte et la mise en scène trouvent un espace égal. Les *performance texts* analysés par Lehmann sont choisis en raison du fait que chacun d'entre eux présente une ou plusieurs caractéristiques stylistiques du postdramatique. Ces caractéristiques, en particulier, sont :

---

[237] *Ibid.*, p. 164.

[238] *Ibid.*, p. 165.

[239] Voir Didier PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review. Theatre and Research*, *op. cit.*

> parataxe, simultanéité, jeu avec la densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement.[240]

La caractéristique générale du théâtre postdramatique selon Lehmann reste la « dé-hiérarchisation »[241] c'est-à-dire le traitement indistinct de différents langages de représentation (« *danse, texte narratif, performance*… »[242]), qui peuvent être combinés en parallèle au sein d'une représentation, de sorte qu'ils sont visibles en même temps, et expriment ensemble plus d'un sens possible. De cette façon, l'attention du spectateur est libre de choisir l'élément sur lequel se concentrer, selon un principe que Lehmann nomme « attention également flottante »[243], en empruntant le terme à Freud. Le *performance text* présente un nombre élevé d'éléments performatifs qui sont donnés ensemble sur scène, sans qu'une hiérarchie soit établie entre eux. L'attention du spectateur n'est pas guidée vers un élément particulier, elle est libre de flotter là où bon lui semble. On peut penser, par exemple, aux moments où plusieurs effets signifiants sont produits simultanément par différents canaux, empêchant une compréhension précise de chaque mot ou discours. « Heiner Müller confie qu'il voulait déballer le plus de matière possible à la fois aux lecteurs et spectateurs de sorte qu'il leur soit impossible de tout assimiler »[244]. Si plusieurs activités perceptives sont proposées simultanément au spectateur, il lui est plus difficile de les suivre toutes avec la même attention, et par conséquent de les assembler pour former une synthèse (c'est le principe de « privation de synthèse »). Dans le théâtre postdramatique, grâce à la parataxe et à la simultanéité, le mécanisme de la perception est explicité : ne pouvant s'attarder sur autant de détails à la fois, la perception procède par fragments, tout comme les différents éléments de la scène. En se libérant de la prétention à l'organicité typique de l'esthétique classique, le théâtre peut bénéficier d'une plus grande liberté pour jouer avec différentes possibilités combinatoires. Étant donné les limites de la forme, à savoir « la monotonie de l'extension insaisissable et l'accumulation chaotique labyrinthique »[245], le théâtre

---

[240] Hans-Thies. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, pp. 134-135.

[241] *Ibid.*, p. 135.

[242] *Ibid.*, p. 137.

[243] *Ibid.*

[244] *Ibid.*

[245] *Ibid.*, p. 142.

postdramatique a exploré ces limites, plutôt que de se concentrer sur des formes reconnaissables et définies comme celles du théâtre classique. Ainsi, d'une part, il y a des espaces vides, des silences laconiques, des rythmes ralentis et des formalisations scéniques (parmi les exemples cités par Lehmann : Wilson, Jan Fabre, Saburo Teshigawara, Michel Laub), qui tendent à activer l'imagination du public ; d'autre part, nous pouvons avoir une « *prolifération des signes* », une tendance rhizomique qui, dans son abondance labyrinthique, conduit à un abandon du principe de synthèse, et active également la capacité perceptive du spectateur.

Suite à la « déhiérarchisation », comme nous l'avons vu, il est possible que d'autres éléments, en dehors du *logos*, acquièrent plus d'espace. Des exemples de ce phénomène sont la « *mise en musique* », c'est-à-dire une présence massive et significative de la musique, qui prend forme sur scène au même titre que les autres éléments (par exemple, les concepts sonores de Scott Gibbons dans les productions de Romeo Castellucci), et la « dramaturgie visuelle ». Selon Lehmann, le théâtre postdramatique présente certaines caractéristiques et formalisations dérivées des arts visuels, qui ont investi la scène, mettant de côté la prééminence du texte. On sait comment l'essai de Lehmann, dans sa réception la plus superficielle, est devenu le paradigme d'une déclaration de la décadence du texte théâtrale. Cependant, bien que dans de rares passages esquissés avec rapidité, l'œuvre de Lehmann ne nie pas entièrement la permanence de ce dernier, et vient prêter attention à la floraison d'écriture dramatique qui apparaît à la fin du XX^e^ siècle :

> À la place de la dramaturgie régulée par le texte apparaît souvent une *dramaturgie visuelle* qui semblait avoir atteint une domination absolue dans le théâtre des années 1970 et des années 1980 jusqu'à ce que – dans les années 1990 – se dessine un certain « retour au texte » (qui – à vrai dire – n'avait jamais entièrement disparu). Une dramaturgie visuelle ne signifie pas ici une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la logique qui est la sienne.[246]

Le texte écrit fait également l'objet d'une petite section dans le grand chapitre sur les « éléments » du théâtre postdramatique. Ici il est possible de voir comment le

[246] *Ibid.*, p. 147.

théoricien allemand ne sanctionne pas la disparition définitive de la parole des scènes du nouveau théâtre. Tout d'abord, il affirme qu'il est erroné de croire qu'il y a eu un temps où le texte et la mise en scène n'étaient pas en contradiction l'un avec l'autre. Selon Lehmann, il y a toujours eu un conflit entre les deux, ce qui a conduit à différents compromis au fil du temps. Ce qui fait le théâtre postdramatique est l'approfondissement de cette confrontation, sa mise en évidence, en traitant le texte comme un élément parmi d'autres, en le déhiérarchisant. C'est la nécessité d'ouvrir le texte et de le libérer d'une structure étroite :

> On peut voir alors dans ce qui caractérise le nouveau théâtre ainsi que dans les tentatives radicales du langage poétique, une recherche visant à la *restitution de la Chora* : c'est-à-dire d'un espace et d'un discours sans telos, sans hiérarchie ni causalité, « une absence de sens » (Bataille).[247]

Le concept, l'ordonnancement du *logos* devient secondaire, ou du moins est placé sur le même plan que le mystère linguistique utilisé pour le désigner. De cette façon, le langage, comme la représentation, devient un processus, une construction. Le *logos* n'est donc pas détruit mais déconstruit poétiquement, ou théâtralement :

> *Lo stato del testo nel nuovo teatro è pertanto da definire con i concetti di decostruzione e polilogia. Così come tutti gli elementi del teatro, il linguaggio attraversa una de-semantizzazione. Non si persegue il dialogo, ma la pluralità di voci, il* «polilogo».[248]

> Le statut du texte dans le nouveau théâtre doit donc être défini par les concepts de déconstruction et de polylogie. Comme tous les éléments du théâtre, le langage passe par une désémantisation. Ce n'est pas le dialogue qui est recherché, mais la pluralité des voix, le « polylogue ».

On a déjà mentionné le texte d'*Io (tragédie)* par Kossi Efoui, dans lequel le rôle de ce qui devrait être le protagoniste du drame est confié à une marionnette, qui d'ailleurs n'apparaît pas dans la liste des personnages. Ce qui se passe, sur le plan textuel et donc scénique, en réponse à cette absence, c'est une décomposition de la voix du personnage, selon ce que Pénélope Dechaufour appelle la « polyphonie des

---

[247] *Ibid.*, p. 236.

[248] Hans-Thies LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, *op. cit.*, p. 162. [Faute de trouver le même passage dans la version française du texte de Lehmann, on a choisi d'indiquer la citation en italien, avec une traduction de notre part].

personnages absents »[249]. L'histoire d'Io est racontée alternativement par les autres personnages de la pièce qui, sans rester figés dans leur rôle, s'approprient avec fluidité une partie de son récit. Le jeu linguistique et dramatique du « polylogue » se retrouve également chez plusieurs auteurs francophones dont les textes ont souvent été mis en scène par des compagnies de théâtre de marionnettes. Le travail d'écriture réalisé par Daniel Lemahieu avec la compagnie Clastic Théâtre de François Lazaro en est un exemple évident. Une attention particulière sera donnée à cet auteur dans le prochain chapitre de cette thèse, mais il suffit ici de dire, avec Didier Plassard, que les caractéristiques « rhapsodiques » du drame contemporain (fragmentation, dé-sémantisation, hétérogénéité, érosion, désunion, etc.) ont pu trouver une expression scénique dans « toute la gamme des possibilités ouvertes par l' « éclatement des techniques traditionnelles du castelet »[250] :

> On devine aisément […] sur quel terrain peut se jouer pour l'essentiel la rencontre de textes d'auteurs des années 1980 et 1990 avec les formes contemporaines du théâtre de marionnettes : celui des analogies de structures entre la rhapsodisation des écritures d'une part et le métissage des modes de figuration d'autre part.[251]

Par cette expression empruntée à Jean-Pierre Sarrazac[252], Plassard fait référence aux différentes techniques qui, surtout au cours du XX^e^ siècle, sont nées des expérimentations du théâtre de figures et qui l'ont profondément modifié par rapport à ce qui avait été sa forme dominante aux siècles précédents : celle d'une scène occupée par des marionnettes, manœuvrées par le marionnettiste caché derrière le castelet, ou au-dessus du pont dans les grandes scènes de la marionnette à fils ou à tringles. Il fait notamment référence au développement de la manipulation à vue, qui, comme je l'ai mentionné plus haut, a représenté une véritable révolution dans le théâtre de marionnettes. Plassard met l'accent également sur la multiplication des techniques de

---

[249] Pénélope DECHAUFOUR « La poétique du mouvement dans *Io (tragédie)* de Kossi Efoui », in Sylvie Chalaye « Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronage », *Africultures*, n°86, « Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronage », 2011. [En ligne], URL : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10509 (consulté le 03/04/2021).

[250] Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 15.

[251] *Ibid.*

[252] Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*

représentation par la marionnette, qui coexistent souvent simultanément, ou se juxtaposent : la manipulation à vue peut laisser place à une manipulation traditionnelle où l'objet prend le dessus, l'objet peut être mis de côté pour laisser tout l'espace à la figure humaine, ou encore les différents modes peuvent être présents simultanément. Cette complexité fait apparaître le théâtre de marionnettes contemporain « comme un champ de tensions simultanées entre différents plans d'existence, différents modes figuratifs, différents registres de la présence scénique »[253]. Ces possibilités scéniques du théâtre de marionnettes expérimental font écho, nous l'avons vu, à de nombreux traits énoncés par Lehmann dans sa description du théâtre postdramatique,[254]. En outre, le jeu scénique articulé entre la présence humaine de l'acteur-manipulateur (que l'on pourrait définir comme un performeur) et les objets-marionnettes, la superposition de différents moments (le performeur peut faire parler la marionnette, ou la raconter, ou lui faire exécuter une action) renvoient au jeu dramatique que l'on trouve dans les écritures pour la scène contemporaine, selon la définition que Sarrazac a donnée du terme « rhapsodie » :

> Refus du "bel animal" aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire).[255]

Grâce à cette correspondance entre les modes de représentation et de figuration du théâtre de marionnettes contemporain et les caractéristiques rhapsodiques de l'écriture contemporaine, le premier n'a pas manqué d'intéresser un certain nombre d'auteurs dramatiques, qui ont trouvé dans ses possibilités expressives un champ ouvert pour leurs propres expériences dramatiques, linguistiques, lexicales et sonores, sanctionnant

---

[253] Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 15.

[254] Cfr. Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, pp. 134-135. [« parataxe, simultanéité, jeu avec la densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement »].

[255] Jean-Pierre SARRAZAC, « Rhapsodie », in J.-P. SARRAZAC (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *op. cit.*, p. 106.

ainsi une rencontre qui a donné une nouvelle matière textuelle au théâtre de marionnettes et une matière représentative inhabituelle au théâtre en général.

I.3.4 *Les « dramaturgies marionnettiques »*

Cette correspondance trouve une formulation audacieuse dans un article de Julie Sermon consacré à l'identification des caractéristiques de ce qu'elle appelle les « dramaturgies marionnettiques » [256]. Ces textes « marionnettiques » comprennent, selon elle, non seulement ceux composés spécifiquement pour la marionnette, mais aussi des écrits qui, n'étant pas conçus expressément pour la marionnette, présentent néanmoins certains traits « marionnettiques ». Dans sa tentative de considérer « le marionnettique comme un champ esthétique »[257], Sermon propose des parallèles entre la dramaturgie du théâtre de marionnettes au sens classique (marionnettes à gaine, à fils, etc.) et la dramaturgie contemporaine en général, notamment celle d'auteurs français tels que Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Philippe Minyana, Philippe Aufort et Marion Aubert. Sermon identifie les principales caractéristiques de ce champ esthétique : tout d'abord, une alternance d' « apparition » et « disparition »[258] issue de la tradition du castelet, qui consiste à cacher et à montrer la marionnette, fondée sur la nature matérielle de l'objet-marionnette. La marionnette, forme plastique mais pas nécessairement anthropomorphe, trouve sa place sur la scène et sur la page en tant que « silhouette », une entité hybride autour de laquelle il est possible de construire n'importe quelle histoire : en raison de cette liberté d'interprétation une « tendance onirique »[259] se produit régulièrement dans les textes marionnettiques. La forme « vide » de la silhouette permet par ailleurs de créer des personnages qui ne sont pas aboutis mais seulement esquissés, loin de la profondeur et du caractère bien trempé des personnages dramatiques classiques, ce qui offre « un champ d'investigation plastique et gestuelle particulièrement stimulant »[260]. Une autre caractéristique typique des dramaturgies marionnettiques identifiée par Sermon, favorisée entre autres par la présence des silhouettes éphémères, est celle d'être structurée par des « vignettes », des

---

[256] Julie SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 48, *op. cit*.

[257] *Ibid.*, p.113.

[258] *Ibid.*, p. 115.

[259] *Ibid.*

[260] *Ibid.*, p. 116.

« cadrages »[261] qui ne constituent pas une intrigue composée selon les règles aristotéliciennes. Cela découlerait, selon Sermon, d'une des règles les plus courantes de la marionnette, à savoir « qu'elle ne tolère pas le bavardage »[262], et que le marionnettiste accorde donc plus d'attention au rythme, au son et à la brièveté qu'à l'homogénéité et à l'unité d'une intrigue : « ce sont des dramaturgies de l'instantané et de la variété, où les actions et les situations se succèdent selon des plans diversement cadrés et montés, qui n'entretiennent pas forcément de rapports de vraisemblance ni de nécessité »[263]. Or, même si cette fameuse règle a été mise à l'épreuve, puis reconnue comme n'étant pas universellement valable par plusieurs marionnettistes et auteurs[264], il n'en reste pas moins que la structure en tableaux est commune à plusieures créations du théâtre de marionnettes. L'aspect fascinant de cette organisation en « cadrages » est qu'elle semble avoir beaucoup en commun avec l'articulation en structures ouvertes et fragmentaires de la dramaturgie contemporaine, telle que définie par Lehmann (rappelons le principe de « suspension de la synthèse »).

Les termes utilisés par Sermon, « vignettes » et « cadrages », renvoient à l'une des tendances qui se sont développées dans le théâtre au cours du XX^{e} siècle : celle d'activer des mécanismes dérivés du montage cinématographique (« discontinuité temporelle »[265] ; « tensions s'instaurant entre les différentes parties de l'œuvre dramatique »[266]) ou du collage des arts plastiques (« insertion d'éléments 'inhabituels' au sein du texte du théâtre »[267]). Les deux techniques, « donnent l'impression, par rapport à une conception 'traditionnelle' de l'art dramatique, d'interrompre le cours du drame, possèdent une certaine autonomie et peuvent apparaître comme autant de

---

261 *Ibid.*, p. 117.

262 *Ibid.*

263 *Ibid.*

264 Voir, par exemple, les textes articulés et texturés de Marta Cuscunà, les intrigues complexes et les architectures dramatiques élaborées par Gigio Brunello, ou encore les textes-flux composés par Gérard Lépinois pour la Cie Houdart-Heuclin.

265 Florence BAILLET, Clémence BOUZITAT, « Montage et collage », dans J.-P. SARRAZAC (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *op.cit.*, p. 76.

266 *Ibid.*

267 *Ibid.*

corps étrangers »[268]. La tentation d'assimiler le théâtre de marionnettes, généralement considéré comme un genre mineur, aux caractéristiques qui fondent le théâtre contemporain est certainement fascinante (on peut se rappeler, par ailleurs, la tentative d'Allegri[269]) et, à certains égards, valable, mais il convient de préciser, comme le fait Sermon, que cela ne peut s'appliquer qu'aux écritures *contemporaines* pour marionnettes, dans la mesure où les textes pour le théâtre de marionnettes à l'époque de sa plus grande expansion (XIX^e^ siècle) n'étaient généralement pas des textes procédant par séquences ou fragments. En outre, l'ensemble des textes écrits pour les marionnettes au cours des XX^e^ et XXI^e^ siècles doit être considéré dans sa complexité globale : tous les textes ne se conforment pas précisément à l'articulation par montage, ou à d'autres caractéristiques du théâtre qui peuvent être définies comme postdramatiques. Souvent, aujourd'hui comme par le passé, dans le théâtre de figures comme dans celui d'acteurs, des pratiques et des techniques plus ou moins traditionnelles, plus ou moins innovantes, se croisent et se superposent dans un éclatement de formes différentes. Le théâtre contemporain ne doit pas seulement être compris dialectiquement comme une juxtaposition de « classique » et de « post » (moderne, dramatique…), de tradition et d'innovation, mais plutôt comme un bassin capable d'accueillir toutes sortes de représentations, où différents styles existent simultanément. Cette vision globale est précisément celle qui, selon Didier Plassard, a été délibérément écartée par Lehmann afin de fonder sa théorie du théâtre postdramatique sur une survalorisation de « toutes les formes d'écart, le reste de la production théâtrale étant renvoyé dans l'ombre ou dans l'insignifiance »[270], et néanmoins sur une conception vectorielle de l'historiographie, centrée sur l'opposition binaire de l'ancien (le dramatique) et du nouveau (le postdramatique).

L'article de Julie Sermon n'opère pas une telle antithèse, plongé comme il est dans l'analyse des structures du contemporain. En revanche, il contient une proposition intéressante sur laquelle il me semble important de réfléchir. En poursuivant la

---

[268] *Ibid.*

[269] Luigi ALLEGRI, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, *op. cit.*

[270] Didier PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review. Theatre and Research*, *op. cit.*

discussion sur les principales caractéristiques des dramaturgies marionnettiques, Sermon identifie avant tout celle de la discontinuité, qu'elle articule en trois aspects différents : la « discontinuité narrative », qui implique l'abandon de la continuité spatio-temporelle en faveur d' « un assemblage d'instants choisis » ; la « discontinuité énonciative : polyphonie, polyvalence », que l'on peut entrevoir dans la tendance des auteurs à multiplier les intentions et les énoncés vocaux des personnages, de manière à les faire apparaître comme les simples porte-parole des mots écrits, en évitant toute forme d'identification entre le personnage et les répliques prononcées (une caractéristique qui, selon Julie Sermon, est typique du théâtre de marionnettes, bien plus que du théâtre d'acteurs[271]) ; et enfin une « discontinuité poétique », qui agit directement sur le langage et sur les possibilités de le déformer, de le modifier dans ses aspects les plus « physiques » : les sons, les rythmes, la ponctuation, la disposition des mots sur la page. Malgré la brièveté de ce résumé des théories exprimées par Julie Sermon, il ne sera pas difficile de retrouver dans les caractéristiques susmentionnées certaines, sinon la plupart, de celles qui reviennent dans les études sur la dramaturgie contemporaine (et notamment celles du postdramatique de Lehman) : discontinuité, distanciation, montage, polyphonie, non-personnages, etc. Grâce à l'intérêt mutuel, surtout en France, entre le monde du théâtre de marionnettes et les auteurs contemporains, et grâce aux expériences de proximité et de collaboration qui se sont développées au fil du temps[272], dans le but de mettre en évidence la composante

---

[271] Il sera utile ici de dire encore quelques mots sur les conséquences de la « discontinuité énonciative » : selon Sermon, elle donne aux interprètes des écritures marionnettiques un caractère de dissociation, de « polyvalence actoriale » qui se coule dans le dispositif de la distanciation brechtienne, notamment dans les formes de théâtre de marionnettes où il y a la manipulation à vue. Sermon pousse sa théorisation jusqu'à affirmer que « sur les scènes, cette polyvalence actoriale (s'est) plus ou moins substituée au principe de distanciation brechtienne », signifiant par polyvalence le fait que dans le principe de la manipulation à vue, l'acteur intervient sur trois plans de représentation différents : « le monde de la fiction, celui de sa fabrique, et la relation qui se noue entre les deux ». L'affirmation selon laquelle les implications de la manipulation à vue sur le jeu de l'acteur ont "remplacé" la distanciation reste peut-être à vérifier davantage, mais nous voulons ici saisir l'intention d'établir des parallèles forts entre les scènes définies comme "marionnettiques" et celles du théâtre contemporain. J. SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *op. cit.*, p. 122.

[272] Comme nous le verrons plus en détail dans le deuxième chapitre. À titre d'exemple, je citerai ici, Daniel Lémahieu avec la Cie Clastic Théâtre ; Gérard Lépinois avec la Cie Houdart-Héuclin ; Kossi Efoui avec la Cie Théâtre Inutile ; inversement, de nombreuses compagnies de marionnettes ont choisi de monter les textes des auteurs "rhapsodiques" tels que Valère Novarina, Hervé Blutsch, Matei Vişniec, etc.

« marionnettique » de la scène contemporaine, Sermon arrive à une théorisation très forte :

> On peut […] noter que les présupposés d'unité, de continuité et d'harmonie sur lesquels repose l'illusion réaliste, sont en fin de compte beaucoup moins vraisemblables et beaucoup moins conformes à la manière dont on se représente aujourd'hui l'homme, son identité, son rapport au monde, que ne peut l'être la théâtralité toute en ruptures, discontinuité et hétérogénéité, propre aux dramaturgies marionnettiques.[273]

Ainsi, dans l'essai de Sermon, le terme « dramaturgies marionnettiques » vient essentiellement remplacer, ou du moins rejoindre, d'autres termes utilisés pour décrire le caractère de discontinuité et d'hétérogénéité indiqué ailleurs par des termes comme « postdramatique », « rhapsodique », « *dopo dramma* », etc. Une telle extension du concept de marionnettique est fascinante et permet également de mettre en évidence les relations entre la dramaturgie des marionnettes et la dramaturgie du théâtre d'acteurs, vers une union de plus en plus souhaitée des deux branches d'études. Cependant, pour notre recherche centrée sur les écritures conçues spécialement pour la marionnette, le terme de « dramaturgies marionnettiques » tel que le définit Sermon nous intéresse aux fins de l'appliquer précisément à ce type de textes et à leur agencement dramaturgique. Il s'agira donc d'examiner où les dramaturgies pour marionnettes rencontrent certaines de ces caractéristiques « marionnettiques », et quels autres aspects particuliers d'ordre « marionnettique » elles possèdent. Leur texte deviendra alors, peut-être, un peu moins inconnu.

[273] J. SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *op. cit.*, p. 122.

Chapitre II

« Un état de fluidité constante »

II. *La place de l'auteur et l'émergence du dramaturge*

La fameuse œuvre écrite par Gotthold Ephraim Lessing alors qu'il travaillait comme dramaturge pour le Théâtre national de Hambourg, *La Dramaturgie de Hambourg*, a défini le nouveau domaine de la dramaturgie, et a également introduit le terme même de « dramaturgie ». Le *Dramaturg* y apparaît comme intercesseur entre l'auteur et l'acteur, une figure médiatrice entre la page et le plateau. Ce recueil de 101 courts essais écrits entre 1767 et 1769 a ainsi ouvert une nouvelle page du théâtre moderne européen (à commencer par le théâtre allemand), où le questionnement dramaturgique du texte s'est développé jusqu'à devenir une pratique courante de la démarche de création théâtrale. Comme le met en lumière Joseph Danan, « c'est à cela que tient la modernité de Lessing, à ce va-et-vient, ce tressage, qu'il opère sans cesse entre texte et représentation »[274].

À Berlin, dans les années 1920, l'écrivain et poète Max Hermann-Neiße écrit un petit manifeste[275] sur le *Dramaturg*[276], devenu à ce moment-là – du moins en Allemagne – partie intégrante du personnel des théâtres nationaux. Différent de l'auteur dramatique, le dramaturge est responsable, au théâtre et dans les domaines professionnels apparentés, de multiples tâches de coordination entre le processus artistique, l'administration et le public. À la différence de la dérive bureaucratique à laquelle ce rôle était relégué dans le théâtre allemand du début du XX[e] siècle, Hermann-Neiße exprime dans son texte la nécessité, pour le dramaturge, de retrouver une dimension artistique et de savoir se glisser dans les différentes âmes de la création théâtrale. Auteur dramatique et dramaturge à la fois, Hermann-Neiße participait à la création théâtrale de son époque, mais il était obligé de travailler surtout comme correcteur d'épreuves ou auteur de textes pour les cabarets berlinois, qu'il jugeait « un

---

[274] Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud Papiers, 2010, p. 16

[275] Max HERMANN-NEIßE, *Der Dramaturg*, dans Hugo ZEHDER, *Die neue Buhne. Eine Forderung*, Dresde, Rudolf Kaemmerer, 1920. L'article de Max Hermann-Neiße, traduit en italien par Stefen DEGASPERI et Eleonora FUMAGALLI, est disponible à l'adresse https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/num04/4_dram1.html (consulté le 10/04/2022).

[276] L'allemand distingue l'auteur dramatique (*Dramatiker*), celui qui écrit le texte, et le « dramaturge » (*Dramaturg*), celui qui participe à la création d'une œuvre théâtrale sans en être nécessairement l'auteur. J'utiliserai le terme français « dramaturge » pour exprimer le sens allemand de *Dramaturg*.

théâtre institutionnalisé et commercial qui s'enrichit d'amusements et d'allusions érotiques ». Dans sa défense de la fonction du dramaturge, plus encore que le rôle qu'il devrait jouer, Hermann-Neiße décrit les capacités qu'il devrait avoir :

> Le *Dramaturg* n'a pas besoin d'être un homme de lettres, mais ce serait merveilleux s'il pouvait être poète. En outre, le *Dramaturg* doit avoir la capacité d'imagination du bon metteur en scène, qui sait suivre mentalement, comme dans la vision d'un fait tragique, un processus vital de mouvements et de contre-mouvements. Il doit avoir des traits communs avec le musicien, qui perçoit dans la musicalité d'un texte théâtral sa force magique ; il doit posséder des notions de psychologie, afin qu'il puisse deviner à temps qui sera impliqué, et de quelle manière, par tel ou tel jeu scénique. Un homme capable de maintenir toutes ces connaissances dans un état de fluidité constante […] devrait, à ce stade, avec ses états de conscience, émotions, inclinations, devenir un créateur actif, c'est-à-dire un artiste qui influence de manière positive le processus théâtral.[277]

Nous allons approfondir plus loin la question de la figure du dramaturge et de ses déclinaisons possibles dans le théâtre de marionnettes contemporain, notamment dans la troisième partie de ce chapitre. Pour l'instant, nous voulons retenir de la citation d'Hermann-Neiße l'accent mis sur la capacité « de maintenir toutes ces connaissances dans un état de fluidité constante », et le transposer aux prérogatives de l'auteur écrivant pour le théâtre de marionnettes. Comme nous le verrons, en effet, l'auteur dans le domaine des figures semble souvent assumer de manière fluide différents rôles selon le contexte d'écriture ou de collaboration. Mettre au centre cette question de la fluidité, nous aidera à rendre la complexité et la diversité des postures que l'auteur dramatique lui-même peut être amené à assumer, et cela d'autant plus dans le théâtre de marionnettes, où la distinction des fonctions n'est pas toujours rigide. D'une part, de fait, l'auteur vit dans une condition de précarité matérielle qui le contraint à une fluidité de pratiques et de travaux (ce qui peut l'amener à intervenir comme dramaturge dans certaines productions) ; d'autre part, lorsqu'il collabore à une création théâtrale ou qu'on lui commande un texte, sa posture peut prendre de nombreuses nuances, ce qui nous conduit à formuler cette hypothèse : que cet « état de fluidité constante » est plutôt une prérogative de la figure de l'auteur, en particulier dans le domaine de la marionnette, en raison des contraintes scéniques qu'elle impose et auxquelles il faut se confronter, ou, inversement, des libertés dramatiques qu'elle procure.

---

[277] Faute de trouver l'original allemand, la traduction a été faite de l'italien au français.

Dans le théâtre de marionnettes, lorsque le marionnettiste ou la compagnie commande un texte à un auteur, ce dernier peut participer au processus de différentes manières. L'auteur peut rester extérieur, participer à quelques rencontres seulement avec les marionnettistes et livrer un texte prêt à être mis en scène ; il peut au contraire être dans une relation de compagnonnage durable avec une compagnie, ce qui détermine souvent sa présence pendant la majeure partie du processus de création ; dans certains cas, l'auteur peut également agir en tant que dramaturge ; il n'est pas rare, par ailleurs, que l'auteur devienne le metteur en scène de son propre texte ; enfin, il arrive souvent que la même personne joue à la fois les rôles d'auteur, de metteur en scène et de manipulateur ou performeur.

Dans le premier volet de ce chapitre, nous allons tout d'abord analyser le contexte concernant la figure de l'auteur dramatique, les changements qu'il a connus dans les dernières décennies du XX^{e} siècle et ses conditions de travail en France et en Italie. Ces prémisses de caractère général serviront à l'analyse ultérieure de la posture de l'auteur dramatique au sein du théâtre de marionnettes contemporain. Il convient de noter que cette fluidité est également due aux conditions matérielles dans lesquelles se trouve l'auteur de théâtre aujourd'hui, et à la manière dont sa valeur est reconnue. Si ceux qui n'écrivent que pour le théâtre ne sont pas considérés à proprement parler comme des auteurs, ceux qui écrivent exclusivement pour le théâtre de marionnettes sont relégués à un rang encore plus bas, et même le fait d'être publié ne les transforme pas en auteurs faisant autorité. Lorsqu'ils sont marionnettistes, ils restent perçus comme tels. Lorsqu'ils sont auteurs, il est presque certain qu'ils écrivent également pour le théâtre d'acteurs ou qu'ils se consacrent à d'autres œuvres littéraires, ou encore qu'ils jouent d'autres rôles dans le cadre de la création artistique (metteur en scène, performeur, dramaturge…). Le statut instable de l'auteur dans le théâtre de marionnettes pourrait-il donc avoir déterminé son « état de fluidité constante » ? Les moyens de production, souvent minimaux, de ce type de théâtre auraient-ils déterminé la prédisposition de l'auteur à se réinventer, à se glisser dans les interstices pour les remplir ? Et comment l'objet marionnettique, habitant une friche à conquérir par la plume des auteurs, a-t-il contribué à cet état fluide ?

II.1 *Le retour des auteurs ?*

Après la soi-disant « mort de l'auteur » et l'affirmation répétée de sa disparition pendant les années 1960 et 1970, la scène théâtrale a connu un changement de rythme : de plus en plus, et surtout à partir des années 1990, il a été question d'un retour des auteurs. En vérité, ils n'avaient jamais complètement disparu, mais les évolutions de la mise en scène et l'avènement de la performance avaient occulté leur présence : la mise en scène s'était progressivement imposée par rapport au texte, souvent conçu comme un simple « matériau » destiné au travail de plateau (suivant la célèbre formule de Vitez de « faire théâtre de tout »). Après les grandes innovations dramatiques apportées par Brecht et Beckett jusqu'aux années 1960, le reste du XX^{e} siècle a dû attendre sa fin pour que de nouveaux noms s'emparent de la scène. Cela est également dû aux révolutions de pensée qui se sont développées à partir du milieu des années 1960, avec une cristallisation après 1968, et qui en sont venues à considérer que la place de l'auteur n'était plus légitime : figure patriarcale, autoritaire et bourgeoise, il valait mieux remplacer l'auteur par la création collective. La « mort de l'auteur » est alors devenue un mot d'ordre, brandi pour la première fois par Roland Barthes dans son essai de 1967[278]. Un exemple en est la grande pièce collective dirigée par Robert Planchon, qui s'est constituée autour de l'éloquent titre qui l'a précédée[279] : *La Contestation et la Mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid de Pierre Corneille suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles* [280]. C'est, en effet, l'époque des grandes créations collectives, de la constitution de groupes artistiques étendus tels que le Living Theatre aux États Unis, le Théâtre du Soleil en France, The Agit Prop Street Players en Angleterre, le mouvement des *cantine* en Italie, où « l'art était modelé selon les préceptes de la célèbre devise "le personnel est politique", ce qui influençait également la composition des compagnies, qui tendaient

---

[278] Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, automne 1968. Repris dans *Essais critiques IV – Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 et *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973.

[279] Comme le dit Planchon lui-même dans un entretien. Roger PLANCHON in Cécile PHILIPPE. *Roger Planchon et Le Cid*, Ina.fr, 11 janvier 1969 [en ligne]. URL : https://www.ina.fr/video/LXC9703251154 (consulté le 11/08/2022).

[280] Création le 17 janvier 1969, Théâtre de la Cité, Villeurbanne, France.

[…] plus à faire un "groupe" qu'à imposer des personnalités individuelles »[281]. « Le groupe, et non l'individu », écrit Theodore Shank au début de son article de 1972 intitulé « Création collective », « est le centre d'intérêt typique d'une société alternative »[282]. Tout cela nous fait comprendre que la rareté de l'émergence de nouveaux auteurs dramatiques à cette époque n'était pas due à un réel manque, mais répondait plutôt à la nécessité de changer l'ordre social à travers, aussi, les arts du spectacle.

Cependant, la tendance à considérer l'auteur comme une émanation de la société bourgeoise a connu un changement de cap vers le début des années 1980, grâce notamment à des figures prépondérantes comme celle de Bernard-Marie Koltès en France. Ici surtout, après les années 1980, de plus en plus d'auteurs sont entrés en scène (Michel Vinaver, Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Eugène Durif, Enzo Cormann, ou bien le franco-suisse Valère Novarina…), traversant parfois les frontières nationales (Jean-Luc Lagarce, Yasmina Reza). Cette tendance a persisté avec l'avènement du nouveau siècle, à tel point qu'en 2003 Jean-Pierre Ryngaert énonce sans hésitation que « jamais il n'a été autant question des « écritures théâtrales contemporaines », selon l'expression consacrée, que ces dernières années »[283]. En revanche, l'analyse des conditions pratiques du statut de l'auteur, comme les réglementations régissant sa rémunération, la nécessité conséquente de diversifier ses compétences dans différents domaines, sa position au sein des processus de création théâtrale et la manière dont sa figure est perçue, rendent, *de facto*, la condition de l'auteur de théâtre instable et précaire. Je commencerai par analyser les mesures et les facteurs qui ont rendu possible l'augmentation du nombre d'auteurs écrivant pour le théâtre,

---

[281] Nicola VIESTI, « Altri anni settanta: luoghi e figure di un teatro irregolare. Il teatro delle cantine alla soglia degli anni settanta », in *Prove di drammaturgia*, 1/2002, Bologna, Università degli studi, Centro interdipartimentale di Musica e Spettacolo, p. 11-23. [« *L'arte si modellava sulle proprie esigenze di vita, secondo i dettami del celebre motto "il personale è politico", e ciò influiva anche sulla composizione delle compagnie, tese, almeno a parole o comunque con molta buona volontà, più a fare "gruppo" che ad imporre singole personalità* »].

[282] Theodore SHANK, « Collective Creation », in Gabrielle CODY, Rebecca SCHNEIDER (dir.), *Re:direction, A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, Londres, 2002, p. 221. Publié à l'origine dans *TDR: The Drama Review* 16, no. 2, 1972, pp. 3-31. [« *The group, not the individual, is the typical focus of an alternative society* »].

[283] Jean-Pierre RYNGAERT, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 119-120, 2003, p. 109. DOI : https://doi.org/10.3406/prati.2003.2016 (consulté le 02/04/2022).

en tenant compte des différences, ou des similitudes, entre la France et l'Italie. Dans un deuxième temps, je mettrai en évidence les enjeux critiques qui entourent le statut d'auteur dramatique, pour enfin analyser leurs conséquences sur les différentes manières d'exercer cet art.

Conditions pratiques

Comme déjà mentionné, brièvement, dans le premier chapitre, différents facteurs ont pu déterminer les raisons d'une augmentation de la production de textes pour le théâtre. En ce qui concerne la France, certaines mesures prises par l'État ont donné une impulsion à la création dramatique. Certains débats, en outre, ont aidé à mettre l'accent sur la question : les États de la création théâtrale contemporaine[284] (La Chartreuse, 23-24 juillet 1994), ont réuni des auteurs dramatiques, des associations, des critiques et des représentants de l'État pour discuter des conditions matérielles assurées par le secteur public aux auteurs (les résidences et les diverses aides et bourses) et des conditions de diffusion de leurs œuvres (publications, comités de lecture[285], circuits). Bien que toutes les promesses faites à l'époque n'aient pas été réalisées, la situation des auteurs s'est améliorée au cours des années 1990, grâce à certains développements des aides à la création : l'Aide nationale à la création de textes dramatiques, les bourses du

[284] Les actes du colloque ont été publiés : « Les États de la création théâtrale contemporaine : 1ère rencontre, les conditions matérielles de l'écriture dramatique, quelles filières pour les auteurs ? ». Villeneuve lez Avignon, Centre national des écritures du spectacle, 1995.

[285] Les comités de lecture sont des groupes de lecteurs attachés à des théâtres, compagnies, organismes subventionnés et écoles, qui, de manière bénévole, lisent les textes envoyés par des auteurs et en débattent. Ils existent depuis des décennies, et leur présence s'est multipliée dans les années 1980. Selon Artcena, il existe aujourd'hui « près d'une cinquantaine de comités de lecture dramatique disposant d'une activité permanente » (Source : https://www.artcena.fr/guide/conception-et-ecriture/diffuser-un-texte/soumettre-son-texte-un-comite-de-lecture). Le rôle des comités est essentiel dans l'écosystème des écritures théâtrales contemporaines, car non seulement ils découvrent de nouveaux auteurs, mais les soutiennent également dans le processus de promotion et de diffusion, étant souvent la première étape de leur circulation.

CNL, de l'Association Beaumarchais-SACD[286], de la Villa Médicis[287]. Des aides privées se sont également développées, via l'ASTP[288] (Association pour le Soutien du Théâtre Privé). Ainsi, « la décennie 1995-2005 a donc été celle de la mise en place d'une série d'actions et de dispositifs visant à une meilleure reconnaissance et à de meilleures conditions de travail et de rémunération pour les auteurs[289] ». La création, en 2005, du grand prix de littérature dramatique[290], à l'initiative du Ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres, a également permis d'accroître considérablement la visibilité des auteurs et de développer le ferment de l'écriture pour le théâtre. Par la suite, l'inclusion de cours d'écriture dramatique dans certaines écoles et académies a permis l'émergence de nouveaux auteurs, ainsi qu'un plus grand intérêt pour cette discipline de la part des élèves de ces écoles, contribuant à un intérêt et à une conscience dramaturgique chez les acteurs et les metteurs en scène également. C'est par exemple en 2003 qu'apparaît la formation « Écriture dramatique » à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) de Lyon, aujourd'hui dirigée par Marion Aubert et Pauline Peyrade. L'École du Nord de Lille propose également des parcours pour auteurs et autrices. À l'université, certaines formations en arts du spectacle

---

[286] Fondée en 1987 par la SACD, l'Association Beaumarchais accorde des bourses d'écriture dans 11 disciplines (y compris le théâtre), et apporte ensuite un soutien au rayonnement des œuvres.

[287] Académie de France à Rome, active depuis 1666. Chaque année, l'Académie de France à Rome organise un appel international aux boursiers, qui seront sélectionnés pour être accueillis à la Villa Médicis à Rome pour une résidence de création, d'expérimentation et de recherche de 12 mois.

[288] Fondée en 1964 avec l'appui de l'État.

[289] Bérénice HAMIDI KIM, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au XXIe siècle. Portraits croisés de Samuel Gallet, Lazare, Magali Mougel et Mariette Navarro ». Article tiré d'une communication présentée dans le cadre du colloque *À l'écoute des écritures théâtrales depuis 2000 – Poétiques et conditions d'émergence (Volet 2)*, organisé par Sandrine LE PORS et Sylvain DIAZ à l'Université de Strasbourg et au TNS du 13 au 15 avril 2015. https://www.academia.edu/38499875/Article_Etre_ou_ne_pas_%C3%AAtre_auteur_dramatique_en_France_au_XXIe_si%C3%A8cle_docx (consulté le 05/04/2022).

[290] Le prix est remis dans le même temps que le grand prix de la littérature dramatique jeunesse, lors d'une cérémonie qui se déroule depuis 2015 au sein du Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris.

comprennent des cours qui portent sur l'étude de textes de théâtre contemporains. Il existe également plusieurs masters d'écriture littéraire[291].

Les différentes politiques culturelles ont déterminé des évolutions sensiblement distinctes entre la France et l'Italie, la première ayant pris des mesures plus importantes vers le développement de la création dramatique. En Italie, en effet, il n'a pas été possible d'observer un clair « retour des auteurs », empêché par l'importance prépondérante, dans la seconde moitié du XX[e] siècle, de la figure multiforme du « grand acteur » (de fait, acteur, auteur et metteur en scène à la fois), comme Carmelo Bene ou Leo De Berardinis. Les auteurs n'ont évidemment pas manqué (Giovanni Testori, Franco Scaldati, Antonio Tarantino, Giuliano Scabia), mais la tendance est restée à l'acteur ou au metteur en scène qui compose également les textes de ses propres spectacles (les exemples contemporains abondent : d'Emma Dante à Lucia Calamaro, de Federico Tiezzi à Roberto Latini, d'Antonio Rezza au duo Daria Deflorian - Antonio Tagliarini, pour n'en citer que quelques-uns), ou bien aux créateurs d'événements scéniques (tels que Pippo Delbono, Luca Ronconi, Romeo Castellucci). En Italie, il faut attendre le début des années 2000 pour assister à un réel regain d'intérêt pour la pratique dramatique et la figure de l'auteur de théâtre. Les raisons de cette évolution ne sont pas automatiquement identifiables, mais il est certain qu'une forte impulsion a été donnée par le projet européen *Fabulamundi. Playwriting Europe*[292], projet de coopération impliquant des théâtres, des festivals et des organisations culturelles en Europe, dans le but de soutenir, promouvoir et diffuser l'écriture dramatique contemporaine des pays impliqués (l'Italie, la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Angleterre, la Roumanie, l'Espagne, l'Autriche, la République tchèque, la Pologne, la Serbie, mais le réseau d'auteurs concernés s'étend aussi à d'autres pays). Le réseau a promu les écritures théâtrales contemporaines en Europe, en offrant aux auteurs dramatiques des possibilités de rencontres internationales et de développement

[291] Université de Cergy ; Université de Toulouse 2 ; le master FABLI (Fabrique de la littérature) à l'Université de Limoges ; le master « Métiers de l'écriture » à l'Université Toulouse-Jean-Jaurès ; le parcours « Littératures et création » du master Lettres et Création littéraire à l'Université Clermont Auvergne.

[292] Le projet a été financé à trois reprises par la Commission européenne, grâce aux fonds de *Culture Program* 2007 - 2013 et de *Creative Europe* 2014 - 2020, et en 2017, il a remporté l'appel *Creative Europe* 2017 - 2020 en tant que projet de coopération à grande échelle.

professionnel. Au total, quatre-vingt-seize auteurs ont été sélectionnés en Europe et plus de deux cents lectures et productions de pièces traduites ont été organisées dans les différents pays, avec plus de soixante rencontres avec des auteurs et des *masterclasses*, en coopération avec des universités et des écoles de théâtre. *Fabulamundi. Playwriting Europe* a notamment créé un site web en six langues et une base de données[293] rassemblant les auteurs du réseau, leurs biographies et des informations sur leurs textes. D'autres impulsions importantes sont venues de la programmation de certains théâtres qui ont mis à l'affiche ou bien produit de nouveaux textes, surtout ceux des lauréats des prix de littérature théâtrale (parmi les plus importants, le prix *Hystrio Scritture di scena*, le *Premio Riccione per il teatro* et la section « nouveau texte ou projet dramaturgique italien » du Premio Ubu[294]). Les noms d'un certain nombre de « jeunes » auteurs sont ainsi devenus bien connus sur la scène italienne : Emanuele Aldrovandi, Davide Carnevali, Liv Ferracchiati, Francesca Garolla, Stefano Massini, Francesco Niccolini, Paolo Di Paolo, Pier Lorenzo Pisano, Fabrizio Sinisi…

Dans les deux pays la tendance a donc été la même : les théâtres ont prêté plus d'attention à la production des spectacles à partir de nouveaux textes, les écoles ont développé des cours dédiés à la pratique dramaturgique, les festivals et les prix ont été une force motrice pour les jeunes auteurs, à l'instar des centres dramatiques nationaux. Cependant, en France comme en Italie, la situation pour les auteurs reste difficile : il faut d'abord noter que leur statut plonge dans une précarité non seulement matérielle, comme je le montrerai au sujet des droits d'auteur, mais aussi identitaire : d'une part, dans le monde théâtral, il est souvent considéré comme un étranger à la création théâtrale, un homme de lettres qui « se prête » au théâtre ; d'autre part, il n'est pas pour autant intégré à l'institution littéraire, car le fait de publier exclusivement pour le théâtre le délégitime en tant qu'« auteur ». Cela le conduit à une condition paradoxale de

---

293 Accessible en ligne. URL : https://www.fabulamundi.eu/en/playwrights/.

294 Le *Premio Ubu* (fondé en 1977 par Franco Quadri) est le prix le plus important du théâtre italien, perçu comme l'équivalent théâtral du *David di Donatello* pour le cinéma. Il est intéressant de noter que la récompense pour les nouveaux textes ou les projets dramaturgiques n'est apparue qu'en 1983 (attribuée à Federico Tiezzi pour *Genet a Tangeri*), mais elle figurait dans les mentions dites « techniques ». Source : catalogue *Premi Ubu* de 1979 à 2010, [en ligne]. URL : http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu/i-premi-ubu-dal-1979-al-2010 (consulté le 05/04/2022).

l'entre-deux. La puissance symbolique du statut d'auteur semble donc se réduire lorsqu'il n'écrit que pour le théâtre.

Édition et mise en scène

En France, le statut d'auteur a été plongé plus encore dans la crise, dans les années 1970-1990, par la disparition des collections théâtrales chez les grandes maisons d'édition de littérature générale (Gallimard, Seuil, Stock). Si d'un côté, de fait, cet effacement a déterminé la naissance de divers petits éditeurs spécialisés (Actes-Sud Papiers, L'Avant-Scène, Les Éditions des Quatre Vents, Espace 34, Les Solitaires Intempestifs, l'édition « Tapuscrit » de Théâtre Ouvert, les aujourd'hui défuntes Comp'Act et Laquet), cette spécialisation a conduit à enfermer l'édition théâtrale en l'éloignant du grand public. Par ailleurs, il s'agit souvent d'éditeurs aux structures économiques très fragiles, qui n'ont donc pas les moyens de créer des circuits de vente efficaces. De plus, un court-circuit est créé par le fait que les maisons d'édition ne publient souvent que des textes qui vont être joués, alors que la publication s'avère le seul moyen efficace, pour un auteur, de se faire connaître et donc d'être mis en scène plus régulièrement (ce qui serait d'ailleurs une source de revenus supplémentaire) :

> Or, c'est bien la question essentielle pour ceux qui estiment que cette agitation masque un déficit considérable de vraies productions. Des auteurs se plaignent de n'être requis que pour faire illusion, leurs textes n'étant pas assez souvent montés dans des conditions normales. Ils font de l'animation, de la formation, parlent volontiers de leur travail, mais se plaignent encore d'être pris pour « des auteurs à l'essai » comme le disait déjà René Kalisky dans les années soixante-dix. La création est la seule façon, disent-ils, de s'affirmer comme dramaturges, la scène et elle seule contribuant à les constituer auteurs de théâtre.[295]

L'auteur dramatique se trouve dans une condition précaire qui est avant tout matérielle[296]. En particulier, le système de rémunération par droits d'auteur, tant en France qu'en Italie, s'avère être une formule faible, qui ne garantit pas la stabilité

---

[295] J.-P. RYNGAERT, *op. cit.*, p. 110.

[296] Voir Antoine DORE, *Le métier d'auteur dramatique : travail créateur, carrières, marché des textes*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 2016.

économique. La SACD[297] (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) et la SIAE[298] (Società Italiana degli Autori ed Editori) réglementent les droits d'auteur, qui s'articulent en droits moraux et patrimoniaux. Les deux organes discutent et fixent le pourcentage des droits dûs aux auteurs pour l'utilisation de leurs textes par les producteurs et les diffuseurs. La plupart du temps, cependant, la perception de droits ne permet pas aux auteurs de vivre de la reproduction de leurs œuvres, sauf dans des cas exceptionnels (pour les auteurs très représentés) : par exemple, la SIAE a fixé les droits pour la lecture en public ou la mise en scène d'une œuvre littéraire à 8% des recettes[299]. En outre, grâce à ce système, les auteurs parviennent à toucher l'argent pour le travail effectué longtemps après la création du texte, ce qui crée un détachement entre le temps du travail et sa rémunération. Surtout, ce mode de rétribution empêche les auteurs de s'intégrer au système de production théâtrale : leur rémunération ne comporte pas de minimum forfaitaire, et « ne dépend pas du budget de production des spectacles, contrairement aux cachets des metteurs en scène et des comédiens »[300]. La condition liminale de l'auteur dramatique, dans les deux pays dont il est question ici, est alors évidente, dans les termes très concrets que je viens d'indiquer : d'une part, la vente de ses propres œuvres, lorsqu'il est publié, ne lui fournit pas un revenu suffisant (comme cela peut advenir, au contraire, pour un auteur littéraire), et il ne peut percevoir des droits d'auteur qu'en cas de nouvelle production d'un de ses textes (ce qui arrive rarement) ; d'autre part, l'auteur n'est pas assimilé à la catégorie des professionnels du spectacle : il ne perçoit pas de salaire forfaitaire et surtout, en ce qui concerne la France, il n'a pas accès au régime de l'intermittence du spectacle, ce qui le place dans une situation encore plus précaire que les autres artistes.

---

297 Fondée en 1777.

298 Fondée en 1882.

299 Source : SIAE, https://www.siae.it/sites/default/files/Condizioni%20di%20Adesione.pdf (consulté le 03/04/2022).

300 Antoine DORE, « Les conditions et les modes d'exercice du métier d'auteur dramatique en France », *Tangence*, 121 – 2019, p. 45, [en ligne]. URL : http://journals.openedition.org/tangence/1047 (consulté le 03/04/2022).

Conséquences sur les écritures

Quelles sont les conséquences substantielles de ces prémisses matérielles ? L'impossibilité pour les auteurs de vivre uniquement de leurs œuvres dans le domaine théâtral entraîne d'abord la nécessité de se répartir entre différentes activités professionnelles[301]. Il existe une grande variété de cas, et les différentes solutions peuvent s'additionner. Un chemin souvent entrepris par les auteurs est celui de la « polyactivité », c'est-à-dire le « cumul d'activités dans des champs d'activité distincts »[302]. Dans ce cas, l'activité littéraire n'est qu'une partie mineure de la vie professionnelle, s'ajoutant à une occupation en dehors du domaine artistique qui peut apporter la stabilité économique. Le type de travail mené peut n'avoir aucun rapport avec l'écriture, ce qui peut augmenter la marginalité de la condition d'auteur, ou bien peut être exercé dans des domaines connexes, tels que les sciences humaines. Il n'est pas rare, par exemple, que des professeurs et des chercheurs universitaires écrivent pour le théâtre à côté de leur emploi principal. Si l'auteur, par contre, veut essayer de faire de l'activité littéraire sa principale source de revenus, le choix de se consacrer à des activités annexes, comme l'animation d'ateliers d'écriture et l'enseignement dans des écoles d'art dramatique, permet d'augmenter considérablement le potentiel de rémunération. Très souvent, les auteurs exploitent leurs compétences dans des domaines littéraires autres que le théâtre, en publiant des romans, de la poésie, des scénarios de films ou des traductions, ce qui leur apporte également un bénéfice en termes d'image : comme pointé précédemment, leur statut d'auteur est renforcé par le fait qu'ils publient des œuvres dans d'autres domaines que celui du théâtre.

Cela est évident dans le domaine de la marionnette, et pas seulement à l'époque contemporaine. En Europe occidentale, par exemple, des auteurs qui ont écrit des textes pour marionnettes ont surtout publié des œuvres littéraires d'un autre genre, pour lesquelles ils étaient (et sont) certainement plus connus. Il suffit de citer quelques

---

301 Voir Antoine DORE, « Les conditions et les modes d'exercice du métier d'auteur dramatique en France », *op. cit.*, et Bérénice HAMIDI KIM, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au XXIe siècle. Portraits croisés de Samuel Gallet, Lazare, Magali Mougel et Mariette Navarro », *op. cit.*

302 Marie-Christine BUREAU, Roberta SHAPIRO, « Et à part ça, vous faites quoi ? », dans Marie-Christine BUREAU, Marc PERRENOUD et Roberta SHAPIRO (dir.), *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 20.

noms dont l'évidence illustre cette tendance : Johann Wolfgang Goethe, Federico García Lorca, Louis Edmond Duranty, Luigi Pirandello. Comme le souligne Didier Plassard[303], les ouvrages consacrés au théâtre de marionnettes écrits par des auteurs littéraires sont souvent restés cachés, inédits, voire carrément éliminés, par leur propre auteur ou bien par l'éditeur, n'étant pas considérés à la hauteur des pièces de théâtre d'acteurs. Les textes pour marionnettes sont rarement insérés dans les œuvres complètes – c'est le cas pour *La Guida Di Bragia: A Ballad Opera For The Marionette Theatre* de Lewis Carroll, qui sera publié en langue anglaise seulement en 2007[304]. Cette tendance persiste aujourd'hui dans le constat que le concept d'auctorialité est difficilement applicable à un écrivain qui ne publie que pour le théâtre de marionnettes. En France, par exemple, beaucoup d'auteurs qui travaillent ou ont travaillé avec des compagnies de marionnettistes n'écrivent pas seulement pour le théâtre de marionnettes mais aussi pour celui d'acteurs (Daniel Lemahieu, François Chaffin, Hervé Blutsch, Marion Aubert, Sylvain Levey…), ou ont une activité d'écrivain généraliste et ne publient pas que pour le théâtre (Kossi Efoui, Jean Cagnard, Gérard Lépinois…). Il est révélateur, en ce sens, qu'en France, au cours des années 1990, lorsque le théâtre de marionnettes a également connu un « retour des auteurs » ainsi qu'observé pour le théâtre d'acteurs, la majorité des auteurs qui sont venus à la marionnette étaient des auteurs qui avaient auparavant publié d'autres types d'œuvres littéraires, et en particulier de la poésie (Gérard Lépinois, Patrick Dubost, Jean Cagnard en sont trois grands exemples). Le fait qu'ils aient publié des œuvres de poésie, bien qu'il s'agisse également d'une catégorie de niche, les a légitimés, leur donnant un statut d'auteur « minimum ». Ils n'auraient guère pu s'affirmer comme tels en se consacrant exclusivement à l'écriture pour le théâtre de marionnettes. Le cas italien est différent, comme nous le verrons : il est même difficile de parler de l'existence d'auteurs de théâtre de marionnettes, la plupart des textes étant écrits par les marionnettistes eux-mêmes.

---

[303] Didier PLASSARD, « La marionnette et l'auteur : pour une lecture des pièces "échappées du feu" », communication donnée au colloque international « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e - 21e siècles) », Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 14 Octobre 2021.

[304] Lewis CARROLL, *La Guida Di Bragia: A Ballad Opera For The Marionette Theatre*, New York, The Lewis Carroll Society of North America, 2007.

Quel que soit le type de théâtre pour lequel ils écrivent le plus souvent, les auteurs dramatiques « sont particulièrement confrontés à un problème d'autorité et d'auctorialité[305] ». Le refus du prix Molière de meilleur auteur francophone de théâtre par Wajdi Mouawad[306] reste un témoignage exemplaire de la fragilité du statut d'auteur :

> « Pour que ce prix ne soit pas totalement perdu, je désire en faire un tout petit symbole pour tous ces textes que les auteurs envoient dans les théâtres et que la plupart des directeurs ne lisent jamais, […] pour tous ces textes perdus auxquels les théâtres n'ont même pas retourné un accusé de réception, pour tous ces théâtres qui n'ont pas la décence d'avoir un comité de lecture, pour tous ces appels placés par les auteurs auxquels on ne répond jamais ».[307]

Avant la complainte de Mouawad, par ailleurs rendue possible par la relative notoriété de l'auteur, ce problème s'était amplifié au fil du temps, notamment avec l'émergence de la figure du metteur en scène comme véritable « auteur » de la création théâtrale dans son ensemble :

> […] celui qui signe la mise en scène apparaît donc comme un auteur invisible, parallèle à l'auteur de la pièce, garant de l'autorité sur le spectacle, comme l'écrivain dramatique est le responsable du texte qu'il livre à la scène. Mais la livrant à la scène, sa pièce n'en est pas moins encore incomplète, et c'est l'accomplissement de ce sens, d'un sens possible, que le metteur en scène va exécuter, en un nouveau geste d'écriture, produit cette fois dans l'espace de la scène[308].

Commencée avec la reconnaissance du metteur en scène comme « un artiste du spectacle » par la loi du 26 décembre 1969[309], l'affirmation de son statut de créateur a connu un moment décisif avec la Convention collective nationale du 1er janvier 1984, selon laquelle il est aujourd'hui encore ainsi défini :

> Le (La) metteur (teuse) en scène, en piste, en espace est un (e) artiste qui met en forme en un langage scénique une œuvre de l'esprit. Il (Elle) prépare, dirige et coordonne,

---

[305] Bérénice HAMIDI KIM, *op. cit.* (Consulté le 05/04/2022).

[306] Le 9 mai 2005, le Molière du meilleur auteur francophone de théâtre est attribué à Wajdi Mouawad pour *Littoral*, mis en scène en 1999 par Magali Leiris.

[307] Source : Radio Canada. URL : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/246739/mouawad-moliere (consulté le 10/04/2022).

[308] Bruno TACKELS, *Les écritures de plateau. États des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 88.

[309] Articles L.762.1 et R-382.1 et suivants du *Code du travail*.

> directement ou indirectement, le travail de l'équipe qui concourt à l'élaboration et à la présentation d'un spectacle.[310]

Le metteur en scène est donc pleinement l'auteur de l'œuvre qu'il met en scène. Ce processus ne s'est pas arrêté à l'époque contemporaine, malgré le « retour des auteurs » dont il a été question. Comme l'écrit Hamidi Kim, « les expressions "écrivain de plateau" de Bruno Tackels ou l'élargissement promu fortement par la SACD du droit d'auteur à l'œuvre scénique, autrement dit émanant à la fois du champ universitaire et du champ théâtral institutionnel, sont récemment venues consacrer ce glissement ». Ainsi, l'analogie entre écriture et mise en scène « accompagne d'une légitimation théorique l'affirmation du metteur en scène comme artiste-créateur, laquelle se manifeste tant dans les mutations de sa pratique artistique que, très concrètement, dans la transformation de son statut juridique, en France tout particulièrement »[311]. Sur le site de la SACD il est effectivement clairement écrit que « la mise en scène originale d'un spectacle est une œuvre protégée par le droit d'auteur[312] ».

L'auteur-metteur en scène

En conséquence, une des stratégies les plus répandues est celle de la participation directe de l'auteur à la création théâtrale, d'autant plus que les textes de théâtre sont plus facilement édités lorsqu'une représentation est prévue. Cette éventualité peut se présenter sous différentes formes. Très souvent, l'auteur « se fait » metteur en scène, en assurant lui-même la mise en scène de ses propres textes. Cette occurrence, qui n'est

---

[310] Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1er janvier 1984. Étendue par arrêté du 4 janvier 1994 JORF 26 janvier 1994. IDCC 1285, Annexe B 1, Nomenclature et définition des emplois, [consultable en ligne]. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALISCTA000005706633/?idConteneur=KALICONT000005635964&origin=list (consulté le 09/08/2022).

[311] Didier PLASSARD, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *Bibliothèque comparatiste de la SFLGC, Société française de littérature générale et comparée*, 2014, [en ligne]. URL : https://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/ (consulté le 11/08/2022).

[312] Source : SACD https://www.sacd.fr/fr/metteurs-en-sc%C3%A8ne (consulté le 08/04/2022).

en aucun cas nouvelle[313], permet de résoudre des frictions de différentes natures : d'abord, cela assure à l'auteur que son propre texte sera monté ; ensuite, en s'arrogeant les choix scéniques, l'auteur sort de la difficile relation avec le metteur en scène, dispose d'une plus grande liberté intellectuelle, ne souffre pas d'une position subalterne et, au contraire, il acquiert souvent un double prestige de ce double rôle (on pense à des personnalités telles que Joël Pommerat, Rodrigo Garcia, Falk Richter…). La responsabilité que l'auteur assume en assurant la mise en scène d'un spectacle, avec tout ce que cela implique en termes non seulement artistiques mais aussi de gestion logistique et économique du projet, l'amène souvent à devenir le directeur artistique d'une compagnie. La propagation, sur la scène contemporaine, de la méthode de l'écriture de plateau facilite la pratique mixte de l'auteur-metteur en scène, qui, très souvent, écrit le texte tout au long du processus de création, au fur et à mesure des répétitions, en dialogue avec les suggestions des acteurs et des autres artistes ou techniciens impliqués. Enfin, en tant que metteur en scène, l'auteur est reconnu aussi en termes d'artiste du spectacle. Pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, donc, il peut avoir accès au régime social de l'intermittence du spectacle, qui lui permet de recevoir des indemnités lorsqu'il n'est pas sous contrat de travail. Dans le domaine de la marionnette, il arrive souvent que, plutôt que de solliciter un auteur extérieur, la compagnie élabore elle-même un texte, soit par une écriture collective, soit en confiant la tâche à un de ses membres. Souvent, les compagnies de théâtre de marionnettes n'ont pas les moyens financiers de faire appel à des collaborateurs externes, par exemple un auteur. Si elles souhaitent travailler avec la dramaturgie contemporaine, elles peuvent soit mettre en scène un texte existant, en payant les droits correspondants, soit écrire elles-mêmes de nouveaux textes, spécialement conçus pour leurs propres spectacles. Cette dernière solution est utilisée surtout par les

---

[313] Voir par exemple Marco CONSOLINI, Jonathan CHATEL, Alice FOLCO *et al.*, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily… », *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39), p. 31-41. DOI : 10.3917/etth.038.0031. URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-31.htm (consulté le 23/03/2022). Il faut néanmoins noter, avec Didier Plassard, que « metteur en scène » ne signifie pas la même chose au 19e et au 20e siècle, et que dans ce qu'il appelle le « régime moderne de la mise en scène », le rôle du metteur en scène se complexifie davantage. Voir Didier PLASSARD, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge ». *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international organisé par le Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4-6 novembre 2004), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, pp. 66-79.

marionnettistes « solistes », qui ne travaillent pas au sein d'une compagnie. Cela permet de réduire les coûts de production et de rendre le processus créatif souple et « sur mesure », ou bien de laisser au marionnettiste, s'il le souhaite, une grande liberté d'improvisation, ce qui se traduit par un texte ductile et remaniable. Le marionnettiste peut ainsi être l'auteur de ses propres pièces. C'est un cas répandu en Italie, comme je vais le montrer lorsque j'analyserai les textes qui y sont produits.

Écriture sur commande

Une autre modalité de travail très fréquente pour les auteurs est celle de l'écriture sur commande. Les commandes de textes dramatiques, tant en France qu'en Italie, sont opérées le plus souvent par des compagnies indépendantes, et parfois par des théâtres. La compagnie ou l'institution commanditaire conclut un contrat de commande avec l'auteur, dont les dispositions peuvent varier d'un cas à l'autre. Les clauses peuvent porter sur des contraintes d'écriture, la date de remise de l'œuvre, le montant de la prime de commande. L'auteur reçoit du commanditaire une prime de commande forfaitaire, versée à la livraison du texte ou en plusieurs tranches pendant sa création, et les droits d'auteur une fois le texte représenté. Bien que le montant de la prime ne soit généralement pas très élevé, en raison du budget limité des compagnies indépendantes, la commande a l'avantage d'assurer presque avec certitude la mise en scène du texte. D'autre part, l'auteur doit se mesurer avec un plus grand nombre de contraintes pour répondre aux nécessités de la compagnie, que ce soient des questions pratiques (le nombre d'acteurs disponibles, et donc le nombre de personnages à envisager, la durée, les moyens techniques pour la mise en scène), ou bien des questions de contenu, comme le choix du thème à traiter, le genre, l'atmosphère véhiculée par le texte. Cet encadrement peut être frustrant pour l'auteur, puisqu'il est obligé de suivre un schéma qui peut être très précis depuis le début, tout comme il arrive que l'auteur doive retravailler son texte après une première lecture par la compagnie, si celle-ci n'est pas convaincue par certains passages. En revanche, il existe des cas où la compagnie ne fournit qu'un léger aperçu de ses intentions, laissant une grande marge de manœuvre et de liberté d'action à l'auteur. En outre, certains auteurs peuvent trouver stimulantes

les contraintes qui leur sont imposées, et se laissent transporter dans des territoires où ils ne se seraient probablement pas aventurés autrement.

Ce dernier point est, paradoxalement, l'une des principales raisons pour lesquelles des auteurs s'approchent du théâtre de marionnettes. En effet, il est rare qu'un auteur dramatique s'oriente de manière autonome vers la marionnette, alors qu'il arrive fréquemment que les auteurs soient sollicités par les marionnettistes eux-mêmes, souvent parce que d'autres de leurs textes les ont intéressés et qu'ils ont trouvé des éléments « marionnettiques » dans leur écriture, qui peuvent se traduire efficacement dans une mise en scène avec des marionnettes. De nombreux auteurs avouent qu'avant l'occasion créée par une commande, ils n'avaient jamais envisagé d'écrire pour le théâtre de figures. C'est le cas, par exemple, de la longue et fructueuse collaboration entre l'auteur Daniel Lemahieu et le marionnettiste François Lazaro. En feuilletant les pages de la pièce *Entre chien et loup*, Lazaro avait trouvé des éléments marionnettiques dans le texte de Lemahieu, qui, pourtant, était initialement destiné aux acteurs. Le marionnettiste a donc monté *Entre chien et loup* une première fois dans sa version originale (1994), puis une seconde fois (1997), après que le texte a été révisé par l'auteur lui-même en vue de la mise en scène avec les marionnettes. La mise en œuvre de l'écriture sur commande peut varier d'un cas à l'autre, avec différents niveaux de participation de l'auteur à la création. En général, la collaboration commence par une série de rencontres au cours desquelles le commanditaire explique ses intentions à l'auteur, qui tentera ensuite de les mettre en œuvre dans le texte. Pendant le processus d'écriture, il peut y avoir ou non des contacts intermédiaires entre les parties, selon le type de travail décidé : les contacts sont très fréquents lorsque l'auteur collabore avec la compagnie ou le marionnettiste dans une écriture de plateau, ou beaucoup plus sporadiques voire inexistants. Une fois le texte livré, l'auteur peut participer aux répétitions, parfois même en tant que dramaturge, ou n'avoir aucun contact jusqu'au jour de la représentation.

Compagnonnage

L'exemple ci-dessus nous amène à un autre type de configuration de la posture de l'auteur, qui, d'ailleurs, se produit souvent dans le monde du théâtre de marionnettes. En effet, il n'est pas rare qu'après une première collaboration, l'auteur et le marionnettiste ou la compagnie continuent de travailler ensemble sur différents projets, donnant lieu à de véritables formes de compagnonnage artistique. Il s'agit d'un cas qui se produit principalement en France car, comme je l'ai mentionné plus haut, il est très rare qu'en Italie un auteur collabore avec des compagnies de marionnettistes. Une des raisons de cet écart réside dans l'existence, en France, des aides financières au compagnonnage, et en particulier au compagnonnage auteur, le but étant d' « encourager équipes artistiques et auteurs contemporains à travailler ensemble et à partager des temps d'échanges au cours du processus d'écriture et d'adaptation du texte au plateau »[314]. À cette fin, le dispositif prévoit un temp de collaboration qui s'inscrit dans la durée, entre un et deux ans au minimum, ce qui permet non seulement un temps d'échange significatif entre la compagnie et l'auteur mais aussi la possibilité, pour ce dernier, de participer au montage au plateau. L'aide au compagnonnage vise à développer la nouvelle création dramatique, car elle n'est accordée qu'en cas de commande d'une œuvre inédite, et promeut aussi « la participation du (des) auteur(s) à son montage et à sa présentation au public »[315]. À distinguer donc de l'aide à la production, l'aide au compagnonnage permet à une compagnie de toucher les moyens nécessaires pour rétribuer la commande d'un texte et le temps consacré par l'auteur aux échanges et aux répétitions. Pour l'auteur, être inscrit dans un parcours de compagnonnage est une perspective rassurante, non seulement parce qu'il est certain de voir son texte réalisé sur scène, mais aussi parce qu'il peut recevoir un salaire pour le temps de gestation et de travail sur le terrain, ce qui, dans le cas de simples commandes d'écriture, ne lui est généralement pas garanti, en raison du fait qu'il n'appartient pas à la catégorie des professionnels du spectacle. Un conventionnement

---

[314] Source : site du Ministère de la Culture, https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Aide-au-compagnonnage-pour-les-compagnies-de-theatre-marionnettes-cirque-et-arts-de-la-rue-Dispositif-2022. Consulté le 23/04/2022.

[315] *Ibid.*

avec le Ministère de la Culture a permis à des compagnies de théâtre de marionnettes de se constituer en « lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage », ayant ainsi non seulement la possibilité de créer des partages artistiques (y compris avec des auteurs), mais également d'offrir un accompagnement et un soutien aux jeunes artistes marionnettistes dans leur parcours professionnel. En France, il y en a actuellement sept : Le Bouffou Théâtre à la coque (Hennebont – Bretagne), dirigé par Serge Boulier ; Odradek/Cie Pupella-Noguès (Quint-Fonsegrives – Midi Pyrénées), dirigé par Joëlle Noguès et Giorgio Pupella ; Vélo Théâtre (Apt – Provence Alpes Côte d'Azur), dirigé par Charlot Lemoine ; La Nef – Manufacture d'utopies (Pantin – Île de France), dirigée par Simon Delattre ; Le Théâtre aux mains nues (Paris – Île de France), dirigé par Pierre Blaise ; Le Tas de Sable – Ches Panses Vertes (Amiens – Picardie), dirigé par Sylvie Baillon ; Le Jardin Parallèle (Reims – Champagne-Ardenne), dirigé par Angélique Friant et David Girondin Moab. Bien qu'il ne soit plus en activité, nous mentionnons également le Clastic Théâtre (dont le siège était à Clichy-la-Garenne – Île de France et qui a été fondé et dirigé par François Lazaro), pour l'importance qu'il a longtemps eue, notamment en tant que lieu d'accompagnement pour les compagnies émergentes.

S'éparpiller, encore

En raison des fluctuations que l'auteur connaît aujourd'hui, il semble difficile d'assumer de façon stable l'affirmation de son « retour », d'où le point d'interrogation dans le titre de cette partie. Peut-on donc vraiment parler d'un retour des auteurs, comme évoqué par Ryngaert[316] ? Ou serait-il préférable de noter un changement de paradigme dans la perception de la figure de l'auteur ? De même que, dans les années 1960 et 1970, les auteurs n'avaient pas complètement disparu, mais la prééminence de la mise en scène et l'attention qui lui était portée avaient occulté leur existence, de même aujourd'hui, de manière spéculaire, un regain d'intérêt général pour la dramaturgie, le texte et la parole éveille l'attention sur la présence multiple des auteurs.

[316] Jean-Pierre RYNGAERT, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *op. cit.*

Ainsi, bien qu'il existe une vaste production de pièces et qu'une plus grande attention ait été accordée au texte à partir des années 1990, la posture de l'auteur est encore si précaire, floue et multiforme qu'il est difficile parler d'un véritable retour, d'en affirmer la présence pleine et stable. Son rôle est contraint de s'éparpiller parmi les mailles lâches d'un système du spectacle encore incapable de fournir une stabilité. Comme nous allons le voir, cette même situation se fait extrême en ce qui concerne les auteurs du théâtre de marionnettes.

II.2 *Qui écrit ? La posture de l'auteur dans le théâtre de marionnettes*

> Le texte est un objet fétiche et ce fétiche me désire. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »).[317]

> Nul objet n'est dans un rapport constant avec le plaisir (Lacan, à propos de Sade). Cependant, pour l'écrivain, cet objet existe ; ce n'est pas le langage, c'est la langue, la langue maternelle. L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère (je renvoie à Pleynet, sur Lautréamont et sur Malisse) : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu : j'irai jusqu'à jouir d'une défiguration de la langue, et l'opinion poussera les hauts cris, car elle ne veut pas qu'on « défigure la nature ».[318]

Les modalités à travers lesquelles les auteurs interviennent dans la création marionnettique ne diffèrent pas énormément de celles déjà identifiées dans l'analyse de la position de l'auteur dans la création contemporaine. Ainsi, même dans le domaine de la marionnette, le rôle de l'auteur se décline en fonction des circonstances, ce qui en fait une figure aux multiples facettes. L'auteur peut être extérieur, appelé spécifiquement par la compagnie, et procéder au travail d'écriture avant ou pendant les répétitions. L'auteur extérieur peut parfois aussi jouer le rôle de dramaturge, assurant la rédaction du texte et devenant le garant du sens lorsque celui-ci passe à la scène, comme ce fut le cas pour certains spectacles de François Lazaro composés avec Daniel Lemahieu. Souvent, la compagnie ou le marionnettiste écrivent eux-mêmes le texte, pas seulement à cause des raisons pratiques et économiques que nous avons vues, mais aussi pour des raisons liées en interne à sa poétique. Séparer, par exemple, la création textuelle et la mise en scène dans les œuvres de Marta Cuscunà ou de Gigio Brunello serait une opération artificielle et inféconde. Il n'est pas rare non plus, notamment dans le cas de l'auteur-marionnettiste, qu'il soit également le metteur en scène de sa propre

---

[317] Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, coll. « Tel quel », Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 45-46 (section « Fétiche »).

[318] *Ibid.*, p. 60 (section « Langue »).

pièce, donnant ainsi lieu à une multiplication des rôles émanant d'un même sujet, moteur d'une création complexe à plusieurs niveaux. « Les marionnettistes eux aussi se sentent en mesure d'écrire leurs propres textes, d'adapter les textes des autres (aussi bien des romanciers que des dramaturges) ou composer de collages "littéraires" »[319]. Dans ce cas, ils cherchent parfois l'aide d'un regard extérieur, que ce soit celui d'un assistant à la mise en scène ou d'un dramaturge.

Après les bouleversements historiques traversés par le théâtre de marionnettes au cours du XX[e] siècle, comme la crise de l'après-guerre, la professionnalisation dans les années 1960, les expériences qui, depuis les années 1970, ont vu de plus en plus de marionnettistes quitter leur castelet pour habiter tout l'espace scénique des théâtres, la figure du marionnettiste s'est davantage nuancée et s'est ouverte en même temps à différentes collaborations en vue de formes théâtrales plus complexes. À l'époque contemporaine, les processus de création voient le marionnettiste engagé dans de multiples rôles (non seulement manipulateur mais, selon les cas, metteur en scène, acteur, performeur, dramaturge, scénographe), et en dialogue avec d'autres professionnels du spectacle vivant, notamment avec les auteurs. Si nous examinons de plus près chacun de ces cas, nous verrons comment, dans le théâtre de marionnettes également, la posture de l'auteur est fluide, prête à passer d'une tâche à l'autre, tant pour des besoins technico-pratiques que pour des choix poétiques. Nous verrons émerger deux phénomènes principaux, l'un par lequel les compagnies sont engagées dans un échange avec un auteur extérieur, selon le processus de la commande d'écriture ou selon celui du compagnonnage, et un autre dans lequel le marionnettiste assume également la tâche de l'auteur, dans un processus transversal qui croise différentes parties de son travail artistique. À l'intérieur de ces situations, on observera également de subtiles fluctuations par rapport à la posture de l'auteur. Pour chacun des cas examinés, je vais tenter d'esquisser où se situe l'intérêt principal de l'auteur, en fonction de sa position : comment l'auteur collabore-t-il avec les compagnies concernées ? Que provoque l'écriture pour marionnettes chez un auteur extérieur ? Quelles relations dramaturgiques l'auteur-marionnettiste peut-il créer avec ses marionnettes ?

---

[319] Henryk JURKOWSKI, « Une ou deux visions ? », *Puck*, n°8, « Écritures. Dramaturgies », 1995, p. 28.

II.2.1 *Auteur extérieur*

Les quelques expériences italiennes

Le cas de l'auteur extérieur est assez fréquent en France, beaucoup moins en Italie. Parmi les compagnies ou artistes contemporains du corpus italien pris en compte ici, aucun n'a collaboré avec un écrivain. Quelques rares exemples peuvent être trouvés avant les années 2000. En Sicile, la collaboration de Salvo Licata avec Mimmo Cuticchio a entraîné un renouveau de la tradition des *pupi* siciliens. En 1989, Cuticchio entreprend un chemin vers ce qu'il appelle une « refondation » du théâtre de marionnettes. Sa collaboration avec le journaliste et dramaturge palermitain Salvo Licata (1937-2000), en est le début. La pièce-manifeste de ce retournement est *Visita guidata all'Opera dei Pupi* (1989), écrite par Licata et ensuite adaptée par Cuticchio au fur et à mesure des répétitions et improvisations. À partir de ce spectacle, Cuticchio précise son parcours de rupture et de renouvellement de la tradition des *pupi*, à travers le réexamen critique de son imaginaire et l'élaboration dramaturgique de nouvelles histoires. Sur le plan formel le marionnettiste propose également des mélanges hybrides, incluant dans son théâtre le *cunto*, la musique, le jeu d'acteur et d'ingénieux dispositifs scéniques.

Dans le nord de l'Italie, entre les années 1970 et 1980, l'auteur Sandro Gindro a créé quelques textes[320] pour le Teatro dei Burattini de Turin, fondé en 1967 par Giovanni Moretti et devenu en 1971 le Teatro dell'Angolo. Un autre exemple, bien qu'unique, est la création de la pièce *Roncisvalle ! Avventure d'Orlando e d'altri paladini*[321] par Massimo Schuster (Cie Arc-en-ciel) avec le travail d'écriture assuré par Francesco Niccolini ; il s'agit, toutefois, d'une seule expérience, par ailleurs plutôt inclinée vers le théâtre de narration : Massimo Schuster raconte les aventures de Roland tout en manipulant des statuettes caractéristiques créées par le plasticien Enrico Baj.

---

[320] Giovanni MORETTI (dir.), Sandro GINDRO, *Teatro. Opere per attori, solisti e burattini*, Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare, Torino, Edizioni SEB27, 2002.

[321] Massimo SCHUSTER, Francesco NICCOLINI, Enrico BAJ, *Roncisvalle! Roncevaux!*, Pisa, Titivillus, 2001.

D'autres exceptions qu'on peut brièvement évoquer sont les commandes faites par des marionnettistes à un autre marionnettiste, qui, dans ces cas, travaille en tant qu'auteur : c'est le cas des marionnettistes Marco Lucci (Pérouse), Luca Ronga (Naples) et Alberto De Bastiani (Vittorio Veneto), qui ont commandé un texte au marionnettiste vénitien Gigio Brunello[322]. Dans les trois cas, la posture de Brunello était celle d'auteur, qui livre un texte abouti et prêt à être mis en scène. De fait, son rôle dépassait même celui de l'auteur : comme pour toutes ses créations, il s'est associé au metteur en scène Gyula Molnár. Le texte n'a donc pas été donné pour une adaptation libre, mais muni des indications de mise en scène. Avec Marco Lucci il a notamment assuré cette dernière, en dehors de l'habituelle collaboration avec Molnár. Après leur première création (*Il miracolo della mula*, 2012) Marco Lucci a passé une deuxième commande à Brunello (*Cra Cra Punk*, création du texte 2022, création du spectacle à venir). À cette occasion aussi, l'accompagnement de Brunello a été étendu, au-delà de l'écriture du texte :

> *Gigio è molto veloce a scrivere, quindi dopo un primo scambio di idee mi sono presto ritrovato un testo molto bello nella casella di posta elettronica. Con il testo in mano inizio a costruire, mi metto in laboratorio e comincio a preparare i pezzi e a fare la memoria del testo. Questo mi aiuta anche a vedere delle questioni da appianare nel testo, delle cose che sento un po strane, e quindi parallelamente alla costruzione inizia anche una forma di ping pong, di aggiustamento del testo. Io faccio le mie osservazioni e Gigio rimanda indietro delle proposte che possono essere accolte o bocciate. Si "stressa il testo", si cercano i punti deboli. Dopo di che andiamo in sala prove, senza avere tutto il materiale completo, perché comunque sappiamo che dalla pagina alla scena certe cose cadono: bisogna capire come costruire scenicamente quello che in una riga si traduce magari con "tempesta, aeroplano che passa, bufera di neve, suono di vento, incontro di orso polare". Così, mentre Gigio si occupa della parte più letteraria, io faccio delle bozze grezze di quello che si osserverà in scena. Se la parte scenica è grezza e andrà a subire modifiche, nel testo invece le battute e le scene restano più o meno quelle. O meglio, dipende. Come dico sempre, tutto è vero fino a prova contraria: quando si è in prova e si vede che qualcosa non funziona, anche una scena intera può saltare o cambiare.*
>
> Gigio est très rapide à écrire, donc après un premier échange d'idées, j'ai rapidement eu un très beau texte dans ma boîte mail. Avec le texte en main, je commence à construire, j'entre dans l'atelier et je commence à fabriquer les pièces et à apprendre le texte par

---

[322] *Il miracolo della mula*, création 2012. Texte de Gigio BRUNELLO, mise en scène de Gigio BRUNELLO et Marco LUCCI, manipulation de Marco LUCCI. https://www.laborincolo.com/portfolio-item/il-miracolo-della-mula-2 (consulté le 07/04/2022); *Circumvesuviana. Tragicommedia per burattini*, création 2013. Texte et mise en scène de Gigio BRUNELLO et Gyula MOLNAR, manipulation de Luca RONGA. http://www.lucaronga.com/portfolio/circumvesuviana/ (consulté le 12/04/2022); *Il ritorno di Irene*, création 2017. Texte et mise en scène de Gigio BRUNELLO et Gyula MOLNAR, manipulation de Alberto DE BASTIANI. https://www.albertodebastiani.it/spettacoli/il-ritorno-di-irene/ (consulté le 12/04/2022).

> cœur. Cela m'aide aussi à voir les problèmes textuels qui doivent être aplanis, les choses qui me semblent un peu étranges, et donc parallèlement à la construction, une forme de ping-pong avec l'auteur, d'ajustement du texte, commence aussi. Je fais mes observations et Gigio renvoie des propositions qui peuvent être acceptées ou rejetées. Nous « stressons le texte », nous cherchons les points faibles. Après cela, nous allons dans la salle de répétition, sans avoir tout le matériel, parce que de toute façon nous savons que de la page à la scène certaines choses tombent : nous devons comprendre comment construire scéniquement ce qui, dans une ligne, peut se résoudre par « tempête, passage d'avion, blizzard, bruit de vent, rencontre avec un ours polaire ». Ainsi, tandis que Gigio s'occupe de la partie plus littéraire, je fais des ébauches de ce qui sera observé sur scène. Si la partie scénique est brute et subira des changements, dans le texte les répliques et les scènes restent plus ou moins les mêmes. Ou plutôt, cela dépend. Comme je le dis toujours, tout est vrai jusqu'à preuve du contraire : lorsqu'on est en répétition et qu'on voit que quelque chose ne fonctionne pas, même une scène entière peut sauter ou être modifiée.[323]

Cependant, Lucci, Ronga et De Bastiani ont fait une commande d'écriture à Brunello en vertu de leur amitié de longue date. Sans cela, on peut supposer que les deux marionnettistes ne se seraient pas tournés vers un auteur extérieur, comme, d'ailleurs, en témoigne le reste de leur répertoire, composé principalement d'œuvres écrites par eux-mêmes, parfois avec la collaboration d'autres acteurs ou marionnettistes.

[323] Marco LUCCI, extrait d'entretien réalisé le 10/05/2022.

Le spectre des expériences françaises. Une présence fluide pour une écriture polyphonique

La pratique de la collaboration entre des compagnies de théâtre de marionnettes, des marionnettistes et des auteurs extérieurs s'est largement développée en France, surtout dans la seconde moitié du XX[e] siècle. Grâce à cela, les différentes expériences qui ont vu le jour comportent chacune des particularités, dues avant tout à la rencontre de personnalités artistiques différentes et aux résultats que ces mélanges apportent. Dans chacun des cas examinés ici, la posture fluide de l'auteur extérieur, s'impliquant la plupart du temps pleinement dans la création scénique, a abouti à un type d'écriture que, pour reprendre un terme de Daniel Lemahieu, nous définirions comme « polyphonique »[324]. En effet, l'introduction d'un auteur extérieur au travail scénique, opéré à travers la marionnette et l'objet, est à l'origine de la correspondance, évoquée dans le premier chapitre, entre les textes dramatiques contemporains, complexes et désarticulés, et les possibilités offertes à leur réalisation scénique par le médium marionnettique, utilisé sur scène dans toutes ses différentes déclinaisons possibles.

> Les artistes-marionnettistes […] déclarent leur intérêt pour la dramaturgie spécialisée, adressée directement au théâtre de marionnettes. En conséquence plusieurs écrivains s'approchent de ce théâtre, ce qui n'est pas étonnant : la marionnette, le masque et l'homme évoluant parmi eux fascinent les auteurs en tant que voies d'exploration ouvrant de nouvelles possibilités.[325]

Nous avons déjà observé comment certaines actions des institutions ont favorisé le contact entre les auteurs et la marionnette, dont les rencontres organisées par la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon restent parmi les plus fructueuses. Après « Les Rencontres Nationales de la Marionnette » organisées à la fin des années 1990, Daniel

---

[324] Daniel LEMAHIEU, « L'écrire par la marionnette », in *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 29. Dans un paragraphe intitulé « Polyphonie », Lemahieu fait référence à la « symphonie abstraite » remarquée par Meyerhold dans *La cerisaie* de Tchékhov : le mélange de ce qui est donné à voir (la joie pour la vente de la cerisaie) et de ce qui est caché au fond mais qui est néanmoins perceptible (la sensation de mort que cela entraine), donne lieu à des paysages « peuplés de polysémies et de polymorphies ». De la même façon, selon Lemahieu, dans le théâtre de marionnettes contemporain les mots et les actions se laissent découvrir par le spectateur de façon imprévisible et juxtaposée, chacun conservant sa propre essence. Ainsi, « les séquences se racontent dans le défilement des impressions et des sensations. On assiste à une combinatoire de la scène ».

[325] Henryk JURKOWSKI, « Une ou deux visions ? », in *Puck*, n°8, *op. cit.*, p. 28.

Girard, ancien directeur du CNES, a promu en 2005, avec THEMAA[326], « Les Contemporaines de la Marionnette »[327], un laboratoire au cours duquel les marionnettistes pouvaient présenter leurs pistes de travail en présence des auteurs dramatiques, en vue de favoriser leur rencontre et leur éventuelle collaboration. Comme Girard l'observe, même après les expériences figuratives du XX[e] siècle, marquées par une absence du texte (il cite notamment le Bread and Puppet Theater, Robert Anton et le Figurentheater Triangel), « le texte a continué à être utilisé par d'autres marionnettistes, certains ne l'ont jamais abandonné, mais très souvent, trop souvent à travers l'adaptation »[328]. Les auteurs, quant à eux, ont considéré les marionnettes « comme de véritables objets passeurs de textes »[329]. L'action de la Chartreuse a donc permis de lancer de nouvelles collaborations entre auteurs et marionnettistes, en se posant notamment des questions telles que « Comment trouver l'écrivain avec lequel on a envie de faire un parcours ? Comment travailler avec lui ? Y a-t-il une écriture spécifique pour la marionnette ? »[330].

Le cas de l'adaptation soulevé par Girard est central. Comme il l'observe à juste titre, la possibilité d'adapter pour les marionnettes des textes préexistants a eu pour conséquence que les marionnettistes se sont enfermés dans un « cercle artisanal »[331], en prêtant plus d'attention à la matérialité de la mise en scène qu'au soin des histoires racontées par le texte. Malgré cela, en observant les répertoires des compagnies et des marionnettistes qui choisissent de solliciter un auteur extérieur, on peut remarquer un motif récurrent, à savoir qu'ils sont souvent constitués par une alternance d'adaptations de textes préexistants et de spectacles créés en collaboration avec l'auteur en question. Les répertoires sont donc composés de textes édités, qui n'ont pas toujours été écrits pour les marionnettes – provenant des « classiques » de la littérature

---

326 THEMAA, association française des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés. L'acronyme est déjà explicité dans le chap. I, je ne sais pas s'il est nécessaire de le refaire ici

327 [En ligne] URL : https://festival-avignon.com/fr/edition-2005/programmation/les-contemporaines-de-la-marionnette-27067.

328 Daniel GIRARD, « Une écriture en creux », in *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 5.

329 *Ibid.*

330 *Ibid.*

331 *Ibid.*

théâtrale (Shakespeare, Molière ou Beckett[332] sont ainsi récurrents) ou des productions dramatiques contemporaines, ou encore des textes non théâtraux (adaptations de romans, nouvelles, contes) – et, parallèlement, de textes qui sont le fruit des commandes d'écriture, créés pour être mis en scène avec des marionnettes. Pour ne citer que quelques exemples, la Cie Chez Panses Vertes, dirigée par Sylvie Baillon, a un répertoire de spectacles réalisés à partir de textes d'auteurs classiques (*Le Retable de l'Avarice, de la luxure et de la mort* de Ramon del Valle Inclan, création 1995), de textes édités d'auteurs contemporains (*Nina c'est autre chose* de Michel Vinaver, 2004), et de textes résultant des commandes d'écriture (sa collaboration avec François Chaffin ; *Et cependant* d'Alain Cofino Gomez, création 2010). On retrouve une articulation similaire dans le répertoire de la Cie Arnica, dirigée par Émilie Flacher, qui depuis une vingtaine d'années met la marionnette au service d'écritures contemporaines. Là aussi, il y a des spectacles tirés des textes d'auteurs contemporains, qui ne sont pas spécifiquement écrits pour des marionnettes (par exemple, l'une de ses récentes créations, *Buffles* de Pau Miró, création 2019), ou parfois des adaptations de romans (*Le coeur cousu* de Carole Martinez, création 2011), ainsi que des formes de collaboration avec des auteurs vivants, comme dans la trilogie *Écris-moi un mouton*, écrite par Sébastien Joanniez et créée entre 2012 et 2014, ou pour la récente création *Les trois fables animalières*, une trilogie dont chaque partie est le résultat d'une commande à une autrice différente – *L'agneau a menti* d'Anaïs Vaugelade ; *Les acrobates* de Julie Aminthe ; */T(e)r:::r/ie:::r* de Gwendoline Soublin.

[332] Voir Fernando MARCHIORI (dir.), *Beckett&Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pisa, Titivillus Edizioni, 2007.

L'intérêt de ce mélange dans le répertoire des marionnettistes ressort de manière plus évidente si l'on examine les compagnies de création moins récente (qui ont eu leur majeure période d'activité entre les années 1980 et 1990). Chez elles, on peut constater que l'approche du travail avec les auteurs vivants a été en quelque sorte préparée par une première rencontre avec la littérature pour le théâtre d'acteurs. C'est le cas, par exemple, de la Cie Houdart-Heuclin, qui, après avoir monté des spectacles à partir des textes de Paul Claudel (*L'Ours et la Lune*, création 1966), Pierre Corneille (*L'illusion comique*, création 1980), Molière (*Dom Juan*, création 1976 ; *Le Misanthrope*) ou encore Racine (*Phèdre*, création 1987), a entamé un long processus de compagnonnage avec l'auteur Gérard Lépinois et collaboré pour deux spectacles avec le poète Patrick Dubost (*L'inventaire des théories*, création 2001 ; *Jonas Orphée*, création 2007). L'adaptation, le travail sur le texte qu'elle nécessite, la médiation entre les mots et les marionnettes qui les portent, ont permis de préparer le terrain pour la réception de nouveaux textes. Il semble donc possible de supposer que l'approche du texte dramatique, même classique, a au fil du temps prédisposé les marionnettistes à rencontrer des formes contemporaines d'écriture théâtrale et à développer des contacts avec des auteurs vivants. L'enjeu est alors devenu le travail à partir de textes non plus adaptés au médium de la marionnette, mais conçus avec la marionnette et pour la marionnette.

Si c'est souvent le marionnettiste ou la compagnie qui cherche la relation avec un auteur vivant, Gérard Lépinois a lui-même approché la compagnie Houdart-Heuclin : il avait écrit un texte pour marionnettes, alors qu'il ne connaissait pas particulièrement ce type de théâtre. Il l'a donné à lire à Dominique Houdart, qui a été intéressé par son style : « Il n'avait jamais écrit une pièce de théâtre pour marionnettes, mais il écrivait avec une sensibilité qui était proche de la nôtre »[333]. Leur collaboration a duré plus de vingt ans et a donné plusieurs spectacles, surtout de théâtre noir, où les marionnettes étaient manipulées par des marionnettistes cachés sur un fond noir, pendant que la voix puissante et mobile de Jeanne Heuclin les animait. C'est ainsi qu'est né le

[333] Dominique HOUDART, extrait d'entretien réalisé le 20/02/2020.

personnage qu'ils ont utilisé à plusieurs reprises dans différentes créations, Padox, un petit être à forme humaine mais aux traits étrangers, extra-terrestres, capable de susciter l'étonnement et la douceur aussi bien dans les spectacles de théâtre que dans les spectacles de rue que la compagnie a réalisés. Dans leur démarche de travail, le texte était d'abord écrit par Lépinois, sous la forme d'un scénario descriptif plutôt que d'un texte dramatique. Les textes de Lépinois étaient généralement très longs, et ne racontaient pas une histoire précise : Dominique Houdart pouvait donc « jouer » avec la matière textuelle et tracer un chemin à sa guise. Pour *La deuxième nuit de Padox*, par exemple, Houdart raconte :

> L'écriture de Gérard Lépinois avait à nouveau produit différentes petites histoires sur lesquelles j'ai travaillé en cherchant à les lier : c'est comme ça que le spectacle *La deuxième nuit* est né. Ce spectacle a été le point de départ d'une histoire longue et importante, non seulement avec Gérard Lépinois mais aussi avec le personnage déjà créé.[334]

Pour donner une voix à la marionnette de Padox, Jeanne Heuclin a d'abord effectué son travail vocal habituel, c'est-à-dire chercher une voix qui lui correspond en s'appuyant sur la matière dont elle est composée : « dans mon corps, dans mes os, je dois trouver les correspondances aux différents matériaux »[335]. Ensuite, elle s'est rendue compte qu'il fallait trouver aussi, pour Padox, une façon de parler :

> Lépinois écrivait des scénarios avec quelquefois des bribes de texte à dire. Avec *La nuit et ses épingles*, donc avec la naissance de Padox, mon travail a été encore une autre chose, parce que la marionnette de Padox n'a pas une bouche qui articule, elle a une bouche fermée. Quand on jouait Padox à l'intérieur, il a fallu que je trouve comment rendre une voix qui n'articule pas. Même avec la bouche fermée il fallait faire entendre quelques mots, au moins la structure d'un mot, pour que le public comprenne. Vu qu'on le jouait dans différentes langues j'ai dû trouver un langage de borborygme, qui est moins articulé que le grommelot, où on n'ouvre pas la bouche.[336]

Sur les quelques « bribes de texte à dire », tant Dominique Houdart que Jeanne Heuclin ont effectué un véritable travail de construction dramaturgique, se frayant un chemin dans les scénarios ouverts écrits par Lépinois. Dans ce cas, donc, la posture de l'auteur, même dans la constance de la collaboration, est restée à une certaine distance

---

[334] *Ibid.*

[335] Jeanne HEUCLIN, extrait d'entretien réalisé le 20/02/2020.

[336] *Ibid.*

du processus de création théâtrale, l'auteur ayant préféré livrer des textes sur lesquels la compagnie pouvait intervenir selon ses propres choix et exigences de mise en scène.

Une méthode similaire a été suivie dans la collaboration entre Alain Recoing et l'auteur Patrick Boman. Ils se sont rencontrés par hasard en 1972, lorsque l'auteur s'est installé dans les Cévennes, à Saint-Martin-de-Boubaux (Lozère), où les Recoing avaient une maison de vacances. « Je me suis donc intéressé à la marionnette, genre souvent dévalorisé, pour la reconnaissance duquel Alain Recoing a ferraillé toute sa vie, […] et de fil en aiguille Alain en est venu à me demander un texte »[337]. Boman a finalement écrit plusieurs textes pour Alain Recoing : *Till Eulenspiegel* [338], *Opéra pour marionnettes* [339], *Manger ours, manger chien* [340], *Polichinelle couronné* [341]. Dans sa démarche de travail, il écrivait en règle générale préalablement à la création, pour donner au marionnettiste un texte achevé :

> J'écris toujours si possible dans la plus grande solitude et le plus grand silence. Je ne demande l'avis de personne. Je rumine. Je réécris tout dix fois. Solitaire et résolument asocial : « T'approche pas du grand-père, il va te foutre un coup de fusil ! ». […]
> J'ai donc livré « la bête » une fois fini-fini, avant répét'. Je livre toujours un boulot nickel, c'est ma forme de politesse, et Alain aurait détesté, je le sais, que je lui soumette du pas-fini […].[342]

---

[337] Patrick BOMAN, extrait d'entretien réalisé le 07/04/2020.

[338] Patrick BOMAN, *Till Eulenspiegel*, 1986. Le texte en format électronique m'a gentiment été mis à disposition par l'auteur. Il s'agit d'une adaptation pour théâtre de marionnettes de la légende allemande autour du personnage Till Eulenspiegel. Pour l'écrire, Boman s'est référé à plusieurs sources : Charles DE COSTER, *La Légende de Till Eulenspiegel*, Moscou, éd. du Progrès, 1973. Kenneth R. H. MACKENZIE, *The Marvellous Adventures and Rare Conceits of Till Owlglass*, Melbourne, George Robertson & Co., 1869. Boman avait écrit cette pièce pour le Théâtre aux mains nues Cie Alain Recoing, mais elle ne sera finalement montée qu'en 1999 par le Théâtre des 3 singes de Blaise Recoing.

[339] Patrick BOMAN, *Opéra pour marionnettes*, 1991. Tapuscrit conservé à l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières. Le texte n'a jamais été mis en scène.

[340] Patrick BOMAN, *Manger ours, manger chien*, 2006. Le texte en format électronique m'a gentiment été mis à disposition par l'auteur. Le texte a été écrit pour le Théâtre aux mains nues Cie Alain Recoing, et a été représenté une vingtaine de fois (d'après les souvenirs de l'auteur).

[341] Patrick BOMAN, *Polichinelle couronné*, 2008. Le texte en format électronique m'a gentiment été mis à disposition par l'auteur. Le texte a été écrit pour le Théâtre aux mains nues Cie Alain Recoing mais n'a jamais été représenté.

[342] Patrick BOMAN, extrait d'entretien réalisé le 07/04/2020.

Cependant, Boman a assisté plusieurs fois aux répétitions, pour vérifier s'il nécessitait des modifications, comme ça a été le cas pour *Manger ours, manger chien* :

> J'ai assisté à plusieurs répétitions, pas à toutes, et cela a été une expérience magnifique. Assis à la droite du Maître […], le texte sur les genoux, crayon à la main, pour voir si ça passait et écouter les remarques des marionnettistes. […] Pas mal de modif' mineures et deux superbes ajouts d'impro que nous avons gardés […].[343]

Sa présence s'est finalement avérée fort importante, malgré le fait que l'auteur puisse avoir des difficultés à trouver sa place dans la création :

> L'auteur tient une place paradoxale, à la fois fondamentale (sans lui pas de pièce !) et non existante, puisque ce n'est pas un homme de théâtre à proprement parler et qu'on peut faire sans lui – meilleure preuve : on fait sans lui quand il est mort ! « Un bon auteur est un auteur mort », etc. !
> J'ai cependant appris plus tard que les marionnettistes de *Manger ours*… attachaient un certain prix à ma présence pendant les répét'.
> Quant au metteur en scène, lorsque, en public, il présente : « Mon auteur », c'est un peu, selon le ton, comme s'il présentait son dermatologue, son psychanalyste (version moderne du chapelain), son percepteur, voire son coiffeur ! [344]

Malgré ces expériences que nous venons de mentionner, la rencontre d'un écrivain avec l'objet-marionnette, avec sa matérialité, ses techniques de manipulation spécifiques, ses couleurs et ses matériaux développe souvent une tendance, quand ce n'est pas directement une nécessité, à faire évoluer l'écriture en harmonie avec l'objet matériel pour lequel elle doit être conçue. Pour de nombreux auteurs, l'écriture pour la marionnette s'accompagne d'une écoute profonde de la mise en scène dans son ensemble. De collaborateur extérieur, l'écrivain est progressivement attiré par la force centripète du plateau, jusqu'à une convergence avec le processus de création. Cette plongée au cœur du travail scénique peut ainsi amener l'auteur à prendre d'autres postures que celle de simple écrivain, comme celle de regard extérieur ou de dramaturge.

---

[343] *Ibid.*

[344] *Ibid.*

Ce mouvement de rapprochement est évident dans le parcours de l'une des compagnies qui a donné, dans ses créations, le plus d'espace aux aspects textuels et dramaturgiques, et qui a également apporté à ce sujet une profonde réflexion théorique, la Cie Clastic Théâtre, dirigée par François Lazaro. Il est d'abord intéressant de noter que le parcours de Lazaro s'est développé selon le déplacement que nous venons d'évoquer, partant des textes classiques et aboutissant à la rencontre avec l'écriture théâtrale contemporaine. Dans les premières années de son expérience artistique avec les objets et les marionnettes au sein d'un collectif nommé Daru, qui précèdent la création de sa compagnie Clastic Théâtre, le marionnettiste François Lazaro avait opéré une *tabula rasa* du texte, en réalisant des spectacles presque exclusivement visuels et performatifs, caractérisés par des liens forts avec les arts plastiques. Après avoir quitté le collectif, Lazaro a effectué un rapprochement avec le texte, motivé par le besoin de trouver une organisation consciemment dramaturgique.

> À partir du moment où je quitte ce collectif, en 1984, je me découvre une envie de servir le texte, de me mettre au service d'un propos extrêmement construit dramatiquement. Je me souviens très bien que je me suis dit « je vais me donner des maître à écrire ». J'ai commencé par monter Victor Hugo et Guy de Maupassant : le but était vraiment d'apprendre comment on organise une dramaturgie.[345]

Le premier résultat de la recherche de ces maîtres a été une rupture nette avec sa production précédente et le choix radical de mettre en scène non pas des pièces de théâtre, mais des adaptations de deux grandes œuvres de la littérature française, la première tirée de *La Légende des siècles* de Victor Hugo et la deuxième d'après la nouvelle *Le Horla* de Guy de Maupassant. Cependant, le tournant dramaturgique de Lazaro s'est bientôt orienté vers la recherche de l'élan que la collaboration avec un auteur vivant peut apporter à la création. Il s'est adressé directement à un auteur dont il perçoit l'écriture comme apte à charger l'objet-marionnette, porteur de la parole, d'une profondeur existentielle :

> Le premier que j'aie voulu réellement convaincre de la marionnette a été Samuel Beckett. Peut-être parce que mieux et plus définitivement que d'autres il avait disloqué une

[345] François LAZARO, extrait d'entretien réalisé le 03/02/2020.

> construction causaliste du texte dramatique et une représentation naturaliste. Il a proposé des pièces pour bouche seule, pour une écoute radiophonique, des pièces sans paroles, ou pour personnages immobiles rendus à un statut d'effigie, simple présence de corps immobiles. […] Je découvrais des textes qui parlaient de l'être ici et maintenant ! […] [des textes] qui me faisaient entendre la langue, ma langue, la matière même de ma vie, de notre monde, de l'état de notre civilisation : brisure, brutalité, distance, longues échappées poétiques puis retour ; lent « ressassage ». Une expression par la matière de la langue plutôt que par son contenu.[346]

La langue de Samuel Beckett lui avait suggéré une correspondance intime entre la procédure matérielle des écritures dramatiques contemporaines – des matériaux textuels pour des morceaux de corps – et les possibilités de réaliser cette matérialité par la marionnette. Après avoir pris contact directement avec l'auteur, il a obtenu, en 1987, l'autorisation d'adapter pour la scène un ensemble de textes tirés de *Pour finir encore et autres foirades*, qu'il a mis en scène en 1989[347]. Dans la lettre que Lazaro a envoyée à l'auteur[348], il essayait de montrer la puissance évocatrice que la marionnette détient face à la nature humaine :

> Le théâtre avec des marionnettes (j'hésite toujours à employer le mot), si peu connu dans ses ressources profondes, dans sa structure même devient pertinent par ce qu'il nous dit de l'être, par la dichotomie primitive qu'il impose : ce qui manipule en l'être et ce qui est manipulé ou, plus précisément, ce qui croit manipuler au sein de l'être et ce qui se croit manipulé.[349]

Approfondie dans ses relations de manipulation, la « structure » même de la marionnette peut être exploitée pour explorer les relations qui constituent la condition de l'être. C'est en ce sens qu'il faut entendre les expressions « interprétation par délégation » et « parler pour »[350], inventées par François Lazaro à la fois pour dépasser les imaginaires réductifs autour du mot « marionnette » et pour donner de manière précise le sens de son opération : l'exercice artistique de l'acteur – qui n'est pas un

---

346 François LAZARO, « Traducteur de langues étrangères », in *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 31.

347 *Pour finir encore*, production Clastic Théâtre, Coproduction Théâtre du Tourtour. Créé le 18 mai 1989, au Théâtre du Tourtour dans le cadre des Semaines de la Marionnette à Paris.

348 La correspondance entre François Lazaro et l'éditeur français de Samuel Beckett, Les Éditions de Minuit, a été gentiment mise à ma disposition par M. Lazaro.

349 François LAZARO, lettre à Samuel Beckett, Paris, 27 Avril 1987.

350 Clastic Théâtre, programme, « Territoires clastiques. L'inerte et le vivant », 2019. http://clastictheatre.com/wp-content/uploads/2019/11/linertie-et-le-vivant-Clastic-Theatre-programme.pdf (consulté le 02/05/2022).

simple manipulateur – se défaisant de sa prépondérance au profit de l'objet auquel il délègue l'interprétation du texte, de sorte que c'est ce dernier qui se manifeste sur scène de la manière la plus transparente possible. Le soin mis par Lazaro dans le rapport entre l'écriture et la marionnette, « la prise en charge de l'écriture et de ses intentions »[351], ont probablement déterminé l'autorisation, par ailleurs difficile à obtenir, de mettre en scène un texte de Beckett. Ensuite, ce que Lazaro envisageait comme une possible collaboration avec Samuel Beckett a été interrompue par la mort de l'auteur, survenue quelques mois après la mise en scène de *Pour finir encore*. Cependant, il a pu travailler à nouveau sur la langue beckettienne des années plus tard, en mettant en scène avec une marionnette et un acteur la pièce-didascalie *Acte sans paroles I* [352].

La découverte de la pièce *Entre chien et loup* [353] de Daniel Lemahieu a poussé François Lazaro à essayer de reprendre le discours sur une poétique de la manipulation dans l'échange avec un auteur contemporain. En lisant cette pièce, Lazaro avait été intéressé par le style de l'écriture, une langue brute d'une irrécusable et poétique vérité, autant que par la représentation de personnages sans identité, qui ressemblent plus à des figures ou des masques qu'à des êtres humains, comme l'indique la notice aux acteurs au début de la pièce :

> Bustes blanchis, visages peints, peut-être masqués, les comédiens ne se soucieront pas de l'âge possible des personnages. De même le pierrot dont il est question dans ce texte n'existe pas sur le plateau au sens d'une personne physique. De fait il s'agit d'une épopée mélodramatique interprétée par deux personnages burlesques […].[354]

Cette didascalie avait suggéré à Lazaro « de l'inerte dans le dramatique[355] », et la possibilité qui s'ensuit de représenter les personnages de la pièce sous forme de marionnettes. Cette intuition a été renforcée par la rencontre avec le plasticien Francis

---

[351] *Ibid.*

[352] *Acte sans paroles I* de Samuel Beckett, mise en scène d'Aurelia Ivan et François Lazaro. Créé le 9 novembre 2006 au Grand parquet (Paris) dans le cadre du Festival Paris Beckett 2006 – 2007.

[353] Daniel LEMAHIEU, *Entre chien et loup*, Paris, Éditions Théâtrales, 1982.

[354] *Ibid.* p. 12.

[355] François LAZARO, « L'ogre des poupées », *Europe*, n° 1106-1107-1108, *op. cit.*, p. 199.

Marshall, réalisateur des marionnettes utilisées dans la mise en scène assurée par Lazaro en 1994. Comme des poupées de chiffon paroxystiques, les pantins sont constitués de collants remplis d'herbe séchée, habillés de vêtements de seconde main et serrés par une ficelle qui les fait ressembler à des sacs poubelles. Les traits de leur visage, sillonnés par le fil de manière à les déformer, sont peints de couleurs vives, traversés par une grimace. Lorsque ces pantins se sont mis à parler la langue de Lemahieu, le texte a pris une force scénique qui, à son tour, a donné aux personnages une profondeur humaine.

Convaincu, donc, de la force du langage marionnettique, qui « restitue au texte proféré une écoute aiguë, étrange, renouvelée »[356], Lazaro a poursuivi avec ténacité la mission d'une rencontre avec l'auteur dramatique, élaborant une « stratégie » pour la mettre en œuvre :

> J'applique à Daniel Lemahieu la stratégie que j'avais envisagée dans une relation à Beckett qui m'avait traîtreusement abandonné en décédant : d'abord monter l'une des pièces de l'auteur, pour lui monter ce que la marionnette peut apporter à la représentation de l'œuvre (c'était fait avec *Entre chien et loup*) puis, passer commande d'un texte et le monter, pour envisager ensuite des collaborations croisées.[357]

La première réponse de Lemahieu à la demande de Lazaro de monter *Entre chien et loup* n'a pas été encourageante : « c'est pas écrit pour des marionnettes »[358]. Cependant, après avoir vu le spectacle, l'auteur a été tellement frappé par les possibilités dégagées par la figure qu'il a choisi de reprendre le texte pour en faire une deuxième version (que Lazaro a ensuite montée, elle aussi, en 1997[359]). Ainsi a commencé leur collaboration.

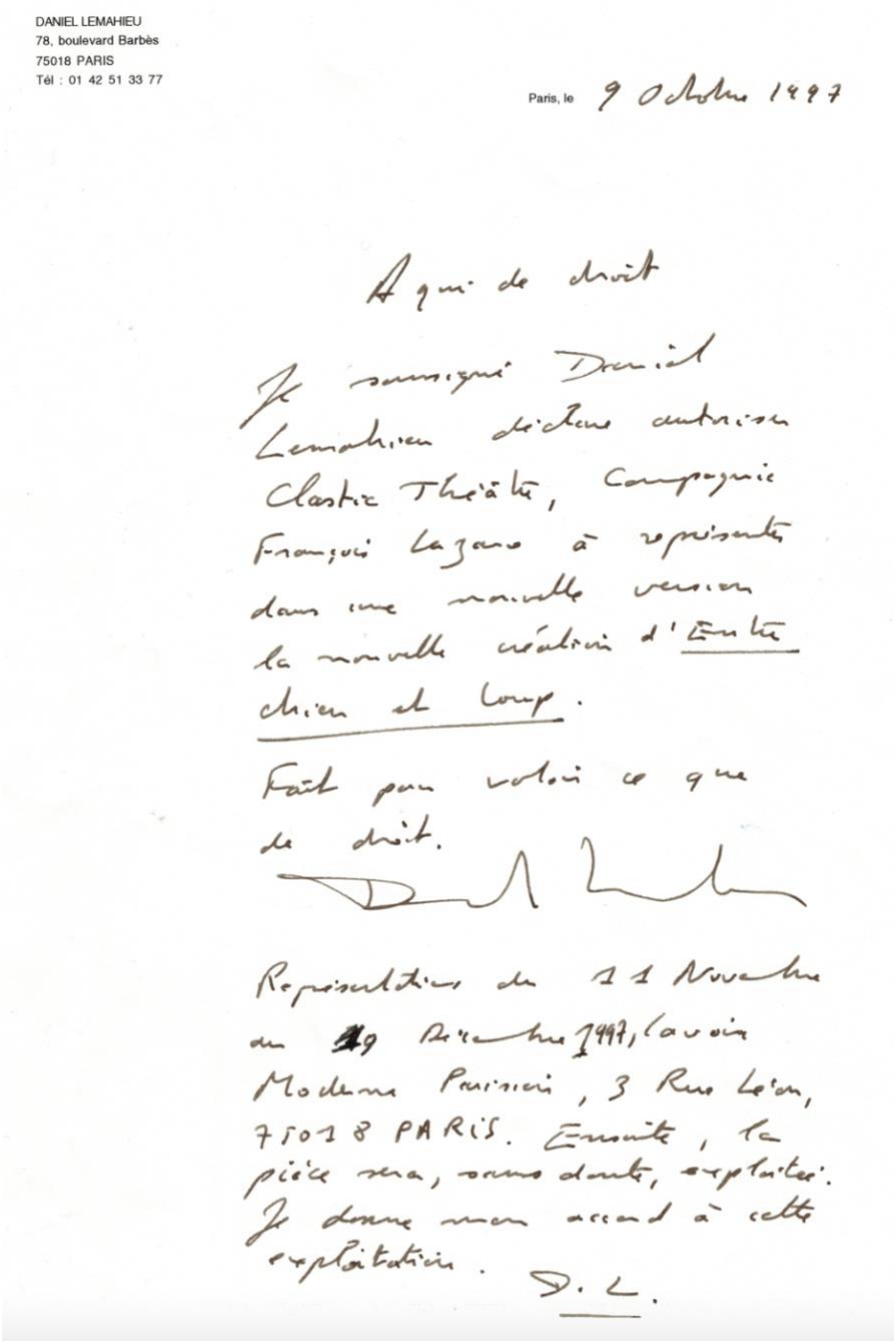
---

[356] François LAZARO, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 32.

[357] François LAZARO, « L'ogre des poupées », *Europe*, n° 1106-1107-1108, *op. cit.*, p. 200.

[358] *Ibid.*, p. 197.

[359] Dossier imprimé de présentation du spectacle *Entre chien et loup (nouvelle version)*, 1997, archive de François Lazaro.


DANIEL LEMAHIEU
78, boulevard Barbès
75018 PARIS
Tél : 01 42 51 33 77

Paris, le 9 Octobre 1997

A qui de droit

Je soussigné Daniel Lemahieu donne autorisation à Clastic Théâtre, Compagnie François Lazaro à représenter dans une nouvelle version la nouvelle création d'Entre chien et loup.

Fait pour valoir ce que de droit.

Représentations du 11 Novembre au 29 Décembre 1997, Cavea Moderne Parisien, 3 Rue Léon, 75018 PARIS. Ensuite, la pièce sera, sans doute, exploitée. Je donne mon accord à cette exploitation.

D. L.

Figure 4 – Lettre de Daniel Lemahieu certifiant l'autorisation donnée à la compagnie François Lazaro - Clastic Théâtre de reproduire la nouvelle version d'*Entre chien et loup*. Archive de François Lazaro © Clastic Théâtre

À partir de ce moment-là, la participation de l'auteur aux créations de la compagnie a été de plus en plus constante et substantielle. Très vite, Lemahieu est passé d'une position extérieure, liminale – et non dépourvue d'hésitations – à une implication essentielle et décisive, qui est allée au-delà de la simple réalisation d'un texte de commande. On en trouve un exemple clair avec le deuxième spectacle qu'ils ont créé, *Paroles mortes ou lettres de Pologne* (1996). Ici, comme préconisé par Lazaro, le point de

départ n'a pas été un texte préalablement écrit par Lemahieu. Lazaro lui avait en effet proposé de mélanger son écriture avec les univers que les acteurs et lui-même pouvaient mettre en place pendant les répétitions. Dans cette nouvelle dynamique, Lemahieu a travaillé dès le début en étroite collaboration avec Lazaro et toute l'équipe artistique, en concevant le thème abordé dans le spectacle et en prenant part aux répétitions. Comme l'explique Lazaro, le rôle revêtu par Lemahieu dans ce contexte dépassait celui de l'auteur et s'apparentait à celui du dramaturge de style allemand :

> Dans une première étape, Daniel fournissait aux acteurs des listes de films à voir, de livres à consulter pour qu'ils se plongent à l'intérieur d'un univers commun, dans une sorte de processus, comme celui de la dramaturgie allemande. Deuxièmement, Daniel écrivait tous les soirs l'histoire de ce qu'il voyait et on en discutait ensemble en présence de tous les comédiens. Troisièmement on se réunissait avec Daniel pour organiser l'écriture finale, qu'il a ensuite librement reprise pour lui donner sa propre langue.[360]

La démarche expérimentée par Lazaro et Lemahieu montre de quelle manière la rencontre d'un auteur dramatique avec la marionnette peut aboutir à l'établissement d'un double rôle de l'auteur, qui, en tant que dramaturge, devient indispensable à la définition du thème et de matériaux bibliographiques pour l'enrichir, au déroulement des répétitions, à l'avancée des travaux, à la création des imaginaires, des mots, de gestes… de chaque partie qui va constituer la totalité du spectacle. Ils ont repris cette même démarche des années plus tard, pour la conception du spectacle *Origine/monde* (2015), comme on le verra dans le dernier volet de ce chapitre en évoquant les occurrences d'une pratique dramaturgique au sein des créations en marionnette. Pour l'instant, il nous suffit de noter, en passant, le parcours d'un auteur qui, partant d'une méconnaissance de l'objet marionnettique, d'une écriture sur table de pièces destinées au théâtre d'acteurs, s'est progressivement rapproché de cet art en y trouvant une spécificité opérationnelle (sa posture d'auteur-dramaturge) et un moyen d'expression qui interpelle sa propre écriture.

La langue des textes dramatiques de Lemahieu semble être travaillée dans le berceau de la langue maternelle évoquée par Barthes dans la citation en exergue de ce chapitre. Étirée, déformée, interrompue, mâchouillée, la langue maternelle devient, sous la

---

[360] François LAZARO, extrait d'entretien effectué le 03/02/2020.

plume de Lemahieu, l'articulation traînante d'un enfant fatigué, se rétracte dans le parler bas, tout en restant pleine de délicatesse et de capacité poétique. « L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère »[361]. Et la relation avec le corps, la rencontre de la langue avec les corps est centrale pour Lemahieu. Comme le pointe Sandrine Le Pors, la langue de Lemahieu « s'origine principalement dans une attention portée à la voix et aux corps, à leurs états »[362]. Dans la rencontre avec la marionnette, avec les corps percutants des pantins de Francis Marshall, Lemahieu a ainsi pu trouver l'objet sur lequel imprimer son écriture, ou plutôt, selon son expression, son « geste d'écriture ». Et ceci, précisément parce que « le corps et la matière de la main marionnettique » est « engendré à partir d'associations libres des fragments et blocs de textes disparates et syncopés, accumulés, collés et montés »[363]. La langue, alors « nous renvoie enfin à la dramaturgie (comme exercice, comme pratique) »[364]. Si, par son écriture, Lemahieu pensait pouvoir fournir un « mot-action » qui traduirait le mouvement de l'acteur, et donc de la marionnette, alors « l'écriture ne fait pas acte de communication. Elle est une expérience. L'essence de l'écriture, *identique à la pratique de la marionnette*, échappe à toute détermination a priori »[365]. Le contact avec le plateau, le travail avec les corps des acteurs et des marionnettes, la rencontre avec la matière qui incarne sa langue deviennent donc nécessaires.

Un autre auteur qui a trouvé sa place au cœur du dispositif marionnettique est Kossi Efoui, qui a entrepris un long parcours de compagnonnage avec la Cie Théâtre Inutile depuis 2006. La compagnie, dirigée depuis 1994 par le metteur en scène Nicolas Saelens, s'est toujours orientée vers la rencontre avec l'écriture dramatique, tout en utilisant les principes « du théâtre par délégation »[366], comme ils avaient tendance à appeler l'utilisation des marionnettes au début de leur parcours, empruntant l'expression à François Lazaro. Les toutes premières créations étaient inspirées par des

---

361 Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 46.

362 Sandrine LE PORS, « Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U », *Europe*, *op. cit.*, p. 145.

363 Daniel LEMAHIEU, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 26.

364 Sandrine LE PORS, « Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U », *Europe*, *op. cit.*, p. 145.

365 *Ibid.*, p. 28. C'est nous qui soulignons.

366 Théâtre Inutile, dossier imprimé de présentation de la compagnie, 2003.

textes classiques du répertoire théâtral, tels que *Le mariage forcé* de Molière, *La double inconstance* de Marivaux, *Huis-clos* de Sartre et *Le misanthrope et l'auvergnat* de Labiche. Après la participation, en 1998, au projet « Lire en fête » au Cameroun, autour de mises en espace et de lectures publiques de théâtre contemporain, la Cie Théâtre Inutile s'est de plus en plus rapprochée de la création contemporaine, notamment avec la mise en scène du texte *Le SAS* de Michel Azama (création 2003). La rencontre avec l'écriture de Kossi Efoui a immédiatement parlé à Nicolas Saelens : « il me semblait que Kossi avait une écriture « marionnettique », une écriture qui portait en elle matière à manipuler »[367]. Depuis 2006 et le début de la collaboration avec Kossi Efoui, la compagnie mène un travail où tous les éléments du plateau sont pris en compte de manière non hiérarchisée : « le texte, l'objet plastique, l'espace sonore, la lumière, les costumes, la scénographie, le travail d'acteur, avec au centre la marionnette qui tisse des liens subtils entre ces différentes écritures »[368]. Dans le cadre de ce principe inclusif du travail scénique, Kossi Efoui a trouvé « la place qu'il entendait occuper entre le plateau et la page blanche »[369], en arrivant à travailler avec Nicolas Saelens et avec les autres collaborateurs de la Cie Théâtre Inutile selon un principe de mutualité artistique qu'ils appellent de « co-inspiration », où la conception d'un travail est menée dans la communion d'idées et le partage de compétences et d'expériences. Un spectacle qui illustre très bien leur méthode de travail est *En guise de divertissement* (création 2013). L'élaboration a commencé directement sur le plateau, par une suite d'improvisations autour des marionnettes, en présence de Kossi Efoui. Au fur et à mesure, l'auteur répondait aux propositions visuelles des comédiens et des marionnettes en soumettant des textes. Ensuite, à partir de ces textes, le metteur en scène donnait des consignes aux acteurs. Cet aller-retour a abouti à l'élaboration d'une ligne dramaturgique que l'auteur a suivie pour faire une proposition de texte final. Ce dernier est donc né à partir des situations qui émergeaient du travail scénique, selon le processus de l'écriture

---

[367] Nicolas SAELENS, « Rencontre sur la route, dialogue entre Kossi Efoui et Nicolas Saelens », entretien contenu dans le dossier du spectacle *Happy End*, 2008, [en ligne]. URL : https://theatre-inutile.com/wp-content/uploads/2016/01/dossier_du_spectacle_happy_end.pdf (consulté le 08/05/2022).

[368] Théâtre Inutile, dossier de présentation de la compagnie, [en ligne]. URL : https://theatre-inutile.com/compagnie/#presentation (consulté le 06/05/2022).

[369] Pénélope DECHAUFOUR, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur " les lieux de la scène "*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

de plateau. Dans l'équipe il y avait aussi une dramaturge, Caroline Giguère, qui a travaillé sur la documentation historique afin de nourrir le travail d'écriture et celui de la scène. L'auteur a ainsi collaboré avec elle dans l'élaboration de la ligne dramaturgique, de la précision de ce qu'ils voulaient raconter, et dans l'exploration des questions philosophiques que ce travail entraîne. Le rôle du dramaturge, distinct dans ce cas de celui de l'auteur, était donc consacré à la recherche et aux problématiques. Toujours en communication avec les exigences du plateau, Kossi Efoui opère souvent des réécritures ou apporte des modifications à ses textes en fonction de la mise en scène, ce qui témoigne de la centralité des procédés théâtraux dans son écriture.

Il en est de même pour Jean Cagnard, auteur dont le parcours s'est rapproché de la marionnette après une première période consacrée à l'écriture de romans, de nouvelles et de poésie, et qui a été appelé à cet univers par des commandes survenues à la suite des rencontres entre auteurs et compagnies de marionnettes organisées par la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et THEMAA à la fin des années 1990. Sa collaboration avec de nombreuses compagnies de marionnettistes[370] s'est très souvent déroulée sous forme de commandes « qui ouvrent sur la relation au plateau »[371]. À partir de ses premières expériences de commandes, Jean Cagnard s'est situé au cœur des expériences du plateau, en gardant toujours ouvert un canal de communication entre le texte et la scène, confrontant la matière de son écriture à celle offerte par la marionnette. En concevant effectivement l'écriture et la marionnette comme deux matières en confrontation, Cagnard a établi une relation organique avec l'objet-marionnette, en arrivant à la percevoir comme une émanation des pulsions humaines primaires, des besoins les plus naturels, un objet dépositaire des fluides et des sécrétions corporelles : « les sécrétions ne sont-elles pas les petits personnages de nos

[370] Arketal, Art Mixte, Trois-Six-Trente, Ches Panses Vertes, Pupella-Noguès, le Théâtre du Jarnisy, le Théâtre Exobus, le Théâtre Pour Deux Mains, Théâtre de la Mémoire, Théâtre du Reflet, Le Deuxième Groupe d'Intervention, Théâtre du Périscope, Cie Labyrinthes, Cie Un Watt, Théâtre de la Remise, Cie Mise en scène, Compagnie de la Fenêtre Ouverte, Action Commedia, Théâtre de treize Vents, Compagnie du Festin, Compagnie Sans Voies, Théâtre d'O. Le type de collaboration varie d'un cas à l'autre, parfois sous la forme de plusieurs créations avec une même compagnie, parfois avec des collaborations mineures.

[371] Jean CAGNARD, biographie sur le site de la Compagnie 1057 Roses, http://www.1057roses.com/compagnie/jean-cagnard/ (consulté le 06/05/2022).

humeurs ? »[372] écrit-il dans son article pour le numéro d'*Alternatives théâtrales* « Voix d'auteurs et marionnettes ». Poussant la métaphore jusqu'au bout, l'auteur joue avec l'image scatologique de son jet d'urine se détachant du buisson où il l'avait laissé, comme une « silhouette liquide » allant chercher son propriétaire pour l'amener à la découverte d'un nouveau chemin. L'écrivain, convoqué par sa silhouette organique, se lève de son bureau et s'engage sur le nouveau chemin, main dans la main avec ce « corps instable et encore fumant ». Le voyage avait commencé et ne pouvait avoir lieu que par le contact physique avec ce corps, en sentant ses mouvements, en voyant ses changements, en mesurant sa température. Son écriture avait besoin de cet échange vivant.

> Il se trouve que jusqu'ici j'ai répondu à des commandes (avec l'avantage, qui ne fut pas facile à estimer d'emblée, d'aller voir ailleurs que dans mes propres réflexes d'expression, mes chemins et préoccupations), principalement dans un travail d'allers-retours entre l'écriture du texte et l'écriture visuelle, chacune se nourrissant des impulsions de l'autre, proposant, comme s'il y avait une nécessité pour les deux matières employées de se confronter, de se renifler, de se reconnaître, de se positionner, dans la présence, dans l'absence, ou plutôt comme s'il y avait nécessité de se confronter parce qu'il y a justement deux matières face à face. Et je conçois encore assez mal d'écrire un texte pour marionnette, seul à ma table, tel que je le fais pour le théâtre, sans « partenaire ».[373]

Cette posture lui a permis de saisir en profondeur comment la matière de la marionnette pouvait accueillir son écriture et donner une voix à ses expressions poétiques, un corps à ses personnages sans nom, un caractère concret à ses images éthérées exprimées dans de longues didascalies. La possibilité de faire passer son écriture par la matière l'a intéressé au point qu'au moment où l'écriture dramatique l'a amené à se lancer dans la mise en scène, c'est à un type de théâtre mêlant acteur et objets que Cagnard s'est orienté, en créant avec Catherine Vasseur la Compagnie 1057 Roses en 2005.

Contrairement à Efoui et Lemahieu, dont le parcours avec la marionnette s'est fait principalement avec un seul et même metteur en scène, Jean Cagnard a multiplié les expériences avec un grand nombre de compagnies et de metteurs en scène, ce qui l'a

---

[372] Jean CAGNARD, « Son corps instable et encore fumant », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 62.

[373] *Ibid.*, p. 62.

amené à se confronter à des sensibilités et des visions toujours différentes des siennes. La relation de l'auteur aux commanditaires a dû se former et s'adapter de façon particulière à chaque fois et, réciproquement, les artistes avec lesquels il a travaillé ont dû accepter de se déplacer, dans un mouvement mutuel vers la rencontre d'intentions. Car, comme le souligne Cagnard, « en aucun cas l'auteur n'est la personne qui écrit ce que vous avez en tête »[374]. Pour l'auteur, il s'agit donc souvent de questionnements, d'ajustements et de remises en question, qui, s'ils aboutissent dans la plupart des cas à un enrichissement grâce aux tensions qu'ils déploient, peuvent parfois se cristalliser en rigidités qui entravent le progrès de manière irréversible :

> De toute façon la livraison du texte n'est jamais revendiquée comme définitive et figée. C'est une proposition de ma part. Qui peut être discutée, remise en question, retravaillée, dans une certaine mesure cependant. J'ai un projet qui a finalement avorté – après trois versions ! – parce qu'il apparaissait que nous ne parlions plus de la même chose. Violent.[375]

Inversement, une compagnie ayant fait une commande à un auteur peut se retrouver avec, entre les mains, un texte dont la mise en scène avec la matière marionnettique choisie est très difficile à réaliser, même si celui-ci a été écrit suite à un échange fructueux d'idées et d'intentions avec l'auteur. La réalisation de *Poudre Noire* (création 2016) faite par Simon Delattre (Cie Rodéo Théâtre) suite à la commande d'un texte à Magali Mougel, s'est déroulée dans de nombreux allers-retours avec l'autrice. De fait, Delattre a voulu commander un texte à Mougel après l'avoir connue lorsqu'elle travaillait avec Olivier Letellier au Théâtre du Phare, attiré par le mode d'écriture de plateau qu'ils avaient mise en place pour *La*



Figure 5 – Simon Delattre, *Poudre Noire*, 2016 © Rodéo Théâtre

374 Jean CAGNARD in Françoise VILLAUME (dir.), *Itinéraire d'auteur* n°10, « Jean Cagnard, un itinéraire. Entretien avec Claudine Galéa », Villeneuve-lez-Avignon, éditions La Chartreuse, 2007, p. 32.

375 *Ibid.*

Nuit où le jour s'est levé[376] (création 2016), un spectacle mêlant théâtre de récit et cirque. Après quelques échanges fructueux avec Mougel sur des questions dramaturgiques et esthétiques, Delattre lui a proposé une collaboration. Le travail a été organisé de sorte qu'à chaque période de résidence artistique de la compagnie, Mougel soumettait une version révisée du texte, pour laquelle Delattre faisait ses retours. Cela s'est produit principalement au cours de la première période de répétitions, pendant environ la moitié de la durée du travail. Cette méthode s'est toutefois avérée inadéquate pour le travail de la compagnie, qui, lors de la rencontre avec le plateau, était désorientée par les nombreux changements que le texte subissait, à tel point que cela a conduit le metteur en scène à modifier par la suite la démarche de travail qu'il effectue avec les auteurs en cas de commande (ce qu'il a continué à faire) :

> J'ai ensuite modifié mon approche des commandes. À cette occasion-là, il y avait trop de changements et de mouvements d'une résidence à l'autre, on perdait beaucoup des acquis du plateau. Maintenant je pousse le dialogue plus loin dans l'écriture, dans les exigences et les allers-retours, pour qu'il y ait moins de changements d'une résidence à l'autre, moins de variations des arcs narratifs, moins de choses qui vont s'empiler et épaissir la densité du texte.
>
> Il faut préciser que dans le cadre d'une commande, il y a forcément l'enjeu du travail fourni par l'auteur ou l'autrice. À l'époque, la compagnie était moins structurée qu'aujourd'hui, les moyens financiers étaient limités, ce qui a participé au degré d'exigence que je me suis autorisé à formuler à l'autrice. À partir du moment où j'ai eu le sentiment que je pouvais faire quelque chose avec le texte, j'ai arrêté d'être aussi exigeants que je le souhaitais. Aujourd'hui, je pense que j'aurais poussé plus loin le travail de réécriture.[377]

Les exigences auctoriales – dont les modifications et les réécritures sont nécessairement parmi les principales et les plus récurrentes – peuvent parfois être contre-productives pour la scène, même lorsque l'échange avec l'auteur est fréquent et constant. Le travail visuel et scénographique, ainsi que la composition des mouvements requis par la marionnette, peuvent donc ne pas trouver l'espace nécessaire pour se développer aisément dans la rencontre avec un texte dramatique, pourtant fait sur mesure, en particulier lorsque celui-ci devient trop encombrant – non seulement en

---

[376] Dans le dossier de présentation du spectacle, le générique indique : « Un texte co-écrit au plateau par Sylvain Levey, Magali Mougel et Catherine Verlaguet. Mise en scène Olivier Letellier », [en ligne]. URL : https://theatreduphare.fr/spectacles_la-nuit.htm, (consulté le 23/06/2022).

[377] Simon DELATTRE, extrait d'entretien réalisé le 14/06/2022.

termes d' « épaisseur » ou de « densité », mais surtout en ce qui concerne la quantité d'attention qu'il requiert.

Comme le montrent les exemples donnés jusqu'ici, ce sont souvent l'écriture et l'univers poétique d'un auteur qui suscitent l'intérêt des artistes marionnettistes, qui partent à la recherche d'un lien avec l'écrivain. Si un tel rapprochement est souvent préparé, comme nous l'avons vu, par un développement initial de l'intérêt pour l'écriture dramatique pour le théâtre d'acteurs, l'exemple de la collaboration entre la metteuse en scène, scénographe et marionnettiste Gisèle Vienne et l'auteur Dennis Cooper montre, en revanche, comment même au sein d'un type de théâtre plus nettement performatif, la présence d'un auteur extérieur peut apporter une empreinte décisive à l'œuvre, et donner lieu pour l'auteur à une pluralité de postures au sein de la création. Auteur surtout de romans, Dennis Cooper a été appelé à la marionnette par l'artiste visuelle avec laquelle il a ensuite entrepris un compagnonnage stable. Dans sa collaboration avec Gisèle Vienne, Dennis Cooper a participé aux créations en adoptant de nombreuses postures différentes : celle d'auteur qui donne l'autorisation de monter certains de ses textes écrits préalablement, comme ce fut le cas pour leur première création, *I Apologize* (2004), auteur et dramaturge pour *Kindertotenlieder* (2007), dramaturge et auteur de l'adaptation pour la scène d'un de ses propres romans (*Jerk*, 2008), auteur participant à un échange permanent avec les interprètes pour l'écriture de *The Ventriloquists Convention* (2015). Parfois, sa participation est allée jusqu'à la scène, en prêtant sa voix, à des phrases interpolées aux images visuelles se déroulant sur scène (*I apologize* ; *Kindertotenlieder*). Avant son expérience avec Gisèle Vienne, Cooper avait déjà expérimenté l'écriture dramatique (notamment pour le chorégraphe Ishmael Houston-Jones), mais n'avait jamais abordé le théâtre de marionnettes. La crudité et les images vives évoquées dans ses textes, ainsi que, peut-être, la présence de marionnettes à fils dans son roman *Jerk*, ont rapproché Vienne de l'univers de l'auteur, l'incitant plus tard à continuer d'écrire pour les atmosphères vibrantes qu'elle fait naître sur scène dans l'interaction entre les interprètes et les mannequins.

Un autre cas où l'auteur extérieur se situe au noyau de la création est celui du théâtre d'objets. La démarche de travail suivie par Francesca Bettini, autrice et metteuse en scène italienne, dans sa collaboration avec différentes compagnies françaises de théâtre d'objets, en est un exemple. Dans les créations de la Cie Vélo Théâtre auxquelles

Bettini a collaboré[378], l'écriture a été étroitement liée à la mise en scène, en prenant forme pendant les répétitions : il n'a jamais été question d'un texte précédant le travail dans son ensemble. Ce que l'autrice apporte d'emblée, c'est plutôt une série de suggestions sur le thème que la compagnie a choisi d'aborder. Avant les répétitions, l'autrice fait des recherches et sélectionne quelques thèmes sur lesquels elle esquisse de courts textes écrits, qui servent de matériel d'improvisation pendant les répétitions. C'est ensuite le plateau qui suggère les mots à garder :

> *Stiamo parlando di spettacoli in cui la scrittura è fatta su scena, non c'è una scrittura letteraria precedente. Per quanto riguarda la mia attitudine, quel che c'è di precedente è la preparazione sul tema.* […] *Prima di trovarci in sala prove io comincio a scrivere, perché scrivendo cerco. Scrivo piuttosto immagini, situazioni, raramente dei dialoghi.* […] *Questi miei preparativi diventano temi di improvvisazione in prova, leggo agli attori quello che ho scritto* […]. *Alcune mie proposte vengono scartate automaticamente perché magari durante le improvvisazioni sopraggiunge qualcosa spontaneamente di più interessante. Là, durante le prove, inizia la grande avventura della scrittura di scena.*

> Nous parlons de pièces où l'écriture se fait sur scène, il n'y a pas d'écriture littéraire préalable. En ce qui concerne mon attitude, ce qui est préalable est la préparation sur le sujet. […] Avant les répétitions, je commence à écrire, parce qu'en écrivant je cherche. J'écris plutôt des images, des situations, rarement des dialogues. […] Ces préparations deviennent des thèmes d'improvisation en répétition, je lis aux acteurs ce que j'ai écrit […]. Certaines de mes propositions sont automatiquement écartées parce que peut-être, au cours des improvisations, quelque chose de plus intéressant surgit spontanément. C'est là, pendant les répétitions, que commence la grande aventure de l'écriture scénique.[379]

Cette procédure découle de la nécessité de construire un équilibre délicat entre les objets et les mots : s'il est important, dans le travail d'écriture pour la marionnette, que l'auteur n'abuse pas de la parole, il est encore plus essentiel, pour le théâtre d'objets, qu'il ne l'utilise pas si elle n'est pas nécessaire. Comme chaque geste est une partie déterminante de l'écriture scénique avec les objets, l'expression de certaines significations est laissée à l'objet, tandis que d'autres peuvent être portées par la parole.

---

[378] *Et il me mangea*, création 2009, dossier en ligne, URL : https://velotheatre.com/et-il-me-mangea/. *La grenouille au fond du puits croit que le ciel est rond*, création 2013, dossier en ligne, URL : https://velotheatre.com/la-grenouille-au-fond-du-puits/.

[379] Francesca BETTINI, entretien réalisé en 2017.

La tâche de l'auteur, dans ce cas, est de servir de médiateur entre l'expression orale et visuelle, et de sauvegarder l'équilibre dramaturgique.

Comme nous avons pu le vérifier, les auteurs qui entrent en relation avec les univers de la marionnette ont tendance de se rapprocher de plus en plus du processus créatif, des répétitions, d'établir un contact direct avec plusieurs aspects impliqués dans la création d'un spectacle. Ils développent, de manière plus ou moins programmatique, des méthodes de travail proches de l'écriture de plateau, selon des modalités qu'il conviendra de définir au cours de notre étude. La manière de travailler varie donc d'un cas à l'autre, et parfois, dans une même compagnie ou relation auteur-marionnettiste, la coutume qui s'est développée au fil du temps, et qui avait établi un rôle pour l'auteur au sein de la création, peut, pour certains spectacles, connaître des mutations. Le rôle de l'auteur peut ainsi varier, et résulte affecté par des fluctuations.

II.2.2 *Auteur-marionnettiste*

Comme nous l'avons déjà évoqué, le cas de l'auteur-marionnettiste est très répandu, surtout en Italie. Parmi les raisons, on note le manque de moyens financiers suffisants pour impliquer un auteur extérieur. En outre, peu d'attention est accordée en Italie à la dramaturgie contemporaine : la coutume reste de monter des textes du répertoire du théâtre d'acteurs, d'adapter des romans ou d'autres types de textes, ou bien d'écrire ses propres textes. La figure de l'auteur dramatique est aujourd'hui peu développée dans le théâtre italien, surtout celle d'un auteur extérieur, qui ne soit pas en même temps metteur en scène ou interprète de son propre texte. Cela se reflète également dans le théâtre de marionnettes, qui, de plus, paie le prix d'une très longue tradition basée sur la gestion familiale, où tout se produisait au sein d'une même famille (à l'exception de quelques collaborateurs extérieurs) : les décors, les costumes, la mise en scène, l'écriture ou l'adaptation des textes. Même dans les cas où les marionnettistes se formaient en atelier [*a bottega*], en allant apprendre le métier directement auprès d'autres marionnettistes, l'économie de production était généralement en circuit fermé, le marionnettiste se chargeant aussi de l'écriture ou de la réécriture des textes hérités de ses prédécesseurs (qu'ils soient membres de la famille ou d'autres maîtres). Les textes provenaient en effet souvent de réécritures de scénarios antérieurs – en témoigne la présence, dans les archives de l'Italie du Nord, de nombreux textes sur le même sujet (*Il noce di Benevento* ; *Roberto il diavolo* ; *Il fornaretto di Venezia* ; *Guerrin Meschino*[380]…) – ou bien il s'agissait d'adaptations de contes de fées, de romans, de livrets d'opéra, d'histoires de saints, et parfois d'œuvres originales.

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, en Italie, contrairement à d'autres pays européens tels que la France ou l'Allemagne, il y a eu peu d'auteurs littéraires qui se soient également consacrés à l'écriture pour le théâtre de marionnettes.

---

[380] À titre d'exemple, dans le seul fond Cuccoli de la bibliothèque Archiginnasio de Bologne, il existe quatre versions différentes de l'histoire de Guerrino Meschino : *Memorie per la commedia di Guerino Meschino*, cote Cuccoli I, 3, 1869 ; *Guerrino Meschino*, cote Cuccoli I, 5, 1869 ; *Guerino detto il meschino agl'alberi del sole alla grotta della fata Alcina con Faggiolino scudiero pauroso*, cote Cuccoli II, 16 ; *Gerino detto il meschino*, cote Cuccoli II, 47. Source : http://badigit.comune.bologna.it/fondi/fondi/93.htm

Chez les marionnettistes et les compagnies italiennes il n'y a donc pas l'habitude de se tourner vers des auteurs extérieurs, et ce mouvement du marionnettiste qui va solliciter un auteur, tel qu'on l'a pu observer en territoire français, reste très rare. Par exemple, l'une des compagnies italiennes de théâtre de marionnettes les plus attentives en termes de choix dramaturgiques, la compagnie Teatrino Giullare (Bologne), s'est concentrée sur l'adaptation d'œuvres d'auteurs modernes ou contemporains : leur répertoire comprend des textes de Giuliano Scabia (*Tragedia di Roncisvalle con bestie*), Samuel Beckett (*Finale di partita*, 2005), Thomas Bernhard (*Alla meta*, 2009), Harold Pinter (*La Stanza*, 2010), Elfriede Jelinek (*Le Amanti*, 2016), Davide Carnevali (*Menelao*, 2019 – et il est intéressant de noter que même si ce dernier est un auteur vivant italien, la question n'a pas été de lui proposer une commande d'écriture, mais seulement de mettre en scène un de ses textes). La compagnie n'a donc jamais travaillé directement avec un auteur extérieur. Le mouvement inverse fait également défaut, c'est-à-dire celui d'auteurs qui approchent le théâtre de marionnettes : ce dernier est encore en Italie entouré de préjugés qui diminuent sa valeur par rapport au théâtre d'acteurs ou à la performance, et les auteurs préfèrent se tourner vers des productions qui peuvent leur apporter du prestige. Une grande partie de la responsabilité de cette situation appartient également aux théâtres publics et à leurs choix de programmation, qui incluent très rarement des spectacles de marionnettes. Avec moins de représentations (ainsi que moins de subventions publiques) que les compagnies du théâtre d'acteurs, de nombreux artistes du théâtre de marionnettes n'ont pas les moyens de se tourner vers des collaborateurs extérieurs, ou bien doivent se soumettre aux exigences de la commission, souvent orientée de manière conservatrice, ce qui entrave une recherche plus expérimentale qui prendrait en compte, par exemple, les écritures contemporaines. Cette recherche reste donc entre les mains de marionnettistes.

Parmi les marionnettistes italiens, il en est qui maintiennent un lien avec les caractéristiques typiques du théâtre de marionnettes, c'est-à-dire qui utilisent les personnages régionaux appartenant aux différentes traditions italiennes, ou bien certains procédés dramaturgiques qui conservent les traces de la souche de l'art de la marionnette (à gaine, à fils et à tringle surtout, selon les différentes traditions régionales). L'utilisation de ces caractères peut se faire sans y apporter de grands changements de fond, en exploitant les mécanismes, surtout comiques, qui, bien que

répétés dans le temps, garantissent un effet sûr et immédiat – nous examinerons brièvement ce cas à travers un exemple parmi d'autres, celui de certains marionnettistes de l'Émilie-Romagne. D'autres marionnettistes, en revanche, tout en utilisant les personnages typiques de leur tradition, les réinterprètent et en proposent des remodélisations, en les utilisant librement dans leurs textes. Cela nous amène à formuler l'hypothèse que dans les textes écrits directement par les marionnettistes peut intervenir ce que nous appelons une « mémoire de la marionnette » (que nous verrons plus en profondeur dans le troisième chapitre à travers l'analyse des textes), c'est-à-dire une trace des traits typiques du genre et des personnages, qui sont réutilisés non par pur conservatisme mais pour qu'à travers leur potentiel – la facétie, la ruse, ou, au contraire, l'idiotie, l'impertinence, la violence etc. – puissent se dessiner de nouvelles formulations dramatiques, inventives et contemporaines. D'autres marionnettistes encore renoncent complètement à se référer à un contexte de tradition, et choisissent de raconter des histoires qui nécessitent leurs propres personnages.

Proche de la souche de l'art

En Italie il n'est pas rare de retrouver des marionnettistes, notamment de marionnettes à gaine, qui restent liés à certains types de traditions. Cela est évident par exemple en Émilie-Romagne, où une longue et importante histoire de familles de marionnettistes et de montreurs de marionnettes a pris racine au fil du temps[381]. On y trouve un certain nombre d'artistes contemporains qui maintiennent en vie les *maschere* (masques) régionaux typiques et qui s'appuient sur des scénarios conservés dans des archives (publiques ou privées) pour les remettre en scène (avec quelques ajustements qui les rendent adaptés au public d'aujourd'hui), ou pour s'en inspirer dans la création de nouveaux textes. Les auteurs dont nous allons parler ici ne font pas partie de notre corpus, néanmoins il nous semble souhaitable de les citer afin de donner un cadre plus global, de montrer également un pan de l'art marionnettique que notre thèse, centrée sur les textes originaux et pour un public majoritairement adulte, omet.

Riccardo Pazzaglia a appris le métier dans l'atelier du marionnettiste Demetrio Nino Presini, et a fondé en 2002 sa compagnie *I burattini di Riccardo*, dont l'aspiration était de promouvoir des spectacles utilisant des marionnettes à gaine traditionnelles. Son répertoire comprend donc, pour la plupart, des textes issus du répertoire transmis par les marionnettistes de Bologne, comme celui laissé par la famille Cuccoli. Les pièces ainsi héritées ont été en partie actualisées et réadaptées :

> *Abbiamo sperimentato un nuovo linguaggio dei burattini, abbiamo cercato di aggiornare il loro modo di parlare, di presentarsi al pubblico, in modo che risultasse allo stesso tempo rispettoso dei canoni della scuola tradizionale bolognese e innovativo e accettabile per un pubblico che è in continuo movimento. Il burattino per essere vivo non può essere un oggetto da museo e deve camminare al passo con la società contemporanea. Cuccoli, Galli, Mandrioli, Presini facevano la stessa cosa, pur nella commedia più tipica: saltava sempre fuori la battuta in riferimento alle notizie del tempo presente*

---

[381] Plusieurs marionnettistes ont été actifs à Bologne : le marionnettiste Cavallazzi vécut au cours du XIX^e^ siècle, et aurait créé le personnage de Fagiolino ; la famille Cuccoli, dont le géniteur, Filippo Cuccoli, a commencé son activité vers 1843 ; Ciro Bertoni (1888-1978), qui fut le maître d'un autre grand marionnettiste bolonais, Romano Danielli. À Modène, le fondateur de la famille Campogalliani, Luigi Rimini Campogalliani (1775-1839), a introduit le personnage de Sandrone ; une autre famille importante a été celle des Preti, qui a doté Sandrone d'une famille, appelée *Pavirònica* (de *pavèra*, un nom régional du nord pour les plantes des marais), composée de sa femme Polonia et de son fils Sgorghiguelo. À Parme, la tradition des marionnettes est principalement liée à la famille Ferrari, active depuis la fin du XIX^e^ siècle.

> Nous avons expérimenté un nouveau langage pour les marionnettes, nous avons essayé d'actualiser leur façon de parler et de se présenter au public, afin qu'elles soient à la fois respectueuses des canons de l'école traditionnelle bolonaise et innovantes et acceptables pour un public qui n'arrête pas d'avancer. Pour être vivante, la marionnette ne peut pas devenir un objet de musée et doit suivre le rythme de la société contemporaine. Cuccoli, Galli, Mandrioli, Presini faisaient la même chose, même dans la comédie la plus typique : la blague surgissait toujours en référence à l'actualité du moment.[382]

Sa production comprend également de nouveaux textes, écrits par lui, dans lesquels, cependant, l'essence des personnages et le type d'intrigue utilisé dans la construction des histoires restent fidèles à ceux de ses prédécesseurs. En revanche, il a aussi créé des pièces plus ancrées dans le contemporain, en suivant une opération que son maître Presini avait déjà entamée : *Sganapino e la tv* est, par exemple, une succession de gags sur le thème des rencontres en ligne, dans laquelle Sganapino rencontre Tartaglia (une marionnette dont la caractéristique est d'être affligée de bégaiement) via une application de messagerie instantanée, avec toutes les conséquences comiques possibles.

À Modène, le marionnettiste Moreno Pigoni a lui aussi choisi de perpétuer sa tradition régionale. Après avoir obtenu une licence en philosophie à l'université de Bologne, il s'est passionné pour l'art de la marionnette et l'a étudié en se rapprochant de différents maîtres, dont Rahul Bernardelli, le neveu d'Otello Sarzi Madidini, et Romano Danielli. La rencontre avec Remo Melloni a également été très importante, grâce à son expérience acquise par l'enseignement d'histoire du théâtre et du théâtre d'animation à la *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi* de Milan et la direction du musée *Il Castello dei Burattini* de Parme. Remo Melloni a permis à Pigoni d'avoir accès à une importante documentation, en papier et en vidéo, sur l'histoire du théâtre de marionnettes. Pour créer ses spectacles, dont il écrit les textes, Pigoni part d'une étude approfondie des pièces de répertoire – principalement du XIX^{e} siècle – dont il ne prend que quelques caractéristiques qu'il adapte ensuite à notre époque. Son processus d'écriture est marqué par l'improvisation : il construit ses histoires à partir d'un indice, d'une situation ou d'une réplique :

---

[382] Riccardo PAZZAGLIA, entretien réalisé en 2017.

> *Il burattino è un modo teatrale che funziona per immagini: immagino la gag, immagino la situazione e intorno ci costruisco il testo, e non viceversa. Il testo è strumentale rispetto al movimento. In repertorio mantengo anche alcuni spettacoli assolutamente classici, ma non li ho mai realizzati in maniera pedissequa come il testo indica, solitamente preferisco andare a braccio.*
>
> La marionnette est un mode théâtral qui fonctionne par images : j'imagine le gag, j'imagine la situation et je construis le texte autour, et non l'inverse. Le texte est instrumental par rapport au mouvement. J'ai aussi des spectacles absolument classiques dans mon répertoire, mais je ne les ai jamais réalisés comme asservis au texte, je préfère généralement improviser.[383]

Les marionnettes les plus utilisées par Pigoni sont des personnages typiques de la marionnette à gaine italienne (Pantalone, Arlecchino, Pulcinella, Colombina, Brighella), ainsi que les *maschere* de Fagiolino et Sandrone, présentes dans presque toutes ses comédies.

La présence de ces artistes témoigne de la persistance d'une manière de faire du théâtre de marionnettes encore liée à ses éléments propres : le castelet, les personnages typiques (chacun selon sa tradition régionale, voire municipale), les textes transmis de génération en génération (et donc déjà partiellement connus par le public), un public composé d'adultes et d'enfants, la présence de gags et de routines attendues. Une telle dimension conservatrice se fait encore plus évidente lorsque l'on pense à une institution comme celle créée au fil des ans par la *Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli*, une des plus anciennes compagnies de marionnettes à fils en Italie, basée à Milan, qui fait encore preuve d'une grande activité aujourd'hui, non seulement théâtrale (avec, entre autres, d'importantes collaborations avec le *Piccolo Teatro* et le *Teatro alla Scala*), mais aussi archivistique[384] et muséale[385]. Les différentes étapes historiques, en presque

---

[383] Moreno PIGONI, entretien réalisé en 2018.

[384] L'archive numérique ARGO, réalisée avec la contribution du Ministère de la Culture, de la Région Lombardie et de la Municipalité de Milan, a catalogué, à ce jour, 5591 des quelque 30.000 pièces – marionnettes, scènes, costumes, manuscrits, accessoires, etc. – datant de 1699 à nos jours, utilisées pour les spectacles de la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. URL : https://archivioargo.com/ (consulté le 11/06/2022).

[385] Le *MUTEF – Museo Teatro di Figura di Milano* (URL : https://marionettecolla.org/mutef/in-mostra/) est né de la collaboration entre la compagnie Carlo Colla & Figli et la municipalité de Milan, avec le soutien de la Fondation Cariplo. Il s'agit d'une collection consacrée à l'histoire des marionnettes et du théâtre de marionnettes en Italie et à Milan en particulier, avec du matériel datant de la seconde moitié du XVII[e] siècle à nos jours. Le musée organise aussi des expositions temporaires. Le catalogue est consultable en ligne – URL : https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/istituti/1343/ (consulté le 05/06/2022).

deux siècles d'existence[386], n'ont toutefois pas sapé la façon dont la compagnie fait du théâtre :

> *Negli ultimi trentacinque al già vasto repertorio storico della Compagnia Carlo Colla e Figli (che contava, quando la compagnia lasciò il Teatro Gerolamo nel 1957 circa duecentocinquanta diverse titolazioni) si sono aggiunti oltre 50 nuovi spettacoli fra melodrammi, balletti, fiabe, commedie e testi derivanti da romanzi popolari.*
>
> Au cours des trente-cinq dernières années, le répertoire historique déjà très vaste de la Compagnia Carlo Colla e Figli (qui comptait quelque deux cent cinquante titres différents lorsque la compagnie a quitté le Teatro Gerolamo en 1957) a été enrichi par plus de cinquante nouvelles productions, parmi lesquelles des mélodrames, des ballets, des contes de fées, des comédies et des textes tirés de romans populaires.[387]

Le répertoire, composé de différents genres (opéra, ballet, prose, comédie, conte de fées), utilise encore souvent les anciens textes de la famille : par exemple, la comédie *Gerolamo finto orso*, mise en scène en février 2019, repropose un texte écrit en 1921 par Carlo II Colla[388] ; la pièce historique *Garibaldi, l'eroe dei due mondi*, jouée en 2007 à l'occasion du bicentenaire de Giuseppe Garibaldi, propose à nouveau l'épopée historico-militaire qui avait été mise en scène pour la première fois au *Teatro Gerolamo* en 1932 et prévoit « l'utilisation de décors, de marionnettes et de costumes tirés du répertoire historique et appartenant à l'édition de 1932, ainsi que de matériel créé ad

---

386 Les premières activités attestées par des livres de comptes datent de 1835. En 1861, la mort du fondateur Giuseppe Colla entraîne la tripartition de la compagnie entre ses trois fils (Antonio, Giovanni et Carlo). La même année naît la *Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli* (formée par Carlo et ses enfants Rosina, Carlo II, Giovanni et Michele), qui se transforme, en 1906, de compagnie itinérante à permanente au sein du *Teatro Gerolamo* à Milan, où elle restera jusqu'en 1957. Après un arrêt partiel de l'activité dû principalement à la fermeture, par la mairie de Milan, du *Teatro Gerolamo*, elle reprend dans les années 1980. En 1984, sous la direction d'Eugenio Monti Colla, est créée l'*Associazione Grupporiani* (1984), une organisation qui gère encore aujourd'hui toute l'activité de la *Compagnia Carlo Colla e Figli*. La mort du dernier membre de la famille, Eugenio Monti Colla (2017) a signifié la transformation finale du noyau artistique de la compagnie, qui, depuis cinq générations, a vu la transmission de la tradition des parents aux enfants, et qui aujourd'hui n'est composée que de personnes qui n'ont pas d'histoire familiale liée à la marionnette.

387 Piero Corbella, présentation de la *Compagnia Carlo Colla e Figli – Associazione Grupporiani* pour le colloque « In viaggio. Storie e visioni dalle Famiglie d'Arte di spettacolo », organisé le 23 mai 2019 par le *Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure Arrivano dal Mare* à Ravenna.

388 Voir la notice du spectacle consultable en ligne sur le site de la compagnie. URL : https://marionettecolla.org/spettacolo/7/gerolamo-finto-orso/ (consulté le 05/06/2022).

hoc pour la nouvelle édition afin de compléter ou de remplacer le matériel historique »[389].

Ces quelques exemples montrent clairement qu'une partie importante du théâtre de marionnettes italien est marquée par des modes de production conservateurs, visant à maintenir en vie l'immense et ancien patrimoine historique. Si d'une part cela permet la transmission de techniques, de cultures, de connaissances et de matériaux, d'autre part cela peut contribuer à ce manque de rencontres avec l'écriture contemporaine que nous avons pu observer dans le théâtre de marionnettes italien.

[389] Voir la notice du spectacle consultable en ligne sur le site de la compagnie. URL : https://marionettecolla.org/spettacolo/61/garibaldi-l-eroe-dei-due-mondi/ (consulté le 05/06/2022).

Un peu plus loin

Il existe par ailleurs des artistes qui, tout en partant de différentes traditions encore reconnaissables dans leurs œuvres, les utilisent à leur guise, les modifient sans se donner de contraintes spécifiques. Souvent, ils utilisent les caractéristiques typiques des marionnettes pour les tester dans des contextes différents, dans des textes inhabituels, ou dans des univers plastiques innovants. Tout d'abord, il faut noter que lorsque c'est le marionnettiste qui écrit les textes de ses spectacles, la plupart du temps, c'est aussi lui qui s'occupe de la mise en scène, bien que les cas ne soient pas rares où le marionnettiste, précisément parce qu'il est en charge de tous les aspects du spectacle, s'appuie sur l'aide d'un observateur extérieur ou d'un assistant à la mise en scène, comme nous l'analyserons plus loin. Ce postulat nous sert néanmoins à observer comment les processus d'écriture menés par les marionnettistes sont, dès le début de leur conception, en communication avec l'idée de mise en scène : écriture et mise en scène proviennent de la même source, contrairement à ce qui se passe dans le cas d'une collaboration avec un auteur extérieur. Qu'implique ce lien étroit avec la scène, et donc avec la réalité matérielle de la marionnette, dans le processus d'écriture mené par un marionnettiste ?

Patrizio Dall'Argine, marionnettiste originaire de Parme, a fait ses premiers pas dans l'une des fabriques du théâtre d'objets et du théâtre de marionnettes expérimental en Italie, le *Teatro delle Briciole*. C'est là que, en 1989, il commence son expérience, en étudiant l'animation et la mise en scène avec Maurizio Bercini et la dramaturgie avec Marina Allegri. En 1991, il commence à travailler comme professionnel au *Teatro delle Briciole* en créant les décors de plusieurs spectacles, travaillant surtout comme peintre-scénographe et constructeur d'objets et de marionnettes. En 2009, il crée avec Veronica Ambrosini sa propre compagnie de marionnettes à gaine à caractère familial, le *Teatro Medico Ipnotico*[390]. Il écrit les textes, peint les scènes et sculpte les marionnettes de ses spectacles, tandis que Veronica Ambrosini s'occupe des costumes et, elle aussi, de la manipulation. Leurs spectacles, animés à l'intérieur du castelet et généralement

[390] Un nom qui se veut un hommage à la troupe de théâtre du professeur Vogler, le protagoniste du film *Le Visage* d'Ingmar Bergman.

conçus pour tout public, mettent souvent en scène des personnages connus de la tradition (notamment Sandrone et Fagiolino, mais aussi des figures telles que le Docteur, la Mort, etc.) dans des situations transposées dans le monde contemporain. Le spectacle *Topolino* (2016) en est un exemple, satire contemporaine qui plonge la famille de Sandrone dans la tragédie des migrations et des réfugiés. Ce sont en effet lui, sa femme Polonia et le petit Sgorghiguelo qui se retrouvent victimes de la fermeture des frontières en Méditerranée lorsque, de retour de vacances en Grèce, ils se rendent compte de ne pas avoir leurs passeports sur eux. Ils sont donc contraints de planter leur tente à côté de celles de milliers de réfugiés, et comme eux, ils tentent d'entrer en Italie par la voie – illégale – de la mer. Ils y font un terrible naufrage, mais au moment où la Mort semble vouloir emporter Sgorghiguelo et Polonia, Sandrone prend son bâton et lui tape dessus, sauvant ainsi sa famille. Ici, les marionnettes peuvent se noyer et être ressuscitées : deux marionnettistes sortent un instant du castelet, chacun avec une marionnette affalée dans les bras, comme sans vie ; un petit mouvement de rotation fait sortir de leur sac l'eau avalée lors du naufrage, et Polonia et Sgorghiguelo reprennent à respirer. L'utilisation de la famille de Sandrone, à laquelle le public s'identifie facilement, s'avère être un excellent moyen de transmettre de manière immédiate et non rhétorique l'ampleur tragique des traversées en mer que les réfugiés sont obligés d'effectuer pour atteindre l'Europe.



Figure 6 – Patrizio Dall'Argine, *Topolino*, 2016 © Teatro Medico Ipnotico et Teatro Due

D'autres spectacles de leur répertoire, destinés à un public adulte, soit s'inspirent d'œuvres littéraires, comme dans le cas de *Werther*, basé sur *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, soit sont des récits originaux, comme dans le cas de *La Sconosciuta della senna*, une reconstitution du Paris du début du XX[e] siècle vu à travers les yeux de certains peintres de l'époque (Utrillo, Modigliani et Soutine). Sa formation de peintre-scénographe (il poursuit, parallèlement à son travail de marionnettiste, son travail de peintre) a donné à Dall'Argine une tendance à partir du concept de la forme pour chaque nouvelle création. La forme visuelle et matérielle de l'objet – représenté et représentant à la fois, c'est-à-dire un objet-signe – est le point de départ pour la composition d'une nouvelle marionnette, d'un personnage, d'un spectacle. Dans son livre sur l'art du marionnettiste, on peut lire, entre autres, cet exemple significatif de sa procédure :

> *Un buon esercizio è quello di comporre sequenze di bassorilievi moventi, figurazioni di passaggi bidimensionali, come nei sarcofagi di marmo dell'età romana. Togliere la tridimensionalità al burattino è un buon modo per studiarlo senza dare niente per scontato. Bisognerebbe trattarlo come un'ombra, per rivelare la* silhouette *della sua essenza formale e le possibilità di movimento. Inoltre i passaggi delle figure da un lato all'altro della scena possono essere un elemento drammatico e formale ricco di sorprese.* […] *Si pensi, in pittura, a certi cicli di affreschi che vedono il protagonista moltiplicarsi sulle pareti. Questa primitiva forma di clonazione figurativa non indebolisce l'immagine, anzi, ne rafforza la soggettività.* […] *La narrazione lineare proprio per i suoi limiti naturali è ricca di stimoli e di tranelli. Lo sconfinamento del burattino nell'elegante bidimensionalità può far nascere l'animazione di scene complesse. Per lo spettacolo Leonce und Lena ho ragionato sul personaggio di Rosetta, amante del principe Leonce. Considerando che avere un amante o due o tre equivale in fondo a essere soli, volevo inizialmente mettere in scena molte Rosetta contemporaneamente. Poi ho pensato di limitarmi a farla seguire dalla sua ombra, un'ombra fisica, in pratica un altro burattino, uguale a lei per aspetto, parrucca e vestito, ma nero come la notte. Sono riuscito così a liberare la sua immagine e in molti casi anche gli sguardi degli spettatori più vispi.*

> Un bon exercice consiste à composer des séquences de bas-reliefs mobiles, figurations de passages bidimensionnels, comme dans les sarcophages en marbre de l'époque romaine. Supprimer la tridimensionnalité de la marionnette à gaine est un bon moyen de l'étudier sans rien prendre pour acquis. Elle doit être traitée comme une ombre, pour révéler la silhouette de son essence formelle et les possibilités de mouvement. De plus, les transitions des personnages d'un côté à l'autre de la scène peuvent constituer un élément dramatique et formel plein de surprises. […] On pense, en peinture, à certains cycles de fresques dans lesquels le protagoniste est multiplié sur les murs. Cette forme primitive de clonage figuratif n'affaiblit pas l'image, au contraire, elle en renforce la subjectivité. […] La narration linéaire, précisément en raison de ses limites naturelles, est riche en stimuli et en pièges. L'empiètement de la marionnette sur une élégante bidimensionnalité peut donner lieu à l'animation de scènes complexes. Pour le spectacle *Leonce und Lena*, j'ai réfléchi au personnage de Rosetta, la maîtresse du prince Léonce. Considérant qu'avoir un amant, deux ou trois, c'est essentiellement la même chose que d'être seul, j'ai d'abord voulu mettre en scène plusieurs Rosetta à la fois. Puis j'ai pensé à me contenter de la faire suivre de son ombre, une ombre physique, en pratique une

> autre marionnette, égale à elle en apparence, perruque et robe, mais noire comme la nuit. J'ai ainsi pu libérer son image et, dans de nombreux cas également, les regards des spectateurs les plus rusés.[391]

D'une première étude visuelle – qui n'est pas directement la sculpture tridimensionnelle de la marionnette –, d'une réflexion sur le potentiel expressif de la bi-dimensionnalité des bas-reliefs, Dall'Argine a tiré l'image du personnage de Rosetta, une image étudiée de manière à pouvoir restituer l'essence du personnage, guère plus qu'une ombre dans la vie du Prince Léonce. Cette image a ensuite été traduite en un objet scénique, c'est-à-dire en deux marionnettes toujours présentes sur scène en même temps – un élément qui a nécessairement influencé l'articulation de la dramaturgie du spectacle. Chaque observation formelle, chaque recherche de l'image constitue pour Dall'Argine le noyau de la construction dramaturgique. C'est également le cas de la marionnette de Léonce, qui devait soutenir le texte de Büchner. Afin de soutenir ce scénario, qui n'était pas destiné à la marionnette à gaine et se trouve donc parfois « ralenti » par des monologues, Dall'Argine a signalé le besoin de « créer des hybrides, composés de marionnettes aux mouvements plus complexes, pour remplir la scène, accompagner les paroles de gestes expressifs »[392]. Profitant de la collaboration avec la Municipalité de la ville de Parme, qui l'a accueilli en résidence au Castello dei Burattini – Musée Giordano Ferrari de 2009 à 2013, le marionnettiste a approfondi sa recherche formelle en confrontant son travail aux marionnettes conservées dans les vitrines du musée. Afin de trouver la bonne forme à donner à la marionnette de Léonce, la première figure vers laquelle il a tourné son regard était la marionnette à fils, mais elle ne pouvait pas être manœuvrée dans le castelet des marionnettes à gaine. Ainsi, il a commencé à « déplacer le regard des marionnettes à fils vers les *pupi* siciliens : les deux se déplacent par le haut, mais les *pupi*, au lieu de fils, ont des tiges rigides, ce qui permet un meilleur contrôle et, surtout, un contact plus étroit avec l'objet

---

391 Patrizio DALL'ARGINE, *Manuale per un burattinaio*, Createspace.com, 2016, p. 31-32.

392 Patrizio DALL'ARGINE, « Un burattinaio in museo », in John MCCORMICK et Paolo PARMIGGIANI (dir.), *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini – Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parma, Grafiche Step, 2015, p. 93. [« *creare degli ibridi, fatti di burattini che avessero movimenti più complessi, per riempire la scena, accompagnare le parole con gesti espressivi* »].

animé »[393]. Il est ensuite parti pour Palerme, où il est resté une semaine auprès de l'Associazione Figli d'Arte Cuticchio pour observer le processus de fabrication des *pupi* qui y est pratiqué. Au retour du voyage, il construit un hybride entre une marionnette à gaine et un *pupo*, son Léonce étant animé par une tige et ayant des jambes et une autre tige fixée à la main pour pouvoir articuler le bras entier. Ainsi, bien qu'il soit manœuvré par le bas comme une marionnette à gaine, Léonce avait des mouvements semblables à ceux des *pupi* siciliens. « Ça a été spontané de l'appeler "*pupattino*" [mot-valise formé de *pupo* et *burattino*] : avec ce néologisme le Prince Léonce a cessé d'être une tentative »[394]. L'observation et l'étude de deux formes "classiques" du théâtre de figures, la marionnette à gaine et le *pupo*, ont ainsi conduit à la création d'une troisième forme, recherchée pour qu'elle soit la plus adaptée possible au texte choisi pour être joué. L'approche de la tradition chez Dall'Argine, tant dans le traitement de la matérialité des marionnettes que dans celui des textes qu'il choisit de jouer ou qu'il compose lui-même, est donc orientée vers l'hybridation ; ce n'est ni un conservatisme obséquieux ni une négation a priori, mais plutôt une sorte de respect ludique :

> *E poi c'era questa strana invenzione che ogni burattinaio minimamente consapevole incontra sulla sua strada: la tradizione, ingombrante come una montagna e minacciosa come una nuvola nera, fino a che ci si rende conto che la montagna è di cartone e la nuvola dipinta con tempere scolastiche*.
>
> Et puis il y avait cette bizarre invention que tout marionnettiste a minima conscient rencontre sur son chemin : la tradition, aussi encombrante qu'une montagne, aussi menaçante qu'un nuage noir, jusqu'à ce qu'on réalise que la montagne est en carton et que le nuage est peint à la gouache.[395]

Toujours au musée des marionnettes de Parme, Dall'Argine a trouvé une inspiration visuelle pour la création d'une autre image, le visage du peintre Modigliani pour sa marionnette dans la création *La Sconosciuta della Senna* (2017). Le spectacle se caractérise par une puissance visuelle qui frôle le langage cinématographique, grâce à la coordination minutieuse des lumières, des couleurs et des images en mouvement que

---

[393] *Ibid.*, p. 94. [« *a spostare lo sguardo dalle marionette ai pupi: ambedue mossi dall'alto, ma i pupi al posto dei fili hanno stecche rigide, che permettono un controllo maggiore e, soprattutto, un contatto più ravvicinato con l'oggetto animato* »].

[394] *Ibid.*, p. 96. [« *È stato spontaneo definirlo "pupattino": con questo neologismo il principe Leonce ha smesso di essere un tentativo* »].

[395] Patrizio DALL'ARGINE, *Manuale per un burattinaio*, *op. cit.*, p. 37.

forment les sculptures en bois. Dans sa première apparition, la marionnette de Modigliani se révèle sur un fond noir, faiblement éclairé par une bougie posée sur la ligne du proscenium. La marionnette vient lentement placer l'index de sa main sur le feu de la bougie, jusqu'à ce que le bois commence à brûler et à se transformer en fumée. Le visage de Modigliani, différent du visage habituellement grotesque des marionnettes, lisse et peint d'un léger blanc nacré, apparaît avec une élégance semblable aux visages représentés dans les tableaux du peintre, tandis que la brûlure de sa main évoque la vie rabougrie et « maudite » qu'il a menée.



Figure 7 – Patrizio Dall'Argine, *La Sconosciuta della Senna*, 2017 © Teatro Medico Ipnotico

Dovevo presentare Modì [nome del personaggio di Modigliani nello spettacolo] *in due versioni: la testa del suo burattino, e una maschera che avrei indossato fuori dal paravento. Per la maschera, in legno, sono partito dal suo ultimo autoritratto, quello di San Paolo del Brasile. Ma una maschera rappresenta l'alterità più che l'identità.* […] *Il burattino di Modì invece, non poteva essere un personaggio, doveva essere proprio lui, animato e terribilmente bello. Muovendo da due fotografie di Modì, per giorni ho cercato il suo sguardo con la speranza di evocare la sua immagine, il suo* phàntasma*, e trattenerlo nel legno. Ma se il passaggio da fotografia a pittura talvolta può riuscire, tra fotografia e scultura è una gara persa* […] *Trovai aiuto nelle teche del museo, in un Gioppino del Rissoli, scolpito con freschezza e con uno stile inconsueto, moderno* […] *Inoltre studiai a lungo alcune teste di Emilio Frabboni, il suo modo di dare espressione al volto trattando la testa come un unico elemento e non come un insieme di particolari. Questi due maestri dei volumi mi hanno aiutato a realizzare il mio Modigliani, che tiene la scena anche stando in silenzio, con la sua sola presenza*.

Je devais présenter Modì [le nom du personnage de Modigliani dans le spectacle] en deux versions : la tête de la marionnette à gaine, et un masque que je portais en dehors du paravent. Pour le masque, en bois, je suis parti de son dernier autoportrait, celui de São Paulo, au Brésil. Mais un masque représente l'altérité plutôt que l'identité. […] La marionnette de Modì, par contre, ne pouvait pas être un personnage, elle devait être lui, animé et terriblement beau. En partant de deux photographies de Modì, pendant des jours, j'ai cherché son regard dans l'espoir d'évoquer son image, son *phàntasma*, et de le

retenir dans le bois. Mais si le passage de la photographie à la peinture peut parfois réussir, celui de la photographie à la sculpture est une course perdue dès le début […] J'ai trouvé de l'aide dans les vitrines du musée, dans un Gioppino de Rissoli, sculpté avec fraîcheur et un style inhabituel et moderne […] J'ai aussi longuement étudié certaines têtes d'Emilio Frabboni, sa façon de donner de l'expression au visage en traitant la tête comme un élément unique et non comme un ensemble de détails. Ces deux maîtres des volumes m'ont aidé à réaliser mon Modigliani, qui tient la scène même en silence, par sa seule présence.[396]

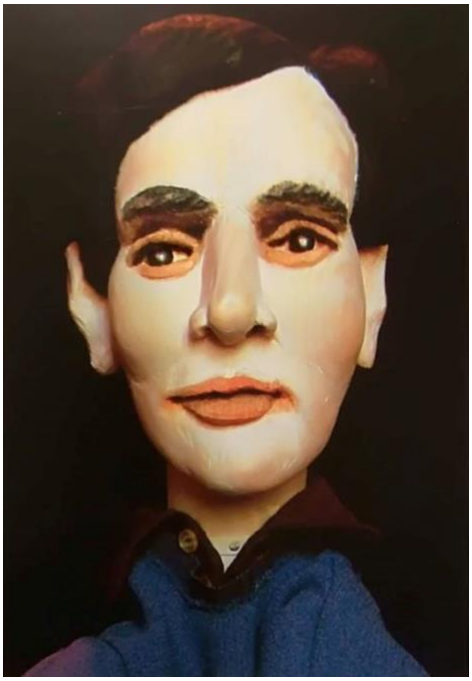


Figure 8 – Patrizio Dall'Argine, tête de la marionnette à gaine Modì © Teatro Medico Ipnotico



Figure 9 – Emilio Frabboni, tête de marionnette à gaine © Castello dei Burattini Museo Giordano Ferrari Parma

Ici aussi, l'observation de têtes de marionnettes à gaine traditionnelles a donc suggéré à l'artiste les formes d'une nouvelle marionnette, ce qui a influencé à leur tour certaines séquences dramaturgiques de la pièce :

Ritrovo nella robustezza formale di queste opere uno spartiacque tra un primitivismo pieno di forze e una tensione verso l'alterità del classico. Questa collocazione estetica, forse inconsapevole nei loro autori, ha contribuito alla mia evoluzione sia nell'intaglio, sia nella drammaturgia dei miei lavori.

Je trouve dans la robustesse formelle de ces œuvres une ligne de partage entre un primitivisme plein de force et une tension vers l'altérité du classique. Ce positionnement

[396] Patrizio DALL'ARGINE, *Un burattinaio in museo*, in John MCCORMICK et Paolo PARMIGGIANI (dir.), *Pupazzi*, *op. cit.*, p. 96.

> esthétique, peut-être inconscient chez leurs auteurs, a contribué à mon évolution tant au niveau de la sculpture que de la dramaturgie de mes œuvres.[397]

De ce que l'on entend communément par « tradition », Dall'Argine cherche à exhumer la dimension vivante qu'elle devait avoir avant d'être appelée ainsi. Dans son processus de création, la composition dramaturgique va donc de pair avec celle de la forme. Lorsqu'il crée des spectacles dont il écrit lui-même le texte, Dall'Argine élabore une première ébauche de l'histoire, l'écriture commence par une première image du contexte, des personnages qui seront les protagonistes du récit. À partir de ce schéma, qui peut être initialement écrit ou simplement gardé en mémoire, il passe ensuite aux répétitions, où il vérifie sa fonctionnalité, selon le procédé de l'écriture de plateau. L'idée de l'histoire ou d'un personnage peut venir directement de la marionnette, pendant la phase de sculpture :

> *In mezzo a tutto questo c'è il tentativo di dialogo con il burattino che sta nascendo. Mentre lo lavoro infatti incomincio a far uscire delle voci, a provare a dare un nome al burattino. La mia muta al momento ha superato i sessanta pezzi. Ognuno di loro ha un aspetto, un nome, una voce, un carattere nato sulla scena, in prova, ma costruisco l'identità di ogni burattino proprio mentre lo scolpisco*.

> Au milieu de tout cela, il y a la tentative de dialogue avec la marionnette qui est en train de naître. Au fur et à mesure que je travaille dessus, en fait, je commence à laisser échapper des voix, à essayer de donner un nom à la marionnette. Actuellement, ma collection a dépassé les soixante pièces. Chacune d'entre elles a une apparence, un nom, une voix, un caractère né sur scène, en répétition, mais je construis l'identité de chaque marionnette au fur et à mesure que je la sculpte.[398]

Un processus de création similaire, dans lequel l'objet-marionnette est au centre de l'acte d'écriture, peut être observé dans l'œuvre du marionnettiste vénitien Gigio Brunello, auteur de nombreux textes[399] pour des spectacles de marionnettes, qui a souvent travaillé dans une relation de co-création avec le metteur en scène d'origine hongroise Gyula Molnár. Fils de marionnettistes et artiste inventif, qui, par ailleurs, a été membre de la compagnie du Teatro delle Briciole pendant quelques années, Molnár

---

[397] *Ibid.*

[398] Patrizio DALL'ARGINE, *Manuale per un burattinaio*, *op. cit.*, p. 50.

[399] Publiés à l'initiative de l'auteur : Gigio BRUNELLO, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Vittorio Veneto, De Bastiani Editore, 2018.

a été l'un des principaux fondateurs du théâtre d'objets dans l'Italie des années 1980, ce qui n'a pas manqué d'influencer le travail avec Brunello :

> *La tecnica dell'improvvisazione e il lavoro con oggetti da animare fanno parte della mia formazione teatrale: ho iniziato a fare teatro con gruppi nei quali solo dopo aver messo in atto delle scene improvvisate si prendevano appunti da cui poi nascevano i testi. Erano gli anni tra i '70 gli '80, e già lavoravo molto con il teatro di figura, seguendo laboratori di ricerca sul rapporto con l'oggetto, all'interno dei quali oltre agli attori anche gli oggetti partecipavano all'improvvisazione*.

> La technique de l'improvisation et le travail avec des objets à animer font partie de ma formation théâtrale : j'ai commencé à faire du théâtre avec des groupes dans lesquels on jouait des scènes improvisées et on prenait des notes, à partir desquelles on créait ensuite des textes. C'était dans les années 1970 et 1980, et je travaillais déjà beaucoup avec le théâtre de figures, à la suite d'ateliers de recherche sur le rapport à l'objet, dans lesquels non seulement les acteurs mais aussi les objets participaient à l'improvisation.[400]

Leur relation, qui a d'abord pris la forme d'une grande amitié personnelle, s'est développée sur la scène dans les années 1990, à partir du moment où Brunello s'est professionnalisé en tant que marionnettiste. Au départ, Molnár assurait la mise en scène des pièces écrites par Brunello, mais à partir de 2000, ils ne font plus de distinction et signent ensemble la mise en scène. Leurs spectacles sont principalement de deux types : le premier comprend des pièces pour marionnettes à gaine, jouées à l'intérieur du castelet ; le second, plus expérimental sur le plan formel, voit Brunello comme le narrateur-acteur d'histoires qu'il illustre en animant de petites statues en bois sur une table[401]. Même si, dans la démarche de Brunello et Molnár, la rédaction du texte va de pair avec la construction des marionnettes, comme nous l'avons observé chez Dall'Argine, le grand soin apporté par Brunello à la dramaturgie fait qu'une première version du texte est réalisée avant le début des répétitions avec Molnár :

> *Come lavoro con Molnár : a me viene in mente un'idea, scrivo, poi arriva Giulio e demolisce, asciuga pensando alla fattibilità della messa in scena. Tutto il materiale è largamente passibile di cambiamento dalla stesura del testo alla messa in scena*.

---

[400] Gyula MOLNÁR, in « Gyula Molnár – Animare l'inanimato: gioco di oggetti con attori », entretien réalisé par Ines Baraldi, Festival Internazionale del Teatro in piazza Santarcangelo, 2012. [En ligne]. URL : https://santarcangelofestival.wordpress.com/2012/08/01/gyula-molnar-animare-linanimato-gioco-di-oggetti-con-attori/ (consulté le 15/06/2022).

[401] Il s'agit notamment de la Trilogia sulla città di Mestre, qui comprend les pièces *Vite senza fine* (2006) ; *Teste Calde – Storie del Risorgimento* (2011) ; *Lumi dall'alto – corse clandestine in città* (2014), et de *Il ritorno di Irene* (2016).

> Comment je travaille avec Molnár : je trouve une idée, j'écris, puis Giulio vient et démolit, assèche en réfléchissant à la faisabilité de la mise en scène. Tout le matériel est largement modifiable, de l'écriture du texte à la mise en scène.[402]

C'est ensuite au cours de la période de répétition que Brunello met davantage à profit le côté formel de ses compétences, dans un va-et-vient entre le castelet et l'atelier où il construit ses marionnettes. La création visuelle s'accompagne d'un grand soin à l'égard du texte, partagé avec Molnár :

> *Con* Beati i perseguitati *e* Macbeth all'improvviso *è nato in maniera più matura il modo di collaborare che tuttora utilizziamo: all'inizio ci incontriamo e ci scambiamo idee. Continuiamo così finché non esce l'idea più interessante, finché non arriviamo a sentire un fuoco, il fulcro, lo spunto drammaturgico più forte. A quel punto Gigio comincia a scrivere con la velocità di un lampo, riesce a scrivere una commedia in una sera. Sui testi lavoriamo a fondo, si mondano cercando di immaginarli già in opera. Anche senza provare ci accorgiamo che una scena va mutata perché inutile o perché ci sono troppe parole. Quando arrivo io tagliamo il testo, oppure individuiamo le lacune, gli equilibri. Questi incontri sono precisamente di lavoro sul testo, sulla scrittura. Contemporaneamente a questo lavoro ci occupiamo molto anche delle costruzioni, decidiamo che tipo di materiale usare, se lo spettacolo sarà in baracca o meno, come costruire la scena. Lui costruisce molto volentieri, anche in questo è velocissimo e anche un po' spericolato, le sue mani parlano bene delle sue battaglie… Gigio è legatissimo alla materia: appena manca qualcosa, che sia complicato o che sia solo un chiodo, lo vuole realizzare subito e quindi interrompe le prove per costruire. Se manca un burattino va nel laboratorio e lo costruisce. Io non sono da meno, anche io sono un bricoleur nato, così perdiamo molto tempo a "costruicchiare", a inventare sistemi e meccanismi.*

> Avec *Beati i perseguitati* [403] et *Macbeth all'improvviso* [404], la manière de collaborer que nous utilisons encore aujourd'hui est née de manière plus mature : au début, nous nous rencontrons et échangeons des idées. Nous continuons ainsi jusqu'à ce que l'idée la plus intéressante émerge, jusqu'à ce que nous sentions un feu, le point d'appui, l'indice dramaturgique le plus fort. À ce moment-là, Gigio se met à écrire à la vitesse de l'éclair, il parvient à écrire une pièce en une soirée. Nous travaillons à fond sur les textes, nous les purifions en essayant de les imaginer déjà à l'œuvre. Même sans répéter, nous nous rendons compte qu'une scène doit être modifiée parce qu'elle est inutile ou parce qu'il y a trop de mots. Quand j'arrive, on coupe le texte, ou on trouve les lacunes, les équilibres. Ces rencontres ont précisément pour but de travailler sur le texte, sur l'écriture. Parallèlement à ce travail, nous travaillons également beaucoup sur les constructions, nous décidons du type de matériau à utiliser, si le spectacle se déroulera dans un castelet ou non, comment construire la scène. Il construit avec beaucoup de bonheur, il est très rapide dans ce domaine et aussi un peu téméraire, ses mains parlent bien de ses combats… Gigio est très attaché au matériel : dès qu'il manque quelque

---

[402] Gigio BRUNELLO, extrait d'entretien réalisé en 2017.

[403] *Beati i perseguitati a causa della giustizia perché di essi è il regno dei cieli*, [*Heureux ceux qui sont persécutés pour la justice, car le royaume des cieux est à eux*], 2005, in G. BRUNELLO, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*

[404] *Macbeth all'improvviso* [*Macbeth tout d'un coup*], 2001, in G. BRUNELLO, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.* Le texte de *Macbeth all'improvviso* avait été précédemment édité : Gigio BRUNELLO, Gyula MOLNÁR, *Macbeth all'improvviso*, Bergamo, Edizioni Junior, 2003.

> chose, que ce soit compliqué ou juste un clou, il veut le fabriquer tout de suite et arrête donc de répéter pour construire. S'il manque une marionnette, il se rend à l'atelier et la fabrique. Je ne suis pas différent, je suis aussi un bricoleur né, et nous perdons beaucoup de temps à bricoler, à inventer des systèmes et des mécanismes.[405]

Les textes écrits par Brunello sont en effet étendus, riches en répliques et en monologues, même une fois que le travail de « séchage » scénique a été fait. Dès qu'il commence à écrire une nouvelle pièce, il sait que plusieurs modifications devront être apportées en fonction du langage marionnettique. Comme l'exprime encore Molnár,

> *È un delitto non approfittare delle possibilità che il teatro di marionette offre all'interpretazione di un testo, quando, attraverso i suoi mezzi, può renderlo più intellegibile, più profondo e più fedele a sé stesso. Una frase scritta può essere espressa in modo differente, alle figure basta un gesto: burattini, statuette, oggetti hanno la loro maniera di parlare. Un burattino è un miracolo della natura, è fuori dalla grazia di Dio, è assolutamente libero. Per questo ha altre possibilità, molto maggiori, per dire ciò che è scritto nel testo. Non intervenire sul testo significa non utilizzare il linguaggio del teatro di figura*.

> C'est un crime de ne pas profiter des possibilités qu'offre le théâtre de marionnettes pour l'interprétation d'un texte, lorsque, par son biais, il peut le rendre plus intelligible, plus profond et plus fidèle à lui-même. Une phrase écrite peut être exprimée de manière différente, les personnages n'ont besoin que d'un geste : les marionnettes, les statuettes, les objets ont leur propre façon de parler. Une marionnette est un miracle de la nature, elle est hors de la grâce de Dieu, elle est absolument libre. C'est pourquoi elle a d'autres possibilités, bien plus grandes, de dire ce qui est écrit dans le texte. Ne pas intervenir dans le texte signifie ne pas utiliser le langage du théâtre de figures.[406]

La pratique de la mise en avant du langage des figures, de l'exploitation de leur potentiel expressif a amené Brunello et Molnár à développer une posture critique et inventive à l'égard du concept de tradition. Plutôt que de se contenter d'utiliser les personnages traditionnels comme des héros incorrects et provocateurs, ils réinterrogent leurs traits typiques : chez eux, la marionnette à gaine ne remplit plus seulement sa fonction la plus évidente, elle ne joue pas les gags auxquels le spectateur peut s'attendre. Si d'un point de vue dramatique les textes de Brunello ont une architecture classique, leur particularité réside dans le fait qu'ils sont peuplés de marionnettes qui font montre d'une personnalité propre, d'une individualité et, nous pourrions même dire, d'un libre arbitre qui transmet au spectateur – ainsi qu'au lecteur –, l'idée d'une autonomie du personnage. À d'autres moments, ce sont les attributs

---

[405] Gyula MOLNAR, extrait d'entretien réalisé en 2015.

[406] Gyula MOLNAR, extrait d'entretien réalisé en 2017.

plus classiques des marionnettes à gaine qui sont désarticulés : dans la pièce *Circumvesuviana* (2013), qui est une reprise des *guarattelle* napolitaines, la marionnette de Teresina reçoit un miracle de San Gennaro, qui lui permet d'être gainée comme n'importe quelle autre marionnette à gaine, au lieu d'être animée par un bâton sous sa robe, comme cela a toujours été le cas. De cette façon, ses mains et ses bras, qui normalement pendent le long de son corps, peuvent bouger librement et lui permettent d'avoir finalement une expérience tactile des choses. Le personnage typique qui est au centre de plusieurs aventures et sur lequel interviennent les remises en question les plus radicales est sans doute Arlecchino. Dans *Come gli etruschi uscirono dalla crisi* (2008), à cause de la crise économique, Arlecchino est peu à peu dépouillé de ses attributs typiques, jusqu'à perdre son propre cœur. Si dans *La Carota* (2006) Arlecchino doit se confronter à ses traumatismes de l'enfance, dans *Macbeth all'improvviso* (2001), réécriture métathéâtrale complexe de la pièce de Shakespeare où les marionnettes se retournent contre leur marionnettiste, il devient le moteur de toute l'action et transforme ce qui était censé être une comédie typique de Goldoni en la sombre tragédie de *Macbeth*. Dans les textes de Brunello, les marionnettes posent des questions existentielles, des situations invraisemblables se mêlent à des éléments ancrés dans le réel, l'intrigue principale se déroule en de nombreuses histoires parallèles, les dialogues alternent avec les interventions du marionnettiste…

> *Qui, nel porgere il* cuore *del recitar con maschere, si lavora di piccone per demolirne la sacralità* […] *e non si fa mistero di voler squinternare i codici stessi della drammaturgia classica, il sopra e il sotto, reale e sembiante*.
>
> Ici, en présentant le *cœur* du jeu des masques, on travaille à la pioche pour en démolir le caractère sacré […] et on ne se cache pas de vouloir démonter les codes mêmes de la dramaturgie classique, le dessus et le dessous, le réel et le semblant.[407]

Nous voyons donc comment l'écriture de Brunello tente de mettre à l'épreuve certains des dogmes attachés au théâtre de marionnettes à gaine – de la manière de manipuler tel ou tel personnage à la croyance que la marionnette ne peut pas être bavarde.

---

[407] Pier Giorgio NOSARI, introduction à Gigio BRUNELLO, Gyula MOLNÁR, *Macbeth all'improvviso*, *op. cit.*, p. 6.

Les exemples analysés ci-dessus nous montrent comment un lien avec la marionnette, avec ses personnages et ses attributs, est toujours présent dans l'écriture réalisée par les marionnettistes eux-mêmes. Dans les textes qu'ils écrivent, les genres peuvent être mélangés, les histoires peuvent être invraisemblables ou plus réalistes, les masques traditionnels peuvent se retrouver parmi les réfugiés ou bien aux côtés du roi Duncan. Lorsqu'une « mémoire de la marionnette » agit sur le texte théâtral, la marionnette s'impose comme le centre de toute action dramatique et lui donne une grande liberté. Si le langage marionnettique est utilisé à son plein potentiel, comme le souhaite Molnár, une innovation dramaturgique du théâtre de marionnettes peut donc être réalisée non seulement par ses formes visuelles, mais aussi par les textes.

Au-delà

Comme nous l'avons déjà remarqué, quand le marionnettiste est à la fois l'auteur du texte et le metteur en scène du spectacle, la relation entre l'écriture et l'élément marionnettique se fait encore plus étroite. C'est également le cas dans les spectacles contemporains, où les formes « classiques » des marionnettes sont mélangées à d'autres langages de la scène, ou bien où elles sont abandonnées au profit de marionnettes et de mécanismes de manipulation plus expérimentaux. Chaque nouvelle création étant confrontée à des objets marionnettiques différents, l'auteur-metteur en scène doit à chaque fois trouver la manière la plus appropriée pour que le texte accompagne la partie visuelle et manipulatoire du spectacle. Le marionnettiste et auteur Alan Payon, metteur en scène de la compagnie Les Enfants Sauvages, affirme que « quand on se lance dans l'écriture d'un texte pour la marionnette, il faut toujours se mettre en relation avec le type d'objet pour lequel on va écrire »[408]. Et, il ajoute, « c'est pour ça que dans un processus de création, comme marionnettiste, je fais en sorte que le texte soit écrit en même temps que se fabrique la marionnette »[409]. De sorte que pour certains marionnettistes l'écriture s'interconnecte, directement sur la page, avec les notes de mise en scène, les esquisses préparatoires, les basculements de la scénographie, les formes sous lesquelles les marionnettes apparaissent sur scène, rapprochant les textes de *storyboards* cinématographiques ou de la bande dessinée[410]. Nous retrouvons donc ici un processus de création qui utilise l'écriture de plateau comme une démarche essentielle pour trouver le juste équilibre entre la partie jouée et la partie parlée.

Il existe aussi des cas, cependant, où l'auteur-marionnettiste se consacre d'abord à l'écriture textuelle, qui a lieu avant le début de la période de répétition. Une artiste qui suit cette démarche est Marta Cuscunà, qui place le côté visuel et textuel au centre de son travail, comme en témoignent ses textes généralement longs et composites. Les

---

408 Alan PAYON, extrait d'entretien réalisé le 24/06/2020.

409 *Ibid.*

410 Plusieurs marionnettistes nous ont confirmé qu'ils utilisent des sortes de *storyboards* pour la conception de leurs textes ou mises en scène (Simon Delattre, Frédéric Feliciano-Giret, Alan Payon). Voir notamment ce que raconte Pauline Thimonnier au sujet du *storyboard* créé par Yeung Faï lors de la création de *Hand Stories* (2017). Cf. Annexes pp. 522-529.

histoires racontées dans ses spectacles, concernant des questions féministes, écologiques et antispécistes, ont une grande importance pour l'autrice : il est essentiel que les personnages soient au premier plan et que le message atteigne le spectateur. Pour la rédaction de ses premiers textes, Marta Cuscunà s'est appuyée sur les « protocoles dramaturgiques » théorisés par l'auteur dramatique espagnol José Sanchis Sinisterra[411], qu'elle a découvert lors de sa participation à un atelier dédié aux auteurs. Ensuite, Cuscunà a développé une méthode de composition plus libre, qui fait appel à de nombreuses recherches documentaires[412]. D'un point de vue dramatique, ses textes déplient clairement un noyau narratif, tout en s'articulant dans l'échange de répliques entre les différents personnages. Ce n'est qu'à partir du moment où elle définit le thème du spectacle et écrit le texte qu'elle peut commencer à penser à sa réalisation sur scène avec ses collaborateurs, la scénographe Paola Villani et l'assistant à la mise en scène Marco Rogante :

> *Ad ogni nuovo progetto, la prima tappa è di solito l'arrivo di una bozza del copione, già abbastanza strutturata, insieme a delle prime intuizioni riguardo ai personaggi, ad alcune azioni che vorrei far fare loro, e alle linee di estetica. Consegno il primo materiale a Marco Rogante e Paola Villani, e su questo Paola comincia a formulare delle proposte di resa scenico-meccanica.*
>
> Pour chaque nouveau projet, la première étape est généralement l'arrivée d'une ébauche de scénario, déjà assez structurée, ainsi que quelques premières intuitions concernant les personnages, certaines actions que j'aimerais qu'ils accomplissent, et les grandes lignes esthétiques. Je donne le premier matériel à Marco Rogante et Paola Villani, et c'est à partir de là que Paola commence à formuler des propositions pour la réalisation scénique-mécanique.[413]

Pour chaque création ils travaillent avec des marionnettes dont la technique de manipulation est très différente : marionnettes à gaine, poupées, têtes accrochées au

---

411 José SANCHIS SINSITERRA, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017. Fondateur du *Teatro Fronterizo* en 1977, Sinisterra a consacré plusieurs études à la dramaturgie et a donné de nombreux cours, destinés tant aux acteurs qu'aux auteurs. *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual* [*Il est interdit d'écrire des chefs-d'œuvre. Atelier de dramaturgie textuelle*] est une compilation de propositions pratiques de dramaturgie textuelle, telles que José Sanchis Sinsiterra les a enseignées au fil des ans. Axée sur la transposition de textes narratifs pour le théâtre, l'œuvre rassemble dans son corpus central un total de 40 exercices concrets.

412 Nous allons approfondir ce sujet dans le troisième chapitre. Voir aussi Giorgia GOBBI, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà. Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, mémoire de master II, Alma Mater Studiorum – Université de Bologne [en ligne]. URL : https://www.martacuscuna.it/wp-content/uploads/2019/10/Lofficina-drammaturgica-di-Marta-Cuscuna%CC%80.pdf.

413 Marta CUSCUNA, extrait d'entretien avec l'autrice et Paola Villani, réalisé le 21/03/2022.

mur, figurines mobiles en métal, jusqu'à des marionnettes grandeur nature à la mécanique complexe. Bien que Cuscunà commence la rédaction du texte avec une idée-prototype des marionnettes en tête, le texte est conclu avant le début des répétitions. Ce n'est qu'à ce moment-là, en revanche, que les marionnettes commenceront à être construites, et que leur mécanique sera testée. L'écriture, donc, est confrontée à ces mécanismes seulement à un stade ultérieur.

> *In una seconda fase lavoriamo molto di disegni. Paola fa le prime proposte di scena, e in seguito comincia a costruire dei prototipi, anche rudimentali, con cui cominciamo a capire se un certo tipo di meccanica può funzionare e, di conseguenza, come si potrebbero sviluppare le altre parti. Via via che le scelte meccaniche e i prototipi vengono affinati cerchiamo di verificare che il copione vi si inserisca agilmente. Alcune volte è stato in effetti necessario modificare la scrittura del testo, aggiustare i dialoghi. Tuttavia, la struttura base del copione rimane, il suo scheletro è portante. Posso assestare alcune parti, ma il grosso dell'idea iniziale è abbastanza radicato in quella che sarà la messa in scena. Ciò che può maggiormente cambiare è l'estensione: nella scrittura iniziale ci sono molte più parole che vengono piano piano sottratte perché alcune parti vengono rese dalla parte visuale, e quindi non c'è più necessità di dirle. Raramente abbiamo dovuto tagliare delle scene, e se è successo è stato perché non trovavamo il modo di realizzarle tecnicamente.*
>
> Dans une deuxième phase, nous travaillons beaucoup avec des dessins. Paola fait les premières propositions scéniques, puis commence à construire des prototypes, même rudimentaires, avec lesquels nous commençons à comprendre si un certain type de mécanique peut fonctionner et, par conséquent, comment les autres parties pourraient être développées. Au fur et à mesure que les choix mécaniques et les prototypes sont affinés, nous essayons de vérifier que le texte s'intègre bien. Certaines fois, il a en effet été nécessaire de modifier le texte, d'ajuster les dialogues. Cependant, la structure de base demeure, le squelette est porteur. Je peux ajuster certaines parties, mais l'essentiel de l'idée initiale est assez bien ancré dans ce qui sera mis en scène. Ce qui peut changer le plus, c'est l'extension : dans le texte initial, il y a beaucoup plus de mots, qui sont retirés au fur et à mesure parce que certaines parties sont rendues visuellement, il n'y a donc plus besoin de les dire. Nous avons rarement dû couper des scènes entières, et si nous l'avons fait, c'est parce que nous n'avons pas trouvé comment les réaliser techniquement.[414]

Il est intéressant de noter que, malgré le degré élevé de variantes présentes dans chaque création, le texte ne subit généralement pas de changements majeurs au cours des répétitions, lors de son passage à la scène. L'essentiel du travail, à ce moment-là, consiste à trouver les meilleurs mécanismes de mouvements des marionnettes, les meilleures solutions scéniques, sans pour autant faire subir au texte de modifications importantes.

---

[414] *Ibid.*

> *A volte c'è stato un intenso confronto rispetto a quali linee scegliere, a come realizzare i passaggi, ovvero come gestire il fatto che per passare da un gruppo di personaggi all'altro c'era necessariamente bisogno di un'azione scenica "di servizio", che non era prevista nel copione.* […] *Questi interstizi presenti nella scrittura sono una delle linee guida su cui progettare la scena: come tenere in vita la scena, composta da sistemi di pupazzi, in un momento di assenza di testo, di parola? È un capitolo molto affascinante che si è sviluppato in maniera diversa in ciascun progetto. Ogni volta bisogna capire come riuscire a mantenere "vivo" un pupazzo anche quando Marta non ha le mani su di lui*.
>
> Parfois, il y a eu une confrontation intense sur les directions à choisir, sur la façon de réaliser les transitions, c'est-à-dire comment gérer le fait que pour passer d'un groupe de personnages à un autre, il fallait nécessairement une action scénique de « service », qui n'était pas prévue dans le texte. […] Ces interstices du texte sont l'une des lignes directrices sur lesquelles s'appuie la conception de la scène : comment faire vivre la scène, composée de systèmes de marionnettes, à un moment où il n'y a pas de texte, pas de parole ? C'est un chapitre fascinant qui s'est développé différemment dans chaque projet. À chaque fois, il faut comprendre comment garder une marionnette « vivante » même lorsque Marta n'a pas les mains dessus.[415]

L'imbrication entre le texte et la représentation scénique peut donc également se trouver dans les interstices, dans les moments de vide où le texte s'interrompt en fonction des mouvements de la marionnettiste, à leur tour requis par les contraintes de la manipulation. L'attention dramaturgique est donc dirigée non seulement vers le mouvement de la marionnette pendant qu'elle parle, mais aussi vers l'immobilité de la marionnette lorsqu'elle n'est pas directement animée.

L'auteur-marionnettiste peut aussi se confronter à une certaine difficulté à l'égard de l'écriture dramatique : « Au début j'étais perdu. Comment rendre compte de toute une expérience à travers l'écriture ? Je suis comédien moi !! »[416] avoue Frédéric Feliciano-Giret lorsqu'il raconte son expérience en tant qu'auteur pour la rédaction du texte du spectacle *Mickey Mouse Project* [417] (création 2018). Après s'être formé au théâtre de l'Épée de Bois et à l'École du Passage, Frédéric Feliciano-Giret s'installe à Bordeaux avec un projet « de théâtre de marionnettes pluriel »[418], le Friiix Club, dont il est le directeur artistique. L'argument de *Mickey Mouse Project* lui vient d'une expérience

---

[415] Paola VILLANI. *Ibid.*

[416] Présentation de *Mickey Mouse Project*, Frédéric FELICIANO-GIRET, « Promenade entre les pages », [en ligne]. URL : https://mmp.friiix.club/le-making-of/promenade-entre-les-pages (consulté le 22/06/2022).

[417] Frédéric FELICIANO-GIRET, *Mickey Mouse Project*, Paris, L'Harmattan, 2019.

[418] Présentation du Friiix Club [en ligne]. URL : https://friiix.club/le-friiix-club/tout-savoir (consulté le 22/06/2022).

personnelle. En 2010 Feliciano-Giret a perdu une amie chère dans un attentat à Pune, au sud-est de l'Inde, où une bombe lancée dans un petit bar a tué plusieurs personnes. Les responsables de l'attentat n'ont jamais été identifiés. Au fil des années, pour tenter de comprendre la cause de la mort de son amie, il s'est lancé dans une véritable enquête documentaire et a recueilli un grand nombre d'articles de journaux et de témoignages. Arrivé au bout de ses recherches, la question s'est alors posée de trouver comment utiliser tout ce matériel et, surtout, comment l'organiser au sein d'une écriture théâtrale. Parmi la liste des lectures[419] qui ont accompagné la création du drame *Mickey Mouse Project*, Feliciano-Giret en indique une en particulier, qui a déclenché chez lui l'impulsion de l'écriture : il s'agit du *Théâtre postdramatique* par Hans-Thies Lehmann.

> Il me fut d'une grande aide. Il définit de façon remarquable les éléments constituants du théâtre contemporain. Après l'avoir lu, j'ai jeté mes idées sur la feuille blanche. N'étant plus effrayé par la fragmentation, la confusion identitaire des personnages, l'absurde, le politique...
> Et puis petit à petit les idées se sont rassemblées, des personnages sont nés, des parties sont apparues. Deux surtout. Celle de l'hommage et celle de l'enquête.[420]

Il est intéressant de noter comment d'un essai qui décrit la scène contemporaine dans ses côtés les plus performatifs, qui en arrive à affirmer la *tabula rasa* du texte, un acteur-marionnettiste a tiré des outils et s'en est inspiré justement pour *écrire un texte dramatique*. Certes, il s'agit d'un texte dont certaines caractéristiques peuvent être définies selon les catégories postdramatiques. La description des événements et la critique des systèmes politiques s'entremêlent de manière paratactique (et c'est l'un des principaux caractères du postdramatique énoncés par Lehmann) avec la vie personnelle des personnages de l'histoire, avec des scènes qui se déroulent dans des temps et des lieux très éloignés les uns les autres. La récurrence fréquente des ellipses et des analepses contribue à briser le rythme du récit. L'alternance entre les parties narratives et dialoguées contribue à augmenter un sens de fragmentation :

> À un moment donné, dans mon écriture, j'ai senti que le texte pouvait prendre la forme d'un chant, un long chant comme ceux des poèmes épiques d'Homère. Au long de ce chant, les acteurs pouvaient prendre le relais, le flux se passait d'acteur en acteur, parce qu'il n'y avait pas de personnifications. C'est ce concept de dé-personnification que j'ai

---

[419] *Ibid.*

[420] *Ibid.*

> surtout tiré de l'œuvre de Lehmann, avec celui de la fragmentation. Je travaillais avec des textes fragmentés, des images fragmentées, sans en avoir peur. Il est intéressant en effet que grâce à une œuvre qui décrit l'âge contemporain, comme celle de Lehmann, je sois arrivé à une écriture qui est plutôt liée à l'âge classique, un long chant.[421]

Cette forme épique dans laquelle le texte se développe, cette forme de « long chant », n'est pas sans rappeler la rhapsodisation théorisée par J. P. Sarrazac, tout comme l'idée que le texte soit pris en charge sans transition par les acteurs, comme si chaque comédien était le rhapsode d'une « dynamique universelle »[422]. Cette modalité de mise en scène, cependant, n'a pas été réalisée. L'auteur avait choisi de s'adresser à deux autres collaborateurs pour la conception de la mise en scène, par conséquent, ainsi qu'il le raconte, « mon idée, qui était plutôt abstraite, s'est ensuite recadrée dans une forme plus concrète, avec des processus d'identification des acteurs avec les personnages »[423]. Dans ce cas, en somme, l'auteur-marionnettiste, bien que dans une posture absolument interne à la création, n'a pas trouvé de débouché scénique pour ses mots et son image dramaturgique, qui ont ainsi trouvé dans la forme écrite leur plus libre réalisation.

---

[421] Frédéric FELICIANO-GIRET, extrait d'entretien réalisé le 24/06/2022.

[422] *Ibid.*

[423] *Ibid.*

II.2.3 *Auteur-à-venir*

Dans une communication préparée pour un colloque organisé par *PuppetPlays* autour des écritures littéraires pour la marionnette[424], Joseph Danan revient sur son parcours d'auteur dramatique en reconnaissant des incursions marionnettiques dans certains de ses textes. Les prémisses de son discours, en réalité, ne font pas penser immédiatement à un auteur qui se serait dédié expressément à l'écriture pour la marionnette : « En tant que chercheur, je ne me reconnais aucune compétence particulière pour parler de la marionnette. Et en tant qu'auteur, je n'ai jamais écrit pour la marionnette »[425]. Deux incursions dans le champ de la marionnette le poussent cependant à revenir sur cette dernière affirmation, en particulier une courte pièce écrite expressément pour marionnettes en réponse à un appel à textes, *Sur la terre moins qu'au ciel* [426] (2008) et une autre pièce, pour jeune public, où il est question d'un petit théâtre de marionnettes utilisé sur scène, *Le Théâtre des papas* [427] (écrite aussi en 2008, à la suite de la précédente). Parmi les raisons que Danan donne pour expliquer son éloignement du théâtre de marionnettes, l'une d'elles est particulièrement intéressante en raison de sa possible valeur générale :

> C'est qu'écrire pour la marionnette me paraissait supposer qu'une pièce soit entièrement écrite pour elle. Car, autrement, il ne s'agirait que d'intégrer la marionnette à une œuvre dramatique globalement dominée par l'humain en chair et en os. Il me semblait qu'écrire pour la marionnette, c'était instaurer un monde, avec ses codes propres. Que ce qui méritait l'intérêt des chercheurs et des auteurs, dramatiques ou scéniques, c'était le monde de la marionnette, la marionnette-monde.[428]

---

[424] « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e - 21e siècles) », *PuppetPlays*, Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 14-16 Octobre 2021. Les captations vidéo de l'intégralité du colloque sont consultables en ligne. URL : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/actualit%C3%A9s/publication-des-enregistrements-du-1er-colloque-international-puppetplays.

[425] Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », communication donnée le 15/10/2021 à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3 à l'occasion du colloque international *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e - 21e siècles) ». Captation vidéo de la communication consultable en ligne. URL : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/comment-et-pourquoi-je-n%E2%80%99ai-pas.

[426] Joseph DANAN, *Sur la terre moins qu'au ciel*, Revue littéraire *Patchwork*, #8, printemps-été 2016.

[427] Joseph DANAN, *Le Théâtre des papas*, Paris, Actes Sud - Papiers, coll. « Heyoka Jeunesse », 2015.

[428] Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

La conviction que les pièces pour marionnettes ne devraient être conçues que pour elles, et donc seulement pour une technique précise (dont il faudrait alors connaître les mécanismes et les fonctionnements), ainsi qu'une méconnaissance généralisée du genre, est peut-être à la base de la difficulté, pour les auteurs dramatiques, de se rapprocher d'un art perçu comme un « monde » plutôt refermé sur lui-même. On peut d'ailleurs ajouter que souvent, comme nous l'avons déjà évoqué, les pièces pour marionnettes ne sont pas considérées comme réellement afférentes à l'écriture dramatique, ou, plus radicalement encore, au théâtre même, si d'autres auteurs rejoignent Danan lorsqu'il dit : « la scène de théâtre, dans mon imaginaire d'auteur, représente l'humain par de l'humain »[429]. En dépit de cela, le cas représenté par Joseph Danan constitue une exception. Il ne relève pas du monde de la marionnette, et il n'a jamais à proprement parler collaboré avec une compagnie de marionnettistes qui lui ait passé une commande d'écriture ; néanmoins, un langage marionnettique est apparu dans les écrits de cet auteur, d'une manière qui était peut-être inconsciente au départ (« Aurais-je écrit pour la marionnette sans le savoir ? Sans le vouloir ? »[430]), mais qui a pu se révéler dans une démarche critique menée par l'auteur sur son propre travail. Il reste cependant vrai que, de manière générale, les textes pour marionnettes sont écrits par les marionnettistes eux-mêmes, ou par des auteurs dramatiques convoqués par les artistes. Dans ce dernier cas, les marionnettistes joueraient alors un rôle d'intercesseur, en introduisant les auteurs à ce type de théâtre, en faisant communiquer deux « mondes » qui restent a priori séparés. Quand cela arrive, comme c'est souvent le cas dans la création contemporaine, l'auteur ne rencontre pas seulement un langage scénique inconnu auparavant, mais en outre une esthétique particulière et définie, celle de la compagnie avec laquelle il collabore. Il s'agit alors, selon Danan, de garder en tête en tant qu'auteur un des « modèles de représentations »[431] évoqués par Bernard Dort, afin de pouvoir « aller vers la marionnette, non pour le reproduire, mais pour jouer avec, s'en rapprocher ou s'en éloigner »[432]. Avec toutefois une différence : dans le

---

[429] *Ibid.*

[430] *Ibid.*

[431] Bernard DORT, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986, p. 8.

[432] Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

théâtre de marionnettes, le sens n'est plus, comme l'évoque Dort, porté en dernière analyse par l'acteur, mais par un objet inerte qui peut l'accompagner ou s'y substituer. L'auteur qui écrit pour marionnettes devrait donc garder à l'esprit que son modèle de représentations concerne une esthétique précise, celle imposée par les dimensions plastiques de la marionnette, et un champ d'action scénique traversé non seulement par la chair des acteurs mais aussi par d'autres présences. L'importance de l'esthétique convoquée détermine alors une nécessité, pour l'auteur, de se confronter souvent avec elle, d'échanger son écriture pour les possibilités évoquées par l'objet sur scène : « L'écriture se fait ainsi dans un va-et-vient entre ce que la scène lui tend comme modèle et ce qu'elle-même, l'écriture, avance et qui modifiera le ou les modèles »[433]. Premier mouvement, donc, de l'auteur-à-venir : que sa pratique littéraire croise celles du plateau, de la marionnette et de ses possibilités visuelles, esthétiques, symboliques.

Ce mouvement en entraîne nécessairement un deuxième, qui n'a pas été mis en lumière par Joseph Danan, peut-être du fait que sa démarche auctoriale prenne généralement la forme d'une écriture accomplie à la table, et que l'expérience d'écriture de textes pour marionnettes ne l'ait pas vu s'immerger dans le vif de la création scénique, mais plutôt convoquer à distance certains univers de la marionnette. Pourtant, ce mouvement, que je nommerai « mouvement d'attirance par l'objet », s'avère fondamental, d'autant plus quand il est le déclencheur de l'écriture, quand il conduit l'auteur à s'engager pour donner des mots à une marionnette. C'est exactement ce qu'évoque Kossi Efoui lorsqu'il affirme : « La question de ce qu'est une marionnette pour moi, si je traduis ça dans mon langage d'écrivain, ça donne : qu'est-ce que m'inspire le mot marionnette ? et si je pars du mot marionnette, j'ai le mot manipulation qui pour moi définit l'essence même du geste d'écriture »[434]. La marionnette appelle ce geste de l'écriture. C'est également ce qui est arrivé, de manière frappante, à l'autrice Catherine Zambon, lorsqu'elle était à la Chartreuse et assistait à un spectacle qui convoquait une marionnette obèse, danseuse, montrée sur scène sans culotte. La description brutale et impitoyable de l'obésité l'a tellement touchée qu'elle

---

433 *Ibid.*

434 Kossi EFOUI, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *Puck*, n° 18, « Marionnettes en Afrique », 2011, p. 172.

a ressenti le besoin de réécrire l'histoire de cette marionnette. La projection imaginaire de l'autrice lui a donné l'impression que la marionnette elle-même lui demandait d'être traitée avec plus de douceur, d'être habillée avec bienveillance pour se protéger des regards qui la jugent. C'est cette nécessité invoquée par l'objet qui a poussé Catherine Zambon à écrire la pièce *Les Balancelles* [435], un texte pour marionnette qui n'est donc pas issu d'une commande de compagnie mais, pourrait-on dire, de la « commande » imaginaire d'une marionnette.

> En tant qu'écrivain et en tant que femme j'étais très interpellée par cet objet. C'est comme si cette marionnette m'avait appelé de tout son être, alors j'ai pris cette figure marionnettique et j'ai lui redonné un autre destin. D'abord, j'ai mis une culotte […]. J'étais très interpellée, tellement cette figure était puissante, désespérée, et drôle en même temps. À ce moment-là j'ai vraiment compris l'impact de l'objet marionnettique, la violence et l'émotion que ça peut provoquer.[436]

Se laisser investir par ce « mouvement d'attirance par l'objet » serait alors un moyen pour établir un lien plus étroit entre le mot et l'objet, ainsi qu'une source efficace d'idées et de fantasmes. Une forme, une couleur, une texture de l'objet suscite chez l'auteur une direction, une parole, une histoire. L'œil de l'auteur regarde l'objet, qui, lui renvoyant une courbe du corps, un geste ou une grimace immobile du visage, le pousse à écrire et rend plus immédiate sa relation avec les choses du monde. Ce va-et-vient entre la matière brute et l'intellect fournit des outils pour une écriture plus ancrée au cœur des significations, même lorsqu'elle devient poétique et raréfiée. Cette impulsion donnée par l'objet marionnettique se retrouve aussi de l'autre côté par rapport à l'auteur, du côté de l'acteur. C'est exactement ce que soutient Marco Rogante, assistant à la mise en scène de la marionnettiste et autrice Marta Cuscunà, au sujet du travail vocal que la comédienne va effectuer pour chaque nouvelle marionnette :

---

[435] Catherine ZAMBON, *Les Balancelles*, Manage, Lansman Éditeur, 2002.

[436] Catherine ZAMBON, transcription d'un moment de son intervention à la table ronde « Le point de vue des auteurs », le 14/10/2021 à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3 à l'occasion du colloque international *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e - 21e siècles) ». [Captation vidéo de la communication consultable en ligne] URL : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/session-2-jeudi-apr%C3%A8s-midi/le.

> *La forma va a determinare la parola e la struttura della voce. Nel teatro di figura, la forma dei pupazzi e degli oggetti e il loro movimento determina il modo in cui la voce è emessa, a livello di interpretazione e di modifica vocale.*
>
> La forme détermine la structure du discours et de la voix. Dans le théâtre de figures, la forme des marionnettes et des objets avec leurs mouvements détermine la manière dont la voix est délivrée, au niveau de l'interprétation comme de la modification vocale, afin de diversifier les voix des personnages.[437]

La forme détermine le caractère d'un personnage et imprime par conséquent le savoir vocal du marionnettiste, qui module la voix pour adhérer au personnage. Ainsi, la marionnette constitue un objet qui agit tantôt sur l'auteur de la pièce tantôt sur l'acteur qui doit l'interpréter. L'auteur-à-venir sera alors immergé dans un canal de communication idéal qui, à travers la marionnette, le relie au corps du marionnettiste et à son savoir-faire technique.

Après avoir établi, dans un premier temps, un lien étroit avec la scène, puis avec la marionnette elle-même, l'auteur se trouve dans un troisième mouvement que j'appellerais, pour reprendre un terme utilisé par Joseph Danan, un « mouvement d'hybridation ». Dans sa communication déjà citée, après avoir parcouru ses textes où intervient la marionnette, Danan affirme finalement que la marionnette, initialement perçue comme un monde à part entière (« la marionnette-monde »), l'intéresse au contraire précisément en raison de sa possibilité de s'hybrider avec d'autres langages théâtraux. Si dans sa seule pièce pour marionnettes, *Sur la terre moins qu'au ciel*, Danan imagine les personnages plutôt comme des figures que comme des humains en chair

[437] Marco ROGANTE, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *cit.*

et en os[438], dans *Le Théâtre des papas* les dialogues entre les trois personnages (deux adultes, papa et maman, et un bébé, Jojo) sont intercalés entre des scènes jouées par le père à l'intérieur d'un castelet qu'il a construit pour son fils, décrites par de longues didascalies. Le petit théâtre dans le théâtre se configure alors comme un univers où n'importe quelle représentation peut advenir, même celle de « l'histoire de l'humanité en quatre-vingts secondes »[439] :

> *Sur la scène du petit théâtre de papa, s'affrontent des guerriers de toutes les époques passées et à venir, des chevaliers en armures du Moyen Âge et des monstres intergalactiques aux yeux lançant des flammes, des Peaux-Rouges aux torses nus peinturlurés et des soldats du XXI^e^ siècles équipés de GPS et d'armes électroniques, des hommes des cavernes armés de massues et d'os de brontosaures et des combattants de la guerre de 14 sortant de leurs tranchées avec des masques à gaz. Des super-héros fendent les airs avec détermination pour affronter des robots* transformers. *Papa régit ce monde en furie qui semble animé d'une vie autonome.*[440]

Comment représenter des chevaliers en armures et des robots *tranformers* en quatre-vingt secondes ? Avec des jouets qui en sont de petites reproductions ? Avec des

---

[438] Je renvoie encore aux mots de l'auteur : « Je me dois de dire quelques mots de cette unique pièce que j'ai écrite pour la marionnette, *Sur la terre moins qu'au ciel*, et qui s'inscrit donc dans ce cadre métaphorique, où des humains sont représentés par des figures marionnettiques. Quels humains ? Un bébé, d'abord, qui est au centre de la pièce et dont Papa et Maman s'apprêtent à fêter le premier anniversaire. Voilà déjà un élément de réponse à la question : pourquoi cette courte pièce est-elle destinée spécifiquement à la marionnette ? Un bébé qui doit dire, ne serait-ce que « Ga ! » ou « Rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr… », au moment où c'est son tour de donner la réplique, peut difficilement être incarné par un vrai bébé sur la scène.

La pièce est découpée en brefs fragments, comme des flashes, où les scènes avec le bébé alternent avec des dialogues des morts. Les morts en question, ce sont Pap's et Mam's, les parents de Papa. Mam's vient de mourir et raconte à Pap's le bébé qu'elle a, bien peu de temps, connu sur la terre. Eux, où sont-ils ? « *Ailleurs ou au même endroit, en un lieu sans lieu* », dit la didascalie qui introduit leur dialogue.

C'était très intuitif, mais il faut croire que cette situation-là aussi appelait pour moi la marionnette, comme si faire jouer ce dialogue, qui plus est très fragmenté, un peu comme une série de vignettes, par des acteurs vivants, m'aurait semblé incongru. Il pourrait l'être par des ombres, ou par des voix. Mais pas représenté par des vivants. Je sais bien, disant cela, qu'un metteur en scène pourrait faire ce choix. Peu importe : je parle de ce qui s'est imprimé dans l'écriture au moment de l'écriture ».

Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

Le dernier point cerné par Danan nous rappelle par ailleurs une de ces caractéristiques individuées par Julie Sermon comme étant propre aux « dramaturgies marionnettiques », c'est-à-dire la forme brève et fragmentée de l'écriture, qui renvoie aux « vignettes » : « la prise de vue cadrée, la scène nettement découpée, constitue, plus globalement, l'unité élémentaire des écritures marionnettiques – dramaturgies du fragment, de l'esquisse, de la vignette ». Voir Julie SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *op. cit.*, p. 117.

[439] Joseph DANAN, *Le Théâtre des papas*, *op. cit.*, p. 9. Il s'agit du titre de la deuxième séquence de la pièce.

[440] *Ibid.*, pp. 9-10.

figurines en carton ? Avec des projections vidéo ? Il s'agira sans doute d'un choix de mise en scène, mais au moment de l'écriture, l'auteur mélange les acteurs avec un microcosme de figurations (im)possibles, qui ne peuvent être convoquées qu'au sein d'un castelet.

> Le propre de beaucoup d'auteurs contemporains, c'est qu'ils n'imaginent pas nécessairement la scène dans le temps de l'écriture. Ils posent la représentation non comme allant de soi (comme "naturelle"), mais comme question. C'est là que surgit la marionnette (ou l'objet), dans ce décollement du naturalisme. C'est ainsi en tout cas qu'elle surgit dans l'écriture théâtrale contemporaine : non comme la reproduction plus ou moins codée d'archétypes, comme elle put l'être par le passé, mais comme un levier pour l'imaginaire.[441]

À un autre moment de la pièce, pour représenter les cauchemars nocturnes du père hanté par la culpabilité de son adultère, les corps des acteurs sont transformés, leurs visages recouverts de masques – la maman apparaît avec un masque de cheval, puis de vache –, ce qui crée des hybridations inquiétantes en rendant l'humain effroyablement animal. « Ce qui m'intéresse », dit encore Joseph Danan, « c'est comment le théâtre peut confronter l'humain à ce qui n'est pas lui : animal, objet, robot, machine… pour en interroger peut-être les limites »[442].

L'interrogation des limites humaines et la confrontation de l'humain au non-humain a notamment beaucoup intéressé Marta Cuscunà dans la création d'*Earthbound* (2021), premier spectacle où elle joue un rôle à part entière. La pièce, que nous avons déjà évoquée, raconte un monde dans lequel la crise climatique a détruit l'atmosphère à tel point que seuls quelques êtres vivants hybridés avec d'autres (des symbiotes) ont les caractéristiques non seulement pour y survivre mais aussi pour guérir la planète. Ces êtres, appelés *Earthbound*, sont des humains auxquels on a implanté les gènes d'autres créatures en voie de disparition afin de développer une « adaptation de l'homme à l'environnement naturel par la symbiose avec son double animal[443] ». Entouré par ces créatures parlantes à moitié humaines, le personnage interprété par la comédienne ne

---

[441] Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

[442] *Ibid.* Voir à ce propos *Puck*, n° 20, « Humain, non-humain », Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2014.

[443] Marta CUSCUNA, notes de mise en scène pour *Earthbound.* [En ligne] URL : https://www.martacuscuna.it/earthbound/ (consulté le 05/06/2022).

pouvait pas apparaître plus humain que les *Earthbound*, tant au niveau du texte qu'au niveau de sa réalisation sur scène : cela aurait nui à l'importance et à l'effet des symbiotes. Par conséquent, le personnage joué par la comédienne est un personnage entièrement non humain, une intelligence artificielle comme *Siri* ou *Alexa*, qui n'est activée que lorsque les symbiotes l'appellent. De même, sur scène, son corps humain est camouflé par un costume et un maquillage pour ressembler davantage à celui d'un robot (avec des traits humains bien sûr), afin de ne pas diminuer la crédibilité des corps hybrides des *Earthbound*, des marionnettes mécaniques qui possèdent une peau et des visages de type humain, mais un torse et des membres manifestement animaux. Le mouvement d'hybridation dépasse donc la confrontation de l'humain et du non-humain, en allant à la recherche d'une symbiose : « mon corps, le seul humain, se déplace dans un lieu post-humain pour animer des figures non-humaines, qui deviennent plus qu'humaines »[444]. L'humain s'étend ainsi au non-humain dans l'extension permise par les marionnettes.

Ce mouvement d'hybridation, dont nous avons imaginé qu'il pourrait être suivi par l'auteur-à-venir, procède, comme nous l'avons vu, d'une dimension dramatique, qui va inévitablement avoir des répercussions sur la scène. C'est en quelque sorte le revers de la médaille de la situation évoquée par Didier Plassard lorsqu'il soulignait comment les dramaturgies composées depuis les années 1980, avec leurs désarticulations et leurs fragmentations, ont pu trouver sur les scènes de marionnettes contemporaines un lieu où devenir réelles, où prendre corps, grâce au « métissage des modes de figuration »[445] qu'elles permettaient.

L'auteur-à-venir donc, celui qui n'a « pas (encore) écrit pour la marionnette »[446], pourrait faire intervenir cette dernière avec les autres langages théâtraux, en réalisant

---

444 Marta CUSCUNA, transcription inédite de l'intervention au Vème Colloque International de l'EASTAP, « Theatrical Mind. Authorship, staging and beyond », Milan, 23-27 Mai 2022. [« *Il mio corpo, l'unico umano, si muove in un luogo post-umano per animare figure non umane, che diventano più che umane* »].

445 Didier PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 15.

446 Nous reprenons le titre donné par Joseph Danan à sa communication non pas pour établir un parallèle entre lui et l'auteur-à-venir, mais pour exprimer que d'autres auteurs qui n'ont pas encore écrit pour la marionnette pourraient eux aussi y trouver des outils d'écriture particuliers, et en même temps lui apporter une nouvelle force dramatique.

une fusion qu'il n'est pas encore évident d'entrevoir aujourd'hui. En prenant part à la création, en prêtant attention aux caractéristiques matérielles de l'objet et en le faisant communiquer avec d'autres éléments dramaturgiques, l'auteur qui utilise la parole en sachant qu'elle sera portée par un objet pourrait suggérer une synthèse (ou un enterrement ?) de l'éternelle dialectique entre l'aspect visuel et la parole, entre *opsis* et *logos*. L'ajout du langage marionnettique pourrait alors enrichir le présent du théâtre avec des modes de figuration concrets, soutenant le sens dramaturgique exprimé par la pièce. Si la marionnette permet « d'établir une relation, sur scène et dans l'écriture, entre l'homme et les 'autres que lui' »[447], l'auteur-à-venir pourra aller jusqu'à utiliser l'objet pour ouvrir des entailles d'infini dans son écriture.

[447] Hélène BEAUCHAMP, « La marionnette, un autre regard sur le monde », *Europe*, n° 1106-1107-1108, *op. cit.*, p. 5.

II.2.4 *Récurrence et sens de l'écriture scénique* [448]

Avant de procéder à l'analyse des expériences de dramaturgie (au sens moderne) que nous avons rencontrées dans notre corpus, il semble utile de définir un point aussi évident que banal : comme nous avons pu le constater à partir des démarches des artistes et auteurs que nous avons analysés, ceux-ci mettent très souvent en place des processus d'écriture scénique : le texte se forme ou se modifie directement dans la rencontre avec la scène. Étant donné le lien étroit, dans le théâtre de marionnettes, entre la création du texte et sa vérification sur scène, nous allons nous attarder ici sur la manière dont la production du texte prend vie dans les processus d'écriture scénique. Ces derniers peuvent avoir lieu principalement de deux modalités : la première voit le texte se former pendant les répétitions, par des allers-retours entre les propositions des acteurs-manipulateurs et du metteur en scène sur le plateau et la restitution et la synthèse qu'en fait l'auteur ou, à l'inverse, par des improvisations à partir des propositions de l'auteur ; la deuxième voit un texte (original, ou bien issu du répertoire théâtral ou encore d'autres sources) qui est susceptible d'être modifié à sa rencontre avec la scène. Cette première différenciation n'est pas sans rappeler la distinction opérée par Siro Ferrone entre dramaturgie « conclusive » et « préventive » :

> *La drammaturgia può avere diversi caratteri, anzi numerosi, ma volendo descriverla sinteticamente può essere classificata come consuntiva o come preventiva. La drammaturgia consuntiva è tendenzialmente governata da uno scrittore che spesso, ma non sempre, è anche un attore; è la drammaturgia che trascrive sulla carta le dinamiche, i rapporti e soprattutto l'elaborazione dei personaggi tenendo conto di una precisa compagnia di attori e del loro concertato possibile. Il testo è al servizio delle competenze attoriali presenti. La drammaturgia preventiva non è preordinata ad alcuna compagnia teatrale futura, ma è frutto della mente del drammaturgo che può essere anche un attore; si tratta di una drammaturgia che è spesso la conseguenza secondaria di esperienze sceniche precedenti, che nel nuovo testo trovano l'occasione di rinnovarsi e talvolta chiarificarsi.*

> La dramaturgie peut avoir différents caractères, voire de nombreux, mais en voulant la décrire brièvement, on peut la classer comme étant soit conclusive, soit préventive. La dramaturgie conclusive tend à être régie par un auteur qui est souvent, mais pas toujours, également acteur ; c'est la dramaturgie qui transcrit sur papier la dynamique, les relations et surtout le développement des personnages, en tenant compte d'une compagnie d'acteurs précise et de leur concertation potentielle. Le texte est au service des compétences théâtrales présentes. La dramaturgie préventive n'est pas destinée à une

[448] Nous choisissons ce terme, qui correspond également à la formulation italienne, pour différencier les processus identifiés dans le théâtre de marionnettes de la formulation « écritures de plateau », qui renvoie souvent aux diverses publications de Bruno Tackels sur le sujet.

> future compagnie théâtrale, mais elle est le fruit de l'esprit de l'auteur dramatique, qui peut aussi être un acteur ; c'est une dramaturgie qui est souvent la conséquence secondaire d'expériences scéniques antérieures, qui trouvent dans le nouveau texte l'occasion de se renouveler et parfois de se clarifier.[449]

Il convient toutefois de mettre en évidence quelques différences. En premier lieu, l'auteur d'une dramaturgie conclusive pour le théâtre de marionnettes n'écrit pas seulement pour les acteurs, mais aussi pour les objets, pour leur univers figuratif et pour leur technique de manipulation. Le « *concertato possibile* », la « concertation potentielle », doit également accueillir cette composante, ainsi que celle de la dynamique du groupe d'acteurs pour lequel elle est développée. La figure de l'acteur, en outre, entre dans la dramaturgie seulement lorsqu'il manipule à vue (ce qui, de fait, a lieu la plupart du temps). Ensuite, parmi les expériences contenues dans notre corpus, les cas de dramaturgie dite préventive ne sont pas fréquents, et même lorsque cela se produit, elle est rarement complètement détachée de la compagnie à laquelle elle est destinée, en vertu des profonds liens de compagnonnage que nous avons observés. Écrire pour une compagnie de théâtre de marionnettes implique en premier lieu que l'auteur découvre et rencontre l'univers figuratif de la compagnie, qu'il connaisse les types de marionnettes qui seront utilisées et leur mécanisme de fonctionnement, qu'il les ait à l'esprit au moment de l'écriture.

Comme le souligne Pauline Thimonnier, autrice et dramaturge qui, après sa spécialisation en dramaturgie au TNS, travaille à la fois pour le théâtre d'acteurs et pour plusieurs compagnies de marionnettistes, dans le théâtre de marionnettes la dramaturgie est strictement liée aux nécessités du plateau et de l'objet figuratif qui est utilisé. La taille, la forme, le type de marionnette utilisés affectent la mise en scène et donc entraînent des ajustements au niveau du texte ou de l'agencement dramaturgique des scènes. Les répétitions se structurent ainsi avec des allers-retours continus entre le texte, l'atelier de constructions des marionnettes et le plateau. La dramaturgie préventive est donc beaucoup plus rare que dans le théâtre d'acteurs :

---

[449] Siro FERRONE, « Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo », *Drammaturgia* [en ligne depuis le 31/10/2014]. URL : https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6050 (consulté le 28/06/2022).

> Il y a un ressenti visuel qui est difficile à prévoir à la table. Si au théâtre d'acteurs on peut encore avoir des expériences de dramaturgie à la table, des moments où le dramaturge va donner des pistes à chacun des artistes avant les répétitions au plateau, la marionnette nous amène beaucoup plus sur le vif, sur l'expérience du plateau, parce qu'elle comporte des endroits que nous ne pouvons pas simplement imaginer. Le temps aussi change beaucoup. Si au théâtre il y a un premier temps de conception avant les répétitions, dans le théâtre de marionnettes il y a un aller-retour incessant entre l'atelier et le plateau, ce qui affecte aussi le texte. À chaque fois que l'on retourne à l'atelier, on retouche le texte, la partition ou le synopsis.[450]

Ainsi, dans les cas de dramaturgie préventive, le texte donné préalablement par l'auteur peut en tous cas subir des modifications, comme la suppression de certaines parties si leur sens est déjà exprimé par une action réalisée par la marionnette. Quand un auteur extérieur reste à la marge de l'élaboration théâtrale, en donnant un texte achevé à la compagnie ou au marionnettiste, ceux-ci s'en servent souvent comme d'un matériau malléable et modifiable – les textes écrits par Gérard Lépinois pour la Cie Houdart-Heuclin, par exemple, sont ensuite retravaillés et adaptés par les marionnettistes à leurs langages scéniques. Un processus d'écriture scénique peut donc avoir lieu sur le texte écrit préventivement, à un stade ultérieur par rapport à l'écriture dramatique « à la table ».

Les cas les plus fréquents d'écriture préventive sont, de manière peut-être surprenante, ceux dans lesquels le marionnettiste écrit ses propres textes. En effet, bien qu'il soit facile d'imaginer le processus d'écriture effectué par un marionnettiste comme une écriture scénique en soi, ce n'est pas toujours le cas. Certains marionnettistes, très attentifs à la structure dramatique de leurs œuvres, consacrent un temps initial à la conception, à la recherche des noyaux thématiques et à la rédaction du texte avant de commencer les répétitions. C'est ce que nous avons observé, par exemple, dans la démarche de Gigio Brunello, qui, après avoir écrit une pièce, la vérifie sur scène avec le regard extérieur de Gyula Molnár, et ce n'est qu'ensuite que le texte est modifié en fonction de la mise en scène, même si elle était déjà présente, *in nuce*, au moment de l'écriture. La même chose se vérifie chez Marta Cuscunà, qui livre à ses collaborateurs un texte qui ne subira que des variations mineures lors des répétitions : dans la phase d'écriture elle imagine déjà une ébauche de mise en scène et projette son

[450] Pauline THIMONNIER, extrait d'entretien réalisé le 08/06/2022.

corps dans la relation avec les figures, si bien que ce seront plutôt les constructions scéniques et les dispositifs marionnettiques qui s'adapteront le plus possible à ses idées, aux nœuds du texte et à ses enjeux dramatiques. On pourrait donc définir l'écriture scénique qui intervient dans les cas d'écriture « préventive » comme une « vérification scénique », dans laquelle le texte, déjà écrit, est ensuite mis à l'épreuve du plateau, et modifié là où il ne s'intègre pas dans le langage des figures.

Parmi les expériences recueillies dans notre corpus, c'est lorsqu'un auteur extérieur participe au processus de création que les modes de l'écriture scénique deviennent les plus accomplis et évidents. L'auteur écrit en accord avec l'univers créatif du marionnettiste :

> Il est devenu évident que, dans le cas du théâtre de marionnettes, il ne s'agit pas tant d'écrire des textes dramatiques concevant d'avance des spectacles que des textes sollicitant l'imagination des metteurs en scène pour leur propre travail de conception, différent de celui de l'auteur.[451]

L'expression « écriture scénique », rendue ambiguë par les différentes interprétations qui lui ont été données au fil du temps[452], mérite d'être précisée, en fonction de ce qu'elle peut signifier pour le théâtre de marionnettes contemporain où des auteurs dramatiques produisent des textes originaux. On note déjà un premier écart : dans notre cas, l'écriture scénique n'indique pas la composition d'œuvres construites principalement, voire exclusivement, par des éléments de la scène – décors, lumières, objets, sons, mouvements, etc. – bien que ceux-ci soient évidemment très présents, étant donné la nature matérielle et visuelle du théâtre de marionnettes. Le texte n'est pas écarté, au contraire, il joue souvent un rôle important – il est bien plutôt relu dans son rapport avec les autres éléments de la scène, à la recherche d'un agencement équilibré. Deuxième écart : les processus d'écriture scénique dont nous traitons ne comprennent pas, à quelques exceptions près, les cas de réécritures, c'est-

---

[451] Henryk JURKOWSKI, « Une ou deux visions ? », in *Puck*, n°8, *op. cit.*, p. 28.

[452] Voir Didier PLASSARD, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *op. cit.* : « Si pour les uns elle sert à décrire le travail d'organisation des éléments de la représentation dans le régime moderne de la mise en scène (dont elle serait, en quelque sorte, le synonyme), pour d'autres elle ne peut s'appliquer qu'à des productions dans lesquelles la place du texte théâtral se trouve décentrée […], se confondant ainsi avec la notion de théâtre postdramatique formulée par Hans-Thies Lehmann ».

à-dire de réinterprétation, par le moyen propre au plateau, de textes de répertoire. Il s'agit d'un choix de terrain, celui de s'intéresser à la production de textes originaux, mais ce choix et le corpus qui en résulte influencent nécessairement l'analyse effectuée.

Au passage, il est intéressant de noter que ces deux écarts se placent automatiquement dans une relation dialectique avec les sphères d'intervention de l'écriture scénique pointées par Lorenzo Mango lorsqu'il aborde, dans son ouvrage consacré à cette question, le rapport entre le texte et la scène. Dans le chapitre intitulé *Il testo e la scena* [« Le texte et la scène »], Mango traite et des réécritures – les réinterprétations substantielles à partir d'un texte dramatique préexistant, comme ont pu le faire Bene et Grotowski – et de la *drammaturgia scenica* [« dramaturgie scénique »], à savoir ces occasions où « l'écriture scénique peut tendre à produire une dramaturgie propre et spécifique, même en l'absence d'un texte de référence »[453] – comme chez Tadeusz Kantor. Les processus dramaturgiques déclenchés par l'écriture dramatique n'y sont pas étudiés dans la mesure où ils se produisent en même temps que la production d'une nouvelle pièce. Le seul cas qui s'en approche, cité par Mango dans ce même chapitre, est celui de Beckett : son exemple, plus purement dramaturgique au sens de *textuel*, a donné lieu à des écrits qui sont « la synthèse, au niveau verbal, d'une action entièrement et fondamentalement scénique »[454]. En d'autres termes, selon Mango, certains textes de Beckett sont aussi difficiles à lire qu'ils sont fonctionnels sur scène, car ils sont déposés sur la page avec une pensée qui est déjà scénique, et pas seulement littéraire.

C'est ce qui se passe avec certaines des écritures les plus expérimentales d'un point de vue dramatique (pensons, par exemple, aux textes poétiques de Jean Cagnard ou de Kossi Efoui), où l'absence d'un système visuel rend difficile la connexion du lecteur avec le sujet et où le langage n'est pas immédiat – le mannequin manœuvré et démonté par cinq acteurs dans la mise en scène de *En guise de divertissement* rend plus évident le thème véhiculé par le texte, celui de l'exploitation d'un corps non conforme à des fins

---

[453] Lorenzo MANGO, *La scrittura scenica*, *op.cit.*, p. 169. [« *la scrittura scenica possa tendere a produrre una sua propria, specifica drammaturgia anche in assenza di un testo di riferimento* »].

[454] *Ibid.*, p. 159. [« *la sintesi, ad un livello verbale, di un'azione tutta e fondamentalmente scenica* »].

de divertissement. Se pose alors une série de questions sur les possibilités de mettre en scène le texte ou des parties de celui-ci – on pense aux didascalies détaillées et évocatrices dans *Les Gens légers* de Jean Cagnard. Il semble en effet logique qu'un texte créé par les processus d'écriture scénique soit plus efficace sur scène que dans le livre. Le cas de Kossi Efoui, dont nous avons évoqué plus haut le travail de symbiose avec la Cie Théâtre Inutile, est en ce sens illustratif. Dans les croisements constants entre l'écriture, le jeu des acteurs, l'aspect plastique des figures et la manipulation, le texte se forme « comme une matière vivante avec laquelle l'auteur et les comédiens ont à créer un rapport, une relation... qui se manifeste dans le principe de la manipulation »[455]. Mots et manipulation des marionnettes en deviennent étroitement liés, ce qui s'apparente à la conception que Kossi Efoui propose de la langue comme matière à manipuler :

> […] si je pars du mot marionnette j'ai le mot manipulation qui pour moi définit l'essence même du geste d'écriture. Écriture comme mise en scène des mots donc manipulation des mots. Considérez qu'il y a un lien de solidarité entre ces mots-là quand je parle d'écriture, un lien de solidarité entre le mot manipulation et le mot mise en scène. Manipulation des mots, mise en scène des mots, pour moi c'est ce qui est à la source de l'irruption du poème, si quelque chose s'appelle le geste poétique, c'est-à-dire pour moi le geste d'écriture, dans l'espace du langage, ce geste-là porte le même nom que le geste qu'on appelle manipuler - manipulation, mettre en scène.[456]

L'observation de la manipulation, physique, d'une marionnette suscite ainsi chez l'auteur l'impulsion, physique elle aussi, d'écrire. L'observation de la réalité du plateau nourrit l'univers poétique et dramatique : « c'est l'alchimie du réel qui est en jeu pour un auteur qui compose toujours en observant les comédiens au plateau, et pour qui la polyphonie de ce contexte de création permet le renouvellement et l'enrichissement du spectacle »[457]. En donnant à Efoui « un écran de projection où les mots ouvrent des champs de projection pour le lecteur »[458], la marionnette dévoile une dimension plus

---

[455] Pénélope DECHAUFOUR, *Une esthétique du drame figuratif*, *op. cit.*, p. 179.

[456] Kossi EFOUI, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *Puck*, n° 18, « Marionnettes en Afrique », 2011, pp. 172-176.

[457] Pénélope DECHAUFOUR, « Kossi Efoui en compagnonnage avec le Théâtre Inutile », *Skéné&graphie*, n° 1, Automne 2013, [en ligne]. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/skenegraphie/1045. DOI : https://doi-org.ezpupv.biu- (consulté le 01/06/2022).

[458] Kossi EFOUI, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *op. cit.*

universelle de la représentation, elle lui donne une image de l'humain affranchi de ses contingences prosaïques. De cette façon, la marionnette ouvre pour l'auteur une dimension non ordinaire du langage, et lui évoque une écriture qui est de l'ordre du « poème ». L'expérience d'écriture scénique menée par Efoui avec la Cie Théâtre Inutile à partir de 2010 s'est donc avérée une continuation naturelle de cet esprit de « co-inspiration » qui, dès le début de leur collaboration, vise à faire en sorte que « chaque élément qui compose un spectacle soit travaillé sans hiérarchie présupposée et qu'il puisse se penser dans le tissage d'un ensemble »[459].

La « synthèse […] verbale d'une action fondamentalement scénique »[460] évoquée à propos de certains textes de Beckett, apparaît dans la production dramatique de l'auteur Daniel Lemahieu à l'occasion de son compagnonnage avec le marionnettiste François Lazaro, comme nous l'avons vu plus haut. Après la mise en scène faite par Lazaro à partir d'un texte de Lemahieu non écrit pour la marionnette (*Entre chien et loup*), les deux artistes ont travaillé de manière beaucoup plus coopérative pour *Paroles mortes ou lettres de Pologne* (1996). L'échange auquel ils ont donné vie, dans lequel chacun a apporté son propre langage, constitue à proprement parler un exemple de co-écriture, menée par Lemahieu et Lazaro selon un processus d'écriture scénique qui incluait des intentions dramaturgiques – prises en charge par Lemahieu qui, comme nous l'avons vu, a également endossé le rôle de dramaturge. Si l'on examine une version de travail[461] de *Paroles mortes ou lettres de Pologne*, on remarque immédiatement que Lemahieu, chargé de la rédaction finale du texte, a enregistré sur le papier les mouvements, les scènes, les actions qu'il a pu observer sur le plateau et en dialogue avec lesquels il a façonné le texte. À côté de ces indications, se trouvent de maigres et éparses bribes de répliques, ou bien des longues listes de mots et des accumulations verbales qui créent la Babel de l'incommunicabilité sur quoi la pièce est centrée. Le texte est en effet divisé en séquences courtes, chacune désignée par un titre, dans lesquelles la réplique est

---

459 Pénélope DECHAUFOUR, *Une esthétique du drame figuratif*, *op. cit.*, p. 183.

460 Lorenzo MANGO, *La scrittura scenica*, *op.cit.*, p. 169. [« *la sintesi,* […] *verbale, di un'azione tutta e fondamentalmente scenica* »].

461 Daniel LEMAHIEU, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'histoire*, tapuscrit inédit, archive de François Lazaro. Le tapuscrit, divisé en paragraphes pour chaque séquence différente, décrit « l'histoire » de ce qui se passe sur le plateau, par le biais de courtes phrases et de quelques répliques. La version numérique du tapuscrit nous a gentiment été fournie par François Lazaro.

précédée d'une indication de ce qui se passe sur la scène. La pièce, dont le sous-titre est « l'impossibilité de communiquer et les multiples situations comiques qui surviennent lorsqu'on essaie tout de même », s'ouvre précisément avec la figure de l'auteur (sorte de personnage agissant dans la pièce) placée au centre de cette difficulté communicative :

> LE LIEU VIDE
> Un plateau de théâtre.
> L'auteur en salle. Il siffle. Ça commence. Son très fort martelé à la bande son.[462]

Le personnage de l'auteur est presque le seul investi par la parole, alors que les autres personnages sont traversés par des listes de mots souvent répétés en différentes langues, incapables de communiquer, de s'entendre les uns avec les autres. La parole de l'auteur est, elle aussi, morcelée, coupée par des points d'exclamations et des points d'interrogations, inapte à s'organiser en discours. Chacune de ses interventions vient d'ailleurs commenter négativement ce que les acteurs jouent sur scène, avec un effet tragicomique signifiant l'impossibilité de se comprendre et questionnant le rôle même de l'auteur :

> L'AUTEUR – Mais qu'est-ce que c'est que ce bazar, là ? Où il est mon texte ? C'est mon texte, ça ? Bouger ? Pas bouger ? Qu'on m'explique. Venez m'expliquer, là. Hein ? C'est quoi d'ça ? Hein ? Du texte ? Mon texte, ah ma tête, je dis, dis-je, où il est mon texte ? […][463]

> L'AUTEUR – Mais c'est quoi ça, c'est du Babel, ça ? Écoutez-vous ! Écoutez-vous ça ! Mais pas Babel, ça. Non, pas Babel. Pas ça. […][464]

> L'AUTEUR - Mais qu'est-ce que c'est ça encore ? (*temps*) Qu'est-ce que c'est encore que ça de possible quand même ? (*temps*) C'est un message ? (*temps*) Une action ? (*temps*) Un signe ? (*temps*) Quelque chose pour servir à rien ? (*temps*) Ça sert à rien. (*temps*) Bon, je sers à rien. Bon.[465]

Avec un clin d'œil ludique à la prétendue inutilité de l'auteur au sein des créations marionnettiques, croyance encore répandue en France à l'époque, Lazaro et Lemahieu

---

[462] Daniel LEMAHIEU, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'Histoire*, *cit.*, p. 1.

[463] *Ibid.*, p. 6.

[464] *Ibid.*, p. 9.

[465] *Ibid.*, p. 14

construisent un rare mécanisme de renvois entre le langage de la marionnette et celui de la parole, où l'auteur, au lieu de proposer un texte qui ne pourrait pas être joué tel quel par les acteurs (« Où est mon texte ? C'est mon texte, ça ? »), se met à l'écoute de la scène, lui fournit des suggestions et en retient les résultats. L'articulation, sur la page, de ces deux pistes, verbale et scénique, dans laquelle la dynamique du jeu se mêle avec celles des marionnettes et des corps des acteurs (les marionnettes utilisées dans le spectacle sont composées à partir de véritables prothèses anatomiques), témoigne du processus d'écriture scénique mis en œuvre par le metteur en scène avec l'auteur et de la réalisation de cette « concertation potentielle ».

Nous avons ainsi vu comment, dans le théâtre de marionnettes contemporain, il existe au moins deux modalités d'écriture scénique. La première, que nous avons défini comme une « vérification scénique », n'intervient qu'à un stade postérieur à la phase d'écriture dramatique. Le texte est passé « au tamis » de la marionnette, pour voir si elle offre de meilleurs moyens d'exprimer l'écrit (nous rappelons, au passage, les mots de Molnár : « ne pas intervenir sur le texte signifie ne pas utiliser le langage du théâtre de figures » [« *non intervenire sul testo significa non utilizzare il linguaggio del teatro di figura* »], ou bien pour travailler à l'imbrication parfaite de l'écosystème marionnettique et de la dramaturgie, comme nous le verrons plus loin, en analysant notamment le travail de Marta Cuscunà. La deuxième modalité d'écriture scénique à l'œuvre au sein du théâtre de marionnettes contemporain, construit effectivement le texte à partir des échanges avec le plateau, elle ne part pas d'un texte déjà écrit, mais le crée en tenant compte des forces qui participent à la création, avec une attention particulière à l'élément marionnettique, à son langage et à sa relation avec l'acteur-marionnettiste. Il en résulte généralement des textes aux formes contemporaines, non dénués d'éléments rhapsodiques, tressés de styles poétiques et ponctués de didascalies par lesquelles la scène intervient dans la page. Par ailleurs, en raison du corpus que nous considérons, ce type d'écriture scénique ne s'identifie pas aux théories qui, dans le sillage du postdramatique de Lehmann, entrevoient dans l'écriture scénique un moyen d'en finir avec le texte dramatique en faveur des autres éléments de la représentation. Elle cherche bien plutôt à prendre soin de leur communication. En ce sens, on peut retenir les mots de Bruno Tackels lorsqu'il affirme qu' « il ne s'agit pas d'en finir

catégoriquement avec le drame »[466] mais de créer « un texte élaboré *pour la scène, et à partir de la scène* »[467].

[466] Bruno TACKELS, *Les écritures de plateau. États des lieux*, *op. cit.*, p. 95.

[467] *Ibid.*, p. 99.

II.3 *« Where is this sight ? »*

« *Where is this sight ?* » demande Fortinbras en arrivant à la cour du Danemark, juste après qu'Hamlet mourant ait confié à Horatio la tâche de raconter son histoire. Dans le texte de Shakespeare, en quelques lignes, la question de la narration se mêle au problème de la vision. Comment rendre compte, par des mots, de ce qui a été vu ? Et inversement, comment montrer à l'œil un récit ? Traduite en termes théâtraux, la question qui se pose est de savoir comment la vision d'un récit, d'une histoire, peut avoir lieu sur scène. C'est le grand défi auquel le théâtre tente depuis toujours de répondre, alors que dans la vie nous ne pouvons ni retenir ni voir dans leur ensemble toutes les dimensions d'un récit ou d'une histoire. C'est le grand défi de la dramaturgie, également, depuis son émergence dans les observations de Lessing dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, lorsqu'elle commence à se définir en termes de « pensée du passage à la scène »[468]. Si pendant longtemps le terme de dramaturgie désignait l'« art de la composition des pièces de théâtre »[469], depuis les théories de Lessing, il a pris un sens différent et spécifique, plus conforme à celui de son étymologie : « Dans l'étymon du mot nous parle, en effet, le *dramatos ergon*, c'est-à-dire le travail, la construction de l'action »[470]. Dans son acception moderne et de dérivation allemande (telle qu'elle a pu se définir davantage avec Brecht), la dramaturgie consiste, donc, en ces processus qui mènent du texte écrit à son énonciation sur scène. L'interprète de ce passage est le *Dramaturg*, ou le « conseiller littéraire » des théâtres et des metteurs en scènes, à l'origine chargé de différentes tâches : suivre la production dramatique contemporaine, proposer des textes à inscrire au répertoire, éventuellement adapter ou écrire des pièces pour son établissement ou compagnie, et, aussi, faciliter le processus de mise en scène et le devenir théâtral du texte en agissant comme médiateur entre l'auteur, le metteur en scène et les acteurs – tout en gardant la réception du public comme objectif final.

---

[468] Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 16.

[469] Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 7.

[470] Lorenzo MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 145. [« *Nell'etimo della parola ci parla, infatti, il dramatos ergon, vale a dire il lavoro, la costruzione dell'azione* »].

La figure du dramaturge s'est développée en France dans le moule du *Dramaturg*, et sa diffusion s'est accélérée à partir des années 1960, sous l'influence du travail mené par Brecht et ensuite par la *Schaubühne* de Peter Stein pendant les années 1970. Malgré cela, la dramaturgie ne s'est jamais vraiment établie comme une pratique stable, du moins pas de la même manière qu'en Allemagne, où les dramaturges font partie du personnel employé dans les institutions théâtrales. Néanmoins, il s'agit d'une pratique assez bien définie et récurrente. Par rapport à la France, la situation italienne est bien plus pauvre d'exemples solides de dramaturgie confiée à une figure précise, ce qui a donné lieu à des formes de dramaturgie vagues et insaisissables[471], difficiles à séparer des autres rôles auxquels elles se sont superposées : metteur en scène, auteur, acteurs.

Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, l'entrée dédiée à la « dramaturgie », éditée par Bernard Dort, indique qu'elle « apparaît souvent comme un concept flou, de contours et de portée variables »[472]. Figure ductile et agissant sur plusieurs niveaux, le dramaturge a été, et reste à certains égards, chargé de maintenir les différents aspects de la création théâtrale « dans un état de fluidité constante », pour reprendre l'expression de Max-Hermann Neiße avec laquelle nous avons ouvert ce chapitre.

---

[471] Voir à ce propos le précieux effort de repérage effectué par Claudio MELDOLESI, Renata M. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

[472] Bernard DORT, « Dramaturgie », in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 285.

II.3.1 *Des développements de la dramaturgie*

L'analyse dramaturgique, comme l'affirme Pavis, a été un soutien fondamental à « l'invention de la mise en scène et la relecture des classiques »[473], et son développement après les années 1950, grâce à l'expérience brechtienne, l'a amenée à se stabiliser comme « méthode de lecture et d'interprétation des pièces assez perfectionnée »[474]. Grâce aux analyses dramaturgiques approfondies des pièces, chaque metteur en scène a pu les décomposer, les démanteler et les recomposer selon sa propre logique et sensibilité, afin de donner lieu à des relectures infinies d'un même texte, à chaque fois nouveau et pourtant fidèle à lui-même (« il n'y a pas d'*Hamlet*, déformé ou réécrit, qui ne reste aussi l'*Hamlet* original, car c'est avec cette forme que la forme "moderne" doit dialoguer pour assumer sa nouvelle identité »[475]). Ayant dépassé la notion idéologique des analyses dramaturgiques brechtiennes, la dramaturgie entendue dans son sens moderne « consiste à mettre en place les matériaux textuels et scéniques, à dégager les significations complexes du texte en choisissant une interprétation particulière, à orienter le spectacle dans le sens choisi »[476]. Une telle pratique dramaturgique s'est largement vérifiée dans le théâtre de marionnettes contemporain, qui s'est tourné à plusieurs reprises vers les textes classiques pour en proposer une réinterprétation[477], comme nous l'avons perçu dans le parcours de plusieurs compagnies qui, en vertu de cette approche initiale du texte théâtral, se sont ensuite tournées vers des auteurs contemporains pour la création de nouvelles pièces. Comme l'affirme Plassard, « la mise en scène [est], particulièrement pour le répertoire ancien, une forme de mise à l'épreuve du texte, la vérification des significations dont il peut se charger pour nous

---

473 Patrice PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, 2e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2018, p. 106.

474 *Ibid.*, p. 105.

475 Lorenzo MANGO, *La scrittura scenica*, *op. cit.*, p. 150. [« *non c'è Amleto, deformato o riscritto che sia, che non resti anche l'Amleto originario, perché è con quella forma che la forma "moderna" ha necessità di dialogare per assumere la sua nuova identità* »].

476 Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 106.

477 Voir Jennifer RATET, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, thèse en Art et histoire de l'art. Université Paul-Valéry - Montpellier 3, 2019.

aujourd'hui »[478], et le « concept de dramaturgie […] dans son sens moderne »[479] y a joué un rôle fondamental.

Dans ce développement de la dramaturgie, qui, en son sens le plus large « englobe le TOUT du théâtre »[480], le dramaturge, chargé de liens entre le parties de ce « tout », s'est articulé dans différentes tâches à la fois[481] : il peut remplir les fonctions d'un conseiller littéraire, d'un chercheur, il peut s'occuper de l'adaptation de textes, assister aux répétitions, collaborer avec le metteur en scène et les interprètes dans l'élaboration de l'œuvre scénique, ou encore remplir des fonctions plus institutionnelles, comme s'occuper de la programmation d'un théâtre… Il est, en somme, un sujet mouvant, une « fonction à la fois vague et spécifique »[482]. Cette pluralité a été accentuée par « l'arrivée des idées relativistes postmodernes et postdramatiques des années 1970 »[483], en raison desquelles, selon Pavis, la pratique dramaturgique a connu davantage un éclatement de ses tâches, à tel point que dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* il choisit d'utiliser, pour désigner ces pratiques finalement différentes, le terme pluriel de « nouvelles dramaturgies », qui comprend le *devised theatre*, l'*educational dramaturgy*, la dramaturgie de l'acteur, la dramaturgie postnarrative, la *visual dramaturgy*, la dramaturgie de la danse, celle du spectateur et finalement la *performative dramaturgy*. Malgré cette diversification détaillée, d'après les définitions fournies par Pavis, aucune d'entre elles ne semble s'appliquer *a priori*, immédiatement, au théâtre de marionnettes, ce qui n'est pas surprenant, celui-ci n'étant pas pris en compte dans son *Dictionnaire*.

D'autre part, des définitions trop larges ne rendent pas justice aux particularités et à la variété des pratiques dramaturgiques qu'il est possible d'observer dans le théâtre de marionnettes. Par exemple, dans son essai *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, en mettant

---

478 Didier PLASSARD, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n° 2, décembre 2019, p. 391.

479 *Ibid.*

480 Olivier ORTOLANI, « Dramaturgie », *Théâtre/Public*, n° 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986, p. 7.

481 Patrice Pavis en identifie six dans son *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 105.

482 Joëlle CHAMBON, « Hasards et défaites de la dramaturgie », in Joëlle CHAMBON, Philippe GOUDARD, Didier PLASSARD (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, Montpellier, Éditions Espace 34, 2013, p. 57.

483 Patrice PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 106.

en résonance le processus dramaturgique avec l'herméneutique telle que la définit Ricœur[484], Joseph Danan identifie deux grandes étapes de travail : la première est consacrée à « expliquer », à dégager la structure statique du texte, dans un premier temps de travail « qui consiste, pour la dramaturgie 2, à observer la dramaturgie 1, à mettre à jour sa structure interne »[485] ; la deuxième étape consiste à interpréter, c'est-à-dire à « prendre le chemin de pensée ouvert par le texte »[486]. L'interprétation, cependant, ne sera jamais globalisante, et une partie du travail sera laissée au spectateur. La voie, pour Danan, serait « d'assumer notre responsabilité à l'égard du "sens à venir"[487] »[488]. C'est-à-dire, grâce au travail d'explicitation accompli en amont et au travail d'interprétation accompli pendant les répétitions, il est possible de donner au spectateur un matériau qu'il soit à même d'interpréter. « Celle-ci constitue, proprement, notre dramaturgie (sens 1 et sens 2 réunis) »[489]. Comme le disait déjà Bernard Dort : la dramaturgie « c'est tout ce qui se passe dans le texte et tout ce qui se passe du texte à la scène »[490]. Le rôle du dramaturge est donc d'être à la fois le médiateur du sens du texte, celui qui partage une lecture approfondie du texte avec les autres figures concernées par la création (metteur en scène, acteurs, techniciens, etc.), et le garant du passage de ce même sens à la scène. Bien que ces fonctions ne manquent pas pour le dramaturge travaillant sur des projets de théâtre de marionnettes, surtout lorsqu'il s'agit de mettre en scène une pièce déjà écrite, il nous semble qu'elles ne tiennent pas compte des expériences mixtes et hybrides qui apparaissent dans le théâtre de marionnettes, surtout dans notre cas d'analyse, c'est-à-dire celui où il y a une production textuelle originale. Dans ce type de travaux, la plupart de temps il n'y a pas un texte préalable à « expliquer » et à « interpréter », mais un processus continu et

---

484 Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Coll. « Points », 1986.

485 Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 38. Dans l'expression « dramaturgie 1 » Danan implique la dramaturgie en tant qu' « art de la composition des pièces de théâtre », alors que « dramaturgie 2 » désigne la « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre ».

486 Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, *op.cit.*, p. 175.

487 Jacques DERRIDA et Jean-Luc NANCY, « Responsabilité – du sens à venir », in *Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, 2004, notamment p. 178 (Derrida).

488 Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 39.

489 *Ibid.*

490 Bernard DORT, « Affaires de dramaturgie », in *Théâtre universitaire et institutions*, FNTU, 1985, p. 62.

osmotique entre la page – encore à écrire – et la scène – en phase de construction. L'étude de la dramaturgie au sein de l'univers de la marionnette est un terrain encore à défricher, ce qui nous pousse à aborder la question en essayant d'en tirer quelques repères, du moins provisoires.

En explorant, comme nous l'avons fait, la posture de l'auteur et les nombreuses déclinaisons qu'elle peut revêtir au sein du théâtre de marionnettes contemporain – cette posture que nous avons dite « fluide », en raison des particularités propres aux conditions matérielles de l'auteur contemporain et aux exigences pratiques de la marionnette –, nous avons rencontré diverses pratiques dramaturgiques. Plus précisément, nous avons parfois croisé la figure du dramaturge à l'allemande, que nous souhaitons analyser plus en détail, en raison de sa présence croissante dans le champ de la marionnette (notamment en territoire français). Dans la succession d'entretiens que nous avons menés avec des auteurs et des marionnettistes, l'émergence de la figure du dramaturge s'est en effet imposée, de manière plus ou moins structurée, plus ou moins consciente. Les marionnettistes qui travaillent sur des formes théâtrales complexes recherchent de plus en plus un accompagnement dramaturgique – à tel point que Simon Delattre va jusqu'à dire : « je n'envisage plus de travailler sans quelqu'un à cette place »[491]. Bien qu'une telle situation ne constitue pas la norme (elle ne l'est pas non plus dans le théâtre d'acteurs, surtout en Italie), certaines de ses occurrences méritent d'être considérées pour tenter de répondre à certaines questions : en quoi consiste le travail du dramaturge avec la marionnette ? Quel est l'intérêt d'avoir une figure attentive à la dramaturgie au sein d'une production visuelle comme celle du théâtre de marionnettes ?

En analysant les correspondances entre le régime moderne de la mise en scène et le théâtre de marionnettes contemporain, Didier Plassard démontre comment le théâtre de marionnettes a su introjecter les trois dispositifs principaux de la mise en scène actuelle, ceux de création, d'apparition et d'interprétation, et il vérifie comment « la réflexion dramaturgique, en tant qu'elle est fondatrice de ce régime moderne et des

[491] Simon DELATTRE, extrait d'un entretien réalisé le 14/06/2022.

poétiques scéniques contemporaines, y trouve toute sa place »[492]. La pratique dramaturgique au sein de la création pour marionnettes évoquée par Plassard est définie, en particulier, comme « la façon dont on produit du sens et de l'émotion par la relation qui s'établit entre l'histoire racontée et les moyens utilisés pour la raconter »[493]. Si cette définition large permet d'intégrer les mécanismes dramaturgiques en œuvre au sein du théâtre de marionnettes, en soulignant comment une organisation dramaturgique du récit et des langages scéniques y est également présente, elle est cependant vérifiée essentiellement par deux exemples : les spectacles analysés par Plassard dans l'article cité sont en effet soit des spectacles essentiellement visuels, avec très peu de texte (*La Fin des terres* de Philippe Genty ; *Petites âmes* de Paulo Duarte ; *Impermanence* d'Élise Vigneron), soit des mises en scène de pièces classiques (*Un Cid* d'après Corneille et *Fourberies de Scapin* d'après Molière, par Émilie Valantin). À l'exception de *Des nouvelles des vieilles* de Julika Mayer, dont la composante verbale est cependant constituée essentiellement des voix enregistrées de femmes interviewées (et ne provient donc pas de l'écriture dramatique), les spectacles de marionnettes dans lesquels les processus dramaturgiques sont étudiés s'inscrivent soit dans l'ordre des réécritures – dans le sillage de la naissance de la mise en scène –, soit dans celui du théâtre organisé en images – issu des expériences scéniques et performatives développées depuis les années 1970. Quels sont, alors, les processus dramaturgiques qui ont lieu lorsqu'un texte est conçu *ex novo* en vue d'un spectacle avec marionnettes ?

---

[492] Didier PLASSARD, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n° 2, p. 381-401. DOI: http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019381

[493] *Ibid.*, p. 391.

II.3.2 *« Écrire en marionnette »*

À la fin des années 1980, alors que l'art de la marionnette se préoccupait rarement du travail dramaturgique, François Lazaro, pionnier du retour au texte dans les spectacles de marionnettes, publiait un article dans la revue *Marionnettes : UNIMA France* intitulé « Écrire en marionnette ». C'est l'époque où il avait déjà abordé, en tant que marionnettiste, des auteurs et des œuvres littéraires (sa mise en scène du *Horla* de Maupassant date de 1987, de 1988 celle de *Samotnosc* de Schulz), mais n'avait pas encore commencé à échanger avec des auteurs contemporains. Cependant, il commençait à se poser la question « quelles écritures pour la marionnette ? »[494], avec laquelle il ouvre cet article contenant déjà, en creux, certains des points fondamentaux de ses futures recherches, et notamment l'aptitude à déployer un sens dramaturgique qu'il a ensuite développée avec Daniel Lemahieu. Ce qui est particulièrement frappant, c'est la synthèse à laquelle Lazaro parvient entre l'utilisation de la marionnette comme objet doté d'une grammaire propre, principalement composée de rythmes, de sons et d'images, et la question de l'écriture et de la recherche d'écrivains sachant utiliser cette syntaxe particulière de la marionnette.

> Peut-on écrire pour la marionnette ? Pour le théâtre ? Peut-on écrire pour la peinture ? Peut-on écrire pour le français ?
> Comment penser à écrire pour un outil plutôt que d'écrire pour moi, pour nous ?
> On peint. On parle le français.
> On montre des marionnettes.
> On n'écrit pas pour la marionnette, on écrit en marionnette. Il faut alors reposer la question du début en la reformulant :
> « Quels écrivains pour la marionnette ? »
>
> Loin de refuser la rencontre et la collaboration, je ne peux faire autrement en tant que créateur que de me ressourcer en permanence et ressourcer ma création à la peinture, au roman, à la nouvelle, à la musique, au cinéma, à l'actualité, à la poésie, à la rencontre.
> Mais il ne s'agit pas qu'on écrive pour nous, qu'on écrive pour la marionnette, pour un outil. Il s'agit que la qualité de nos créations et la pertinence de nos écritures de marionnettistes soit telles qu'elles choquent, qu'elles ébranlent et ressourcent d'autres créateurs écrivains, plasticiens, musiciens, critiques aussi, qui alors, naturellement, porteront en eux la trace, la blessure de cette écriture. Peut-être alors leurs œuvres à leur tour nous ressourceront.
> Peut-être aussi apprendront-ils à parler marionnette.

---

[494] François LAZARO, « Écrire en marionnette », in *Marionnettes : UNIMA France*, n° 17-18, printemps-été 1988, p. 19-24.

> Il nous incombe, à nous marionnettistes, la responsabilité du rythme de la phrase-image et de la phrase sonore puis du rythme de la structure dramatique. Pourquoi ne pas le dire, la responsabilité de la syntaxe, du bon emploi de la langue et de l'écriture marionnette.
> Bien sûr, l'invention scénographique apporte à la marionnette mais s'essouffle si elle n'est guidée par une exigence impérative quant au contenu qu'elle sert et aux places précises des différents éléments entre eux.
> En marionnette comme dans la langue française, les mots sont les mêmes pour tous et la beauté de la langue tient moins à l'emploi de mots extraordinaires qu'à la rigueur d'un emploi conscient des subtilités grammaticales, de la valeur explosive ou poétique de certains mots et de la volonté de formuler un style.[495]

Nous pouvons d'abord noter comment, avec la question « Quels écrivains pour la marionnette ? », il se fixe l'horizon de la recherche d'un auteur dramatique avec qui collaborer dans la réflexion à une écriture spécifique « en » marionnette, ce qu'il mettra en œuvre d'abord avec Samuel Beckett, puis avec Daniel Lemahieu. Ensuite, il condense en quelques lignes les éléments qui constituent, à son avis, « l'écriture marionnette », dont notamment, avec le concept de rythme, ceux de « phrase-image » et de « phrase sonore ». De même que le peintre « écrit » la peinture avec le pinceau, l'utilise avec diverses techniques pour obtenir différents effets, et forme l'image contenue dans le tableau, le marionnettiste déplace l'objet selon différentes techniques de manipulation, utilise ses images et en produit les sons en les articulant rythmiquement, créant ainsi des phrases illustrant une histoire. Nous pouvons trouver un exemple clair de ce phrasé dans les images et les rythmes du théâtre des *guarattelle* napolitaines : même lorsque la marionnette est manipulée sans paroles, la chorégraphie – certes reconnaissable – de ses mouvements, accompagnée du bon rythme et des sons typiques de la *pivetta*, transmet sans erreur au public l'histoire de ce qui se passe : le geste répété du chien qui saisit la main de Pulcinella dans sa gueule, anticipe la situation dangereuse qui amènera Pulcinella à empoigner le bâton pour chasser la bête. Mais si « la responsabilité du rythme de la phrase-image et de la phrase sonore » et « la responsabilité de la syntaxe, du bon emploi de la langue et de l'écriture marionnette » relèvent du marionnettiste, le soin de cet agencement nécessite un « écrivain pour la marionnette » : la syntaxe et la langue afférentes à la marionnette sont « en quête d'auteur ». Il en résulte que l'écrivain envisagé par Lazaro n'est pas un simple

[495] *Ibid.*, p. 24.

pourvoyeur de mots, mais doit savoir les organiser dramatiquement en fonction du langage des marionnettes, dans un « emploi conscient des subtilités grammaticales », parce que « l'invention scénographique apporte à la marionnette mais s'essouffle si elle n'est guidée par une exigence impérative quant au contenu qu'elle sert et aux places précises des différents éléments entre eux ».

C'est selon ces principes que Lazaro et Lemahieu ont commencé à travailler ensemble. Daniel Lemahieu a su jouer sciemment ce double rôle recherché par le marionnettiste, en collaborant aux créations de Clastic Théâtre non seulement en tant qu'écrivain mais aussi en tant que dramaturge, un aspect qui n'a pas encore souvent été mis en évidence dans les études consacrées à son travail[496]. Lazaro et Lemahieu ont ainsi réuni leurs différentes langues[497] et les ont harmonisées pour créer un théâtre qui se réalise dans ce que Lazaro appelle l' « interprétation par délégation », où l'interprète annule son individualité et délègue le personnage à un objet extérieur à lui-même – à savoir un théâtre – où c'est effectivement la marionnette, par sa présence scénique et son langage propre, qui façonne et modèle la parole écrite et la dramaturgie. Pendant leur collaboration dans *Paroles mortes ou lettres de Pologne*, Lazaro et Lemahieu rédigent conjointement un manifeste, le « Manifeste du théâtre clastique »[498], qui met surtout l'accent sur les effets qu'ils veulent atteindre à travers ce mécanisme d'écriture :

> LE CLASTIQUE existe à chaque fois que pour parler de l'humain sur la scène, ou plus largement dans l'art, est mis en lumière : L'OBJET, LE MANNEQUIN, LA MARIONNETTE, LE PANTIN…ou encore le comédien, s'il accepte sur le plateau la condition de la mort de son propre égo. […]
>
> L'interprète doit rejeter l'acteur et devenir le premier SPECTATEUR ; le spectateur-modèle, témoin d'une présence. […]
>
> La condition d'un THÉÂTRE CLASTIQUE est de n'accepter sur scène que des traces pures, débarrassées de toute psychologie.

---

[496] Si ce n'est en tant que dramaturge pour le théâtre d'acteurs. Voir Catherine BRUN, Céline HERSANT, « Entre *agôn* et *agapè* », in *Europe* n° 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, p. 136.

[497] Rappelons le titre de l'article de LAZARO, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 30-32.

[498] Avril 1996.

L'idée de la marionnette au cœur de l'écriture.

La vision clastique révèle le hors champ des mots. […][499]

Il est en effet important de souligner que tous les spectacles qui les ont vu collaborer ont été mis en scène dans un contexte où les marionnettes ne sont pas les seules à avoir un rôle à jouer, c'est-à-dire avec la présence d'acteurs-marionnettistes qui manipulent à vue les objets. Ici, ce qui se rend nécessaire est un théâtre qui manipule à vue ses instruments de réalité. C'est aussi pourquoi il était si important que le plasticien Francis Marshall les rejoigne dans leur travail : avec ses pantins presque grandeur nature, empaillés et serrés dans leurs vêtements d'occasion, il a donné d'une part une existence physique aux personnages en marge de la société décrits par Lemahieu, et d'autre part un support expressif à « l'interprétation par délégation » que les interprètes-marionnettistes étaient appelés à faire dans la manipulation à vue. Dans leurs créations, l'identité des personnages est ainsi déléguée à un objet, à un pantin ou à une partie du corps humain (la main, le bras…), au point que ce sont ces éléments qui prennent le relais de l'acteur : dans *Paroles mortes ou lettres de Pologne*, lors d'une scène de manifestation, un acteur semble manifester, mais « en fait c'est son bras brandi en l'air et portant une marionnette à gaine qui manifeste, et le personnage joué par l'interprète peut être d'accord ou opposé à cette partie de lui-même qui manifeste »[500], à tel point qu'à la fin, c'est son bras qui sera déclaré coupable (par un juge aveugle), exécuté et enterré.

Cette interconnexion entre le geste, la marionnette et le sens exige une écriture adéquate. Il s'agit d'une réflexion que les deux artistes reprendront des années plus tard, à l'occasion de la mise en scène de ce qui sera leur dernier spectacle, *Origine/monde* (2015), avec le sous-titre éloquent de « Comment on épelle le monde par le geste ».

> Pour *Origine/monde* on était partis sur l'idée du tableau de Courbet, *L'origine du monde*, de sa manière de dire l'origine du monde sans l'expliquer. On a réfléchi surtout à l'origine des gestes. Je pensais beaucoup à l'origine du théâtre. On a observé la parenté qu'il y a entre les gestes des statues antiques, leur gestuelle, les gestes qu'on trouve dans les tableaux de la Renaissance jusqu'au XVIII[e] siècle, et les gestes dans le théâtre, la manière

[499] François LAZARO, Daniel LEMAHIEU, *Manifeste du théâtre clastique*, Avril 1996.

[500] François LAZARO, extrait d'entretien réalisé le 03/02/2020.

> de convoquer les gestes… ces choses qui sont les premières expressions de l'humanité, que je trouve être le début de l'humanité et le début de la théâtralité aussi.[501]

Ils le définiront eux-mêmes comme « un manifeste en actes »[502] :

> Lorsque nous avions déjà appris sa maladie, Lemahieu et moi avons voulu faire un deuxième manifeste, après le premier que nous avions rédigé ensemble. J'ai insisté sur cette idée de manifeste, mais à un moment donné, Lemahieu m'a dit : « un manifeste couché sur le papier, ce n'est pas à notre hauteur. Faisons un manifeste debout, au bras levé ».[503]

Le spectacle a donc vu le jour sous la forme de conférence-démonstration. Autour d'une simple table, avec quelques matériaux pauvres et ses mains qui manipulent, François Lazaro expose les postures, les attitudes, les questions, les gestes, les rapports aux formes qui ont construit sa recherche théâtrale au fil des ans.



Figure 10 – François Lazaro, *Origine / Monde*, 2015 © Clastic Théâtre

Le spectacle a été conçu en liaison étroite avec Lemahieu, à partir d'une suite d'entretiens artistiques. Il est intéressant de lire les notes de travail qui ont été

[501] François Lazaro, extrait d'entretien effectué le 03/02/2020.

[502] Dossier imprimé de présentation d'*Origine/monde*, 2019, archive de François Lazaro.

[503] François LAZARO, entretien effectué en février 2020.

conservées, car elles mettent bien en évidence comment l'auteur non seulement suggère des idées, des repères, des citations, enrichissant ainsi le terrain de travail, mais aussi à quel point il sait orienter l'acteur-marionnettiste vers la focalisation des concepts, vers l'individuation des nœuds centraux de la thématique affrontée dans le spectacle. La méthode de travail se nourrit des choses acquises en cours de route et se réalise, là encore, comme une écriture scénique :

> On a travaillé presque un an. Au départ on a visionné, sur vidéo, tous les spectacles que j'ai faits et on les a commentés. On a essayé de retirer de chaque spectacle un ferment. L'idée n'était pas de faire un morceau de chaque spectacle, mais de retirer des spectacles l'idée originelle et de s'en servir pour l'expliciter sur scène. Pendant les répétitions, on a croisé ça avec des exercices pédagogiques que j'ai mis en forme au fur et à mesure dans les stages. […] Ensuite, on a écrit. […] Je proposais à Daniel des improvisations dans lesquelles je mettais en jeu ça, et on a continué à écrire le spectacle de cette manière, tout doucement, avec un processus d'écriture de plateau qui a été assez long, où on découvrait peu à peu les choses.[504]

François Lazaro improvise, propose des mouvements, exécute... Daniel Lemahieu note, souligne, établit des ponts, écrit. Il assume complètement le rôle sensible et « fluide » du dramaturge, comme en témoignent ses très intéressantes notes de travail:

4. JE… PRENDRE : L'ajout du petit texte est efficace. Pour le rythme : il devrait s'accélérer et avoir le « coulé » et « l'énergie », la dynamique souple » d'une chorégraphie « TAI-CHI-CHUAN ».

7. Organisation de l'espace : trop tendance à être à Cour. Le plateau est à rééquilibrer à Jardin. Sinon, les effets de surprises sont moins efficaces. Exemple : derrière le paravent, tu sors toujours du même côté. À travailler.

Figure 11 – Notes de travail de Daniel Lemahieu suite à une répétition du spectacle *Origine/monde*. Archive de François Lazaro

Rythmes, organisation de l'espace, mais aussi des observations sur l'éclairage…ce sont des indications similaires à celles qu'un metteur en scène pourrait donner, ce qui correspond parfaitement à ce qu'écrivait Hermann-Neiße à propos du *Dramaturg*, c'est-à-dire qu'il « doit avoir la capacité d'imagination du bon metteur en scène ». Tout cela nous fait comprendre à quel niveau de centralité peut arriver la figure du dramaturge,

[504] *Ibid.*

entendue au sens large selon lequel nous l'avons dessinée jusqu'à présent. Tout en gardant un œil extérieur, l'auteur prend part à chaque souffle du spectacle, y compris, bien sûr, à celui du texte : *Origine/monde* est, encore plus que les autres, un spectacle où la parole accompagne les gestes de l'acteur-marionnettiste, en instituant un jeu de renvois grâce auquel les gestes et les objets sont révélés par les mots autant que les mots sont rendus visibles par les gestes eux-mêmes. Le résultat est un témoignage de leur longue réflexion autour d'un théâtre agi et parlé à travers la marionnette, « en marionnette ». Ce qui n'est pas sans rappeler la définition, donnée par Lemahieu lui-même, de la correspondance entre mots et actions, qui s'accomplit dans « l'interprétation par délégation » avec les marionnettes et qui donne lieu à une écriture qui grave et révèle une « musique gestuelle » (« dans ces gestes multiples, l'écrire propose de la parole action »[505]…).

Pour souligner l'impact que la rencontre avec l'univers de la marionnette a eu sur la démarche d'écriture de Lemahieu, nous voudrions mentionner brièvement le dernier texte que Lemahieu a écrit avant sa mort, publié à titre posthume, *Squat ta vie d'abord* [506]. Il s'agit d'un texte pour acteurs, à la forme dramatique ordonnée en répliques entre les personnages et didascalies, mais coupée dix-sept fois par la mention « ACTIONS COURTES SANS PAROLES », que l'auteur lui-même décrit comme des « scènes muettes à improviser, à interpréter, à sculpter dans l'espace, voire à chorégraphier ». Comme le souligne à juste titre Joseph Danan, de telles indications sont une « ouverture sur l'invention laissée (offerte) à la scène d'un autre type d'*actions* que les actions dramatiques »[507]. Danan souligne également comment ces entailles dans le texte évoquent Beckett (« comment ne pas penser aux *Actes sans paroles* »[508], écrit-il), et ont la même fonction de « relativiser la place du texte ou, pour mieux dire, de la parole dans la représentation »[509]. De cette façon, selon Danan, les « ACTIONS COURTES SANS PAROLES », « indiquent, *depuis l'écriture*, la place de ce qui, s'inventant voire

---

[505] Daniel LEMAHIEU, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 29.

[506] Daniel LEMAHIEU, *Squat ta vie d'abord*, Pézenas, Domens, 2016.

[507] Joseph DANAN, « L'inaltérable atelier de l'être », *Europe* n° 1106-1107-1108, *op. cit.*, p. 176.

[508] *Ibid.*, p. 177.

[509] *Ibid.*

s'improvisant sur le plateau, déborde la simple mise en scène d'une œuvre dramatique pour situer la pièce "entre théâtre et performance" »[510] (par ces guillemets, Danan fait référence à son essai éponyme). Ces failles sans paroles seraient donc des introjections, par le drame, de moments qui ouvrent à la performance et « qui inscrivent l'implication à venir des acteurs dans ce processus performatif qu'ils sont invités à faire leur avec les moyens propres d'une écriture seconde […] »[511]. En outre, Danan utilise le terme de « délégation » lorsqu'il explique comment la dimension performative de l'écriture est par l'auteur « dans un second temps déléguée à la scène ».

En considérant l'ensemble de ces éléments, il nous semble que l'on ne peut manquer de constater dans cette pièce, et notamment dans ses failles, sinon l'influence du moins la trace du long travail effectué par Daniel Lemahieu avec François Lazaro sur le « théâtre par délégation ». Les « ACTIONS COURTES SANS PAROLES », leur dimension ouverte à la scène et à l'improvisation, rappellent le principe de travail utilisé par Lemahieu avec Lazaro, dont les improvisations gestuelles suggéraient à l'auteur une écriture (Lazaro a parlé de sa démarche théâtrale en termes de « provocation de l'écriture »[512]) ; la référence claire à Beckett nous rappelle également la mise en scène par Lazaro d'*Acte sans paroles I* en 2006 ; la « délégation » au plateau d'un principe performatif intégré au texte renvoie à cette modalité, expérimentée et étudiée surtout à travers le théâtre de marionnettes, de laisser agir les éléments scéniques, de leur déléguer certains passages du texte. Or, ces passages qui, dans le travail avec les marionnettes, leur étaient délégués, deviennent, dans *Squat ta vie d'abord*, des trous : ils sont supprimés en amont par l'auteur lui-même, avant que le texte ne rencontre la scène. L'auteur montre ainsi qu'il a assimilé les modèles de composition que l'écriture « par la marionnette »[513] lui avait transmis. Son *geste* d'écriture devient enfin complet, perçant la page et laissant entrer « de la parole action »[514].

---

[510] *Ibid.*, p. 176.

[511] *Ibid.*, p. 180.

[512] François LAZARO, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 32.

[513] Daniel LEMAHIEU, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, *op. cit.*, p. 26.

[514] *Ibid.*, p. 29.

II.3.3 *Processus dramaturgiques codifiés*

Comme l'écrit Meldolesi, le dramaturge est « […] en charge du bon fonctionnement des roues théâtrales, en promouvant leur disposition à faire le lien entre la scène, le texte ou la partition et le public »[515]. Face à cette ampleur du champ d'action de la dramaturgie, Bernard Dort avait formulé la célèbre définition de l' « état d'esprit dramaturgique »[516] : « c'est-à-dire d'une certaine attention aux modalités du passage du texte à la scène. D'une réflexion sur ses virtualités »[517], laquelle, selon Dort, affecte la globalité des sujets impliqués dans la création théâtrale. La mise en partage de cet esprit, son devenir global, est donc « présente (consciemment ou non) à tous les niveaux de réalisation »[518]. D'après ce que nous avons pu observer à travers les propos de marionnettistes qui travaillent avec un dramaturge, il apparaît que, dans les cas où le marionnettiste-metteur en scène choisit de monter avec des figures un texte existant (qui n'est pas nécessairement écrit pour des marionnettes), il est fréquent que le dramaturge participe au processus de création selon des procédés que nous définissons comme « codifiés » en raison de leur proximité avec ce que Pavis nomme « l'analyse dramaturgique classique »[519]. Le dramaturge y analyse d'abord le texte avec les autres membres de l'équipe artistique (metteur en scène, acteurs-manipulateurs, scénographes, éclairagistes, etc.) afin de « préparer les choix d'une future mise en scène »[520]. Il faut cependant remarquer, avec Pauline Thimonnier, que « la marionnette multiplie les hypothèses dramaturgiques de base »[521], puisque son univers figuratif et le sens que cela peut transmettre s'ajoutent à tous les autres éléments théâtraux d'un spectacle (son, éclairage, jeu d'acteurs…). Ainsi, pour les adaptations, le texte est susceptible de modifications postérieures à la rencontre avec la scène marionnettique :

---

515 Claudio MELDOLESI, Renata M. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, *op. cit.*, p. 14. [« *addetto al buon funzionamento delle ruote teatrali ovvero a favorire la loro disposizione a connettere la scena, il testo o partitura e gli spettatori* »].

516 Bernard DORT, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, *op. cit.*, p. 8.

517 *Ibid.*

518 *Ibid.*

519 Patrice PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 105.

520 *Ibid.*

521 Pauline THIMONNIER, extrait d'entretien réalisé le 08/06/2022.

> Par exemple, dans le travail avec Plexus Polaire[522], qui a été fait à partir des adaptations de textes déjà existants, l'adaptation était très souvent modifiée : nous avions pensé pouvoir traduire certaines choses visuellement, et finalement une partie du texte était plus efficace en la gardant telle quelle. D'autres fois c'était le contraire : par rapport à des textes très longs […], il valait mieux couper des parties entières du texte pour garder l'équilibre. Le travail se fait par rapport aux images qui sont construites au plateau, là où elles fonctionnent bien. Parfois il y a des scènes qui sont magnifiquement écrites mais qui ne donnent rien une fois essayées sur le plateau. Dans le théâtre d'acteurs le comédien se met au service d'un texte, alors que dans le théâtre de marionnettes parfois il arrive que le texte se mette au service de la marionnette.[523]

De la légèreté et des tenailles

La rencontre entre l'enseignante-chercheuse Julie Sermon et la metteuse en scène Émilie Flacher de la Cie Arnica constitue un exemple de dramaturgie « codifiée ». Après plusieurs années d'échanges fructueux, leur vraie collaboration a commencé en 2017, grâce aux moyens dont la compagnie disposait après avoir été conventionnée. La première création à laquelle elles aient travaillé ensemble est *Buffles*[524] (2019), une pièce de l'auteur catalan Pau Miró, non destinée aux marionnettes. Ce texte, dont le titre complet est *Buffles. Une fable urbaine* [525], fait partie de la *Trilogie des animaux* (*Lions* et *Girafes* sont les deux autres pièces) dans laquelle, de fait, de vrais animaux sont les protagonistes. Le texte de *Buffles* s'ouvre sur une définition de « conte de fées » :

---

[522] Pauline Thimonnier a travaillé en particulier à l'adaptation de romans pour deux créations de la Cie Plexus Polaire : *Moby Dick*, texte de Herman Melville, mise en scène de Yngvild Aspeli, dramaturgie de Pauline Thimonnier, première représentation en octobre 2020, Nordland Teater, Mo|Rana, Norvège ; *Dracula*, mise en scène de Yngvild Aspeli, dramaturgie de Pauline Thimonnier, première représentation en mars 2022, Théâtre Jean Arp, Clamart, France.

[523] Pauline THIMONNIER, extrait d'entretien réalisé le 08/06/2022.

[524] *Buffles. Une fable urbaine*, de Pau Miró, mise en scène d'Émilie Flacher, dramaturgie de Julie Sermon, collaboration artistique de Thierry Bordereau interprétation de Guillaume Clausse, Claire-Marie Daveau, Agnès Oudot, Jean-Baptiste Saunier, Pierre Tallaron, marionnettes et univers plastique d'Émilie Flacher, Emmeline Beaussier, Florie Bel. Première représentation le 31 janvier 2019, Théâtre de Bourg-en-Bresse.

[525] Pau MIRO, *Buffles. Une fable urbaine*, traduit du catalan par Clarice Plasteig Dit Cassou, Montpellier, Éditions Espace 34, 2013.

> *Fable* : nf. Récit dont on tire un enseignement utile ou moral, au moyen d'une fiction allégorique dans laquelle interviennent des animaux, et même des êtres inanimés, parlant ou agissant comme des êtres humains ou rationnels.[526]

Cette invitation au monde des contes de fées avait donné à Émilie Flacher l'intuition que la mise en scène de la pièce pouvait fonctionner avec des marionnettes. La première lecture faite par Sermon consistait donc à « vérifier que cette intuition est juste, à réfléchir aux possibilités que cela ouvre, et à repérer, éventuellement, à quels endroits cela pourrait coincer »[527]. Le résultat a été que, même si la pièce n'était pas écrite spécifiquement pour la marionnette, il n'était pas nécessaire de faire une adaptation du texte, « et souvent », ajoute Sermon, « si on décide de couper quelque chose, c'est parce qu'il nous semble que la dramaturgie visuelle, l'image que l'action et le corps de la marionnette font naître, sont finalement plus éloquentes que les mots »[528].



Figure 12 – Cie Arnica, *Buffles*, 2019 © Michel Cavalca

Tous les épisodes de la *Trilogie des animaux* retracent les changements subis par Barcelone entre la fin du franquisme et aujourd'hui, à travers le récit d'histoires marginales. Dans *Buffles*, les faits sont racontés par cinq frères, dont les voix sont mélangées comme les parties d'un seul long monologue, sans aucune caractérisation des personnages. L'idée de mise en scène consistait en un jeu d'acteurs qui manipulent à vue des marionnettes et des masques. L'une des premières questions que la dramaturge a dû se poser a été « combien de manipulateurs y a-t-il au plateau, et combien de marionnettes peuvent-ils faire apparaître en même temps ? »[529]. Dans le domaine de la marionnette, comme dans celui du théâtre en général, ces contraintes « comptables »

---

[526] *Ibid.*, p. 7.

[527] Julie SERMON, extrait d'entretien réalisé le 18/03/2022.

[528] *Ibid.*

[529] *Ibid.*

peuvent conduire à des changements plus ou moins conséquents apportés au texte, comme des fusionnements des rôles, ou bien la suppression de rôles mineurs : « la pensée et la pratique dramaturgiques s'arriment aussi à ces dimensions, tout aussi déterminantes que les grandes idées ou intentions de mise en scène »[530].

Habituellement Julie Sermon, dans sa pratique de dramaturge avec Émilie Flacher, est présente sur quatre temps de travail. Le premier temps, en amont des répétitions, est consacré à la conception, faite au cours des échanges avec la metteuse en scène. Vient ensuite le temps du travail avec les acteurs, les actrices et l'ensemble de l'équipe de création, avec qui elle procède à une série de « lectures à la table », qui « permet d'avoir une traversée commune du texte et de s'entendre globalement sur ce qu'il raconte »[531]. Selon la méthode « codifiée » de la dramaturgie, le texte est donc analysé en détail avant les répétitions, et partagé entre tous les membres de la compagnie. Sermon quitte la scène pendant les premières improvisations des acteurs avec les marionnettes, et y revient à la moitié du travail, afin d'assister à une première version de la pièce. C'est à ce moment-là que sa fonction est plus spécifiquement de veiller au « bon fonctionnement des roues théâtrales », selon les mots de Meldolesi. Comme l'explique Julie Sermon, « mon rôle de regard extérieur joue alors à plein : n'ayant pas assisté à la construction de détail des scènes, je peux avoir une vision plus globale et détachée, attentive à la fois à la dynamique d'ensemble et aux articulations qui se tissent ou qui manquent entre les choses »[532]. À ce stade, en effet, son regard dramaturgique s'ouvre à tous ceux et celles qui ont besoin de mettre au point certains détails ou de discuter d'un aspect particulier, de sorte que son accompagnement devient pluriel et se répand sur tous les aspects de la scène. Elle revient également dans les derniers jours avant la première, pour régler les ultimes détails. Le type de collaboration mis en place par Émilie Flacher et Julie Sermon semble donc s'inspirer de l' « état d'esprit dramaturgique » évoqué par Dort, où toute l'équipe de création arrive à partager une conscience et une responsabilité dramaturgiques.

---

530 *Ibid.*

531 *Ibid.*

532 *Ibid.*

En ce qui concerne le travail avec les marionnettes en particulier, Sermon souligne que tout au long du parcours, l'attention portée à l'objet marionnettique doit être constante :

> Avec des marionnettes manipulées à vue, ce qui est à la fois passionnant et difficile, c'est qu'il faut se rendre simultanément attentif à ce que font les marionnettes, à ce que font les acteurs et les actrices à côté ou derrière les marionnettes, ainsi qu'aux relations qui s'établissent entre les différentes présences, humaines et marionnettiques.[533]

Par rapport au théâtre d'acteurs, le théâtre de marionnettes nécessite donc que le regard dramaturgique soit multiple et se concentre sur plusieurs plans à la fois. Sans oublier de veiller à ce que les figures expriment significativement l'action et ne se contentent pas seulement de l'illustrer. Dans le cas de *Buffles*, l'utilisation des marionnettes reproduisant la forme de l'animal a par exemple permis de garder l'ambiguïté du texte :

> […] la présence des buffles est-elle seulement allégorique des humains, à la façon des fables de La Fontaine, ou bien les protagonistes sont-ils vraiment des animaux ? D'un côté, on a une famille de buffles qui vont à l'école, jouent au loto, tiennent une blanchisserie, ce qui fait pencher vers la première hypothèse, mais en même temps, qui donnent des coups de cornes, mugissent, broutent les feuilles des arbres qui sont à la blanchisserie, ce qui n'est a priori pas un comportement humain. Quand on lit le texte, on accepte cette indécision, cet entre-deux. Mais lorsque, sur le plateau, on ne voit que des acteurs, cette ambiguïté est levée : l'animal ne peut exister que sur le mode métaphorique, comme horizon allégorique. À l'inverse, avec les marionnettes, on a la possibilité de faire vraiment exister les animaux, de jouer de leur corporéité et de leurs comportements propres.[534]

La possibilité, offerte par la marionnette, de maintenir cette duplicité se pose également avec une autre duplicité présente dans le texte de Pau Miró : bien que fortement immergé dans la réalité, *Buffles* réussit à maintenir le détachement typique du conte de fées, décrivant des événements terribles par une parole légère. L'auteur lui-même déclare : « si je devais mettre une étiquette sur mon écriture, je dirais qu'en général, j'écris des tragédies légères »[535]. Et c'est peut-être ce mélange de violence et de

---

[533] *Ibid.*

[534] *Ibid.*

[535] Pau MIRO, présentation sur le site Fabulamundi, [en ligne]. URL : https://www.fabulamundi.eu/en/pau-miro/ (consulté le 01/07/2022). [« *If I have to put a label on my writing, I would say that, in general, I write light tragedies* »].

légèreté, associé au choix de faire des animaux les protagonistes, qui a stimulé une metteuse en scène-marionnettiste engagée depuis des années avec sa compagnie dans la rencontre du théâtre de marionnettes et de l'écriture contemporaine. Julie Sermon ajoute : « Ce que permet la marionnette, dans son irréalité, c'est d'illustrer de manière somme toute vraisemblable des actions qui, dans le théâtre d'acteurs, seraient simplement évoquées par le pouvoir des mots. Après, le travail de la dramaturgie est de faire en sorte qu'il y ait un rapport intéressant entre ce qu'on voit et ce qu'on entend »[536]. Ce type de recherche, vers lequel se tourne le théâtre de figures contemporain, semble le mener vers la rencontre avec la dramaturgie dans son sens le plus large : une tentative de faire de l'objet et du mot, de la vision et du sens, un ensemble soutenu par une légèreté qui a la force d'une tenaille.

Du répertoire à la bouilloire [537]

Même lorsque le théâtre de marionnettes contemporain choisit de puiser dans des textes du répertoire du théâtre ou de l'opéra, il peut agir par le biais de réflexions plurielles pour mettre en œuvre une mise en scène dans laquelle les figures et les objets restituent ponctuellement les éléments considérés comme centraux dans le texte choisi. C'est le cas dans la réalisation de l'*Opéra du dragon* par le metteur en scène et marionnettiste Johanny Bert, d'après un livret d'opéra[538] écrit par Heiner Müller en 1969, lui-même adapté du *Dragon* de l'auteur russe Evgueni Schwartz. Dans les performances de Johanny Bert, la marionnette est utilisée comme un langage parmi d'autres, au même titre que le jeu d'acteurs, la danse, la vidéo, les installations et la

---

[536] Julie SERMON, extrait d'entretien réalisé le 18/03/2022.

[537] Une partie de ce paragraphe a été incluse dans notre communication présentée au Vème Colloque International de l'EASTAP. Francesca DI FAZIO, « Concezione drammaturgica e materialità della scena. La processualità trasversale nelle evoluzioni contemporanee del teatro di figura », Vème Colloque International de l'EASTAP, *Theatrical Mind: Authorship, Staging and Beyond*, Milan, 23-27 Mai 2022.

[538] Le texte de Heiner Müller est une adaptation de la pièce de théâtre *Le Dragon* par Evgueni Schwartz (écrit à Moscou en 1944), inspirée d'un conte de Hans Christian Andersen. Pour la mise en scène du livret de Müller au Staatsoper de Berlin en 1969, la metteuse en scène Ruth Berghaus a choisi le titre de *Lanzelot*. Heiner Müller a publié le livret de l'opéra dans la collection *Theater-Arbeit*, sous le titre *Drachenoper*. Voir Heiner MÜLLER, *L'Opéra du dragon*, Paris, éditions Théâtrales, 2000.

musique. À chaque création, la nécessité est de mettre en œuvre les moyens les plus appropriés pour servir un thème ou un texte. Dans ses spectacles, la marionnette est donc utilisée comme « composante d'une écriture scénique plurielle. C'est une prothèse qui peut donner à entendre le texte autrement »[539]. Les textes qu'il a mis en scène jusqu'à présent sont à la fois le résultat de commandes d'écriture (il a collaboré avec plusieurs auteurs contemporains) et des textes dont les thèmes l'ont particulièrement frappé, comme dans le cas de l'allégorie politique représentée par *L'Opéra du dragon*. Pendant les longues périodes de répétition qu'il consacre à chaque pièce, Johanny Bert collabore avec plusieurs personnes dans le cadre d'une recherche collective axée sur le texte, au sein de laquelle il maintient « un regard global sur la convergence des signes déployés »[540].

Cette attention portée à la rencontre entre les dynamiques textuelles et scéniques l'a rapidement amené, dès qu'il en a eu l'occasion, à rechercher une collaboration avec un dramaturge :

> La recherche est passionnante quand il s'agit de mettre en relation la langue de l'auteur avec un choix esthétique et polymorphe comme la forme marionnettique. Ce dialogue avec le dramaturge est important. Je n'en n'avais pas conscience avant et surtout ne pouvait me le permettre dans les premières productions. Pourtant, la présence d'un dramaturge devrait faire partie intégrante d'une équipe, surtout dans les premiers projets…[541]

Pour la mise en scène de *L'Opéra du dragon*, le travail dramaturgique, réalisé en synergie avec Julie Sermon, témoigne du rapprochement des procédés du théâtre de marionnettes contemporain avec ceux du théâtre d'acteur : « Comme je le fais pour n'importe quel spectacle, j'ai commencé par faire des tableaux dramaturgiques, où je cartographie les mouvements et les articulations du texte, souligne ce qui m'apparaît

---

[539] Johanny BERT, in Olivia BURTON, *L'intelligence de l'image*, [en ligne]. URL : https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johanny-bert/lintelligence-des-images (consulté le 20/05/2022).

[540] Olivia BURTON, *Arpenter l'inconnu*, [en ligne]. URL : https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johanny-bert/arpenter-linconnu (consulté le 20/05/2022).

[541] Johanny BERT, « Rencontre Dramaturgie et marionnette », in Johanny BERT, Sylvain DIAS, Anne PELLOIS, Barbara MÉTAIS-CHASTANIE, Julie SERMON, « Rencontre Dramaturgie et marionnette », *Agôn*, p. 2. [En ligne], Enquêtes, Dramaturgie des arts de la scène, mis en ligne le 10 février 2019. URL : http://journals.openedition.org/agon/1836 (consulté le 20/03/2022).

comme des pièges à éviter ou au contraire des pistes à creuser, et où j'imagine des devenirs-scéniques possibles, en tenant compte des désirs et des partis pris du metteur en scène. […] Dans les remarques que j'ai pu faire, j'avais naturellement en tête le fait que les actions seraient portées par des effigies (la marionnette peut faire des choses qu'un acteur ne peut pas faire et inversement), mais cela n'a pas été l'essentiel ».[542] Le travail s'est ainsi structuré selon plusieurs lignes directrices : dissociation corps/voix, manipulation à vue, utilisation d'objets du quotidien, musique en direct, utilisation de vidéos[543]. Comme le rapporte Johanny Bert lui-même, les répétitions se sont déroulées selon un processus d'écriture de plateau : « dans la marionnette, l'action et la matière sont des éléments très importants. La dramaturgie naît aussi beaucoup du plateau : une image en emporte une autre »[544].



Figure 13 – Johanny Bert, *L'Opéra du dragon*, 2010 © Jean-Louis Fernandez/Comédie de Clermont-Ferrand

Le texte allégorique de Müller raconte l'histoire d'un dragon qui, après avoir libéré le peuple du choléra, est vénéré par celui-ci au point qu'il lui sacrifie chaque année une jeune fille. Lancelot, amoureux d'Elsa (la jeune fille choisie pour cette année), tue le dragon, mettant ainsi fin à son règne, mais il apparaît rapidement que la dynamique de la tyrannie se poursuit malgré la mort du dragon. Le livret s'articule selon un processus

---

[542] Julie SERMON, « Rencontre Dramaturgie et marionnette », *op.cit.*, p. 3.

[543] Voir l'analyse détaillée de Geneviève JOLLY, « *L'Opéra du dragon* de Heiner Müller mis en scène par Johanny Bert : du « théâtre des voix » aux voies d'un théâtre émancipateur », *Études théâtrales*, vol. 60-61, no. 2-3, 2014, pp. 91-101. DOI : 10.3917/etth.060.0091. URL: https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-theatrales-2014-2-page-91.htm (consulté le 14/05/2022).

[544] Johanny BERT, « Rencontre Dramaturgie et marionnette », *op. cit.*, p. 5.

de dispersions : il alterne dialogues, interventions du chœur, pantomimes, projections vidéo, chant et musique, didascalies condensant les sauts temporels ou spatiaux. Le spectacle de Johanny Bert seconde ces forces centrifuges. Les nombreux personnages sont incarnés par des marionnettes à tige (un type de marionnette protéiforme : une tête posée sur un bâton, recouverte d'un morceau de tissu qui fait office de corps, par lequel le marionnettiste peut prêter ses membres à la marionnette), manipulées à vue par trois interprètes. La voix qui les anime, en outre, provient d'une source distante, une seule actrice sur le côté de la scène interprétant chaque réplique et chaque personnage, ce qui entraîne une spatialisation dispersive de la voix[545], comme dans le bunraku japonais. La présence des marionnettes alterne avec celle d'objets quotidiens et de projections vidéo.

> Lisant ce texte, j'ai imaginé une comédienne interprétant toutes les voix, à la manière du bunraku japonais, avec des manipulateurs qui, à côté d'elle, construiraient l'image à vue. C'est un théâtre épique dans lequel les personnages sont traités comme des figures allégoriques […]. Je voulais jouer avec l'écriture de Müller, avec sa force poétique confrontée à l'ironie du texte, et que le spectateur puisse choisir de se laisser embarquer par l'illusion ou bien de décortiquer la machine politique.[546]

La fragmentation invite le spectateur à une réception active et critique. La manipulation à vue confronte directement le spectateur aux rapports de domination existant dans la relation manipulateur-figure, qui exprime de manière immédiate les thèmes principaux du texte (l'abus de pouvoir, la marchandisation des corps, l'abandon de sa propre conscience à un individu jugé supérieur). De fait, comme le souligne Geneviève Jolly, « les notions de manipulation et de soumission sont omniprésentes dans le livret »[547], à tel point que Lancelot, après avoir vaincu le dragon, voyant que tous tendent à « reconduire la logique de répression qu'ils ont connue »[548], il se

---

[545] Voir Sandrine LE PORS, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

[546] Johanny BERT, « Mentir pour de vrai », interview de Johanny Bert par Didier Plassard, *Artpress 2*, n° 38, « La marionnette sur toutes les scènes », août-septembre-octobre 2015.

[547] Geneviève JOLLY, « *L'Opéra du dragon* de Heiner Müller mis en scène par Johanny Bert : du « théâtre des voix » aux voies d'un théâtre émancipateur », *op. cit.*, p. 97.

[548] *Ibid.*

demande : « Comment faire des hommes de ces marionnettes / Couvertes de honte et d'écailles de dragon »[549].

De plus, la mise à nu du processus de manipulation, de sa fabrication en même temps que celle de la pièce, constitue un drame « second » par rapport à celui du premier plan, met en scène le processus en fracturant l'action, à l'image du texte composite de Müller, sans cesse morcelé par des variations, des digressions, des alternances entre didascalies et répliques. Ce n'est pas un hasard si la mise en scène de Johanny Bert garde cet aspect du texte, avec le choix de faire prononcer toutes les didascalies par la comédienne. De même que l'auteur démêle les mécanismes dramatiques de son texte, le commente de l'extérieur, le montre pendant qu'il le construit, de même la manipulation à vue révèle l'acte de fabrication, et met acteur et spectateur dans une position inévitable de distanciation : l'un vis-à-vis de la marionnette et du jeu, l'autre vis-à-vis du conte raconté au premier plan, encourageant une posture critique envers celui-ci.

La marionnette peut donc être utilisée pour appuyer certaines lignes du texte, mais aussi pour obtenir des effets de contraste : dans la première scène du livret, il est dit que seul celui qui se nourrit de l'eau bouillante du lac pourra vaincre le choléra qui sévit dans la ville ; le peuple invoque alors l'aide du dragon pour qu'il fasse bouillir l'eau du lac avec son feu. L'arrivée solennelle du dragon, attendu par tous comme sauveur contre la terrible peste, est rendue, dans le spectacle, par l'apparition d'une bouilloire beaucoup plus prosaïque : en présence de l'objet manufacturé, hors contexte, les marionnettistes s'arrêtent, la comédienne se tait, tout le monde reste dans l'attente que l'eau commence à bouillir. Et lorsque la fumée sort, le jeu est clair : le monstre vénéré est symbolisé par une bouilloire en plastique. Ce changement drastique du plan symbolique produit un effet comique flagrant.

Marionnettes manipulées à vue, dissociation de la voix, apparition d'objets quotidiens… Le caractère concret de la figure, étudié dramaturgiquement dans ses

---

[549] Heiner Müller, *L'Opéra du dragon*, *op. cit.*, p. 51.

effets, construit le sens par des correspondances ou des contrastes qui mettent en évidence certains aspects du texte, contribuant à le rendre prégnant d'actualité.

II.3.4 *Processus dramaturgiques étendus* [550]

« […] dans la dramaturgie, les chercheurs doivent adopter une disposition particulière face à cette relation en devenir »[551], écrit Meldolesi, en soulignant la composante humaine et relationnelle que le chercheur doit prendre en compte lorsqu'il aborde les processus dramaturgiques développés par deux ou plusieurs artistes. Depuis que le théâtre de marionnettes a progressivement abandonné le castelet et commencé à occuper tout l'espace du plateau des théâtres, ses modes de production, les espaces théâtraux qu'il utilise et, par conséquent, ses interrogations esthétiques et dramaturgiques, se sont rapprochés de plus en plus de ceux du théâtre d'acteurs[552]. Il n'est donc pas surprenant que les processus développés par certains artistes du théâtre de marionnettes contemporain tissent des liens transversaux avec d'autres praticiens et contribuent à l'activation de connexions plurielles, nécessaires à la réalisation de spectacles qui offrent une stratification de signes. Les collaborations entre certains artistes apparaissent comme les modèles d'un développement élaboré du théâtre de figures, et montrent comment d'un tel travail synchronisé se dégage une profonde concentration dramaturgique.

Dramaturgie et techinque

La collaboration de Marta Cuscunà avec Marco Rogante, son assistant à la mise en scène, a commencé en 2009, pour le spectacle *È bello vivere liberi !*. À cette occasion, Cuscunà avait besoin d'un regard extérieur et d'un aide technique pour s'occuper du son et de la lumière, car elle était à la fois autrice du texte, interprète et metteuse en

---

[550] Une partie de ce paragraphe a été incluse dans notre communication présentée au Vème Colloque International de l'EASTAP. Francesca DI FAZIO, « Concezione drammaturgica e materialità della scena. La processualità trasversale nelle evoluzioni contemporanee del teatro di figura », *cit*.

[551] Claudio MELDOLESI, Renata M. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, *op. cit.*, p. 119. [« […] *nella dramaturgie va cercata dagli studiosi una particolare disposizione al divenire relazionato* »].

[552] Voir Didier PLASSARD, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, n° 2, *op. cit.* En particulier : « Sauf le choix des instruments, peu de choses, finalement, distinguent aujourd'hui le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs. Parce qu'ils privilégient la manipulation à vue, les marionnettistes sont devenus des comédiens ».

scène. Le rôle de Rogante a ensuite évolué au fil du temps, pour devenir de plus en plus polyvalent et se rapprocher de la pratique du dramaturge. Comme nous l'avons vu, au début de chaque création, Marta Cuscunà partage ses recherches thématiques avec Marco Rogante, puis lui soumet les premières ébauches du texte, afin qu'il puisse rechercher les passages qui fonctionnent et ceux qui doivent être modifiés. Comme le pointe Rogante : « l'essentiel de ma contribution dramaturgique consiste à aider Marta à choisir les chemins qui fonctionnent le mieux, sans mener le travail là où moi je le mènerais, mais en essayant de comprendre où le mènerait elle »[553]. Un processus similaire a lieu pendant les répétitions, au cours desquelles Rogante applique le même principe d'accompagnement dramaturgique au reste de l'équipe : « il ne s'agit pas seulement de savoir ce qu'ils font, mais d'essayer de les canaliser dans des directions qui soient fonctionnelles en vue de l'ergonomie générale du spectacle »[554]. Cette pratique a été développée à un niveau plus large au sein de l'équipe travaillant avec l'autrice, où chaque personne a une ou plusieurs tâches spécifiques mais reste dans un échange constant avec les autres. Par conséquent, tous les éléments du spectacle – les marionnettes, leur manipulation, la scénographie, les sons, les lumières et le texte – sont liés les uns aux autres.

La centralité de ce partage est encore plus évidente depuis le début de la collaboration avec la scénographe Paola Villani, avec qui Cuscunà et Rogante ont jusqu'à présent produit trois spectacles (*Sorry, boys*, 2016 ; *Il canto della caduta*, 2018 ; *Earthbound*, 2021). Partant de l'idée visuelle de Cuscunà pour les marionnettes, Paola Villani les réalise sur une longue période qui comprend des retours continus vers Cuscunà et Rogante – dont la contribution n'est pas seulement dramaturgique mais s'accompagne souvent d'une aide technique dans la construction des prototypes de marionnettes. La concertation est indispensable tant pour des questions plus techniques, comme l'aspect pratique de l'utilisation des marionnettes, que pour des

---

553 Marco ROGANTE, extrait d'entretien réalisé le 24/03/2022. [« *Il punto centrale del mio apporto drammaturgico sta nell'aiutare Marta a scegliere i percorsi che funzionano meglio, senza portare il lavoro dove lo porterei io, ma cercando di capire dove lo porterebbe lei* »].

554 Ibid. [« *non si tratta solo di sapere che cosa fanno, ma di cercare di incanalarli verso direzioni che siano funzionali all'ergonomia generale dello spettacolo* »].

questions dramaturgiques : les figures doivent permettre l'expression du sens véhiculé par le texte.

Cette cohésion est évidente dans le développement du dispositif scénique de *Sorry, boys* (2015), Ce spectacle reconstitue le fait divers qui s'est déroulé à Gloucester (Massachusetts) en 2008 où, dans un lycée, dix-sept filles sont délibérément tombées enceintes en même temps, avec l'intention de créer une communauté féminine à l'écart de la violence perpétrée par les hommes au sein de leurs familles. Si dans la chronique locale toute l'attention s'était concentrée sur les filles, le texte de Cuscunà déplace le centre de gravité vers la communauté, vers le contexte social, et met en scène, sous la forme de têtes accrochées au mur[555], d'un côté les adultes – le directeur et les parents –, de l'autre les jeunes pères adolescents qui ont été « utilisés » par les filles afin de tomber enceintes. Au milieu, entre les deux blocs, se trouve un écran de téléphone portable sur lequel apparaissent les quelques répliques des filles, sous forme de messages WhatsApp.



Figure 14 – Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Daniele Borghello

Sur scène donc, sont ceux qui ont été mis au pied du mur par le choix des filles, rendus scénographiquement par les têtes attachées à une cloison. Ces dernières ont également résolu une importante difficulté technique : le texte consiste en des échanges serrés de répliques entre douze personnages, mais gérer leurs corps en même temps n'aurait pas été possible, Marta Cuscunà étant seule sur scène. Le mur de têtes

[555] Inspirées par la série de photos *We Are Beautiful* d'Antoine Barbot. Voir [en ligne], URL : https://www.behance.net/gallery/3046163/We-Are-Beautiful.

suspendues fournissait des marionnettes autoportantes et résolvait ce problème. Cependant, étant donné la dynamique psychologique de l'histoire et la nécessité pour le public de pouvoir la suivre facilement, les têtes ont été dotées de mouvements (des yeux, des sourcils, de la bouche, du cou) qui les rendraient vraisemblables, pour donner au spectateur la perception d'un décalage entre leur mobilité et leur caractère fictif. Comme le souligne Paola Villani, « les possibilités de mouvements expressifs, compte tenu des techniques de manipulation, n'étaient pas infinies, nous avons donc étudié les monologues des personnages pour trouver le type d'expressivité qui les caractériserait le plus pendant le monologue. L'important était que la marionnette transmette efficacement l'histoire »[556]. Pour respecter cette cohérence dramaturgique, il était nécessaire de rendre fluide le passage d'une tête à l'autre. Au lieu de forcer l'interprète à mettre sa main à l'intérieur de chaque tête, un mouvement impossible étant donné la vitesse des échanges entre les nombreux personnages, Paola Villani a configuré un système de manipulation externe, composé de câbles et de joysticks qui permettent à Cuscunà de manœuvrer les expressions d'un personnage d'une seule main.



Figure 15 – Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Alessandro Sala/Centrale Fies

[556] Paola VILLANI, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », cit. [« *le possibilità di movimenti espressivi, date le tecniche di manipolazione, non erano infinite, quindi abbiamo studiato i monologhi dei personaggi per individuare il tipo di espressività che li caratterizzasse di più durante il monologo. L'importante era che il pupazzo restituisse efficacemente la storia* »].

Cependant, dans certains cas, la distance entre une tête et une autre restait considérable, provoquant une pause trop longue entre la réplique d'un personnage et la suivante. Comme l'explique Rogante,

> *Non potevamo permetterci queste stasi in cui nessuna testa si muovesse o parlasse, perché erano delle piccole morti dei personaggi. Di conseguenza è stato a volte necessario aggiungere delle battute, che il testo non prevedeva, assegnate a dei personaggi che fossero collocati spazialmente in mezzo tra gli altri due di cui dovevano susseguirsi le battute. Abbiamo cioè introdotto un passaggio intermedio. Questo ci ha permesso di non perdere il ritmo della scena, e anche di mantenere vivi gli altri personaggi, che magari non parlavano da un po'.*

> Nous ne pouvions pas nous permettre ces stases dans lesquelles aucune tête ne bougeait ou ne parlait, car il s'agissait de petites morts de personnages. Il a donc parfois été nécessaire d'ajouter des lignes, que le texte ne prévoyait pas, attribuées à des personnages qui étaient spatialement placés entre les deux autres dont les répliques devaient se succéder. En d'autres termes, nous avons introduit un passage intermédiaire. Cela nous a permis de ne pas perdre le rythme de la scène, et aussi de garder vivants les autres personnages, qui n'ont peut-être pas parlé depuis un moment.[557]

En cette circonstance, l'autrice-marionnettiste, bien qu'elle écrive les textes avant les répétitions en gardant à l'esprit les possibles limites imposées par la mise en scène, se confronte ensuite lors des répétitions aux contraintes techniques, auxquelles elle cherche des solutions dramaturgiques avec la complicité de l'assistant à la mise en scène et de la scénographe. Ses mises en scène complexes, qui utilisent des marionnettes à chaque fois différentes, ainsi que d'autres langages visuels (notamment la vidéo dans la création *Il canto della caduta*), s'articulent donc en fonction du texte, écrit au préalable, et des thèmes que celui-ci veut transmettre. Nous voyons donc comment le travail concerté de la marionnettiste avec le dispositif scénique et avec le regard extérieur dramaturgique, est central pour le développement de solutions techniques pertinentes.

Adaptation par l'auteur

Parfois, un auteur externe peut être un co-activateur des processus dramaturgiques impliqués dans la transposition de son propre texte pour la scène des marionnettes.

---

[557] Marco ROGANTE, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *cit.*

C'est le cas de la collaboration entre l'auteur américain Dennis Cooper et la metteuse en scène franco-autrichienne Gisèle Vienne, à laquelle s'ajoute le performeur Jonathan Capdevielle[558], qui participe activement au processus de création. Leur interrelation a été nécessaire à l'adaptation d'une nouvelle de Dennis Cooper, *Jerk* (2008), par l'utilisation de trois techniques différentes de marionnettes – la manipulation à vue de marionnettes à gaine, le *corps-castelet* et la ventriloquie. *Jerk* est inspiré d'un terrible fait divers survenu au Texas dans les années 1970, lorsque le tueur en série Dean Corll, avec l'aide de deux adolescents, David Brooks et son amant Wayne Henley, a tué plus de vingt garçons dans un jeu pervers mêlant toxicomanie, pratiques sexuelles, violence et torture.



Figure 16 – Gisèle Vienne, *Jerk*, 2008 © Alain Monot

Le texte, adapté par Cooper lui-même pour le spectacle de Vienne, présente une structure narrative développée sur plusieurs niveaux. Dans un premier niveau, le

[558] D'après Dennis Cooper, « il est difficile de sous-estimer la part de son travail qui explique pourquoi cette pièce fonctionne et comment elle fonctionne. Nous n'aurions pas pu le faire avec quelqu'un d'autre, je ne pense pas que quelqu'un d'autre puisse faire ce qu'il fait ». [« *It is hard to underestimate how much of his job is a part of why that piece works and how it works. We could not have done it with anybody else, I don't think anybody else could possibly do what he does* »]. Extrait d'un entretien réalisé le 04/02/2022.

performeur s'adresse directement au public, se présentant comme David Brooks (l'un des deux garçons qui ont participé aux meurtres, le seul survivant), et disant qu'il va raconter son histoire en manipulant des marionnettes à gaine (deuxième niveau). À deux reprises, le public sera également invité à lire des passages de texte décrivant le jeu criminel révoltant auquel David Brooks a pris part. Cela ajoute un troisième niveau, celui de la narration diégétique. Il est intéressant de noter[559] que, dans le roman, le type de marionnette que l'auteur fait utiliser au protagoniste est la marionnette à fils, alors que dans la pièce, seule la marionnette à gaine est utilisée. La raison en est donnée par Gisèle Vienne :

> Avec cette histoire terrible de jeunes gens qui en tuent d'autres et vont jusqu'à l'intérieur de leur corps, c'était assez juste de voir le marionnettiste littéralement mettre ses mains dans les corps des poupées. C'est quelque chose qu'on ne lit pas de cette manière quand on voit un type qui fait de la marionnette à gaine. Dans Jerk, à un moment donné, le marionnettiste met sa main dans le corps d'autres personnages : c'était une opportunité atroce à saisir.[560]



Figure 17 – Gisèle Vienne, *Jerk*, film, 2021 © Compagnie des Indes

Le personnage de David Brooks anime les marionnettes de son histoire (son amant Wayne, le "patron" Dean, les garçons assassinés, et même les cadavres que Dean s'amuse parfois à animer comme s'ils étaient ses marionnettes), et prête des voix

---

[559] Voir Jennifer RATET, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, *op. cit.*, p. 109.

[560] Gisèle VIENNE, « Un itinéraire de création », in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, actes du colloque de l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières, 15-17 mars 2012), Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 375.

différentes à chacune d'entre elles. Outre les marionnettes, Capdevielle/Brooks joue également "lui-même", avec sa voix normale. Assis sur une chaise, avec deux marionnettes enfilées sur les deux bras et une autre posée sur les genoux, le corps de l'artiste devient un lieu (un *corps-castelet*) où se croisent non seulement plusieurs corps mais aussi des identités multiples. Le mécanisme s'enrichit en complexité lorsque l'interprète, par l'intermédiaire de la marionnette de Dean, joue un personnage désigné dans le texte par "Dean-as-corpse" ("Dean-comme-cadavre") : insatisfait de tuer des garçons dont il ne connaît pas au fond l'identité, Dean voudrait en prendre possession. Ainsi, une fois qu'il ne reste d'eux que leurs cadavres, il les transforme en simulacres de stars de la télévision qu'il aime. Le performeur anime donc la marionnette de Dean qui, en devenant Dean-as-corpse, anime à son tour la marionnette du garçon mort, qui devient pour un instant un célèbre acteur de télévision :

DEAN-AS-CORPSE (*stifling a smirk, he picks up the puppet of the dead boy and waves it in the air at Wayne*)	DEAN-AS-CORPSE (*étouffant un sourire, il ramasse la marionnette du garçon mort et l'agite en l'air vers Wayne*)
Hi, Wayne. It's me, Luke Halpin[561].	Salut, Wayne. C'est moi, Luke Halpin.

Cette multiplication schizophrénique des personnalités reflète deux caractères fondamentaux de la pièce : d'une part, la rupture provoquée dans l'esprit de David Brooks par la violence dont il a été complice ; d'autre part, la tentative de surmonter le traumatisme en reconstituant ce qui s'est passé par le biais du théâtre de marionnettes. Mais la tentative échoue. Le moment final de l'histoire, où David Brooks raconte comment il a tué son amant Wayne, est réalisé par la technique de la ventriloquie, un choix fait par Vienne et rendu possible par l'extraordinaire compétence de Capdevielle dans cette technique. Les marionnettes ne sont plus animées, mais leurs voix, que le spectateur reconnaît désormais, résonnent dans l'espace autour de l'interprète, immobile sur la chaise sur laquelle il est assis depuis le début, le regard glacé perdu dans le vide alors qu'il s'épuise dans l'effort de la technique

[561] Dennis COOPER, *Jerk*, (adaptation pour le spectacle de Gisèle Vienne), inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2008.



Figure 18 – Gisèle Vienne, *Jerk*, 2008 © Alain Monot

du *lip-skill*. Comme le souligne Isabelle Barberis, « tout se passe donc comme s'il y avait eu acte de dévoration, ou d'intériorisation, des marionnettes »[562]. Une fois phagocytés, ces masques accomplissent devant le spectateur ce qu'ils font chaque jour à l'intérieur de David Brooks : animer son esprit avec des fantômes obsédants, qui l'entraînent dans un état d'ensorcellement.

L'intuition de Dennis Cooper d'avoir recours à un théâtre de marionnettes pour raconter une histoire de maladie mentale, de jeux de pouvoir et de violence trouve ainsi un degré supplémentaire d'exactitude une fois transposée sur scène. À l'image de l'intérieur complexe de David Brooks, le texte multiforme de Dennis Cooper investit, dans la mise en scène de Gisèle Vienne, le corps et l'identité du performeur, constamment instables, réinterrogés.

[562] Isabelle BARBERIS, Jerk*, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle*, in «Communications» n° 92, 2013, p. 159-172. https://doi-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/10.3917/commu.092.0159.

II.3.5 *Processus de visualisation*

« Il faudrait arriver à ce que les textes soient présentés au théâtre de la même façon que les images à la télévision. Ne me demandez pas comment »[563]. L'invitation, astucieuse, de Heiner Müller renvoie à la question initiale sur l'organisation de la vision, et nous amène à essayer de répondre à une autre question encore : quel type de dramaturgie pour la marionnette ? Dans les exemples que nous avons vus, l'interaction du marionnettiste avec d'autres artistes développe des processus dramaturgiques complexes, qui utilisent les expérimentations modernes du théâtre de marionnettes (corps-castelet, manipulation à vue) ou créent de nouvelles techniques de manipulation (système de câbles et de joystick) pour une utilisation ciblée de la figure sur un texte spécifique. Ces exemples nous montrent également comment le rapprochement avec le texte écrit et la rencontre avec l'écriture théâtrale contemporaine ont eu un fort impact sur le devenir du marionnettiste, nécessitant une pluralité de collaborations, qui visent notamment à renforcer la structure dramaturgique des spectacles[564]. Nous avons vu comment des têtes accrochées au mur peuvent évoquer un sentiment d'impuissance, comment la relation entre le personnage et le marionnettiste dans la manipulation à vue donne une image immédiate des relations de pouvoir, comment la technique du bunraku, qui consiste à séparer la voix et le corps du personnage, crée un effet de distanciation, comment une bouilloire peut se tenir au centre de la scène et exprimer plus de sens qu'un dragon, ou comment glisser le bras dans une marionnette peut produire une perversion de l'utilisation même de ce médium, comment, enfin, la ventriloquie peut figurer les fantasmes qui peuplent un esprit souffrant. Le théâtre de marionnettes ajoute donc d'autres dimensions à l'occurrence scénique d'une vision, et lorsque, par la construction dramaturgique du sens, il associe le mot à des images non didactiques ou décoratives, il vient peut-être concrétiser ces processus de visualisation

---

563 Heiner MÜLLER, « Le nouveau crée ses propres règles », in *Théâtre/public* n°67, *op. cit.*, p. 35.

564 Cependant, ce n'est pas, nous le répétons, la norme : un condensé d'exemples vertueux a été fait ici, mais il reste un vaste réservoir de créations qui, comme le souligne justement Plassard, souvent s'arrêtent « à la superposition du texte et de sa mise en images, sans qu'un véritable travail dramaturgique ait été réalisé », notamment « dans les spectacles de marionnettes qui prennent appui sur un texte de répertoire ». Didier PLASSARD, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n° 2, *op. cit.*, p. 399.

souhaités par Müller, déployant le texte, pourrions-nous dire, comme une image à la télévision.

Chapitre III

Poétique de la vision

III. *L'agencement de la parole et de l'image*

C'est en suivant la question des liaisons entre la parole et l'image scénique rendue par les figures que nous allons nous plonger dans les textes de notre corpus, avec la proposition de montrer comment le théâtre de marionnettes évolue en fonction de sa propre dramaturgie. Ce faisant, outre la théorie de Lehmann, nous garderons à l'esprit la théorie de Sarrazac sur la rhapsodisation de l'écriture dramatique[565], et celles, plus nombreuses et particulières, des auteurs et artistes du théâtre de marionnettes que nous avons rencontrés dans le chapitre précédent. Nous reprendrons également, suivant une suggestion de Sarrazac et du Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain, le mouvement spéculatif adopté dans le numéro précédemment cité d'*Études théâtrales* :

> Aujourd'hui, des arts extérieurs tels que le cinéma, la vidéo, la performance, la danse contemporaine pénètrent à leur tour le drame et tendent à le transformer. […] C'est dire que, dans notre esprit, la réinvention permanente du drame est profondément solidaire de l'invention – ou des inventions – du théâtre.[566]

Si les irruptions d'autres arts ont contribué à « transformer » le drame contemporain, comment la marionnette l'a-t-elle fait ? Quelle est ou a été son influence dans les productions dramatiques du début du XXI^e^ siècle (et dans certaines expériences antérieures) ? Quels outils la marionnette donne-t-elle au drame contemporain ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il nous a semblé utile de parcourir notre corpus comme on se déplace dans un territoire inexploré. Si, de fait, le texte pour le théâtre de marionnettes est ce grand inconnu que nous avons défini au début, s'il est semé dans un terrain encore en friche, nous devons d'abord trouver les lignes directrices, les avenues à partir desquelles nous définissons nos limites. Les grandes

---

[565] « Pulsion vers l'hétérogène, vers l'assemblage d'éléments disparates qui concerne aussi bien les grands modes d'expression tels que le dramatique, l'épique, le lyrique, l'argumentatif que la combinaison du comique, du tragique, du pathétique ». Jean-Pierre SARRAZAC, « La reprise. (Réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39), pp. 7-18. DOI : 10.3917/etth.038.0007. URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-7.htm (consulté le 05/05/2022).

[566] *Ibid.*

traversées que nous allons entreprendre sont donc dictées par les thèmes les plus récurrents dans le corpus, à la fois parce que ce sont des thèmes en phase avec l'époque contemporaine, et parce qu'ils arrivent à trouver, grâce à la marionnette, leur expression précise. Ainsi, en analysant en profondeur les textes par des traversées thématiques, et en les mettant en résonance, lorsque les sources le permettent, avec leur mise en scène, nous tenterons d'identifier ce que peut, aujourd'hui, la marionnette.

III.1 *« La mémoire de la marionnette »*

La première de ces traversées nous plonge directement dans le rapport que les écritures contemporaines pour la marionnette entretiennent avec des éléments du passé de cette forme théâtrale. Avec l'expression « mémoire de la marionnette » nous entendons en effet le surgissement, sous la plume des auteurs actuels, des formes de récupération des éléments de la tradition ou des traditions marionnettiques. Que ce soit sous forme de récurrence de personnages traditionnels, de réécritures de textes anciens faisant partie du répertoire des castelets, de critiques, de citations ou d'intertextualité, une mémoire de la marionnette apparaît souvent dans les textes d'aujourd'hui. Cependant, cette mémoire ne se manifeste pas de manière conservatrice : des matériaux issus de différentes traditions sont utilisés dans des structures détachées de la tradition elle-même. Il n'y a pas, dans la plupart des cas, une continuité avec les pièces des siècles précédents, en termes de structure, de thèmes abordés et d'organisation dramatique, les textes examinés ici s'inscrivant dans un régime contemporain d'écriture dramatique. En réalité, il ne s'agit pas d'un processus d'évolution de la tradition elle-même. Ce que l'on observe, ce sont plutôt des implants d'éléments issus de différentes traditions qui se greffent aux productions actuelles. Autrement dit, il s'agit du mouvement d'un auteur contemporain qui ouvre vers le passé de la marionnette pour en utiliser librement des éléments. Le travail de cette « mémoire de la marionnette » est donc sélectif : les auteurs se réfèrent à certains aspects qu'ils choisissent de réutiliser – en les actualisant de manière plus ou moins radicale – en vertu des procédés dramaturgiques qu'ils leur permettent de mettre en œuvre. Ces aspects sont donc utilisés de manière adaptée à la poétique d'un texte particulier (l'utilisation des marionnettes par Marta Cuscunà dans la pièce *È bello vivere liberi !* en sera un exemple), ou ils répondent à une intention précise de confrontation avec la tradition, visant à remettre en question ses « dogmes » (comme nous le verrons notamment chez Gigio Brunello et Gyula Molnár). D'autres fois, de vraies réécritures sont à l'œuvre, tant de sujets qui appartiennent depuis longtemps aux castelets populaires (*La Iena di San Giorgio*), que de textes issus du théâtre d'acteurs mais dont l'adaptation pour marionnettes est un cas de figure très répandu depuis des siècles (les textes de Shakespeare), ou de personnages qui vont être resémantisés (le Pinocchio

vieilli dans *Bout de bois* par Jean Cagnard), permettant de transformer les anciens répertoires en nouvelles créations.

En conséquence, il est évident que les écrits dans lesquels la mémoire de la marionnette est active peuvent rentrer dans la définition que Gérard Genette a donnée du palimpseste : ce sont des textes « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence »[567]. Des principes d'intertextualité externe sont ainsi à l'œuvre, surtout dans les cas de réécritures, où l'hypertexte cite de manière explicite son hypotexte. Ici, « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise [sont] comme autant de " transforms " de séquences (de codes) prises à d'autres textes »[568]. C'est, par exemple, particulièrement évident dans la réécriture de *Macbeth* par Gigio Brunello, dans laquelle l'original shakespearien reste reconnaissable et est cité fidèlement à plusieurs reprises. En revanche, lorsqu'il s'agit de reprendre des modes d'écriture typiques pour les marionnettes (la blague rapide, le quiproquo, les jeux de langage, etc.) ou des personnages particuliers, l'hypotexte est plus difficile à cerner. Lorsque Cuscunà, par exemple, reprend les personnages d'Arlequin et Colombine, elle ne se réfère pas à un texte spécifique ni à un spectacle particulier. Par conséquent, plutôt que la référence à d'autres œuvres littéraires ou artistiques identifiables, ce qui se produit est la citation d'un répertoire étendu et anonyme, d'un héritage diffus.

Ces formes d'intertextualité s'arrêtent toutefois à un premier degré, plutôt immédiat, sans complexité excessive. On n'observe pas, par exemple, un usage paroxystique de l'intertextualité, telle que les auteurs postmodernes l'ont développée à une époque de contestations. Les modes marionnettiques (et, notons-le au passage, surtout ceux des marionnettes à gaine) sont utilisés ponctuellement dans les textes que nous examinons, à l'exception des cas de réécriture plus complexes comme *Macbeth all'improvviso* de Brunello et les réécritures de l'histoire de la *Iena di San Giorgio* par Guido Ceronetti et Giuliano Scabia (qui datent, précisons-le, des années 1970). Là seulement,

---

[567] Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1982.

[568] Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in Michel FOUCAULT, Roland BARTHES, Jacques DERRIDA, « Théorie d'ensemble », *Tel Quel*, Paris, Seuil, 1968, p. 311.

en effet, « la réécriture théâtrale devient, dans la sphère littéraire, une pratique caractérisée par un long "travail" sur le texte, fait de collages et de remaniements continus »[569]. Avec, toutefois, une différence fondamentale : l'hypotexte, appartenant au domaine de la marionnette, n'est pas la cible de l'ironisation qui a été, au contraire, appliquée à la culture savante par l'usage postmoderne du pastiche. Le pastiche ici n'est pas la transformation ludique de textes classiques, mais la reprise d'une culture populaire envers laquelle aucune ironie n'est faite, mais qui est plutôt utilisée pour transmettre des thèmes profonds et difficiles (le meurtre d'un traître dans la pièce de Cuscunà, par exemple).

[569] Leonardo MANCINI, « Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene », *Mimesis Journal*, vol. 6, n° 1, juin 2007, pp. 69-80, [« *La riscrittura teatrale diviene così nell'ambito letterario una pratica caratterizzata da un lungo "lavorio" sul testo fatto di continui collage e rimaneggiamenti* »].

III.1.1 *Mise en question de la marionnette*

L'opinion est largement répandue, tant chez les marionnettistes que chez les auteurs (et les chercheurs), que la marionnette ne supporte pas le bavardage. Ses répliques doivent être concises, le temps qu'elle reste sur scène doit être court, ou elle doit constamment alterner avec d'autres personnages. La fugacité semble être sa règle principale, dans ce que Julie Sermon a appelé « un principe d'accélération et de multiplication des jeux d'apparition et de disparition »[570]. Cela vaut surtout par rapport à la marionnette à gaine, « appendice de l'animateur qui, avec ses mains, lui permet des gestes rapides et improbables qui n'ont rien à voir avec le mouvement naturel humain »[571]. En effet, cette technique de manipulation n'a pas manqué d'influencer l'aspect dramaturgique, en déterminant un type de composition basée surtout sur la plaisanterie courte, satirique, sur le gag comique, sur les rebondissements. D'où un autre trait considéré comme typique : la gaine s'exprime à travers l'immédiateté, elle est étrangère à une certaine profondeur de signification. Les pièces pour marionnettes, nous sommes habitués à le penser, sont constituées de courtes scènes qui se succèdent de manière non harmonisée, contenant des blagues faciles voire vulgaires et des personnages dont le spectateur attend toujours un certain type d'attitude.

> *È un teatro che rifiuta la « rappresentazione » come motore della macchina drammatica, che nel momento in cui produce senso con un'azione, un duello, una bastonatura, con ciò stesso spende quel senso, non lo costituisce come rimando ad altro, a « fuori ». Nel teatro di burattini, ad esempio, non è mai questione di « psicologia » di personaggi, di rimandi naturalistici, di dialoghi sottili, di situazioni socialmente caratterizzate.*
>
> C'est un théâtre qui refuse la « représentation » comme moteur de la machine dramatique, qui au moment où il produit son sens par une action, un duel, un coup de bâton, par là même dépense ce sens, ne le constitue pas comme référence à autre chose, au « dehors ». Dans le théâtre de marionnettes, par exemple, il n'est jamais question de

---

570 Julie SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *op.cit.*, p.115.

571 Remo MELLONI, « Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette », in « Chi è di scena? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole », supplément de la revue *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali*, vol. 3, 1999, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali Regione Emilia-Romagna, p. 39. [« *Il burattino diventa un'appendice dell'animatore il quale, con le proprie mani, gli permette gesti scattanti e improbabili che nulla hanno a che vedere col naturale movimento umano* »].

> « psychologie » des personnages, de références naturalistes, de dialogues subtils, de situations socialement caractérisées.[572]

En effet, une grande partie du théâtre de marionnettes à gaine, en particulier le traditionnel, est construite à travers l'utilisation non pas de personnages dotés d'une épaisseur psychologique propre mais de « types », nés de l'invention d'un marionnettiste (comme Guignol, créé à Lyon vers 1808 par Laurent Mourguet), ou tirés des *maschere* de la *Commedia dell'Arte* : Arlecchino, Colombina, Brighella, Balanzone, Pulcinella sont encore aujourd'hui des personnages très utilisés dans le théâtre de marionnettes à gaine italien, et célèbres dans le monde entier. Dans les deux cas, la marionnette à gaine, bien qu'elle puisse être utilisée dans des histoires très différentes, correspond toujours aux caractères de son personnage : Arlecchino apparaît comme le serviteur gai, maladroit et affamé, Balanzone comme le docteur faux savant, Brighella comme le serviteur rusé attaché à l'argent, etc.

Ainsi, le théâtre de marionnettes, surtout celui de la gaine, peut souffrir de quelques stéréotypes. Cependant, le type de théâtre que Gigio Brunello a développé avec Gyula Molnár[573] est très éloigné de cet imaginaire. En ne dissociant jamais la conception textuelle de la vérification scénique, ces auteurs utilisent les canons de la tradition pour les réinventer et les rendre à nouveau originaux. Bons connaisseurs de la tradition et des caractères du théâtre de marionnettes à gaine, Brunello et Molnár se sont plongés dans ces mécanismes pour voir si des changements de perspective pouvaient renouveler cet art tout en conservant son efficacité. Ils ont choisi de « vérifier les tabous », selon l'expression de Brunello. C'est en ce sens que nous proposons de définir la première des configurations de la mémoire de la marionnette comme « mise en question de la marionnette ». La marionnette conserve ses aspects typiques, mais ceux-ci sont remis en cause, réinterrogés afin d'en dégager de nouvelles significations et représentations.

---

572 Luigi ALLEGRI, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, *op. cit.*, p. 73.

573 Concernant leur collaboration cf. II.2.2, « Un peu plus loin », pp. 199-204.

La gaine au cœur de l'écriture [574]

Que se passe-t-il lorsqu'un personnage typique du théâtre de marionnettes s'empare de la plume d'un auteur contemporain ? Cette question, qui peut sembler un peu provocatrice, vise à souligner le fait que lorsqu'un auteur choisit de mettre la marionnette au premier plan du texte théâtral, elle s'impose comme le centre de toute action dramatique. Dans les textes de Gigio Brunello, la marionnette à gaine ne remplit plus seulement sa fonction la plus évidente, elle ne joue pas les gags auxquels le spectateur peut s'attendre. Ses pièces forment des architectures complexes, des mécanismes dramaturgiques raisonnés dans lesquels les histoires vécues par les marionnettes déterminent une possibilité, pour les marionnettes elles-mêmes, de s'éloigner de leurs rôles canoniques. Elles deviennent de fait protagonistes des histoires les plus innovantes, qui remettent souvent en cause leur statut. Les *maschere* [« masques »] classiques dérivées de la Commedia dell'Arte ou des traditions régionales italiennes (Arlecchino, Brighella, Balanzone, Colombina, sont les plus récurrentes dans les textes de Brunello) sont associées à de nombreux autres personnages, inventés par l'auteur lui-même ; ou bien les mêmes personnages traditionnels sont plongés dans des situations inédites, ce qui donne des résultats tout aussi peu orthodoxes : dans les textes de Brunello, il peut arriver qu'Arlecchino ait peur des carottes et qu'un lapin soit retrouvé chez le diable. Le rôle stéréotypé des marionnettes est ainsi remis en question, ou même ouvertement critiqué.

C'est avec cette intention à l'esprit que, à partir de l'un des premiers spectacles conçus avec Molnàr, Brunello introduit des éléments qui déterminent un écart par rapport à certains axiomes du théâtre de marionnettes à gaine traditionnel. *Un trovatello a casa del diavolo* (1994)[575] est un spectacle qui utilise des marionnettes classiques comme celles d'Arlequin, de Colombine et du Diable, et dont le texte, très maigre, se constitue

---

[574] Cette partie est reprise d'un article publié. Voir Francesca DI FAZIO, « Engendrer le *génos*. Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello ». *À l'Épreuve*, *Revue des sciences humaines et sociales*, 2021, [en ligne]. URL: https://alepreuve.org/content/engendrer-le-genos-insolites-familles-de-bois-dans-le-theatre-de-gigio-brunello.

[575] *Un trovatello a casa del diavolo* [« *Un enfant trouvé chez le diable* »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo, conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, 1994.

à travers les mécanismes de l'improvisation. Il s'agit d'un canevas avec des dialogues très simples, mais qui contient la tentative de créer le texte comme s'il était issu de la personnalité des marionnettes elles-mêmes. Le Diable Alfredo aux mains froides, maître de maison, est amoureux de Colombina et voudrait l'épouser. Pour y parvenir, il fait appel à son serviteur Arlecchino. Colombina, quant à elle, ne veut rien savoir, car les mains du Diable sont trop froides. Avant de commencer le spectacle, le marionnettiste lui-même annonce au public qu'en mettant ses marionnettes à gaine dans sa valise, il a remarqué avec surprise qu'au-dessus de son bureau il y avait un petit lapin-marionnette abandonné, Ginetto. Pour ne pas le laisser seul, il l'a emmené en tournée en le couchant dans un panier au seuil du théâtre des marionnettes, qui est la maison du Diable. Ainsi, à l'ouverture du rideau, Colombina trouve l'enfant : comment le cacher et le protéger du Diable ? Celui-ci, en effet, est convaincu que pour se réchauffer les mains il doit se procurer une paire de gants en fourrure de lapin. Mais la vie du petit Ginetto est sauvée par les actions de Colombina et Arlecchino, qui réussiront finalement à vaincre le Diable en le transformant en oignon inoffensif.



Figure 19 – Gigio Brunello, *Un trovatello a casa del diavolo*, 1994
© Gigio Brunello

L'histoire est en substance, bien qu'avec ses aspects curieux et particuliers, une opposition entre le bien et le mal, entre l'innocence du petit lapin Ginetto et la barbarie du Diable, qui souhaite profiter d'un innocent pour son intérêt personnel. Le personnage du lapin, inventé par Brunello, n'ayant pas la même nature que les autres personnages, permet de matérialiser l'innocence typique de l'enfance (Ginetto, étant

nouveau-né, reconnaît tout le monde comme des figures parentales, appelant même « papa » le Diable qui veut le tuer) sans tomber dans la sensation écœurante qu'aurait engendrée l'introduction d'un nouveau-né aux traits humains. Plus proche du réel, une figure humaine ne jouirait pas de la même liberté diégétique que l'animal en peluche, précisément parce qu'il appartient à un autre ordre de réalité, à une dimension décalée.

À partir de cette intuition, d'autres ont suivi : Brunello insère la figure de Ginetto dans plusieurs spectacles, en la répétant et en la développant de façon toujours différente. Loin d'épuiser le motif de la réapparition du petit lapin, il vise au contraire à développer de façon cohérente le personnage d'un spectacle à l'autre. Ainsi, Ginetto grandit en traversant différentes étapes : dans *Trovatello due. Festa di compleanno* (2004)[576] il fête son premier anniversaire et commence à avoir la curiosité typique des enfants, à poser mille questions, à exiger ce qu'il veut ; dans *La Carota* (2006)[577], le petit lapin va à l'école primaire et raconte, dans ses devoirs, la maladie dont souffre son oncle Arlecchino ; enfin, dans *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi* (2008)[578], il se rend à l'école en scooter et affirme ne plus être un enfant. Au-delà de la croissance d'un spectacle à l'autre, l'importance de cette marionnette insolite réside dans la définition progressive de son caractère, qui en arrive à lui donner les traits d'un personnage. Ainsi, la marionnette n'épuise pas son sens au moment où elle accomplit une action, mais donne l'illusion d'être porteuse d'une existence autonome et particulière. Il n'est pas difficile de reconnaître dans ce processus les caractéristiques que nous avons soulignées lorsque nous avons traité du théâtre d'objets[579] : l'objet raconte son propre drame, devient le sujet de l'action scénique, le protagoniste de l'histoire qui est racontée à travers lui.

---

[576] *Trovatello due. Festa di compleanno* [« Un enfant trouvé, deux. Fête d'anniversaire »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo, conception et mise en scène de Gigio Brunello, 2004.

[577] *La Carota* [« La Carotte »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo. Conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, 2006.

[578] *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, [« Comment les Étrusques sortirent de la crise »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo. Conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, 2008.

[579] Cf. I.2.4, « Pour les objets », pp. 92-95.

Mentre la consueta proiezione delle qualità e delle vicende umane al burattino/oggetto riduce la materia ad una sorta di illustrazione gradevole, qui, il ribaltamento di questa gerarchia produce effetti sorprendenti e significativi. L'attore non solo utilizza gli oggetti ma viene anche da loro utilizzato.

Alors que la projection habituelle des qualités et des vicissitudes humaines sur la marionnette/objet réduit la matière à une sorte d'illustration agréable, ici, le renversement de cette hiérarchie produit des effets surprenants et significatifs. L'acteur non seulement utilise les objets, mais il est également utilisé par eux.[580]

Les leçons du théâtre d'objets, dans lequel l'objet prend le dessus, devient autonome, semblent avoir laissé une forte empreinte dans le travail effectué par les deux auteurs, en fonctionnant aussi comme point de départ pour leurs expérimentations à l'intérieur du castelet. Chez Brunello, c'est la marionnette à gaine – elle-même un objet – qui prend le dessus. Ce procédé va donc à l'opposé des caractéristiques indiquées par Luigi Allegri, qui excluait, à l'intérieur du théâtre de marionnettes, la possibilité de l'existence d'une profondeur psychologique des personnages[581]. Le lapin Ginetto n'est qu'un des exemples, dans le théâtre de Brunello, de marionnettes qui font montre d'une personnalité propre, d'une individualité et presque d'un libre arbitre qui transmet au spectateur – ainsi qu'au lecteur des textes de Brunello – une idée de l'autonomie du personnage. C'est une caractéristique que l'on retrouve en de nombreuses occasions dans l'œuvre de l'auteur.

Dans *La Carota*, le petit lapin Ginetto écrit un thème à l'école : « Mon oncle est mourant ». Arlecchino est en effet tourmenté par une phobie bizarre des carottes, qui le maintient au lit et lui provoque des moments de délire. Sa petite amie Colombina, enceinte, en souffre, et le docteur Balanzone dit qu'il ne s'en sortira pas vivant. De son côté, Brighella souhaite profiter de la situation pour obtenir le scénario des blagues qui font rire, et espère donc que les prédictions de Balanzone soient correctes. Cependant, il sera déçu car Arlecchino, à travers une évocation digne d'une séance psychanalytique, trouvera le souvenir qui le traumatisa étant enfant, guérissant ainsi de la phobie des

---

[580] Gyula MOLNÁR, *Teatro d'oggetti*, *op. cit.*, p. 47.

[581] Voir Luigi ALLEGRI, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, *op. cit.*, p. 119. Allegri y soutient que la marionnette, dans sa substance matérielle, dans l'absence d'un « intérieur » au-delà de l'écorce visible, dans l'absence, notamment, d'une volonté consciente qui détermine les actions, « ne personnifie pas un personnage mais "est" un personnage » [« *non impersona un personaggio ma "è" un personaggio* »].

carottes. Le spectacle se termine par la fin heureuse de la naissance du fils d'Arlecchino et de Colombina. Dans cette pièce Arlecchino est donc au centre de diverses modifications apportées à la tradition. Tout d'abord, la marionnette d'Arlecchino reste toujours présente sur scène, alitée à cause de sa maladie, annulant le jeu typique d'apparition et de disparition ; ensuite, la pièce parvient à transmettre le sentiment de la mort imminente d'Arlecchino bien que, nous le savons, les marionnettes ne meurent pas ; finalement, pris par son délire, Arlecchino ne s'exprime pas à travers ses blagues caractéristiques mais par des interventions poétiques, qui portent la réflexion sur un plan beaucoup plus profond et existentiel.

ARLECCHINO
(Nel delirio) *Spegnete il sole… il sole il sole! Sole, perché sciogli il mio lenzuolo? Il sole scioglie La neve perché la neve è bianca. Se fosse gialla come l'oro o rossa il sole prenderebbe tanta paura e scapperebbe lontano. È per questo che il lenzuolo cade a fiocchi. Ho freddo, ho freddo. E il freddo sale in cima a una lunga scala e da lì fa cadere i fiocchi bianchi bianchi ma anche verdi e poi gialli rossi azzurri e viola, perché la neve cade a rombi e l'erba gelata cuce assieme tutti i rombi.*

ARLECCHINO
(*En délire*) Éteignez le soleil… le soleil le soleil ! Soleil, pourquoi fais-tu fondre mon drap ? Le soleil fait fondre la neige parce que la neige est blanche. Si elle était jaune comme l'or ou rouge, le soleil prendrait peur, et s'enfuirait loin. C'est pourquoi le drap tombe en flocons. J'ai froid, j'ai froid. Et le froid grimpe au sommet d'une longue échelle et de là, les flocons blancs tombent blancs mais aussi verts et puis jaunes rouges bleus et violets, parce que la neige tombe en forme de losange et l'herbe gelée coud tous les losanges ensemble.[582]

Dans *La Carota*, l'agitation d'Arlecchino se dirige aussi envers son manipulateur, « l'Homme », perçu en tant que présence « d'inquiétante étrangeté » :

ARLECCHINO
A un certo punto il sipario si chiude, questo succede sempre, no? … E dopo? Cosa c'è dopo il sipario? Uomo, se ci sei fatti vedere! Perché mentre tu invecchi io sono eterno? Come può la creatura vivere

ARLECCHINO
À un certain moment, le rideau tombe, cela arrive toujours, non ? … Et après ? Qu'est-ce qu'il y a après le rideau ? Homme, si tu es là montre-toi ! Pourquoi tu vieillis

[582] Gigio BRUNELLO, *La carota*, in *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit*., p. 125.

più del creatore: è una contraddizione in termini… Sarebbe come versare l'acqua dal bicchiere alla bottiglia, (o come se l'albero cercasse un po' d'ombra sotto una sua foglia…) Uomo: perché io dico battute che tu sai già che io dirò? Dove sta la mia libertà? E perché Balanzone è sempre stato vecchio e io non son stato mai piccolo?

alors que je suis éternel ? Comment la créature peut-elle vivre plus que le créateur : c'est une contradiction dans les termes… Ce serait comme verser de l'eau du verre dans la bouteille, (ou comme si l'arbre cherchait un peu d'ombre sous sa feuille...) Homme : pourquoi je dis des blagues que tu sais déjà que je vais dire ? Où est ma liberté ? Et pourquoi Balanzone a toujours été vieux et je n'ai jamais été petit ?[583]

Chez Brunello il y a plusieurs occurrences de telles remontrances envers le marionnettiste, surtout venant de la figure d'Arlecchino. Au début de la pièce *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, Arlecchino previent les spectateurs de la nature peu amusante de la pièce, se plaignant que le marionnettiste ait choisi de représenter un spectacle sur la crise économique. Dans *Macbeth all'improvviso*, véritable manifeste des réflexions mises en avant par Brunello et Molnar, la marionnette arrive à mettre en place une rébellion totale contre son manipulateur. Ici, le refus d'Arlecchino de remplir le rôle de *maschera* humoristique voulu par le marionnettiste détermine une prise de position radicale : la marionnette revendique son libre arbitre dans le choix de mettre en scène le *Macbeth* de Shakespeare à l'insu du marionnettiste.

Bien que l'on puisse relever, dans des textes et des spectacles de marionnettes d'autres auteurs, des interactions entre figures et marionnettistes, le fait que ces interventions « autonomes » de la marionnette visent à enquêter sur son propre statut ontologique et à autodéterminer une altérité, une affirmation du « soi », reste un élément rare. Un jalon précèdent de ce phénomène peut être néanmoins observé dans un texte qui, bien que conçu pour acteurs, s'empare de la marionnette pour développer un discours philosophique autour de la condition humaine. *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette* [584], composé en 1883 par le dramaturge et librettiste italien Giuseppe Giacosa, est une pièce en vers, conçue pour des acteurs jouant des marionnettes.

---

[583] *Ibid.*, p. 132.

[584] Giuseppe GIACOSA, *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette*, Torino, F. Casanova Libraio-Editore, 1883. *Il Filo* a été interprété par Eleonora Duse, dans le rôle de Colombina, au Teatro Carignano de Turin, en janvier 1883.

L'action a lieu dans l'arrière-scène d'un théâtre de marionnettes, où celles-ci demeurent suspendues. Le Docteur prétend avoir lu dans un livre que les marionnettes sont entraînées par des fils manœuvrés par les hommes, provoquant l'incrédulité de ses compagnons. Colombina propose de montrer que les hommes aussi sont tenus par un fil, le fil qui leur lie le cœur. Chacune des marionnettes raconte alors une histoire sur la méchanceté et la tristesse de la vie humaine. Peut-être, conclut finalement Colombina, que le fil est invisible à ceux qui l'ont, et tout comme les hommes, les marionnettes aussi ne se rendent pas compte de ce qui les retient attachées. Ses compagnons ne la croient pas, et tandis qu'ils exposent leur croyance dans leur autonomie, les marionnettistes les retirent un à un du magasin et les font monter sur scène : le spectacle va commencer. Les marionnettes de Giacosa pensent être autonomes et n'arrivent pas à croire qu'elles sont attachées à un fil et que quelqu'un les manœuvre. Elles se trompent, certes, mais elles en sont profondément convaincues.

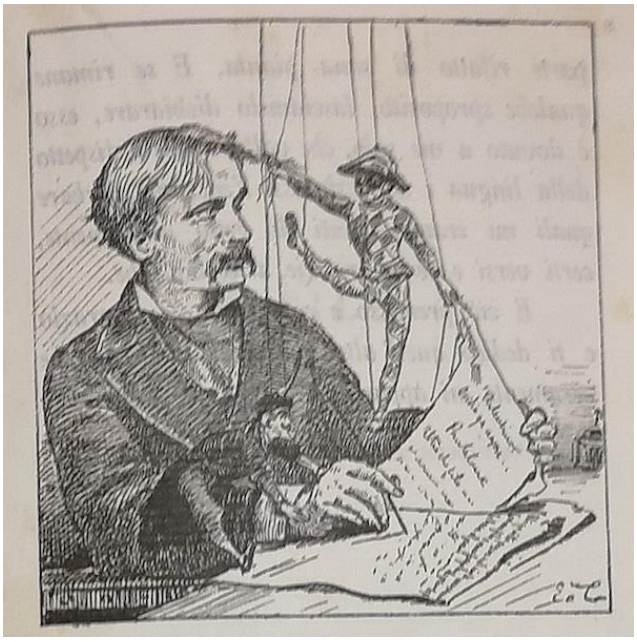


Figure 20 – Portrait du jeune Arrigo Boito en train d'écrire, avec les marionnettes d'Arlecchino et de Pantalone guidant ses mains. Illustration d'Edoardo Calandra pour la publication de *Il Filo* de 1883.

C'est précisément cette conviction d'autonomie, cette affirmation d'indépendance que l'on retrouve dans les volontés individuelles attribuées par Brunello à ses

marionnettes. Dans *La Grande Guerra del sipario* (2015)[585], les protagonistes sont Linda et Mario (des noms très répandus), deux marionnettes dites « anonymes » parce que inconnues. Le couple passe sa vie quotidienne derrière le rideau, sur une scène où ils auraient dû jouer le mythe de Philémon et Baucis, si la production n'avait pas été soudainement arrêtée. Au début du spectacle, le marionnettiste, en prêtant la voix au Général Crocodile, évoque la vie des marionnettes anonymes, qui a continué à se dérouler derrière le rideau baissé :

BURATTINAIO *Il nostro ringraziamento va non solo a quelli che lungo questa linea hanno condotto le più nobili imprese per il godimento del pubblico pagante, non solo a Arlecchino, Pulcinella, Orlando, Don Quijote, Rin Tin Tin e tanti altri burattini illustri che dal sipario aperto traggono gloria e successi, ma anche a tutti quei burattini anonimi che, a sipario chiuso, conducono la loro vita di tutti i giorni, sconosciuta ai più. Dietro al sipario chiuso passeggiano, dormono, curano il giardino, amano, stirano, portano a spasso il cane, comprano patate al mercato.*	MARIONNETTISTE Nos remerciements vont non seulement à ceux qui, au long de la scène, ont réalisé les exploits les plus nobles pour le plaisir du public payant, non seulement à Arlecchino, Pulcinella, Orlando, Don Quijote, Rin Tin Tin et tant d'autres marionnettes illustres qui tirent gloire et succès du rideau ouvert, mais aussi à toutes ces marionnettes anonymes qui, le rideau fermé, mènent leur vie de tous les jours, inconnue de la plupart de gens. Derrière le rideau fermé, ils se promènent, dorment, entretiennent le jardin, aiment, repassent, promènent le chien, achètent des pommes de terre au marché.[586]

Ainsi, dans ses pièces, Brunello construit des discours métathéâtraux autour des marionnettes, en développant chacune d'elles selon son propre caractère. Les marionnettes à gaine ne sont pas utilisées pour rejouer des rôles stéréotypés, ni quand elles sont employées conformément à leur type traditionnel, ni quand elles sont utilisées pour représenter des personnages du théâtre d'acteurs (nous traiterons plus loin le cas de *Macbeth all'improvviso*). La marionnette dans laquelle cet aspect est le plus reconnaissable est celle d'Arlecchino. Le personnage d'Arlecchino, dérivé du « masque » vénitien, est communément connu comme le valet maladroit, au langage

---

[585] *La Grande Guerra del sipario* [« *La Grande Guerre du rideau* »], acte unique pour marionnettes à gaine et à doigts pour marionnettiste solo, conception de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, 2015.

[586] Gigio BRUNELLO, *La Grande Guerra del sipario*, in *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 73.

coloré, toujours affamé mais extrêmement paresseux. Dans tous les textes de Brunello où apparaît Arlecchino, il conserve quelques caractères typiques du *zanni* de la *Commedia dell'Arte*, mais développe aussi sa propre personnalité d'un texte à l'autre. Nous avons déjà constaté comment dans *La Carota* sa principale préoccupation n'est plus de faire un bon repas, mais de résoudre un traumatisme d'enfance qui lui cause des moments de délire chaque fois que quelqu'un prononce le mot « carotte ». Dans *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, à cause de la crise économique, les ressources financières du théâtre où vivent les marionnettes sont réduites au minimum, de sorte qu'Arlecchino se retrouve soudainement privé de ses attributs typiques. D'abord c'est son masque qui disparaît, et son visage se transforme en celui d'un vieil homme, sillonné de rides et avec une barbe blanche. Son bâton (utilisé pour les scènes de bastonnade) refuse de devenir le bâton de marche d'un vieil homme, il préfère se mettre à son compte abandonnant ainsi son maître. Resté sans masque et sans bâton, Arlecchino est abandonné même par son cœur, qui part seul à la recherche des deux autres attributs pour pouvoir recoller les morceaux.

Tout comme Ginetto et Arlecchino, les marionnettes à gaine dans le théâtre de Brunello et Molnàr traversent des aventures, des difficultés, des phases de la vie qui les rendent protagonistes de leurs propres histoires, qu'il s'agisse de personnages nouveaux ou d'héritiers de la tradition. Dans *Beati i perseguitati a causa della giustizia perché di essi è il regno dei cieli* (2005), Jésus et Pinocchio conversent à travers les murs d'une cellule de prison, découvrant qu'ils ont beaucoup de choses en commun : ils sont fils d'un charpentier, ils peuvent marcher sur l'eau… Ou encore dans *Circumvesuviana. Sante Reliquie urbane* (2013) Pulcinella et la Mort couronnent leur interminable course-poursuite – qui n'est rien d'autre qu'une lutte amoureuse – par la naissance d'une fille. La tradition est décomposée, et l'on joue avec ses éléments. Les marionnettes sont au centre de situations, d'intrigues cousues sur elles et non récupérées dans des canevas précédents. Cela se fait également au détriment de certains dogmes attribués à la gaine : les marionnettes de Brunello prononcent des discours profonds, parfois sous forme de monologue, elles restent longtemps sur scène, parfois pendant toute la durée du spectacle. La vulgarité n'est jamais gratuite, il n'y a pas de pets et quasiment pas de scènes de coups de bâton. Tout est remis en question, car dès le début de sa collaboration avec Molnár (à la fin des années 1970), ce qui intéressait Brunello, c'était

d'écrire des textes de haute valeur dramaturgique pour les marionnettes à gaine, en contraste avec ce qui se passait dans les castelets de l'Italie de l'époque.

> *Bastava imparare dalle guarattelle il ritmo serrato dell'azione e applicarlo al tradizionale decalogo dell'intrattenimento fatto di inseguimenti, bastonate, ammiccamento al pubblico, bisticci di parole e lieto fine.* […] *Funzionare, funzionava. In fondo è il motivo per cui piacciono le fiabe e lo stesso può valere per maschere e burattini che assicurano il trionfo del bene a suon di bastonate. Ma ciò impediva una ricerca drammaturgica e la possibilità di innovare il linguaggio, che era invece quello che a me interessava*.

> Il suffisait d'apprendre des *guarattelle* le rythme rapide de l'action et de l'appliquer au décalogue traditionnel du divertissement fait de poursuites, de coups de bâton, de clins d'œil au public, de jeux de mots et de fins heureuses. […] Ça pouvait le faire, ça marchait. Après tout, c'est la raison pour laquelle les contes de fées sont populaires, et on peut dire la même chose des *maschere* et des marionnettes qui assurent le triomphe du bien par la raclée. Mais cela empêchait la recherche dramaturgique et la possibilité d'innover dans la langue, ce qui m'intéressait davantage.[587]

Contre cette fossilisation du traditionnel, à travers des procédés de transformation sémantique des personnages typiques des traditions populaires, Brunello s'est efforcé de mettre fin à l'exclusion du théâtre de marionnettes de la littérature.

---

[587] Gigio BRUNELLO, « Dar testate alle quinte », in *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, Cristina GRAZIOLI et Matteo MELCHIORRE (dir.), Città di Castelfranco Veneto, 2020, p. 75.

III.1.2 *Greffes du passé dans des dramaturgies contemporaines*

Insérés dans le régime contemporain de l'écriture, les éléments et les personnages les plus typiques du théâtre de marionnettes peuvent se révéler de précieux outils pour les auteurs contemporains. Ceux-ci citent et réutilisent librement des canons, effectuant un mouvement de récupération des éléments liés à différentes traditions de la marionnette à gaine. En particulier, nous verrons comment les éléments structurels des pièces de Polichinelle – la juxtaposition de courtes scènes, la confrontation entre Polichinelle et un seul autre personnage à la fois, les combats, la trivialité – sont repris par l'auteur Gérard Lépinois pour devenir le pivot de son architecture dramatique, c'est-à-dire un texte composé exclusivement de la description verbale de telles actions, de routines typiques. Ensuite, nous verrons comment des personnages dérivés de la *Commedia dell'Arte* peuvent être réemployés dans une écriture dramatique contemporaine qui s'inscrit dans le genre du théâtre de narration et d'engagement politique, comme celui réalisé par Marta Cuscunà. Face aux thèmes difficiles abordés – la lutte partisane et ses épisodes de violence – la marionnette à gaine, avec son franc-parler et le rire qu'elle peut provoquer, s'avère un expédient fonctionnel pour diriger l'empathie du spectateur, en la préservant même dans les moments éthiquement complexes de la narration.

Espace dramatique comme espace dramaturgique

Gérard Lépinois a écrit *La Chpocalypse*[588] à la suite d'une commande du marionnettiste Alain Recoing. Partant du personnage de Polichinelle, des routines typiques et des personnages qui l'accompagnent habituellement (le Chien, le Gendarme, la Mort – ici sous la forme de Potence), Lépinois a créé un texte aux traits postdramatiques. De fait, du point de vue de la composition formelle, le texte n'a plus rien d'un dialogue dramatique. Il s'agit d'une description d'actions, d'une didascalie incroyablement longue. Bien que la pièce n'ait finalement jamais été montée, il est très probable, d'après le style du texte, que Lépinois l'ait écrite en contact étroit avec le marionnettiste, probablement après avoir assisté à une série d'improvisations. Le texte, en effet, raconte ce qui se passe devant les yeux du spectateur. Il se compose d'images, de descriptions de la vision scénique. C'est comme si la structure du théâtre de Polichinelle, souvent composée d'un montage de courtes scènes, était transposée par l'auteur sur le papier.

> La source de violence
>
> A)
> Dame Gigogne accroupie. Ample robe, mamelles multiples. Elle est en train de pondre.
> Un Gigogneau sort de sous sa robe. Il commence à battre sa mère impassible.
> Puis il s'endort.
>
> Gigogne se remet à pondre. Un second Gigogneau sort de sous sa robe. Il porte un chapeau de gendarme.
> Il aperçoit son frère endormi et préfère aller taper dessus.
>
> Quand le premier né est assommé, le Gigogneau-gendarme s'endort contre lui.
> Gigogne exulte d'avoir accompli son devoir.
> Elle appelle stridemment sa sœur. Puis sort.[589]

De cette façon, la marionnette, sa représentation, la description de ses mouvements sur scène prennent possession de tout l'espace dramatique. Pourtant, il ne s'agit pas de simples indications, ni de notes de mise en scène : le soin avec lequel le texte est

---

[588] Gérard LEPINOIS, *La Chpocalypse*, texte inédit, 1991. Tapuscript conservé à l'Institut International de la Marionette de Charleville-Mézières.

[589] Gérard LEPINOIS, *La Chpocalypse*, *op. cit.*, p. 1.

confectionné et le rythme concis et musical de la langue indiquent une opération d'écriture minutieuse. C'est d'ailleurs l'auteur lui-même qui explique le lien étroit qu'il recherchait, dans sa démarche d'écriture pour la marionnette, entre la parole et l'action théâtrale :

> Ce qui m'intéressait, qui correspondait à ma démarche d'écriture préalable, c'était que ce n'est pas un théâtre où on peut proprement parler de la parole, c'est un théâtre où un double sens de l'écriture littéraire et théâtrale pouvait avoir cours et s'affirmer. […] J'essayais d'écrire une espèce de geste théâtral, des gestes pour un personnage x – ou des personnages x –, quelques objets ou figures.[590]

En lisant le texte de *La Chpocalypse*, le lecteur voit toute la pièce se réaliser devant lui : ce qui est écrit se matérialise. Le sens n'est plus celui qui est véhiculé par la parole, mais celui de la parole véhiculée par la marionnette dans son geste. Dans *La Chpocalypse* se développent ainsi des « effets de focalisation externe, qui tendent à faire de la scène le castelet de l'auteur et de son écriture »[591]. Lépinois décrit et observe la figure apparaissant sur scène dans une perspective de « hors champ dramatique »[592]. La parole devient ainsi un instrument de manipulation – du langage, de la marionnette, du texte, de la scène. Grâce au rapport de symbiose entre l'écriture et le mécanisme scénique, l'espace dramatique s'avère finalement être un *espace dramaturgique*. Les mots décrivent les marionnettes dans leur évolution sur la scène, et deviennent en même temps un instrument de manipulation sur le papier : ils manipulent le sens, pour faire advenir la vision.

---

[590] Gérard LEPINOIS, entretien réalisé le 07/04/2020.

[591] Julie SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *op.cit.*, p.116.

[592] *Ibid.*

Théâtre de narration et marionnette

Un autre exemple de récupération des caractères traditionnels de la marionnette se trouve dans le premier texte, en tant que marionnettiste-autrice, de Marta Cuscunà. *È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo*[593] (2009) est une pièce qui raconte la résistance antifasciste en Italie du Nord à travers la biographie d'une jeune combattante, Ondina Peteani. La rencontre avec cette figure tenace de jeune fille a lieu par hasard, lorsque Cuscunà lit la biographie d'Ondina Peteani, qui a donné son titre au spectacle[594]. La pièce, divisée en sept chapitres, retrace son histoire. Ondina est née à Trieste le 26 avril 1925, et à l'âge de dix-sept ans seulement, décide de devenir militante clandestine du Parti Communiste Italien (PCI). Elle commence rapidement à accomplir ses premières actions de résistance sous le pseudonyme de « Natalia ». Au cours des combats contre les Allemands, les résistants succombent après une lutte acharnée. Ondina et le camarade Stecchi sont envoyés à la poursuite du traître Blechi, qui a causé la mort de nombreux résistants après s'être infiltré parmi eux. En 1944, Ondina est déportée dans le camp de concentration d'Auschwitz comme prisonnière politique. Elle survivra malgré les épreuves physiques et psychologiques. La pièce se termine avec un souffle d'espoir : l'horreur vécue dans le camp n'effacera pas en elle la conviction de devoir lutter pour la résistance et la liberté.

La pièce se caractérise par un mélange de différentes formes dramatiques qui, dans chacun des sept chapitres qui la constituent, varient en fonction du noyau narratif abordé. En effet, le texte d'*È bello vivere liberi !* a été conçu pour un spectacle mêlant le jeu d'acteur et l'utilisation des marionnettes. La version publiée du texte contient une présence efficace de didascalies qui indiquent au lecteur les mouvements de l'actrice et

---

[593] *È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo* a été publié avec deux autres pièces qui, ensemble, constituent une trilogie de « résistances féminines ». Marta CUSCUNA, *Resistenze femminili. Una trilogia*. Udine, Forum, 2019. Quelques courts extraits du spectacle peuvent être visionnés en ligne. URL : https://www.youtube.com/watch?v=5375gGEKtkE (consulté le 19/09/2022). Le teaser du spectacle est en ligne sur le site de l'artiste. URL : https://www.martacuscuna.it/e-bello-vivere-liberi/ (consulté le 19/09/2022).

[594] Anna DI GIANANTONIO, Gianni PETEANI, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*. Trieste, Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.

les actions réalisées avec des marionnettes et des pantins. Ce sont des indications qui n'étaient pas présentes dans la rédaction originale de l'autrice, mais qu'elle a jugé important d'introduire pour ne pas priver le lecteur de l'aspect visuel.

Comme l'explique la première didascalie, « l'espace vide au centre de la scène sera occupé par l'actrice, qui passera continuellement de la narration diégétique à la mimesis du personnage »[595].Une grande partie du spectacle est en effet jouée par l'actrice selon les techniques du « *teatro di narrazione* » [théâtre de narration], notamment de ce qui, en Italie, a été appelé « *teatro di impegno civile* »[596] (« théâtre d'engagement civil »), c'est-à-dire un théâtre qui raconte des événements réels ancrés dans la mémoire collective, et qui interroge la société en construisant des « ponts de mémoire vivante entre les générations »[597]. Le précurseur du théâtre de narration proprement dit, dont la naissance et la diffusion en Italie remontent principalement aux années 1990[598], a été le célèbre spectacle *Mistero Buffo* [599] de Dario Fo, un ensemble de monologues inspirés de thèmes bibliques de dérivation populaire – mis en relation avec les mouvements sociaux de l'Italie de la fin des années 1960 – joués par l'auteur-interprète-metteur en

---

595 Marta CUSCUNÀ, *Resistenze femminili*, *op. cit*., p. 36.

596 Voir Cristina VALENTI, « Teatro, informazione e controinformazione », *Prove di drammaturgia*, 2008, XII, 1 (juillet 2008), Pisa, Titivillus, 2014, p. 53. (e-book). [« *Il teatro di impegno civile è nato all'inizio degli anni Novanta insieme alla narrazione teatrale; ed è nato da un nuovo bisogno, da parte dei giovani artisti, di assumere in prima persona il racconto dei fatti (del presente o del passato) con la finalità personale di contribuire alla costruzione della memoria collettiva attraverso un racconto altro rispetto alla rappresentazione di fatti fornita (o non fornita) dai media. E con la finalità teatrale di informare e formare gli spettatori sulla base di un ampio lavoro di ricerca, raccolta dati e testimonianze* »].

597 Daniele BIACCHESSI, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 10, [« *Ponti di memoria viva tra generazioni* »].

598 Pour l'histoire et les caractéristiques du *teatro d'impegno civile* et pour ses nombreux contacts avec le théâtre de narration, voir Letizia BERNAZZA, *Frontiere di Teatro Civile*. Roma, Editoria & Spettacolo, 2010. Daniele BIACCHESSI, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Milano, Edizioni Ambiente, 2010. Stefano CASI, Elena DI GIOIA (dir.), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*. Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012. Gerardo GUCCINI (dir), *Prove di Drammaturgia*, XII, 1 (juillet 2008). Gerardo GUCCINI, Massimo MARINO, Valeria OTTOLEGHI, Cristina VALENTI, « Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress », *Prove di drammaturgia*, V, 2 (décembre 1999). Renata MOLINARI, « Di canti, storie e autori », *Patalogo*, XXVI. Nicola PASCQUALICCHIO, « La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi », *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV, 1 (2016).

599 Dario Fo, *Mistero buffo*, première représentation le 1/10/1969 à Sestri Levante. Le texte du spectacle a été publié plusieurs fois. Première publication : Dario FO, *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Tipografia lombarda, 1969. Pour des publications plus récentes : Dario FO, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Torino, Einaudi, 2003 ; Dario FO, *Mistero buffo*. Sous la direction de Franca Rame. Nouvelle édition intégrale avec un prologue inédit de l'auteur, Parma, Guanda, Coll. «Quaderni della Fenice», 2018.

scène seul sur le plateau. Dans le théâtre de narration, de fait, le narrateur (qui est aussi l'auteur du texte) s'adresse directement au public, son seul interlocuteur, en parlant en son nom propre, sans incarner un personnage durable. La génération postérieure à Dario Fo a repris ce principe du théâtre « narré », en accordant toutefois encore plus de centralité au récit et à la parole, alors que chez Dario Fo les mots, les sons, les vers et les gestes formaient un ensemble sémantique indissociable.

En Italie, le théâtre de narration des années 1990, centré sur l'histoire collective et l'enquête documentaire, a atteint une grande popularité, à tel point que le spectacle de Marco Paolini *Il racconto del Vajont* [600] a été diffusé en direct[601] par la RAI (Radio-télévision Italienne) sans coupures publicitaires à l'occasion du 34e anniversaire de la catastrophe de Vajont[602], totalisant une audience de trois millions de téléspectateurs.

Comme l'explique Gerardo Guccini – qui a par ailleurs collaboré à l'écriture d'*Il racconto del Vajont* – dans le théâtre de narration,

> *Le condizioni che permettono al teatro contemporaneo di intrecciare la "rappresentazione della realtà" alla "verità della performance" sono la caduta delle distinzioni categoriche fra diegesi e mimesi, e l'affermarsi d'una attorialità a più registri, che passa agilmente dalla narrazione all'interpretazione drammatica, dall'enunciazione del dato all'azione corporea, da un teatro dominato dall'incombenza informativa alla donazione di sé.*
>
> Les conditions qui permettent au théâtre contemporain d'entremêler la « représentation de la réalité » et la « vérité de la performance » sont l'effondrement des distinctions catégoriques entre diégèse et mimésis, et l'affirmation d'un jeu d'acteur à plusieurs registres, qui passe agilement de la narration à l'interprétation dramatique, de

---

[600] *Il racconto del Vajont*, « oraison civile » composée par Marco Paolini et Gabriele Vacis, avec la collaboration de Gerardo Guccini et Alessandra Ghiglione, interprétation et mise en scène Marco Paolini, 1993. Voir [en ligne] URL : https://www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-racconto-del-vajont/ (consulté le 6/09/2022).

[601] La diffusion d'*Il racconto del Vajont* sur Rai 2 le 9 octobre 1997, adapté pour la télévision par Gabriele Vacis, a reçu l'Oscar de la télévision comme meilleur programme de 1997.

[602] La catastrophe de Vajont s'est produite le soir du 9 octobre 1963, dans le réservoir hydroélectrique artificiel du torrent Vajont dans la vallée du même nom (à la frontière entre le Frioul et la Vénétie), lorsqu'un glissement de terrain a plongé dans le lac de retenue ; le débordement consécutif des eaux a provoqué l'inondation et la destruction, en quatre minutes, des cinq villages de la vallée et la mort de 1917 personnes.

l'énonciation de données à l'action corporelle, d'un théâtre dominé par la tâche informative à la donation de soi.[603]



Figure 21 – Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, 2009 © Luigi De Frenza (Arna Meccanica)

Les transitions entre la narration diégétique et l'interprétation dramatique sont indiquées dans le texte de *È bello vivere liberi !* par l'apparition du nom du personnage avant les répliques. Ces mêmes parties jouées, en outre, sont divisées en moments dialogiques, avec des échanges de répliques entre différents personnages, et en moments narratifs, ces derniers étant confiés exclusivement au personnage d'Ondina. Le plan de la narration diégétique est ainsi divisé, confiant à la troisième personne les parties décrites par la narratrice et à la première personne les situations racontées à travers le regard direct du protagoniste.

Chaque personnage est interprété par l'actrice à travers des changements de voix précis et des postures physiques particulières, selon une caractérisation qui se réfère d'une part à la comédie dialectale – surtout lorsqu'il y a des insertions de la langue frioulane dans les répliques des personnages (« *Ma si può essere più* sveiabaucchi *di così ?* »[604] ; « *Ah, ma gliela faccio vedere io* : a ramenego *'sti comunisti !* »[605]; « *Dicono* "*che non capiscono una parola di sloveno, che hanno fatto di tutto per impararlo, ma impossibile, dai :* una scariga de consonanti una drio de quell'altra " »[606]) – d'autre part, la caractérisation des attitudes et des postures par lesquelles l'actrice exécute les actions avant de les énoncer

[603] Gerardo GUCCINI, « Quando il teatro ci racconta », in *Prove di Drammaturgia*, XIII, 1, *op. cit.*, p. 16.

[604] Marta CUSCUNÀ, *Resistenze femminili*, *op. cit.*, p. 39. [« mais peut-on être plus inattentif que ça ? »]

[605] *Ibid.*, p. 41. [« Ah, mais je vais leur montrer : au diable ces communistes ! »]

[606] *Ibid.*, pp. 47-48. [« Ils disent " qu'ils ne comprennent pas un mot de slovène, qu'ils ont tout fait pour l'apprendre, mais impossible, voyons : une consonne après l'autre " »]

rappelle ouvertement les pantomimes du cinéma muet[607]. Le langage mimétique du corps et le langage diégétique de la narration constituent déjà une première forme d'hybridation de différentes techniques qui, comme nous l'avons vu, renvoient de manière cohérente aux pratiques propres au théâtre de narration. Au niveau performatif, l'actrice passe rapidement de la diégèse à la mimesis, entrant et sortant des personnages dont elle rend parfaitement la typicité, en évitant toutefois d'atteindre une identification complète, afin de ne pas amener le spectateur à identifier complètement l'actrice à un personnage. C'est un trait qui appartient aux modes du théâtre de narration, dans lequel, comme l'affirme Nicola Pasqualicchio,

> *Al di là dei processi, anche molto differenziati, con cui gli attori narratori giungono a dar forma ai loro personaggi, ciò che appare al pubblico sono* silhouette *consegnate a pochi rapidi gesti o espressioni, ripetitivi per permettere l'immediato riconoscimento, dotati della vivacità esteriore dell'abbozzo, non dello spessore psicologico del ritratto*.
>
> Au-delà des procédés, eux aussi très différenciés, par lesquels les narrateurs-acteurs en viennent à donner forme à leurs personnages, ce qui apparaît au public, ce sont des silhouettes livrées en quelques gestes ou expressions rapides, répétitives pour permettre une reconnaissance immédiate, dotées de la vivacité extérieure du croquis, non de la profondeur psychologique du portrait.[608]

En ce sens, le détachement maintenu par les « narracteurs »[609] vers les personnages semble se rapprocher du processus performatif typique du théâtre de marionnettes : que le manipulateur soit caché dans le castelet ou visible sur la scène, qu'il donne vie aux objets en les faisant parler ou en racontant leur histoire, il reste toujours une altérité par rapport à l'objet manipulé. Cette distance entre la marionnette et le marionnettiste, empêche toute forme d'identification de l'humain avec l'objet inanimé. Au moment où il manipule une marionnette, le marionnettiste, qu'il soit à vue ou pas, lui laisse toute l'action. Le marionnettiste peut adhérer aux humeurs du pantin ou participer à ses actions, mais il ne peut pas s'identifier à lui, car c'est la marionnette elle-même qui remplit la fonction de personnage. De même, la performance « épique » mise en place

---

607 *Ibid.*, p. 38. [« *L'attrice esegue le azioni nello stile delle comiche del cinema muto prima di enunciarle* »].

608 Nicola PASCQUALICCHIO, « La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi », *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV, 1 (2016), p. 221.

609 « *Narrattori* », néologisme inventé par Pier Giorgio Nosari. Voir Pier Giorgio NOSARI, « I sentieri dei raccontatori di storie. Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione », in Gerardo GUCCINI (dir.), « Per una nuova performance epica », *Prove di Drammaturgia*, X, 1 (juillet 2004).

par Cuscunà dans cette pièce laisse l'interprète cachée au profit de la figure-personnage. Au moment où Ondina devient une partisane, la transition rapide de la diégèse à la mimésis est un exemple clair du processus décrit jusqu'ici :

L'arrivo inaspettato della [brigata] Garibaldi suscita fermento nella zona e Fontanot e compagni decidono di prendere contatto con il gruppo. Incaricata di fare la staffetta fu:	L'arrivée inattendue de la [brigade] Garibaldi a provoqué des troubles dans la région et Fontanot et ses camarades ont décidé de prendre contact avec le groupe. En charge du relais était :
ONDINA	ONDINA
(Prende i vestiti piegati che fin dall'inizio si trovano sul palco e dispiegandoli scopre che sono un paio di pantaloni scuri da uomo). *I pantaloni?! I miei primi pantaloni! Stai a vedere la faccia della Nina e delle altre quando mi vedono che sono la prima di tutto il paese a mettere i pantaloni!* (Indossa i pantaloni, toglie la gonna da sopra la testa e la lancia in aria, rivelando una fodera di colore rosso acceso. Si mette il cappello da partigiano con la stella rossa).	(*Elle ramasse les vêtements pliés qui étaient sur la scène depuis le début et, en les dépliant, découvre qu'il s'agit d'un pantalon d'homme foncé*). Des pantalons ?! Mon premier pantalon ! Vous devriez voir la tête de Nina et des autres quand ils me voient être la première de tout le pays à porter un pantalon ! (*Elle enfile son pantalon, enlève sa jupe de dessus sa tête et la jette en l'air, révélant une doublure rouge vif. Elle met son chapeau de partisan avec l'étoile rouge*).
Ondina Peteani, diciotto anni. Staffetta Partigiana. Nome di battaglia: "Natalia".	Ondina Peteani, dix-huit ans. Partisane. Nom de guerre : « Natalia ».
E va, va la compagna Natalia, su per i monti e per sentieri impervi aggrappandosi alle rocce. […]	Et elle va, la camarade Natalia va, en haut des montagnes et le long de chemins escarpés en s'accrochant aux rochers. […]

Dès qu'elle commence à parler à la première personne, l'actrice endosse – ici littéralement – le rôle d'Ondina, sans toutefois laisser au spectateur le temps de faire l'identification interprète-personnage. Pas seulement : l'action de s'habiller, de se mettre dans ses chaussures, détermine une caractérisation avant tout visuelle, qui transforme, pour un moment, l'interprète en la *figure* d'Ondina ; à travers le corrélatif-objectif du pantalon, le spectateur perçoit une *figuration* d'Ondina et de son nouveau rôle, mais pas la définition complète d'un personnage. L'objet, le vêtement qui va

recouvrir le corps de l'actrice, est utilisé comme un complément visuel pour signifier le personnage, ainsi qu'une marionnette pourrait le faire.

Ce procédé se définit encore plus dans les scènes utilisant des marionnettes. Les moments où elles apparaissent correspondent à deux moments fondamentaux de l'histoire d'Ondina Peteani, racontés dans les deux derniers chapitres du texte : la scène où Ondina et Stecchi poursuivent et tuent le traître Blechi ; la scène qui raconte l'expérience d'Ondina dans le camp d'extermination. Dans la première, Cuscunà manipule des marionnettes à gaine derrière un panneau, tandis que dans la seconde elle manœuvre deux pantins à vue, les bras rentrés dans deux grands gants en caoutchouc noir. Le premier cas est celui que nous souhaitons explorer ici, en raison de l'intérêt explicite de l'autrice pour la forme populaire des marionnettes à gaine, et de son désir de reprendre une fonction cruciale qu'elles ont jouée pendant la lutte partisane :

> *Nelle memorie storiche dei testimoni, i partigiani stessi ricordano come il commissario politico della brigata di cui faceva parte Ondina avesse scritto un canovaccio, un bozzetto drammatico, che i partigiani stessi mettevano in scena per raccontare come fossero riusciti a uccidere la spia dopo molte difficoltà. C'era la forte necessità di avvisare anche i paesi più sperduti del Carso che la spia era stata eliminata, perché le persone potessero ricominciare ad aiutare i partigiani. Il teatro popolare era stato utile alla Resistenza come veicolo di informazione. Questa funzione del linguaggio del teatro popolare mi ha portato al tentativo di trovare un modo in scena di recuperare tale linguaggio per raccontare questo stesso episodio.*
>
> Dans les mémoires historiques des témoins[610], les partisans eux-mêmes rappellent comment le commissaire politique de la brigade à laquelle appartenait Ondina avait écrit un canevas, un croquis dramatique[611], que les partisans eux-mêmes ont mis en scène pour raconter comment ils avaient réussi à tuer l'espion après bien des difficultés. Il était impératif d'avertir même les villages les plus reculés du Karst que le traître avait été éliminé, afin que les gens recommencent à aider les partisans. Le théâtre populaire avait été utile à la Résistance en tant que vecteur d'information. Cette fonction du langage du théâtre populaire m'a conduite à chercher une manière de retrouver ce langage sur scène pour raconter ce même épisode.[612]

Le rôle « civique » du théâtre de marionnettes en temps de guerre est attesté par divers témoignages. Déjà utilisé pendant la Première Guerre mondiale comme outil de

---

[610] Voir Riccardo GIACUZZO, *Quelli della montagna: storia del Battaglione triestino d'assalto*. Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, 1972.

[611] Titré *La fine del traditore*. Voir Giorgia GOBBI, « Introduzione », in Marta CUSCUNÀ, *Resistenze femminili. Una trilogia. op. cit.*, p. 14.

[612] Marta CUSCUNÀ, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *cit.*

divertissement pour les soldats au front, le théâtre de marionnettes a également été exploité à des fins politiques, en Italie comme dans d'autres pays. Pendant le régime fasciste, par exemple, c'était l'un des nombreux véhicules de la propagande. Toutefois, la même fonction pouvait également être utilisée, par les franges opposées au régime, pour la propagande antifasciste, comme en témoignent certaines œuvres de la *famiglia d'arte* Sarzi, par les marionnettistes Otello, Lucia et Gigliola, antifascistes et partisans. Ou encore, comme nous venons de le voir, pendant la Résistance, les partisans ont créé des canevas avec marionnettes pour faire circuler les informations. Cette fonction engagée et politique des marionnettes a suscité l'intérêt de Cuscunà non seulement pour son importance historique, mais aussi pour l'affirmation esthétique qui peut en découler :

> *Mi interessava recuperare i personaggi del mondo delle teste di legno e farli rivivere nel contesto della Resistenza.* […] *Perché anche le teste di legno possono parlare di spie e di tradimenti. Perché anche un burattino si sporca le mani di sangue.*
>
> Cela m'intéressait de retrouver les personnages du monde des têtes de bois et de les faire revivre dans le contexte de la Résistance. […] Parce que même les têtes de bois peuvent parler d'espions et de trahisons. Parce que même une marionnette se salit les mains avec du sang.[613]

Les marionnettes insérées dans la scène de l'assassinat du traître, tout en représentant les personnages de l'histoire de *È bello vivere liberi !*, sont caractérisées sur le modèle de certains personnages traditionnels, dont elles assument le caractère et le parler dialectal. La marionnette de Blechi, le traître, a l'apparence du personnage du Diable, qui rend parfaitement sa nature de lâche et d'imposteur. Blechi emprunte également au Diable la capacité de se déguiser : pour échapper aux deux partisans qui le chassent, il se transforme d'abord en prêtre – prenant le dialecte bolonais de Balanzone –, puis en un vieil homme qui n'est pas sans rappeler le véniel et lubrique Pantalone.

---

[613] Marta CUSCUNÀ, « Burattini : perché ? », in *È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, 5 burattini e un pupazzo*, blog [en ligne]. URL : http://bellovivereliberi.blogspot.com/2014/02/burattini-perche.html.



Figure 22 – Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, 2009. Ondina et Blechi © Luigi De Frenza (Arna Meccanica)

La marionnette d'Ondina, la protagoniste, reproduit en revanche les manières astucieuses et sensibles de Colombina : c'est elle qui démasque le deuxième déguisement de Blechi et qui le révèle à Stecchi, son compagnon, afin qu'il l'exécute. Stecchi est enfin modelé sur le caractère d'Arlequin, dont il utilise aussi le dialecte vénitien : il est distrait, maladroit, un peu grossier mais fondamentalement bon. Toute la petite scène avec ces marionnettes à gaine est construite comme une scène de castelet : l'actrice se positionne derrière un panneau et manœuvre les marionnettes en restant cachée. Le texte est ici construit selon l'empreinte des *lazzi* typiques des marionnettes à gaine :

ONDINA
(Entra da sinistra). *Stecchi!!! Stecchi! Vien fora presto!!!* (Al pubblico). *Sto mulo quando ch'el servi no se lo trova mai! Stecchi…Stecchi!*

ONDINA
(*Entre côté jardin*). Stecchi!!! Stecchi! Viens, vite ! (*Au public*). On arrive jamais à trouver cet âne quand on a besoin de lui ! Stecchi…Stecchi!

STECCHI
(Entra dal centro correndo verso sinistra). *Cossa nassi? Chi xe che me ciama?* (Si volta di colpo e correndo verso destra si scontra con Ondina). *Aia!*

STECCHI
(*Entre par le centre en courant vers le côté jardin*). Qu'est-ce qui se passe ? Qui m'appelle ? (*Il se tourne brusquement et, en courant vers le côté court, il heurte Ondina*). Aïe !

ONDINA
Aia Stecchi!

ONDINA
Aïe Stecchi !

STECCHI *Ondina! No! Volevo dir: 'Natalia', perché Ondina iera…No! 'Natalia' iera el nome de battaglia. No! Iera Ondina o iera Natalia?*	STECCHI Ondina ! Non ! Je voulais dire : 'Natalia', parce que Ondina c'était…Non ! 'Natalia' était le nom de guerre. Non ! C'était Ondina ou c'était Natalia ?
ONDINA *Oh, insomma, Stecchi!*	ONDINA Oh, alors, Stecchi !
STECCHI *Ah sì, dimme!*	STECCHI Ah oui, dis-moi !

Les répliques rapides, les gags (chassé-croisé), les quiproquos, les expressions dialectales, tous ces éléments qui renvoient à une imagerie bien connue de la marionnette, entrent ainsi dans un texte composite, qui s'ajoute d'autres registres littéraires tels que l'épique et le dramatique. Mais pourquoi se référer aux éléments comiques du théâtre de marionnettes populaire ? L'enjeu, nous semble-t-il, n'est pas seulement de redonner aux marionnettes une fonction politique, exposée par l'autrice elle-même. Une autre motivation réside dans la fonction du comique à l'intérieur du théâtre de narration, à savoir créer une relation de proximité avec le spectateur, malgré la crudité du sujet.

> Le comique joue un rôle essentiel. Le rire marque l'appartenance et l'approbation, il active chez le spectateur le sentiment d'appartenance à une communauté. Par-là se crée un équilibre entre la reconnaissance angoissante des effets fatals de la nature humaine et les humbles pouvoirs de la mémoire collective. Le rire qui affleure dans les spectacles du théâtre de narration est, en même temps, un signe d'appartenance et l'indice que le récit se déroule dans un contexte relationnel vivant.[614]

Nous ajouterions que ce rire peut être rendu de manière encore plus immédiate par la marionnette. Elle ajoute à la mémoire collective du fait raconté celle des premières rencontres de l'enfance avec le théâtre et avec les marionnettes elles-mêmes, ce qui permet au spectateur de créer encore plus facilement cet « équilibre » entre angoisse et confiance envers le pouvoir de la mémoire. Une fois ce lien établi entre le spectateur

[614] Gerardo GUCCINI, « Le théâtre de narration en Italie. Presque un genre en soi, entre la tragédie et le rire », in Olivier FAVIER et Federica MARTUCCI (dir.), *1990-2020. Le théâtre italien en résistance*, Montreuil, éditions Théâtrales (coll. « Les cahiers de la Maison Antoine Vitez »), 2021, pp. 23-26.

et la marionnette, il sera prêt à la suivre même si elle l'emmène dans une direction opposée à celle du comique. C'est en effet ce qui se passe à la fin de la petite scène avec la gaine dans *È bello vivere liberi !*. Une fois l'élimination du traître accomplie, le ton léger est atténué. Dans un changement soudain, la dimension comique des marionnettes entre en collision avec le plan réel et dramatique de la guerre, de la mort, du sang. Et c'est un signe différent qui apparaît derrière le panneau pour indiquer le changement de registre : ce n'est plus une marionnette en bois mais une main vivante, teintée de rouge avec le sang du traître. Le meurtre est accompli, et la jeune, très jeune Ondina n'a d'autre choix que de porter en elle la férocité de cet acte nécessaire :

STECCHI *Vado a avisar i altri!* (Esce).	STECCHI Je vais avertir les autres ! (*Il sort*).
ONDINA (Festeggiando entusiasta). *Ecco! La fine del traditore!!!*	ONDINA (*Célébration enthousiaste*). Regardez ! La fin du traître !!!
All'improvviso compare al centro della baracca una mano rossa di sangue. Ondina la guarda, la sfiora, si macchia di sangue, la prende con sé e scompare.	*Soudain, une main rouge sang apparaît au milieu du castelet. Ondina la regarde, la touche, se salit de sang, l'emporte avec elle et disparaît.*

III.1.3 *Réécritures, transpositions*

Combien de fois l'histoire de Don Juan a-t-elle été jouée dans les castelets ? Combien de versions existe-t-il du récit de la Tentation de Saint Antoine, de Geneviève de Brabant, de Guerrin Meschino ? Combien de fois Faust a-t-il signé son pacte avec le diable ? Combien de larmes ont-elles été versées sur la mort injuste du pauvre *fornaretto* de Venise ? Ou encore, combien de fois un Macbeth, un Hamlet ont-ils tapé leur tête de bois contre le castelet ? Qu'il s'agisse de mythes littéraires, de légendes populaires, d'hagiographies de saints, de textes pour le théâtre d'acteur, etc., le théâtre de marionnettes, au fil des siècles, a fait de la réécriture une caractéristique distinctive de son répertoire. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, surtout au long du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, les pièces (ré)écrites par les marionnettistes juxtaposaient souvent les personnages principaux de l'hypotexte – pour reprendre l'expression de Genette – au héros populaire ou comique, qui donnait de la vivacité à l'action de l'hypertexte et établissait un pacte de complicité avec le public. Dans la majorité des cas, la trame de la fable était conservée, les étapes essentielles du récit se succédaient sans réarrangement excessif et, surtout, la morale de l'histoire restait la même – peu importe le nombre de blagues salaces que le valet pouvait faire.

Dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, en correspondance avec les changements formels et dramaturgiques que le théâtre de marionnettes (et pas seulement – tous les arts, pourrions-nous dire) a connu, la pratique de la réécriture a également opéré une forte rupture avec le mode de fonctionnement que nous venons de décrire. À partir des années 1960, en particulier, le mouvement postmoderne, avec son esthétique de la citation et de la réutilisation, a définitivement changé les canons du rapport aux formes préexistantes, devenues des matériaux à retravailler de la manière la plus ouverte possible. Les textes sur lesquels nous avons choisi de nous pencher, en particulier, mettent en scène différents phénomènes de transposition. Nous allons voir plus loin (dans le troisième volet de notre traversée thématiques) comment la *Iena di San Giorgio*, légende populaire adaptée à plusieurs reprises pour le théâtre de marionnettes, devient une tragédie absurde dans le texte éponyme de Guido Ceronetti, et un récit mythique d'une apocalypse contemporaine dans *Fantastica Visione* par Giuliano Scabia. Ici nous nous concentrons sur des effets de « transmotivation » (« c'est-à-dire, bien sûr, une

motivation substituée à une autre »[615]) et de resémantisation autour d'un personnage : dans *Macbeth all'improvviso* de Gigio Brunello, à travers une transformation sémantique de nature métathéâtrale, la tragédie de Macbeth s'avère finalement être celle d'Arlecchino ; dans la pièce de Jean Cagnard *Bout de bois* (2005), le petit pantin Pinocchio est devenu, 124 ans après sa création, « un vieux moche égocentrique »[616].

[615] Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 386.

[616] Jean CAGNARD, *Bout de bois*, Comps, Éditions du Bonhomme Vert, 2005, p. 12.

Un exemple du temps d'avant

Il sera utile, avant de se plonger dans le texte de Gigio Brunello, de s'attarder sur une réécriture de Hamlet par un auteur inconnu, imprimée à Trieste en 1898 par l'éditeur A. Chiopris[617]. L'intérêt de ce texte réside dans le processus de réécriture qui le distingue de ce qui était habituel à l'époque. Le titre complet de la pièce est *Amleto ovvero Arlecchino principe di Danimarca. Dramma tragico in tre atti* (« Hamlet c'est-à-dire Arlequin Prince du Danemark. Drame tragique en trois actes »), ce qui nous donne dès le début une information importante : le protagoniste de la tragédie n'est plus Hamlet, éventuellement accompagné d'un personnage populaire, mais Arlecchino lui-même. Il en va de même pour les autres personnages du texte de Shakespeare, qui sont presque tous remplacés ponctuellement par une *maschera* populaire :

Claudio, re di Danimarca	Claudius, *roi du Danemark*
Arlecchino (Amleto), figlio d'altro re e nipote di Claudio	Arlequin (*Hamlet*), *fils d'un autre roi et petit-fils de Claudius*
Brighella (Polonio), ciambellano	Brighella (*Polonius*), *chambellan*
Facanapa (Orazio), amico di Arlecchino	Facanapa (*Horatio*), *l'ami d'Arlequin*
Laerte, figlio di Brighella	Laërte, *fils de Brighella*
Marcello, ufficiale	Marcellus, *officier*
Lo spettro del padre di Arlecchino	Le fantôme *du père d'Arlequin*
Gertrude, regina di Danimarca	Gertrude, *reine du Danemark*
Ofelia, figlia di Brighella	Ophélie, *fille de Brighella*
Un becchino	Un fossoyeur

Ce qui ressort, c'est le choix raisonné des *maschere*, dont les relations, codifiées par la *Commedia dell'Arte*, suivent celles qui existent entre les personnages du texte de Shakespeare. C'est notamment le cas du masque de Brighella, souvent antagoniste d'Arlecchino. On lui attribue en effet ici le rôle de Polonius, chambellan à la cour du Danemark, au service donc du père d'Hamlet d'abord et de son meurtrier Claudius ensuite, et pour cette raison insupportable aux yeux d'Hamlet-Arlecchino, qui le tuera, comme on le sait. Le masque de Brighella porte la livrée, symbole d'appartenance au patron, il est souvent à la tête des serviteurs, insolent avec ses subordonnés et

[617] *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca*, A. Chiopris Editore, Trieste, 1898. Une photocopie est conservée au Museo Giordano Ferrari – Castello dei Burattini de Parme.

insupportablement obséquieux avec ses maîtres. Le choix de Brighella pour le rôle de Polonius est donc très précis. Il en va de même pour Facanapa dans le rôle d'Horatio, l'ami d'Hamlet. Ce masque a été créé en 1828 par le marionnettiste d'Udine Antonio Reccardini, et descend du masque plus illustre de Fracanappa, aussi similaire dans le nom qu'il l'est peu dans le caractère. Fracanappa est un masque d'origine véronaise du XVII[e] siècle, qui se rapproche par de nombreux traits du Pantalone vénitien, un personnage riche et citadin. La créature de Reccardini, en revanche, a les manières et l'aspect d'un paysan, il agite perpétuellement les bras et la tête et bouge d'un côté à l'autre du castelet.

Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca présente une structure qui suit celle du *Hamlet* de Shakespeare, tout en la simplifiant et en la raccourcissant considérablement. Les actes de cinq sont réduits à trois, les scènes et les dialogues sont beaucoup plus immédiats, allégés de tout ce qui est expression verbale non essentielle à l'action. Les *maschere* utilisent le dialecte et un registre linguistique familier, parfois à la limite du trivial ; tous les autres personnages, en revanche, s'expriment dans un italien correct et raffiné. Dès la première scène, dans laquelle Arlecchino (Hamlet) attend avec Facanapa (Horace) et le soldat Marcellus que le spectre de son père se montre, nous pouvons remarquer une différence immédiate entre le caractère de l' Hamlet de Shakespeare et celui de cet Arlecchino. Dès le départ, il apparaît, plutôt qu'un prince, l'incarnation d'un esprit simple et populaire. À l'apparition de l'ombre de son père, Arlecchino est aussi effrayé que l'est le rude Facanapa :

FACANAPA *Sentì, creature! Inveze de star qua a 'spetar i spetri, no podaressimo andar anca noi a dar una bona spanzada?*	FACANAPA Eh, les gars ! Au lieu de rester assis ici à attendre les fantômes, on ne pourrait pas aller manger un bon repas ?
ARLECCHINO *Tasi! In sto momento me trema el stomigo e no podaria magnar gnanca un chilo de macaroni. Xe l'ombra de mio pare, ti sà, che aspetemo, l'ombra del re Amleto.*	ARLECCHINO Tais-toi ! En ce moment, mon estomac tremble et je ne pourrais même pas manger un kilo de macaroni. C'est l'ombre de mon père, tu sais, qu'on attend, l'ombre du roi Hamlet.[618]

[618] *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca*, *op. cit.*, p. 4.

Malgré le caractère et le langage nettement populaire des *maschere*, le texte présente plusieurs références ponctuelles à *Hamlet*, dont les vers sont souvent repris dans une veine comique ou sarcastique, comme nous venons de le voir, ou à travers des déformations grotesques, ou encore soumis à un abaissement du registre. Dans tous les cas, l'auteur anonyme de cette pièce laisse transparaître une certaine érudition, il connaît très bien le texte de Shakespeare et sait, surtout, jouer librement avec ses éléments. Une connaissance approfondie du texte original permet donc à l'auteur du texte « arlequinesque » de tourner en dérision la tragédie sérieuse d'*Hamlet* à travers les modalités propres aux marionnettes, à tel point qu'il apparaît comme un exemple *ante litteram* d'ironie postmoderne. Le passage du tragique au comique, du haut au bas, est clairement visible dans la réécriture du célèbre monologue d'Hamlet. Le doute angoissant est d'abord repris dans sa fameuse formule existentielle, pour être aussitôt ramené à des questions bien plus corporelles :

ARLECCHINO
[…] *Nissun mai ga savesto scioglier el problema: Esser o no esser? Magnar o no magnar? Cantar o no cantar? Bastonar o ciapar bote? Xe meio darghele a uno e andar in galera o ciaparle e restar galantuomo?* […] *Crepar, e dopo? Ostrega! Qua sta el busilis.* […] *Mi ghe pagaria la marenda a chi me savesse dir se al mondo de là se magna e se beve.*

ARLECCHINO
Personne n'a jamais été capable de résoudre le problème : être ou ne pas être ? Manger ou ne pas manger ? Chanter ou ne pas chanter ? Donner ou recevoir des coups de bâton ? C'est mieux de taper quelqu'un et d'aller en prison ou de prendre une raclée et de rester un gentleman ? Mourir, et après ? C'est là que se trouve le *busillis* [problème épineux]. Je paierais un goûter à quiconque pourrait me dire si dans l'au-delà on mange et on boit.[619]

[619] *Ibid.*, p. 18.

Ces préoccupations sont typiques des marionnettes : la faim, les coups de bâton, le vin. La langue est ramenée à un registre élémentaire et simple, comme en témoigne également l'utilisation du mot familier « *busillis* »[620] au lieu de la « question » canonique.

Ici aussi, comme dans *Hamlet*, tout le monde meurt à la fin. Ou presque. Arlecchino semble lui-même au bout de ses forces, mais face à Facanapa qui ne pense qu'à aller « manger quelques kilos de polenta » (« *magnar un per de chili de polenta* »[621]), Arlecchino se lève et le suit, expliquant que, ayant deviné la supercherie de l'épée empoisonnée de Laërte, il avait fait semblant d'être blessé pour le convaincre d'échanger leurs épées. La dernière réplique, réservée à Arlecchino, est à la fois hilarante et macabre, avec une franchise éhontée que seules les marionnettes à gaine peuvent admettre : « Allons-y chez la dame polenta. Regardez cette belle omelette ! (*Pointant vers les morts*) Dommage qu'on peut pas la manger » (« *Andemo dala siora polenta. Vara che bela fritaia! (Indicando i morti) Pecà che no la se pol magnar* »[622]).

Cette adaptation d'*Hamlet* pour la gaine témoigne d'une des façons dont les personnages populaires pouvaient occuper l'espace dans les adaptations de textes du théâtre d'acteurs : non pas une insertion timide, mais les véritables protagonistes de l'action. En particulier, l'habitude s'était en effet répandue de faire jouer les *maschere* à la place des personnages principaux, en les insérant de telle sorte qu'elles conservent leur caractère et leur identité propres : Arlecchino joue le rôle d'Hamlet, mais il reste toujours Arlecchino, avec ses peurs, ses plaisanteries, sa faim.

---

620 Busillis /bu'zil:is/ (pop. busilli), s. m. – *Punto difficile, difficoltà, nelle frasi qui sta il b., questo è il b., e sim. La parola ha origine dalla storiella di un tale che, leggendo in un testo l'espressione in diebus illis e avendo diviso male le parole (in die busillis), non sapeva spiegarsi quel busillis*.

Busillis /bu'zil:is/ (pop. busilli), s. m. – Point difficile, difficulté, dans les phrases *qui sta il b., questo è il b.*, et simil. Le mot provient de la petite histoire d'un type qui, lisant dans un texte l'expression *in diebus illis* et ayant divisé les mots de façon erronée (*in die busillis*), ne pouvait s'expliquer ce *busillis*. *Vocabulaire Treccani* [en ligne]. URL : https://www.treccani.it/vocabolario/busillis/.

621 *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca*, *op. cit.*, p. 35.

622 *Ibid.*

Si la comédie dégénère en tragédie : mort d'une marionnette qui se prenait pour Macbeth [623]

Un procédé similaire à celui du texte publié par Chiopris est présent dans le *Macbeth all'improvviso*[624] de Gigio Brunello et Gyula Molnár, bien qu'ils n'aient pas eu connaissance de cette source. Comme nous pouvons déjà le supposer après avoir observé leur travail autour des personnages typiques, leur réécriture est bien plus complexe que celle de l'auteur anonyme. Ici, les *maschere*, en plus de conserver leur dialecte et leurs traits caractéristiques, s'enrichissent d'une volonté propre qui les conduit à se révolter contre leur marionnettiste. Les marionnettes restent bien reconnaissables tout au long de la pièce, même quand elles assument les rôles des personnages de la tragédie de *Macbeth*, devenant des personnages doubles à part entière. Bien que les marionnettes de Brunello et Molnár conservent leur propre caractère, elles finissent par être complètement absorbées par la représentation de la pièce de Shakespeare, à commencer par Arlecchino, qui subit une altération de sa propre identité.

À l'intérieur de *Macbeth all'improvviso*, différents processus sont activés dans une structure dramatique articulée : non seulement la référence à l'hypotexte de Shakespeare, qui est fidèlement reproduit sans aucune modification des vers cités, mais aussi la greffe d'un (faux) inédit de Goldoni, écrit spécifiquement par Brunello pour se moquer de l'héritage de l'auteur vénitien, souvent répété de façon stérile dans les castelets italiens. L'aspect métathéâtral du texte est encore enrichi par une référence sous-jacente à la leçon de Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur*, dont découle l'attitude d'autonomie (apparente) des marionnettes. Le tout est maintenu par un jeu

---

[623] Cette partie est la version remaniée de deux articles publiés. Voir : Francesca DI FAZIO, « Engendrer le *génos*. Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello », *op. cit.* ; Francesca DI FAZIO, Francesca DI FAZIO, « Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il *Macbeth all'improvviso* di Gigio Brunello e Gyula Molnàr », *Arti della performance: orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories», n° 13, 2022, p. 585-596. DOI http://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6823.

[624] La captation intégrale du spectacle est disponible en ligne (filmée de l'intérieur du castelet). URL : premier acte, première partie : https://www.youtube.com/watch?v=gCyLQDZHYuw&t=1408s ; premier acte, deuxième partie : https://www.youtube.com/watch?v=Gj3CTR0yiVY&t=31s ; intervalle : https://www.youtube.com/watch?v=ePHsEcVROqQ ; deuxième acte, première partie : https://www.youtube.com/watch?v=vmFfwWTLcfg&t=953s ; deuxième acte, deuxième partie : https://www.youtube.com/watch?v=PAT_ibgWcE4&t=4s (consulté le 20/09/2022).

manifeste dans la relation entre les marionnettes (qui mettent en place une révolte) et le marionnettiste (apparemment inconscient de celle-ci). Le résultat de ce « pastiche » est, finalement, un renversement du registre dramatique : ce qui devait être une comédie typiquement goldonienne dégénère en tragédie.

Aucun retour en arrière



Figure 23 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001 © Stefano Pavani

« La tragédie prévue pour aujourd'hui n'aura pas lieu »[625]. C'est par ces mots que le marionnettiste ouvre le spectacle, dans un cadre qui sert à créer une désorientation chez le spectateur. Le marionnettiste s'excuse auprès du public : il n'a pas pu terminer les marionnettes et la scénographie pour la mise en scène du *Macbeth*, donc à sa place il jouera un Goldoni inédit, *L'Emigrante geloso* (en réalité un faux, spécialement écrit par Brunello). Le castelet présente en effet au spectateur un intérieur entièrement dépouillé. Seule la façade est décorée d'une reproduction en noir et blanc du célèbre tableau de William Hogarth., *David Garrick as Richard III*. Le proscenium est un rectangle s'ouvrant sur la partie supérieure de la façade, dépourvu lui aussi de décoration. La même austérité caractérise l'intérieur : on n'y voit pas les habituelles toiles de fond peintes, les murs sont noirs et nus, traversés seulement par quelques cordes de guitare auxquelles seront accrochées les marionnettes pendant

[625] Gigio BRUNELLO, *Macbeth all'improvviso*, in *Tragedie e Commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 35 [« *La tragedia prevista per oggi non si fa* »].

la représentation. Même les accessoires sont presque totalement inexistants, à l'exception de l'épée (réelle, et non miniature) avec laquelle Macbeth va assassiner le roi Duncan.

Le manque de décors et d'accessoires génère, dès le début de la comédie de Goldoni, certaines plaintes de la part des marionnettes :

PANTALONE […] *qui manca il divano. Di quinte non se ne parla… Dove mi nascondo? Me attaccarò a 'sta parete* (va ad agganciarsi alla parete) […].	PANTALONE […] pas de canapé ici. Pas question de coulisses non plus… Où dois-je me cacher ? Je vais m'accrocher à ce mur (*il va s'accrocher*) […].
ARLECCHINO *Corriamo subito da Pantalon! Da che parte si esce?*	ARLECCHINO Courons chez Pantalon tout de suite ! De quel côté est la sortie ?
BALANZONE *Io, mi appendo qui e ci sto comodissimo. (*Balanzone si aggancia a una corda sulla parete, gli si aggancia a fianco Arlecchino*)*	BALANZONE Moi, je m'accroche ici et je suis très à l'aise. (*Balanzone s'accroche à une corde sur le mur, Arlecchino s'accroche à côté de lui*)
ARLECCHINO *Così non può durare.*	ARLECCHINO Ça ne peut pas durer comme ça.
BALANZONE *Questa è la fine della Commedia dell'Arte, amico.*	BALANZONE C'est la fin de la *Commedia dell'Arte*, mon ami.

Arlecchino, qui livre un prologue immédiatement après la présentation de la pièce faite par le marionnettiste, se plaint vivement de sa décision : ce n'est pas vrai qu'il n'a pas de marionnettes, que serait-il lui-même sinon une marionnette ? Arlecchino en a assez de donner des coups de tête contre le cadre du castelet pour faire rire le public :

ARLECCHINO *Sai cosa vuole da me? Questo!* (Pesta tante volte la testa contro la quinta)	ARLECCHINO Tu sais ce qu'il veut de moi ? Ça ! (*Il tape sa tête plusieurs fois contre le*

Ecco cosa vuole. Che pesti tante volte la testa di legno contro una quinta e dica "ohi ohi che sia emicrania? Ohi ohi ohi".

castelet) C'est ce qu'il veut. Il veut que je donne tous ces coups de tête contre le castelet et que je dise « aïe, aïe est-ce que c'est une migraine ? Aïe, aïe, aïe ». [626]



Figure 24 – Arlecchino. Marionnette de Gigio Brunello. © Francesca Di Fazio

Il accepte néanmoins de faire ce qu'on lui demande[627] et la comédie goldonienne commence : deux jeunes amoureux, Rodolfo et Colombina, sont contrariés par le perfide Federigo Rasponi (un nom qui fait délibérément référence à l'un des personnages du *Servitore di due padroni* de Goldoni) ; cependant, on remarque une première déviation importante au moment où Rodolfo tue par inadvertance son propre père, Pantalone, déplaçant l'atmosphère du faux inédit de Goldoni vers des traits œdipiens inattendus. La comédie se déroule sans accroc jusqu'au moment de pathos maximal, lorsque Pantalone mourant demande à son serviteur Arlecchino de l'allonger sur le canapé pour qu'il puisse voir partir son fils aimé… mais le canapé n'est pas là. Arlecchino perd patience et refuse de continuer à jouer son rôle dans la pièce : il veut jouer Macbeth. Pantalone tente en vain de le dissuader et, à partir de la septième scène du premier acte, Arlecchino parvient à convaincre Brighella, Balanzone, le Generico (la marionnette sans tête qui sert au marionnettiste à essayer les nouvelles têtes encore dépourvues de costume) et finalement Pantalone aussi de jouer la tragédie à l'insu du

[626] *Ibid.*, p. 45.

[627] *Ibid.*, p. 37. [« *faccio quello che mi chiedono* »].

marionnettiste. « On ne revient pas en arrière »[628], répond résolument Brighella à l'appel d'Arlecchino.



Figure 25 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001. Arlecchino et le Generico © Stefano Pavani

Dès le deuxième acte, la mise en scène de *Macbeth* commence : Arlecchino interprète Macbeth et Brighella Lady Macbeth, Pantalone joue Macduff et Balanzone Banquo, le Generico se charge des rôles mineurs (la sorcière, un messager, un gardien…). Quelles relations existe-t-il entre les *maschere* de la *Commedia dell'Arte* et les personnages de Shakespeare ? Quel principe a déterminé leur choix ? Arlecchino est la *maschera* au centre de l'action théâtrale, le protagoniste dont les traits caractéristiques sont l'audace et l'entêtement : il est le moteur de l'action ; Pantalone, au lieu de correspondre à l'iconographie classique (costume rouge, tabard noir et *papalina*, le couvre-chef de marchand vénitien), est ici habillé différemment et imaginé comme l'acteur principal shakespearien, un homme mûr et sage, pas encore bossu, fidèle à son roi-marionnettiste et donc apte à jouer le rôle de Macduff ; Brighella est montré dans son caractère voyou, avec un couteau coupe-gorge à la ceinture au lieu de la cuillère en bois

[628] *Ibid.*, p. 46. [« *Indietro non si torna* »].

de cuisinier : son attitude intimidante renforce, en revanche, sa performance dans l'interprétation de la sanguinaire Lady Macbeth.



Figure 26 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001.
Brighella-Lady Macbeth. © Stefano Pavani

Les *maschere* sont ainsi choisies en fonction de leurs affinités ou de leurs contrastes avec les personnages de la tragédie, selon un procédé qui rappelle celui observé dans l'*Hamlet* publié par Chiopris. Les répliques prononcées par les marionnettes sont entrecoupées par les vers du *Macbeth* de Shakespeare, qui sont fidèlement suivis. Chaque marionnette conserve cependant son propre costume et sa prononciation régionale. En d'autres termes, chaque marionnette conserve sa propre identité, ne se déguise pas pour « jouer » un personnage shakespearien : Brighella, par exemple, joue Lady Macbeth avec sa voix grave et caverneuse, ce qui rend le personnage féminin encore plus inquiétant et grotesque.

Plus l'intrigue avance, plus on prend conscience du jeu métathéâtral de la pièce : les marionnettes, qui avaient choisi de se venger du marionnettiste en sortant des canons de la comédie auxquels il les avait destinées, se retrouvent plongées dans une situation qui les dépasse et qu'elles ne peuvent pas contrôler. Dans la succession d'événements de plus en plus sinistres qui caractérise l'intrigue de Macbeth, elles sont aspirées dans l'histoire tragique qui ne leur appartient pas. Ainsi, le meurtre du roi Duncan par Macbeth est confondu avec la blessure du marionnettiste par Arlecchino : la marionnette saisit l'épée, la plonge dans l'avant-scène et, alors qu'une main coupée apparaît sur le côté du castelet, le marionnettiste s'exclame : « C'est toi, Arlecchino ! »[629]. À la fin de la représentation, le marionnettiste sort avec un bras en moins et une chemise ensanglantée. De même, le meurtre de Macbeth par Macduff est le double de la défaite d'Arlecchino, le révolté, par Pantalone, le vengeur du roi-marionnettiste. Même au moment de la mort d'Arlecchino-Macbeth, le jeu tragique du texte de Shakespeare se fond parfaitement dans la nature même des marionnettes. Le potentiel du médium de la figure est exploité pour créer un dédoublement tragique : grâce à leur identité de marionnettes, conservée comme telle, l'histoire de Macbeth se confond *véritablement* avec celle d'Arlecchino. Les images shakespeariennes deviennent ainsi concrètes, denses d'une signification visible, matérielle et, en même temps, tragicomique :

MACDUFF *Volgiti mostro d'inferno, guardami, qual è il tuo nome?*	MACDUFF Retourne-toi, monstre de l'enfer, regarde-moi, quel est ton nom ?
VOCE DI MACBETH (da dietro la quinta) *Fremeresti ad intenderlo.*	VOIX DE MACBETH *(en coulisse)* Tu tremblerais à l'entendre.
MACDUFF *No, per me potresti avere il nome più spaventoso dell'orrido inferno.*	MACDUFF Non, pour moi, tu pourrais avoir le nom le plus effrayant de l'enfer.
VOCE DI MACBETH *Mi chiamo Macbeth.*	VOIX DE MACBETH Je m'appelle Macbeth.

[629] *Ibid.*, p. 58. [« *Proprio tu, Arlecchino!* »].

MACDUFF
Ti sbagli. Tu sei solo un burattino uscito di senno. Torna in te Arlecchino…

MACDUFF
T'as tort. Tu n'es qu'une marionnette devenue folle. Reprends tes esprits, Arlequin…

VOCE DI MACBETH
Io mi chiamo Macbeth. Stammi lontano, la mia anima è già troppo tinta del sangue dei tuoi.

VOIX DE MACBETH
Mon nom est Macbeth. Ne t'approche pas de moi, mon âme est déjà trop souillée par le sang de tes [soldats].

MACDUFF
Non parlo più, la mia voce è nella spada.

MACDUFF
Je ne parle plus, ma voix est dans l'épée.

VOCE DI MACBETH
Sprechi la fatica… prima dovrà muoversi la foresta di Birnam.

VOIX DE MACBETH
Tu gaspilles tes efforts… La forêt de Birnam devra bouger en premier.

MACDUFF
E io sono un albero di quella foresta, la mia testa è di noce massiccia e con me c'è un esercito in marcia di teste di noce, di faggio, di tiglio e di abete!

MACDUFF
Justement, je suis un arbre de cette forêt, ma tête est en noyer massif et je suis accompagné d'une armée de têtes de noyers, de hêtres, de tilleuls et de sapins !

VOCE DI MACBETH
Ma la mia vita è sotto l'impero di un altro incantesimo che non può essere distrutto da chi sia nato da femmina.

VOIX DE MACBETH
Mais ma vie est sous l'empire d'un autre sort qui ne peut être détruit par quiconque est né d'une femme.

MACDUFF
Io non nacqui da femmina… Ben lo sapeva il mio povero re. Fu lui a costruirmi e non conobbe per questo le doglie del parto.

MACDUFF
Je ne suis pas né d'une femme… Mon pauvre roi le savait bien. C'est lui qui m'a construit, sans connaître pour cela les douleurs de l'accouchement.

VOCE DI MACBETH
Maledetta lingua. Spegni in me la voglia di combattere.

VOIX DE MACBETH
Maudite langue. Tu éteins en moi la volonté de me battre.

MACDUFF
Allora arrenditi e sarai trasformato in spettacolo. Ti porteremo in gabbia per le sagre con la scritta: Qui si mostra il tiranno.

MACDUFF
Alors rends-toi et tu seras transformé en spectacle. On t'emmènera en cage dans les foires avec l'inscription : Ici on montre le tyran.

VOCE DI MACBETH *Non mi arrenderò per baciare la terra ai tuoi piedi. La luce del sole comincia a essermi odiosa e vorrei che in questo istante l'universo perisse con me. Venti soffiate. Fate stormir la campagna! Vieni, distruzione! Almeno moriremo col decoro delle nostre armi. Vieni oltre Macduff e sia maledetto chi si arrende!*	VOIX DE MACBETH Je ne céderai pas à embrasser le sol à tes pieds. La lumière du soleil commence à m'être odieuse et je souhaite que l'univers périsse avec moi en ce moment. Soufflez, les vents. Prenez la campagne d'assaut ! Viens, destruction ! Au moins, nous mourrons dans le décorum de nos armes. Viens ici Macduff, et que soient maudits ceux qui se rendent !
Macduff imbraccia la spada e va all'assalto oltre la quinta finché la lama non attraversa la parete della baracca. Silenzio.	*Macduff prend son épée et la fonce sur les coulisses jusqu'à ce que la lame traverse le mur du castelet. Silence.*[630]

Arlecchino meurt, et l'ordre semble être rétabli, mais la chemise ensanglantée du marionnettiste qui sort du castelet affirme, de manière manifeste, que quelque chose a changé, qu' « on ne revient pas en arrière ». C'est à Colombina, qui est restée dans l'ombre jusqu'à présent, de mettre fin au spectacle et de préparer la sortie définitive du marionnettiste blessé.



Figure 27 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001. Pantalone-Macduff.
© Stefano Pavani

[630] *Ibid.*, pp. 67-68.

Arlecchino meurt, tué par une autre marionnette en bois de la forêt de Birnam, qui n'est pas née d'une femme mais des mains de son marionnettiste-roi. Il ne réapparaît pas miraculeusement, comme c'est généralement le cas dans les spectacles de marionnettes, où personne ne meurt vraiment, pas même après les fameux coups de bâton. De cette façon, les marionnettes deviennent des protagonistes, on pourrait dire des *personnages*, d'un drame qui les concerne précisément parce qu'elles sont des *marionnettes*. Quelle est donc l'intrigue de *Macbeth all'improvviso* ? Ce n'est ni celle de l'*Emigrante geloso* ni celle de *Macbeth* : elle englobe les deux et les fait siennes de manière cohérente. La tragédie en action n'est pas seulement celle du texte de Shakespeare, mais aussi une autre qui lui fait parfaitement écho, dont les protagonistes absolus sont les marionnettes. Ils vivent leur propre tragédie, une tragédie interne et consécutive au choix de jouer *Macbeth*, cette même tragédie que leur créateur, le marionnettiste, avait refusé de mettre en scène.

Ce lien fort entre le rejet de l'auteur et l'affirmation de soi des personnages fait écho au drame de Pirandello *Six personnages en quête d'auteur*, texte fondateur de la forme dramatique du métathéâtre, dans lequel les six personnages font irruption dans le théâtre pendant la répétition d'une autre pièce du même auteur pour affirmer l'urgence de la représentation de leur drame, rejeté et abandonné par celui qui l'avait conçu :

> *O perché – mi dissi – non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare* […].
>
> Ou pourquoi, me suis-je dit, ne pas représenter ce cas très nouveau d'un auteur qui refuse de laisser vivre certains de ses personnages, nés vivants dans son imagination, et le cas de ces personnages qui, ayant maintenant infusé la vie en eux, ne se résignent pas à être exclus du monde de l'art ? Ils se sont déjà détachés de moi ; ils vivent par eux-mêmes ; ils ont acquis la voix et le mouvement ; ils sont donc déjà devenus en eux-mêmes, dans cette lutte qu'ils ont dû soutenir avec moi pour leur vie, des personnages dramatiques, des personnages qui peuvent bouger et parler par eux-mêmes […]. [631]

[631] Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino, Einaudi, 1993, p.5.

Ce qui préside à l'écriture de *Macbeth all'improvviso* est donc le même geste de rejet présent dans *Sei personaggi*, un rejet qui, loin d'être paralysant, anime l'action dramatique et appelle les personnages à s'affirmer en dépit – ou précisément en vertu – du rejet de leur propre créateur. Ces mécanismes dramaturgiques ne comportent pas une tentative d'alléger la tragédie à travers les schémas comiques typiques des marionnettes, mais, au contraire, ils permettent à une comédie typique (à la Goldoni) d'être aspirée dans la morne tragédie moderne selon une procédure mise en œuvre par un libre choix des marionnettes elles-mêmes, qui ne sont donc pas simplement utilisées pour monter Shakespeare dans le castelet :

> *Per ottenere maggiore credibilità dovevano essere i burattini stessi a prendere l'iniziativa, in congiura contro l'ignaro burattinaio. All'inizio del primo atto Arlecchino confida a Brighella di essere stanco di dare testate alle quinte per far ridere il pubblico, vorrebbe confrontarsi con il teatro vero. Così lui e Brighella, programmati per un repertorio di gag ormai collaudato, abbandonano la farsa per passare al dramma, un genere a loro sconosciuto.*
>
> Pour gagner en crédibilité, les marionnettes elles-mêmes devaient prendre l'initiative, en conspirant contre le marionnettiste ignare. Au début du premier acte, Arlecchino confie à Brighella qu'il en a assez de donner des coups de tête dans les coulisses pour faire rire le public, il aimerait se confronter au vrai théâtre. Ainsi, lui et Brighella, programmés pour un répertoire de gags éprouvés, abandonnent la farce pour passer au drame, un genre qui leur est inconnu.[632]

De toute évidence, ce qui semble être un libre choix de marionnettes est en réalité une invention de l'auteur. En se cachant derrière cette apparente autonomie des marionnettes, il dissimule le jeu d'auteur derrière l'opération. Ce mécanisme rappelle celui utilisé par le dramaturge latin Plaute dans l'*Amphitryon*, où l'auteur effectue une opération remarquable dans le prologue. Se cachant derrière les mots de l'un des personnages, Mercure, il déclare ouvertement qu'il donne naissance à un genre nouveau :

> Apprenez d'abord ce que je suis venu vous demander ; puis je vous exposerai le sujet de cette tragédie. Pourquoi froncer les sourcils ? Parce que j'ai dit que ce serait une tragédie ? Eh bien, je suis un dieu, et, si vous le souhaitez, je changerai la tragédie en comédie, sans toucher à un seul vers. Le voulez-vous, oui ou non ? Eh ! Sot que je suis, ne sais-je pas bien que vous le voulez, puisque je suis dieu ? Je connais là-dessus le fond de votre pensée. Je ferai donc que ce soit une tragi-comédie, car, en vérité, je ne trouve

[632] Gigio BRUNELLO, « Dar testate alle quinte », in *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, *op. cit.*, 2020, p. 75.

> pas convenable qu'une pièce où figurent des rois et des dieux soit d'un bout à l'autre une comédie. Mais quoi ! puisqu'un esclave aussi a son brin de rôle, nous en ferons, comme j'ai dit, une tragi-comédie.[633]

Plaute invente consciemment un nouveau genre et en informe le public, en déclarant qu'il veut suivre ses penchants : si le public se détourne de la tragédie, le dieu peut en faire un spectacle qui mêle tragédie et comédie, qui fait pleurer mais aussi rire. Le *Macbeth all'improvviso*, en renouant avec le genre tragicomique, en inverse cependant le sens : la comédie se transforme en tragédie, dans un processus où ce qui devrait être une élévation du genre (selon les canons antiques qui consacrent la supériorité du sujet tragique sur le comique) se révèle au contraire comme une dégénérescence, une désintégration de l'intrigue de la comédie en événements de plus en plus funestes. « C'est la fin de la *Commedia dell'Arte* », avait dit Balanzone au début. Irrémédiablement, les marionnettes sont entraînées dans une dégringolade qu'elles ne peuvent plus arrêter, dans un territoire qui leur est totalement inconnu et dont elles ne peuvent s'échapper. Voilà donc le véritable sens tragique de la pièce : ce n'est pas un Macbeth, mais un Arlecchino qui meurt.

> *Penso che, dopo quella prima esperienza di* Macbeth all'improvviso *(2002), le maschere ribelli ci trovarono gusto e non vollero più tornare indietro: e io non ho fatto altro che seguirle. Per andare dove? Contrariamente a quanto può sembrare erano tornate alla tradizione, al periodo in cui la baracca dialogava con il palcoscenico, con i libretti d'opera e con le pagine dei grandi romanzi*.

> Je pense qu'après cette première expérience de *Macbeth all'improvviso* (2002), les *maschere* rebelles y ont pris goût et n'ont jamais voulu revenir en arrière : et je n'ai fait que les suivre. Pour aller où ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire, elles étaient revenues à la tradition, au temps où le castelet conversait avec la scène, avec les livrets d'opéra et avec les pages des grands romans.[634]

---

[633] Plaute, *Amphitryon*, Paris, Hachette, 1876.

[634] Gigio BRUNELLO, « Dar testate alle quinte », in *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, *op. cit.*, 2020, p. 77.

> Voici donc un vieux monsieur dans une pièce très encombrée.
> Un très vieux monsieur râleur coincé dans un fauteuil, occupé par l'aventure de son corps, un corps extrêmement envahissant, composé de prothèses, du morceau de bois d'origine au métal éclatant de nos temps modernes, relié par des conduits à des bocaux de liquides vitaux divers. Apparemment, gros travail de fonctionnement de tout cela.
> Ça râle, ça râle, rien que des onomatopées, même pas de vraies phrases, des bouts de sons, des bruits, pas jojo le vieux.
> À côté du fauteuil, se trouve une grande bassine de pilules dans laquelle il puise à volonté on ne sait quelle joie, quel soutien… La pièce est en grande partie encombrée, du sol au plafond, par une sorte de plante brune – genre liane – superdélirante, qui semble rejoindre le milieu du visage de notre vieux râleur.
> Son nez ?
> Une télé fait face à cette pathétique image du monde. Une télé qui a peut-être des prothèses elle aussi, à force d'en avoir vu en face d'elle. Mais tiens, remue-ménage de ce côté : voilà l'écran qui s'ouvre comme une porte et Fée apparaît…
> Fée aux cheveux bleus.[635]

La didascalie avec laquelle *Bout de bois* (2005) de Jean Cagnard s'ouvre, exprime déjà presque tous les éléments dont l'auteur a fait le centre de sa réécriture. Pinocchio a (mal) vieilli. Pendant sa vie il a tellement menti que son nez est devenu long comme celui d'un mammouth (pour en finir avec la morale collodienne). Il prend des pilules et il passe sa vie enfoncé dans le fauteuil en regardant la télévision. Un jour, cependant, la Fée aux cheveux bleus lui rend visite, pour lui dire « ça suffit ! »[636]. En remplacement du grillon parlant (absent de ce texte), la Fée oblige Pinocchio à se débarrasser de la poussière qui l'accompagne durant ses 124 ans (il est né en 1800…), le transformant en ce qu'il était au départ : un morceau de bois. Parce que « Pinocchio ne regarde pas la télé, il vit des aventures »[637].

---

[635] Jean CAGNARD, *Bout de bois*, *op. cit.*, p. 7.

[636] *Ibid.*

[637] *Ibid.* p. 11.



Figure 28 – Cie Arketal, *Bout de bois*, 2005 © Cie Arketal

Quelles aventures peut donc vivre Pinocchio à l'ère où la télévision et les médias se sont substitués aux contes et aux livres ? C'est encore la Fée qui le met sur le bon chemin : il doit reparcourir sa propre histoire, se retransformer en pantin et puis en petit garçon, pour essayer d'échapper à la poussière qui a recouvert son « mythe »[638]. Parce que « Le mythe possède ce talent de la lumière combinée à la poussière »[639]. Pour réaliser cette opération de dépoussiérage, Jean Cagnard a donc décidé d'actionner un mouvement à l'envers. Le texte, commandé par la compagnie Arketal, veut en effet se débarrasser de la lourdeur qui peut résulter d'une histoire aussi connue et répétée que celle de Pinocchio, et la traduire en une invention nouvelle et originale : « Il apparaît très vite que nous ne voulons pas d'une adaptation de l'original (très moralisateur), ni d'une version genre "le retour" »[640]. Pinocchio doit ainsi recommencer à nouveau toutes ses aventures : il faut d'abord qu'il trouve son père Geppetto pour redevenir une marionnette. Quasiment tous les passages de l'histoire de Collodi sont ignorés, car il est clair qu'ici il ne s'agit pas d'apprendre aux enfants à se comporter correctement.

---

638 C'est Jean Cagnard lui-même qui se réfère à Pinocchio comme à un mythe, dans un texte qui décrit le projet d'écriture pour *Bout de bois* : Jean CAGNARD, « La Piscine », inédit, archives de la Compagnie Arketal.

639 *Ibid.*, p. 2.

640 *Ibid.*, p. 4.

Pour retrouver son père, Pinocchio se lance à sa recherche dans l'océan (Geppetto a été vu pour la dernière fois dans le ventre d'une baleine…). La baleine est donc le seul épisode conservé, celui à l'intérieur duquel ce « nouveau » Pinocchio se trouve. Avec, cependant, un important changement d'ordre symbolique : alors que dans l'œuvre de Collodi, Geppetto s'était retrouvé dans le ventre de la baleine en cherchant sa marionnette perdue, ici c'est le fils qui doit retrouver son père. « Ici le fils cherche le père pour se constituer, lui demander la vie. C'est le monde à l'envers. Les fils créent les pères et décident d'arriver sur terre »[641]. Mais là encore, le résultat n'est pas celui auquel on peut s'attendre. Dans sa quête, Pinocchio ne rencontre que des personnages bizarres et fantastiques : Lamereocéan (un bocal qui contient l'océan dans son ventre), un homme qui arrose une forêt de nez, le Capitaine Nocchio et le Capitaine Pino, et plein d'autres (Bout d'alu, Bout de plastique, Cassette vidéo…des sosies ?) qui prétendent aussi s'appeler Pinocchio et qui, contrairement à Bout de bois, arrivent tous à retrouver leur père. Dans un monde rempli de signaux contradictoires, Pinocchio ne parvient pas à retrouver son père Geppetto, échouant ainsi dans la tâche que lui a confiée la Fée bleue. De plus, lorsqu'il demande de l'aide à quelqu'un (à chaque fois inutilement), il est obligé de donner un morceau de son corps : Bout de bois se fait de plus en plus petit.

Ce héros d'antan, même s'il a retrouvé son origine en bois, a du mal à se repérer dans sa propre histoire, il est comme dévoré par elle, sans plus aucun repère. Aussi, lorsqu'il parvient enfin à retrouver la baleine… 124 ans plus tard, il n'en reste que le squelette. Et à l'intérieur, aucune trace de Geppetto. La recherche, cependant, n'a peut-être pas été vaine, car c'est là que Pinocchio rencontre une petite fille-télévision, avec des jambes et des bras, et des cheveux bleus. Il lui demande également des informations sur son père, et elle lui propose de l'aider à le rechercher. À condition… que Pinocchio l'épouse. Heureuse union des histoires d'antan et des nouveaux médias ou impossibilité désespérée d'échapper aux écrans qui nous entourent ? La question reste sans réponse, mais cette rencontre apporte certainement une note positive dans la quête de Bout de bois, qui semblait désormais une impasse. Parce que c'est

[641] Ibid.

probablement ainsi que les choses doivent se passer : que l'ancien épouse le nouveau, que les morceaux de bois épousent les télévisions.

> Le futur lui peut se constituer d'une partie du passé certes mais surtout de la traduction qui en est faite au moment où nous le recevons, c'est-à-dire chaque matin. […] Quel que soit le sujet abordé, l'écriture consiste chaque fois à trouver son propre positionnement, la distance à laquelle se tenir […].[642]

En conclusion, nous avons vu comment la mémoire de la marionnette donne lieu à des figurations qui agissent sur la page écrite ainsi que sur la scène, comment elle fait irruption dans le jeu de la dramaturgie contemporaine, restant identifiable tout en étant utilisée de manière inédite. Dans les œuvres des marionnettistes, la manipulation de l'objet et la connaissance de son histoire encrent dans leur écriture une relation plus étroite avec les canons traditionnels. Ceux-ci peuvent être réutilisés et repris de manière critique, comme nous l'avons vu dans la configuration que nous avons appelée « mise en question de la marionnette » ; ou bien, ils peuvent donner lieu à des « greffes du passé » qui s'installent dans des écritures composites et à plusieurs registres. Ces greffes peuvent donner vie à des régimes « rhapsodiques » de l'écriture, comme on l'a observé chez Lépinois ; finalement, l'imaginaire de la marionnette génère des réécritures inventives, surtout lorsqu'un personnage typique est au cœur d'une transposition qui lui donne de nouvelles significations.

---

[642] *Ibid.*, p. 2 et 6.

III.2 *La marionnette face au réel*

> Il y a plusieurs années, il y avait des grosses manifestations des intermittents du spectacle et il y avait un rassemblement à Bastille sur les marches de l'opéra. Des CRS sont arrivés pour disperser les artistes qui occupaient les marches. Il y avait une jeune fille avec une marionnette à gaine qui est allée vers les CRS et qui les provoquait avec la marionnette. Ce qui s'est passé à ce moment-là est extraordinaire : un des CRS s'est mis à se battre avec la marionnette, oubliant complètement la jeune fille. Il voulait juste attraper cette marionnette et l'arracher. Le spectacle était donc assez jouissif, le CRS en train de se ruer sur une petite marionnette, de lui sauter dessus.[643]

Avec le court récit de cet épisode, l'auteur Kossi Efoui nous donne un exemple frappant de la façon dont la marionnette peut s'ancrer dans la réalité. Une fille se lance contre la police brandissant une marionnette, avec l'intention évidente de mener la protestation sur un plan autre que celui de la réalité de ce moment. Avec son geste, elle va ajouter une couche de sublimation à l'acte, beaucoup plus pragmatique, de protester. La fille décide de recourir à un médium théâtral qui renvoie immédiatement à deux catégories de perception, à savoir la dimension infantile d'une part (je proteste, mais à travers un objet inoffensif et sympathique comme la marionnette), la dimension sociale d'autre part (je proteste, et je le fais à travers un médium que tout le monde sait insolent, impertinent et anarchique). Dans les intentions de la jeune fille, la marionnette est donc un moyen d'exprimer les mêmes raisons que la protestation, mais qui lui permet de le faire différemment. La marionnette, par son efficacité visuelle et symbolique, permet de traiter une question par le biais d'un détour, tout en transmettant un message de manière claire et immédiate. La petite marionnette est donc utilisée avec cette valeur symbolique par la jeune fille. Le médium théâtral est manié avec une intention provocatrice, certes, mais qui se veut aussi apaisante, ou du moins ironique. On pourrait donc supposer que l'effet provoqué sur ceux qui doivent assurer l'ordre va dans ce sens de la décontraction, que la petite marionnette produit un moment de suspension irréel, fictif (si ce n'est, en fin de compte, théâtral), au sein de la situation réelle. Au contraire, c'est la marionnette elle-même qui devient la cible, contre laquelle l'agent se jette, avec un effet surprenant de ré-réalisation du fictif : la

---

[643] Kossi EFOUI, intervention lors de la table ronde « Faire parler les objets », organisée par le projet *PuppetPlays* au Théâtre Mouffetard – Théâtre de la Marionnette de Paris le 09/06/2022.

marionnette devient l'émeutier à saisir et à faire taire, encore plus que sa manipulatrice en chair et en os.

Il est fort probable que tous les marionnettistes n'aient pas été témoins de telles scènes, mais beaucoup d'entre eux ont néanmoins ressenti et ensuite expérimenté en suivant l'intuition que la marionnette puisse produire un tel effet de réalité. En témoigne une séquence éloquente du spectacle *Paroles mortes ou lettres de Pologne* de Daniel Lemahieu et François Lazaro : dans le Babel de langues et corps dont il est question dans la pièce, à un moment donné les marionnettes à gaine se mettent à manifester, contre la volonté des manipulateurs qui pourtant les portent sur leurs bras. Chaque interprète s'en prend à sa marionnette, la tape, la jette… « Chacun tue sa marionnette sauf l'un des personnages »[644]. Évidemment, « la marionnette du personnage récalcitrant est arrêtée »[645], avec son manipulateur. Il est jeté à terre, mis hors de vue, et c'est la marionnette qui va être interrogée et torturée par la police. Le jeu de la dissociation est poussé à son paroxysme lorsque le personnage dénonce sa propre marionnette :

> Le personnage qui manipule la marionnette prisonnière se relève, enlève sa marionnette, montre sa main nue et désigne la marionnette posée sur la table comme seule coupable.[646]

Mais les jurés chargés des verdicts sont aveugles, et finissent par condamner non pas le marionnettiste mais son bras (une prothèse), qui est donc exécuté et finalement enterré dans une boîte. Au-delà du jeu métathéâtral, cet épisode nous intéresse dans la mesure où il parvient à évoquer deux effets de réalité permis par la marionnette. Tout d'abord, il est évident comment, à travers la marionnette, il est possible de signifier des thèmes qui proviennent de la réalité et qui sont difficiles à aborder (dans ce cas, la révolte sociale et la répression qui en découle, mais aussi, par extension, la souffrance, l'injustice, la douleur et la mort) ; c'est-à-dire que la marionnette a l'aptitude de montrer clairement des éléments controversés de notre réalité malgré le détour avec lequel elle

---

644 Daniel LEMAHIEU, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'Histoire*, *op. cit.*, p. 19.

645 *Ibid*, p. 20.

646 *Ibid.*, p. 23.

le fait. Deuxièmement, mais de manière non moins importante, un tel support permet une figuration à la fois réelle et allusive, efficace et symbolique : la synecdoque représentée par le bras, tué et enterré comme, dans la réalité, il serait arrivé au manifestant. Et c'est précisément en vertu de ce double régime habité par la marionnette, extrêmement concret et éminemment symbolique, qu'elle se révèle être un truchement efficace pour toucher le monde.

C'est ainsi qu'elle a été utilisée comme instrument pour modeler le monde, lorsque les totalitarismes se sont appuyés sur elle à des fins de propagande, ou, au contraire, pour l'imaginer différemment, comme le Bread & Puppet Théâtre a pu le faire. L'usage politique de la marionnette a toujours été exploité au fil des siècles[647]. Mais quel est, aujourd'hui, le rapport de la marionnette avec le réel ? Par quels moyens les marionnettistes et les auteurs s'emparent-ils de la marionnette pour faire face à la réalité, au fait divers, à la mémoire historique ? Nous allons parcourir des pièces de nature parfois très différente, qui investissent de nombreuses techniques de manipulation afin de se rapporter à la réalité avec une intention poétique à chaque fois particulière. Des objets qui témoignent de personnalités historiques aux statuettes qui deviennent des passeuses de voix du narrateur, des pantins donnant une fresque des couches populaires aux mannequins dénonçant l'exposition des corps difformes, la marionnette a de nombreuses manières de nous apprendre à regarder le réel.

---

[647] Voir Raphaèle FLEURY et Julie SERMON (dir.), *Marionnettes et pouvoirs : censures, propagandes, résistances*, Charleville-Mézières, Montpellier, coédition Institut International de la Marionnette et Éditions Deuxième époque, 2018.

III.2.1 *Le rapport à l'évènement historique*

Et parce qu'il est très petit, il est très grand.[648]

> L'intérêt de la mémoire collective et de l'histoire ne se cristallise plus exclusivement sur les grands hommes, les événements, l'histoire qui va vite, l'histoire politique, diplomatique, militaire. Elle s'intéresse à tous les hommes, elle suscite une nouvelle hiérarchie, plus ou moins implicite, de documents […].[649]

Ce basculement de « l'intérêt de la mémoire collective […] à tous les hommes » énoncé par Le Goff à la fin des années 1970 ne cesse de se reproduire aujourd'hui, à mesure que l'histoire s'est intéressée de plus en plus à la découverte de personnalités mineures, à la mise en lumière d'événements largement méconnus, à la résonance de réalités marginalisées. Dans notre quotidien, le phénomène se fait encore plus évident lorsque nous sommes entourés par des milliards d'informations lancées à chaque seconde sur les réseaux sociaux, non seulement par les chaines d'information mais par des milliers de particuliers. Le moindre événement peut avoir une portée énorme, devenir viral en quelques instants, et, en fonction du nombre de *likes* et de partages obtenus, rester – pour une courte durée – dans la mémoire collective. Le théâtre, forme d'expression artistique forcément ancrée dans la réalité, n'a pas manqué d'être influencé par cet intérêt pour les histoires mineures, qui semblent s'ancrer de manière efficace dans le théâtre de marionnettes, également affecté par ce tropisme pour l'infiniment petit. Les histoires représentées par les théâtres de marionnettes ne sont plus celles liées à des batailles particulières (nous pensons, par exemple, aux pièces du XIX[e] siècle dont l'argument était tiré des batailles qui ont conduit à l'unification de l'Italie), mais relèvent plutôt de la façon dont l'individu traverse l'événement historique (une petite fille face à la Shoah, des héros de la Résistance antifasciste), ou

---

[648] Jean CAGNARD, *Bout de bois*, *op. cit.*, p. 36.

[649] Jacques LE GOFF, *Document/Monument*, cité in Erica MAGRIS et Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2019, p. 58. Comme mentionné dans l'ouvrage cité, le manuscrit de Le Goff est aujourd'hui conservé dans le fond « Jacques Le Goff » de l'E.H.E.S.S. Il est notamment publié sous le titre « Documento/Monumento » dans Ruggiero ROMANO (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, pp. 38-48.

bien le racontent à travers des points de vue encore plus marginaux (des bâtiments d'un pays abandonnés à cause de la guerre, ou même, tout simplement, des briques).

Le théâtre en soi n'est, après tout, qu'une forme mineure, qui ne touche qu'une partie des publics, et qui peut trouver dans cette étroitesse même sa valeur et son importance :

> *Il teatro come forma maggioritaria mi sembrerebbe spiazzato dal luogo che si è abituato a occupare e che occupa con grande dignità. Le minoranze attive descrivono la grande tramatura che ora ricordiamo come Storia. Quando studiamo la Storia studiamo l'azione di minoranze, reti di minoranze, che hanno prodotto, che hanno agito, che hanno ottenuto dei risultati o che sono state sconfitte. È lì che il teatro può avere un ruolo forte. Il problema non è uscire dalla minoranza, è riadattarla, è rigenerarla, è renderla fertile.*
>
> Le théâtre en tant que forme majoritaire me semble déplacé du lieu qu'il a pris l'habitude d'occuper et qu'il occupe avec une grande dignité[650]. Les minorités actives décrivent la grande texture que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'Histoire. Lorsque nous étudions l'Histoire, nous étudions l'action des minorités, des réseaux de minorités, qui ont produit, qui ont agi, qui ont obtenu des résultats ou qui ont été vaincues. C'est là que le théâtre peut jouer un rôle important. Le problème n'est pas de sortir de la minorité, c'est de la réadapter, c'est de la régénérer, c'est de la rendre fertile.[651]

Cette relation entre l'histoire, le théâtre et la petitesse se retrouve souvent dans la manière dont le théâtre de marionnettes traite des événements historiques traumatisants et terribles, qui ont laissé des traces dans le présent. Le passage de thèmes aussi vastes et lourds au tamis de la marionnette, du fantoche, de la reproduction (à petite échelle ou, mieux encore, au second degré) de l'humain, produit des figurations immédiates, sans tomber dans la représentation prévisible, didactique ou carrément *gore*. Autrement dit, la marionnette, non humaine, nous permet, à nous humains, de regarder en face l'horreur que nous avons pu créer et perpétrer, les failles dans lesquelles nous nous enfonçons encore, d'en prendre acte et de nous y confronter. Parce qu'elle nous place face à ces questions d'une manière qui évite l'excès de

---

[650] Nous rappelons que Gyula Molnár parlait de « dignité surprenante » par rapport à l'objet qui, nu, se représente sur scène (sa présence *infinitésimale*). Gyula MOLNAR, *Teatro d'Oggetti*, *op. cit.*, p. 64.

[651] Gerardo GUCCINI, intervention dans le podcast « Noi siamo qui » de la revue *Altre velocità*, mise en ligne le 02/04/2020 [en ligne]. URL : https://www.altrevelocita.it/podcast-noi-siamo-qui-1-nulla-sara-piu-come-prima/ (consulté le 10/04/2020).

réalisme[652], en supprimant, du moins en partie, l'émotion que le fait historique véhicule ou nous rappelle. La possibilité de toucher ces thèmes par le truchement de la marionnette permet des réalisations scéniques (et/ou textuelles) qui font allusion aux blessures de manière poétique, détournée.

> […] the trauma caused by totalitarian regimes, genocides, and mass murders since the twentieth century, […] has shown how much human beings can be reduced to the status of objects, dehumanized and annihilated. […] For contemporary playwrights and puppeteers, puppetry gives a body to those whose bodies have been annihilated, reduced to a thing or a cloud of smoke, and whose memory is still haunting us.[653]

> […] le traumatisme causé au cours du 20ème siècle par les régimes totalitaires, les génocides et les meurtres de masse […] a montré à quel point les êtres humains peuvent être réduits au statut d'objets, déshumanisés et annihilés. […] Pour les dramaturges et les marionnettistes contemporains, la marionnette offre un corps à ceux qui ont vu le leur être annihilé, réduit à rien, partir en fumée, et dont la mémoire nous hante encore.

---

[652] Il en va de même pour les metteurs et metteuses en scène, comme Gisèle Vienne par exemple, qui utilisent des marionnettes hyperréalistes, qui se réfèrent à une esthétique gore et qui exploitent la marionnette pour les images directement violentes qu'elle peut supporter sur son corps : ces mêmes images ne pourraient pas être réalisées par ou sur un corps humain, ni supportées par un regard humain. C'est, d'une certaine manière, le même principe sur lequel repose le cinéma d'horreur : nous soutenons les scènes *splatter* parce qu'au fond nous savons que le corps déchiré est un corps *faux*.

[653] Didier PLASSARD et Carole GUIDICELLI, « Haunted Figures, Haunting Figures: Puppets and Marionettes as Testimonies of Liminal States », *SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies*, n° 8 : 1, *op. cit.*, p. 13.

Exemplaire en ce sens est la pièce de l'auteur Jean Cagnard, *Les Gens légers* [654], qui aborde l'événement traumatique de la Shoah à travers un langage poétique et des images très évocatrices. Et cela pour une raison précise : l'auteur écrit dans la « postface » qu'il a effacé le mot Shoah parce qu'il ne lui appartient pas. Le langage de la pièce s'est alors formé autour de cette fuite du mot concret, et l'allégorie permise par les figures s'est imposée comme principe de composition. Jean Cagnard construit « un univers onirique, de plus en plus cauchemardesque, mais dont la spécificité, que permet la marionnette, est d'effacer les frontières entre l'humain et le non-humain et de traverser tout le spectre de la déshumanisation, jusqu'à la transformation de l'humain en fumée : des *gens légers*… »[655]. Le titre même de la pièce, comme le fait remarquer Carole Guidicelli[656], est une métonymie qui utilise une image symbolique, celle des « gens légers », pour indiquer l'état concret de leur devenir de cendres après l'extermination. Comme nous le verrons, l'univers des marionnettes semble suggérer à Cagnard un type d'écriture immatérielle, un langage qui joue avec les images pour les rendre impalpables, un texte dans lequel les personnages et les actions perdent leur consistance.

Si Cagnard écrit bien une liste de personnages, force est de reconnaître qu'ils sont autre chose que des figures définies : Homme, Femme, Homme à la manivelle, Petite Fille, Petit Tas de Cendres, le Père, la Mère, le Fils, la Grand-mère… Ils n'incarnent qu'une sorte de présence-absence au monde. En plus, un train, une cheminée se mettent à parler. Les gens sont légers, comme insaisissables, impalpables. La forme du texte, en outre, est percée par des éléments qui en interrompent le caractère dramatique : des paragraphes de texte non attribués à un personnage, une mise en abyme au milieu de la pièce (un moment de théâtre dans le théâtre, où des détenus utilisent un castelet et des marionnettes), et surtout la présence de longues didascalies

---

654 Jean CAGNARD, *Les Gens légers*, *op. cit.* Première représentation le 16 octobre 2003, Théâtre de La Licorne, Cannes. Mise en scène de Stéphane Bault. Production Cie Arketal.

655 Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

656 Carole GUIDICELLI, in Didier PLASSARD et Carole GUIDICELLI, « Haunted Figures, Haunting Figures: Puppets and Marionettes as Testimonies of Liminal States », *op. cit.*, p. 25.

qui ouvrent des suggestions imagées. Bien que descriptives, ces didascalies sont loin d'être réalistes, non seulement dans les images qu'elles donnent à voir, mais aussi dans leur régime d'écriture incertain et non dépourvu de questions :

> La femme rejoint l'homme, hésitante. Ils s'éloignent dans le faisceau du temps qui accélère, lumière et obscurité. Le petit tas de cendres n'a pas bougé. On peut croire qu'il les regarde partir. N'aurait-il pas grossi un peu ? Illusion.[657]

> […] Maintenant que le décor est posé, le regard est peut-être attiré par une oscillation générale qui n'apparaissait pas d'emblée. Est-ce que les couverts par exemple, cuillères, fourchettes, couteaux, les assiettes, les verres, la soupière sur la table, la cruche, peut-être même la table et les chaises, est-ce que chaque élément destiné à servir le repas n'aurait pas subi une amputation, à l'instar de certain ciel, entraînant une réduction dans sa fonction, qui rendrait l'acte de se nourrir étrange et bancal ?[658]

> […] En même temps que cette parole va se propager, le mur à n'en pas douter va s'émouvoir, le vent se lever. Quel mouvement est-il susceptible de prendre lorsqu'on pressent les circonstances ? Arrachement ? Écroulement ? Empilement ? Alignement ? Acharnement ? Oui. Morcellement ? Éboulis ? Froid neige attente ? On compte. Épuisement ? Alignement ? Travail salauds travail. Expériences ? Oui, expériences. Nuit pieds boue. Qui joue avec ces allumettes ? Poussières. Que fait de son jouet cet enfant méchant ? Alignement. On compte. Épuisement. On compte. Alignement. Tas. Fumées. Belle belle géométrie par ici. Belle architecture de la disparition. Bravo.[659]

En brisant le déroulement dramatique, les didascalies contribuent à suggérer d'autres images, d'autres indices relatifs au contexte de la pièce. Pas seulement : à travers les apostrophes, les phrases interrogatives, les questionnements, ils interpellent le lecteur[660] pour qu'il découvre par lui-même le sens caché de ces images, de ces indices.

Le fil rouge de l'histoire est l'errance – ce qui rappelle déjà la diaspora du peuple juif – de la Petite Fille qui rencontre sur son chemin ces diverses figures : l'Homme à la manivelle qui rétrécit le ciel, le Train, la Cheminée, et surtout le Petit Tas de Cendres,

---

[657] Jean CAGNARD, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 15.

[658] *Ibid.*, p 20.

[659] *Ibid.*, p. 51.

[660] Nous pourrions nous poser la question : Quel lecteur ? Celui qui achètera le texte pour le lire chez lui ? Le critique ? Le metteur en scène ? Les interprètes ? Les spectateurs qui entendront lire les didascalies pendant le spectacle ? La question est intrigante, et toutes les hypothèses sont probablement plausibles.

qui, au fil du temps, devient finalement une Gros Petit Tas de Cendres qui ne cesse d'avoir faim. La pièce fonde son architecture sur celle d'un départ en train[661], auquel répond, à la fin du texte, un retour, qui reprend mot pour mot le même contenu. Le thème du voyage, qui est présent tout au long de la pièce, n'a pas de lieu défini : les titres des différentes scènes sont, alternativement, « ailleurs », « quelque part », mais nombres d'indices suggèrent le contexte. Il y a en effet des empreintes indélébiles de ce dont il s'agit, toujours données par l'auteur à travers des allégories : le personnage du Petit Tas de Cendres (formé par les cendres des victimes brûlées), la noirceur du ciel (les fumées émises par les cheminées des camps d'extermination), les trains (de déportation), des prénoms d'origine claire (Nathan, Vladek, Schlomo, Vojnek), et au-dessus de cet enfer sur terre, le ciel qui se rétrécit, la fumée des cheminées et le décompte funeste de six millions. Chaque élément de cette terrible réalité est sublimé par un acte poétique d'allégorisation, ce qui rappelle d'ailleurs les corps dématérialisés des personnes tuées.



Figure 29 – Cie Arketal, *Les Gens légers*, 2003. © Cie Arketal

La poétique détournée du texte est notamment créée grâce au personnage de la Petite Fille, à son regard innocent qui nous guide dans la découverte de cet univers de

[661] La première partie de la pièce s'intitule notamment « prendre le train ». Jean CAGNARD, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 9.

plus en plus inquiétant. Sa naïveté, Sandrine Le Pors nous le rappelle, n'est pas cependant une « vision simpliste du monde »[662], au contraire, la présence de la Petite Fille fonctionne comme « un organe de concentration (violent ou calme) de la vision »[663]. Comme si elle était une petite marionnette (même si la pièce, écrite « pour acteurs et marionnettes »[664], ne précise pas quels personnages doivent être joués par des marionnettes), Petite Fille remplit la fonction de tamis dont nous parlions, qui nous rend une telle réalité accessible. Cette possibilité, en effet, a été exploitée par la mise en scène du texte de Jean Cagnard réalisée par Stéphane Bault : Petite Fille est effectivement une marionnette animée à vue par un marionnettiste, avec, en outre, la particularité que sa voix lui est donnée par une autre interprète, positionnée loin d'elle. Une intuition qui avait frappé l'auteur du texte lui-même :

> Comment conserver le sens tout en rendant concrète une métaphore ? Ce qui m'avait beaucoup plu par exemple, c'était la représentation de la Petite Fille, […] qui est un peu la conscience de l'histoire. C'était une poupée de chiffon de petite taille, très simple, sans visage, sans traits de visage, un corps, et manipulée au bout de bâtons longs de deux mètres environ, très loin des mains. Il y avait d'un côté le manipulateur et de l'autre la voix de la comédienne. Comme la voix était éloignée de la main qui manipulait, on avait tout à fait la sensation d'une conscience.[665]

C'est encore à travers le personnage de la Petite Fille que la métonymie du titre de la pièce se révèle, lorsque, à la fin, elle rencontre à nouveau Petit Tas de Cendres après quelques années. La didascalie nous dit que Petite Fille porte au-dessus de sa tête « une ficelle où sont accrochés des gens légers »[666] (par ailleurs, une autre petite référence au théâtre de marionnettes), qui provoque la question de Petit Tas de Cendres : « Qu'est-ce que tu as au-dessus de ta tête ? On dirait une légèreté »[667]. Cette « légèreté », répond la Petit Fille, est son « morceau de ciel personnel »[668] : voici les gens devenus ciel, les

---

662 Sandrine LE PORS, *L'Enfant qui nous regarde*, *Études théâtrales*, n° 71. Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales / Paris, L'Harmattan, 2022, p. 10.

663 *Ibid.*, p. 9.

664 Jean CAGNARD, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 8.

665 Jean CAGNARD, « Écrire « pour », « avec », « par », « tourné vers » la marionnette ? », entretien réalisé par Hélène BEAUCHAMP, in *Europe*, *op. cit.*, p. 42.

666 Jean CAGNARD, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 69.

667 *Ibid.*, p. 71.

668 *Ibid.*

vies dématérialisées en légèreté. Véritable « conscience de l'histoire »[669], c'est donc elle qui porte sur ses épaules le poids (léger) de toutes les victimes. C'est pourquoi à la fin Petite Fille n'arrive plus à marcher, elle a mal aux jambes et s'écroule à plusieurs reprises, jusqu'à la dernière image de déréalisation avec laquelle la pièce se termine. Face à Petit Tas de cendre, devenu Gros, épuisée après des années d'errance, Petite Fille décide de lâcher prise et se laisse dévorer par lui, qui est toujours affamé. Elle se transforme en un panier pique-nique, et c'est l'auteur qui nous laisse imaginer le reste à travers la dernière didascalie. « À table, Gros Petit Tas de Cendres… »[670].

Dans *Les Gens légers,* Cagnard a approché l'indicible par le biais d'un langage dramatique – et marionnettique – qui met à distance le réel tout en le recomposant sous nos yeux. La légèreté évoquée par le titre est celle d'une poésie, d'une écriture métaphorique et détournée de ce qui est atroce, cherchant une infinie grâce contre la barbarie.

---

669 Jean CAGNARD, « Écrire « pour », « avec », « par », « tourné vers » la marionnette ? », entretien réalisé par Hélène BEAUCHAMP, in *Europe*, *op. cit.*, p. 42.

670 Jean CAGNARD, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 75.

Figurer l'esprit

Nous avons déjà observé, dans la section consacrée à la rencontre entre le théâtre de narration et le théâtre de marionnettes, comment l'autrice et marionnettiste Marta Cuscunà a utilisé les marionnettes à gaine d'inspiration traditionnelle comme un médium, comique et léger, pour rapprocher le spectateur du récit des épisodes violents de la Résistance. Dans la pièce *È bello vivere liberi !*, rappelons-le, les marionnettes sont utilisées non seulement dans la scène précédemment évoquée[671], mais aussi dans une autre au caractère plus tragique et intense.

Il s'agit du dernier mouvement de la pièce, celui dans lequel la protagoniste Ondina fait l'expérience de la violence de l'emprisonnement dans le camp d'extermination, où elle a été déportée en tant que prisonnière de guerre. La technique d'animation utilisée ici est très différente de celle des marionnettes à gaine. L'actrice se dirige vers un wagon à bestiaux situé côté court et en l'ouvrant elle en change la forme, le transformant en une cellule de prison avec un crématorium à côté. Les répliques deviennent beaucoup plus rares qu'avant, la scène s'ouvrant sur un silence profond et troublant. L'actrice se place à l'arrière du wagon et enfile ses bras dans deux longs gants en caoutchouc noir, à travers lesquels elle manipule le corps d'Ondina, représentée à ce moment-là par une poupée articulée, très maigre et les yeux exorbités. À côté d'Ondina, une marionnette larvaire symbolise la métamorphose meurtrière que subissent les déportés. Les mains gantées noires prennent Ondina, la dépouillent de ses vêtements, lui arrachent les cheveux, lui apposent sur le bras le tatouage numérique. Son bras est si fragile qu'il se brise sous la force de la main gantée qui l'écrase.

Lorsque Marta Cuscunà s'est posé la question de savoir comment rendre théâtralement cette partie du témoignage d'Ondina, la solution n'a pas été immédiate. Bien que le spectacle soit constitué de longues parties de théâtre d'acteur, il lui a semblé inapproprié de tenter d'incarner le témoignage d'une jeune fille de dix-neuf ans déportée dans un camp de concentration, un corps sous-alimenté, maltraité, malade.

---

[671] Cf. III.1.2, « Greffes du passé dans des dramaturgies contemporaines », pp. 293-299.

« Il me semblait que mon corps ne pouvait pas être crédible »[672]. D'autre part, la possibilité d'utiliser des photos d'archives lui semblait aller dans une direction tout aussi trompeuse, car la crudité de ces images n'aurait pas permis au spectateur de rester dans l'histoire mais l'aurait, au contraire, repoussé et éloigné. Après avoir évalué plusieurs possibilités, l'utilisation de marionnettes est apparue comme la plus appropriée :

> *La soluzione l'ho trovata in qualche modo nella testimonianza di Ondina: lei racconta di essere riuscita a sopravvivere alle torture del lager attraverso un meccanismo psicologico che definisce "di sdoppiamento". Ondina si immaginava doppia: un'Ondina imprigionata nel lager e un'altra Ondina al di sopra di tutto questo, che guardava da fuori come se fosse al cinematografo*.

> J'ai en quelque sorte trouvé la solution dans le témoignage d'Ondina : elle raconte qu'elle a réussi à survivre à la torture du camp de concentration grâce à un mécanisme psychologique qu'elle définit « de dédoublement ». Ondina s'imaginait double : une Ondina emprisonnée dans le camp et une autre Ondina au-dessus de tout ça, regardant de l'extérieur comme si elle était au cinéma.[673]

L'utilisation de la figure joue donc ici deux rôles essentiels. Tout d'abord, elle est appropriée, bien plus que le physique de l'interprète, pour incarner le corps d'Ondina rendu moins qu'humain par l'emprisonnement, permettant également au spectateur de rester connecté à l'histoire sans se sentir repoussé par une représentation trop crue. Ensuite, la marionnette permet de réaliser visuellement la perception ressentie par la protagoniste réelle de l'histoire, celle de la dissociation comme mécanisme de défense face à la situation traumatique vécue. Fonctionnant comme outil de visualisation du dédoublement de la psyché, la marionnette rend possible la figuration des troubles et du fonctionnement de l'esprit humain.

---

[672] Marta CUSCUNA, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *cit*. « *Mi sembrava che il mio corpo non avrebbe potuto essere credibile* ».

[673] *Ibid.*

Détourner la guerre

Deux pièces de Gigio Brunello, *La Grande Guerra del sipario* (2015) et *Il ritorno di Irene* (2016), retracent les bouleversements de la Première Guerre mondiale par un détour qui fait basculer cet événement historique traumatique dans un registre quotidien non dépourvu d'éléments irréels et magiques. Dans *La Grande Guerra del sipario* (2015), la Première Guerre mondiale devient un conflit entre le peuple des Marionnettes à gaine et celui des Peluches, suite à la disparition du rideau du castelet où vivent les marionnettes. La vie des deux marionnettes anonymes Mario et Linda[674] est perturbée par le conflit lorsque leur chien, nommé Peluche, est retenu prisonnier par le général Crocodile, qui croit qu'il s'agit d'un espion infiltré du peuple ennemi. Leur maison, qui est le castelet lui-même, devient ainsi le théâtre de la guerre, le lieu où apparaît la Mort (c'est elle, en réalité, qui est responsable de la disparition du rideau), l'hôpital de campagne où la Fée aux cheveux bleus pleure la disparition de Pinocchio, au fur et à mesure que le Docteur Balanzone lui donne des nouvelles de la découverte de parties du corps du petit *burattino*. Ce sera effectivement Pinocchio le symbole de tous les morts causés par la guerre, celui qui ne reviendra pas, avec toute la souffrance que cela cause à la Fée.

Ce qui semble être une dérision de l'événement historique (devenu une guerre entre marionnettes et animaux en peluche) n'est en réalité qu'un artifice pour masquer le ton sombre de la pièce. Au début, sans se soucier des conséquences, la Mort, vaniteuse, vole le rideau pour le garder pour elle :

Si affaccia la Morte. La Morte è un teschio di legno infilato su un palo. Un meccanismo le permette di aprire e chiudere la bocca staccando la mandibola dal cranio. Il burattinaio le presta le sue mani. La Morte esegue una danza macabra. Punta l'indice su qualcuno del pubblico come se tirasse a sorte. Si incuriosisce del sipario, lo accarezza, lo	La Mort apparaît. La Mort est un crâne en bois accroché à une tige. Un mécanisme lui permet d'ouvrir et de fermer sa bouche en détachant la mâchoire de son crâne. Le marionnettiste lui prête ses mains. La Mort exécute une danse macabre. Elle pointe son index vers quelqu'un dans le public,

[674] Cf. III.1.1, « La gaine eau cœur de l'écriture », p. 284.

assaggia e infine comincia a girare su se stessa avvolgendosi nel sipario strappato ed esce di scena	comme pour tirer au sort. Elle est curieuse du rideau, le caresse, le goûte et finalement commence à se retourner, s'enveloppant dans le rideau déchiré et sort de la scène.[675]

La disparition de Pinocchio cause une telle douleur à la Fée aux cheveux bleus qu'elle en devient délirante. Tout aussi pénible est l'attente de Linda et Mario, qui ne savent pas si leur Peluche a simplement disparu ou s'il fait partie des victimes. Alors que la liste des morts s'allonge (« Pierre, le loup, Pulcinella, Petit cochon… Petit cochon, Petit cochon… tous les trois ! Peter Pan, Petruchka… Je suis désolé… Petit Prince, Tom Pouce, Poil de Carotte, Pérault »[676]), les deux marionnettes anonymes tentent de se souvenir des répliques de la pièce pour laquelle elles ont été construites, et qui n'a finalement jamais été réalisée. C'est pourquoi elles passent leur vie derrière le rideau, dans l'espoir de pouvoir un jour enfin monter sur scène et jouer les époux du mythe de Philémon et Baucis. Cette référence littéraire[677] n'est pas fortuite : seuls parmi les humains à avoir offert l'hospitalité à Zeus et Hermès déguisés en mendiants, les deux vieillards ont été récompensés par les dieux, qui ont transformé leur cabane en palais et ont exaucé leur souhait de passer les dernières années de leur vie comme gardiens du temple de Zeus et de mourir au même moment. À leur mort, le couple fut transformé en arbres : Philémon en chêne et sa femme en tilleul, reliés par le tronc, et cette merveille végétale, qui se trouvait devant le temple, fut vénérée pendant des siècles. La référence au mythe n'est pas seulement un jeu ironique par rapport à l'espoir des marionnettes anonymes de retrouver un jour leurs arbres d'origine, mais elle symbolise également un exemple positif d'existence, une disposition magnanime et accueillante qui contraste fortement avec l'atmosphère de guerre dans laquelle se trouvent Linda et Mario. Plusieurs fois au cours de la pièce, le couple tente de se

---

675 Gigio BRUNELLO, *Commedie e Tragedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 74.

676 Gigio BRUNELLO, *Commedie e Tragedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 93. [« *Pierino, il lupo, Pulcinella, porcellino… porcellino, porcellino… tutti e tre!… Peter Pan, Petruska… mi dispiace… Piccolo Principe, Pollicino, Pel di carota, Perault…* »].

677 Philémon et Baucis sont les protagonistes d'un épisode de la mythologie classique transmis dans le huitième livre des *Métamorphoses* d'Ovide.

rappeler des dernières répliques de *Philémon et Baucis*, sans y parvenir. Cette tentative infructueuse réitère le motif de l'impossibilité de sortir de la terrible situation du sombre présent. C'est pourtant étonnamment la mort de Pinocchio qui va redonner l'espoir et un sentiment de renaissance. Son nez, qui avait été enterré dans le jardin de Linda et Mario, commence à germer sous les larmes de Linda et se transforme en cerisier. Ce prodige amène Linda et Mario à se souvenir des dernières répliques du spectacle pour lequel ils n'ont jamais été utilisés. Les fleurs poussent de la terre.

LINDA *uh uh uh uh uh*	LINDA uh uh uh uh uh
MARIO *Linda, che fai stai ancora piangendo?*	MARIO Linda, tu pleures encore ?
LINDA *Bisognerà pur annaffiarlo, in fondo è un ciliegio selvatico... ma vedrai che fioritura in primavera.*	LINDA Il faut bien l'arroser, c'est un cerisier sauvage… mais tu verras quelle floraison au printemps.
MARIO (come illuminato) *Ferma Linda! Così come stai! E ora ripeti quello che hai detto.*	MARIO Arrête Linda ! Comme t'es ! Et maintenant, répète ce que t'as dit.
LINDA *Che ho detto quando?*	LINDA Ce que j'ai dit quand ?
MARIO *Quello che hai appena detto, del ciliegio selvatico eccetera…* *Ridillo ancora.*	MARIO Ce que tu viens de dire, sur le cerisier sauvage, etc…. Dis-le encore.
LINDA *Bisognerà pur annaffiarlo, in fondo è un ciliegio selvatico, ma vedrai che fioritura in primavera.*	LINDA Il faudra l'arroser, car c'est un cerisier sauvage, mais tu verras quelle floraison au printemps.
MARIO *Ora mi è tutto chiaro, ricordi la battuta finale?*	MARIO C'est clair maintenant, tu te souviens de la dernière réplique ?
LINDA *Oh, Dèi del cielo, quando verrà il momento, fate morire me e il mio Filemone al medesimo tempo, abbracciati come un sol tronco in… in…*	LINDA Oh, dieux du ciel, quand le moment sera venu, laissez-moi et mon Philémon mourir en même

	temps, enlacés comme un seul tronc dans… dans…
MARIO *In un mondo rosa… e tu dicevi: Perché mondo rosa? e ti rifiutavi di imparala, la trovavi falsa, sdolcinata… Ora capisco: rosa sono i fiori del ciliegio!*	MARIO Dans un monde rose… et tu disais : pourquoi un monde rose ? et tu refusais de l'apprendre, tu trouvais ça faux, mielleux… Maintenant je comprends : roses sont les fleurs du cerisier !
LINDA *Su, da bravo Mario, aiutami… piangiamo assieme, fiorirà più in fretta.*	LINDA Allez, mon bon Mario, aide-moi… pleurons ensemble, ça fleurira plus vite.
Si mettono in posa attorno al naso di Pinocchio.	*Ils se mettent autour du nez de Pinocchio.*
LINDA E MARIO *uh uh uh uh uh - Uh Uh Uh Uh Uh*	LINDA ET MARIO *uh uh uh uh uh - Uh Uh Uh Uh Uh*

Il ritorno di Irene (2016) est une pièce conçue par Gigio Brunello et Gyula Molnár pour un spectacle plus proche du théâtre d'objets, où le marionnettiste manipule de petites statues en bois sur une table. C'est donc un type de théâtre joué hors du castelet, mêlant narration, interprétation des personnage et marionnettes, que Brunello et Molnár ont commencé à concevoir en 2006, avec la création du premier épisode de la *Trilogia sulla città di Mestre* [678] [*Trilogie sur la ville de Mestre*]. Pour ce qui concerne *Il ritorno di Irene*, la pièce n'a pas été écrite pour être jouée par Brunello (comme c'est le cas pour la *Trilogia*), mais par un autre marionnettiste, Alberto De Bastiani. Un autre aspect important est que ce texte était destiné à un public d'enfants. Or, aucune des pièces conçues par Brunello et Molnàr n'est destinée aux enfants, leur public est composé d'adultes (et ils ont souvent dû se battre pour le faire comprendre aux directeurs de théâtre). La méthode choisie pour aborder le jeune public a été de faire parler non plus des marionnettes ressemblant à des êtres humains, mais des objets.

[678] *Vite senza fine* (2006), *Teste calde* (2011), *Lumi dall'alto* (2014). La trilogie est contenue dans Gigio BRUNELLO, *Commedie e Tragedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*

La pièce évoque, elle aussi, la Première Guerre mondiale, mais le fait en racontant tout du point de vue des bâtiments d'un petit village qui se retrouve dépeuplé par les combats : ce village, appelé Village, se réveille un matin de 1917 sans ses habitants. Tout le monde a disparu, même la famille de la petite Irène, dont le baptême devait être célébré. Les bâtiments, alarmés, décident de partir à la recherche de leurs résidents : la maison d'Irène, l'Église et le Presbytère, le Clocher et le Bistrot, l'École, le Cinéma muet… et même la niche du chien Bobi. Ces personnages inhabituels, bien que personnifiés, utilisent un langage plein de jeux de mots et de métaphores se référant à leur statut, un langage conçu pour eux :

CHIESA *Largo, largo! Fatemi riposare che mi è venuto un dolore qui all'abside.*	CHIESA [ÉGLISE] Faites place, faites place ! Laissez-moi me reposer, j'ai une douleur ici dans l'abside.
NEGOZIO DEL BARBIERE *Sarà solo un calo di pressione*. (Vede sotto) *Uhllalà*!	NEGOZIO DEL BARBIERE [SALON DE COIFFURE] Ce sera juste une baisse de pression. (*Regarde en bas*) Oh la la !
NARRATORE (poggia il cinema muto) *Alla vista del panorama il cinema muto rimane senza parole.*	NARRATORE [NARRATEUR] (*pose le cinéma muet*) A la vue du panorama, le cinéma muet reste sans voix.

Le texte est donc constitué de répliques ironiques et de blagues légères (il reste à vérifier si les enfants les comprennent toutes…). La prise de parole de la part des bâtiments fait en sorte que la désolation causée par la guerre n'entraîne pas une atmosphère trop sombre et troublante. Mais elle a aussi un autre objectif. Incapables de retrouver leurs habitants, ils décident de s'arrêter au sommet d'une montagne voisine, afin de pouvoir observer d'en haut toute la vallée et voir immédiatement si les gens reviennent. En attendant, ils bavardent entre eux, se racontent des histoires, se donnent du courage. En bref, ils forment un village. Les locataires disparus, ce sont leurs maisons, leurs bâtiments publics qui maintiennent en vie une forme de communauté, qui avait été complètement anéantie par la guerre. Métaphoriquement,

l'objet a eu plus force que l'homme. Et cent ans après ce triste jour, la fin heureuse : les bâtiments voient revenir leurs petits-enfants et courent joyeusement vers eux.

À travers les marionnettes à gaine mélangées au mythe de *La Grande Guerra del sipario* et à travers les objets parlants d'*Il ritorno di Irene*, Brunello et Molnár arrivent ainsi à détourner les effets troublants de la guerre par le merveilleux.

Plus l'objet est lié à la mémoire, même une mémoire individuelle et particulière, plus il permet de questionner l'histoire en laissant une distance entre l'événement et l'émotion qu'il peut transmettre au spectateur. *Cide* [679] (2021) par Maurizio Bercini, marionnettiste, et Marina Allegri, autrice et metteuse en scène, tous deux issus du noyau du théâtre d'objets en Italie, le *Teatro delle Briciole*, retrace l'histoire de l'un des protagonistes majeurs de la Résistance en Émilie-Romagne, la famille Cervi. Alcide Cervi était agriculteur. En 1934, il s'est installé avec sa famille à Gattatico, près de Reggio Emilia, sur un terrain appelé Campirossi (« champs rouges »). Il y vivait avec ses neuf enfants : sept frères et deux sœurs. La famille Cervi était connue pour ses positions politiques antifascistes. Après juillet 1943, lorsque les Américains débarquent et que Mussolini est arrêté, tout semblait aller pour le mieux. Mais, en novembre de la même année, une centaine de fascistes ont assiégé la maison des Campirossi. Les sept frères ont tenté de résister mais ont été arrêtés et finalement exécutés. En signe de soutien et d'estime, Alcide Cervi – appelé par ailleurs « Papà Cervi » – n'a jamais cessé de recevoir des cadeaux de toutes parts. C'est précisément à travers ces cadeaux, ces objets, que le spectacle *Cide* raconte l'histoire de cette famille : une Bible donné à Alcide par des ouvriers de la Fiat à Turin, un globe terrestre de la coopérative des ouvriers agricoles de Santa Vittoria, des quilles pour ses petits-enfants par quelques amis du club de jeu de boules. Des objets obsolètes, que plus personne n'utilise, mais qui conservent la mémoire d'une histoire qui est encore racontée chaque année dans les régions où ce meurtre a eu lieu. Il semble donc possible de répondre positivement aux questions que la chercheuse et artiste Shaday Larios a posées à propos de ce qu'elle appelle « l'objet post-catastrophe » :

---

[679] Marina ALLEGRI, *Cide*, inédit, texte électronique gentiment fourni par le Teatro delle Briciole.

> L'objet post-catastrophe pourrait-il être un nom permettant d'inclure les individualités qui composent chacune de ces traces matérielles ? Ces présences ethnographiques-objets pourraient-elles être des impulsions créatives et réutilisables pour une approche scénique documentaire du théâtre d'objets et du théâtre avec objets ?[680]

Dans *Cide*, en effet, l'histoire de la famille Cervi, de ces « individualités », est racontée à travers des objets réels, qui témoignent de leur histoire tout en donnant des « impulsions créatives » à l'écriture du spectacle, laquelle s'est en effet déroulée selon la procédure de l'écriture scénique. Le choix des objets, en outre, a été fait par Bercini et Allegri en allant visiter à plusieurs reprises le musée Cervi, qui rassemble tous ces objets dépositaires de la mémoire.

Ce n'est qu'à deux moments que de véritables marionnettes apparaissent : l'une est la reproduction géante de la tête de Mussolini, pour le représenter au moment où il était le plus fort et le plus influent, l'autre est la marionnette d'Alcide Cervi, et c'est notamment le cadeau que le marionnettiste a voulu lui faire :

Mi chiamo Maurizio Bercini e voglio fare anch'io un dono.
Faccio teatro da quando ho diciassettenne anni e lo faccio, forse, perché non sono mai cresciuto abbastanza.
Sono passato dai soldatini, i giochi che ho amato di più, ai burattini, il mestiere che ho amato di più, così ho potuto a modo mio combattere, resistere, costruire una trincea e, ogni tanto, far vincere chi volevo: i dimenticati, i sopraffatti, gli ingannati, gli ultimi.
[…]
Per questo l'unico regalo che ho in testa per te, caro Cide è farti diventare il mio soldatino preferito così ogni tanto quel dolore io e te lo trasformeremo in serenità e gioco come solo i bambini sanno fare.

Je m'appelle Maurizio Bercini et je souhaite également faire un don.
Je fais du théâtre depuis que j'ai dix-sept ans et je le fais, peut-être, parce que je n'ai jamais assez grandi.
Je suis passé des soldats de plomb, les jeux que j'ai aimé le plus, aux marionnettes, le métier que j'ai aimé le plus, pour pouvoir à ma façon me battre, résister, construire une tranchée et, de temps en temps, laisser gagner ceux que je voulais : les oubliés, les accablés, les trompés, les derniers.
[…]
C'est pourquoi le seul cadeau que j'ai en tête pour toi, cher Cide, c'est de faire de toi mon petit soldat préféré, afin que de temps en

[680] Shaday LARIOS, « L'objet " post-catastrophe " et la " catastrophisation " de la matière. Questions et preuves pour un théâtre d'objet documentaire », *Manip*, n° 55, juillet-août-septembre 2018, p. 27.

> temps, toi et moi, transformions
> cette douleur en sérénité et en jeu,
> comme seuls les enfants savent le
> faire.

Si la définition de l'objet-catastrophe semble tout à fait appropriée, force est de constater que dans *Cide*, un tel objet ne reste pas toujours au centre d'une « approche scénique documentaire ». Il se mêle à la marionnette, et lorsque c'est la marionnette qui apparaît, l'aspect documentaire laisse place à l'imagination, pour transformer la réalité crue et douloureuse en un jeu d'enfants.

Face aux récits de guerres, les auteurs utilisent donc le langage marionnettique comme un détour, pour articuler une distance avec les émotions les plus perturbantes. Parfois, ce mécanisme de mise à distance peut passer par une forme de légèreté, qui n'est pas sans faire appel aussi au comique et au jubilatoire des figurations très concrètes permises par la marionnette : nous rappelons les gags typiques des marionnettes à gaine dans *È bello vivere liberi !* ou les situations absurdes et irréelles des pièces de Brunello qui investissent de magie un sujet sombre, en en faisant ressortir la tendresse.

Décoloniser les corps [681]

> Nous ne sommes pas invités, nous ne sommes pas encore dans des civilisations qui nous invitent à explorer passionnément la dimension poétique de nos corps. […] l'objet marionnette crée la passerelle par laquelle nous pouvons entrevoir cet indicible du corps.[682]

Né au Togo en 1962, Kossi Efoui a participé au début des années 1990 à un mouvement non violent contre le régime d'Étienne Eyadéma, ce qui l'a ensuite contraint à fuir son pays et à se réfugier en France, où il vit et travaille encore aujourd'hui. Son expérience personnelle de l'exil l'a amené à transposer dans ses textes la condition des corps diasporiques, ainsi que la recherche d'une nouvelle identité, qui s'accompagne, dans son cas, d'une réflexion critique sur le rôle des écrivains africains qui ont fui à l'étranger.

Comme nous l'avons déjà vu au cours du deuxième chapitre, Kossi Efoui collabore régulièrement avec la compagnie Théâtre Inutile, selon un processus qui prend en compte tous les éléments de la scène et qui est souvent développé sur le mode de l'écriture scénique. C'est le cas, par exemple, de la performance *En guise de divertissement* [683](2013) où l'auteur, comme nous l'avons déjà décrit, a fait des propositions textuelles au fur et à mesure des répétitions et des improvisations des comédiens avec un mannequin, la seule marionnette utilisée dans la pièce.

En guise de divertissement offre une satire de la pratique politique et historique de l'exhibition de corps non ordinaires à des fins de divertissement : cinq acteurs tracent, à travers la manipulation d'un mannequin, la relation avec le corps de l'autre dans l'espace public, qui est toujours (aussi) un espace de représentation, et donc un lieu de divertissement. Le texte fait notamment référence à toutes ces pratiques d'exposition

---

[681] Cette partie est un remaniement de notre article « How to signify otherness and diasporic bodies through puppetry. Two plays by Kossi Efoui », à paraître dans les actes du colloque « Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects », organisé par le Ballard Institute and Museum of Puppetry et le Puppets Arts Program of the University of Connecticut (9 et 10 avril 2021, en ligne).

[682] Kossi EFOUI, « Le troisième œil », propos recueillis par Pénélope DECHAUFOUR, *Puck*, n °18, *op. cit.*

[683] Kossi EFOUI, *En guise de divertissement*, inédit. Mise en scène de Nicolas Saelens. Un extrait du spectacle est publié sur le site de la Cie Théâtre Inutile [en ligne]. URL : https://theatre-inutile.com/spectacles/en-guise-de-divertissement/ (consulté le 12/06/2022).

de corps différents ou souffrants qui se sont succédées au cours de l'histoire, des zoos humains (ou « expositions ethnologiques »), fruit de la culture coloniale et raciste, au « bal des folles », attraction très en vogue dans le Paris du XIX[e] siècle, où l'élite parisienne se réunissait pour observer des malades mentales, patientes du célèbre neurologue Jean-Martin Charcot, qui les obligeait à cette exposition.

> À ce terrain de jeu viennent s'ajouter des questionnements sur la notion de Regard : des zoos humains aux reality-show en passant par le bûcher des hérétiques, quelle est la place du spectateur ? Comment nous donne-t-on à voir ? Comment se fabrique notre regard ? Car, tout comme le spectacle, le regard aussi se fabrique. Si certains (mauvais) traitements publics des corps ont pu être considérés à une époque comme « acceptables », c'est parce que ce regard avait préalablement été conditionné.[684]

Le texte de Kossi Efoui retrace, de manière poétique et non didactique, ces pratiques déshumanisantes, et se concentre sur tous ces corps stigmatisés, moqués, non acceptés, c'est-à-dire tous ces corps auxquels on refuse, pour des raisons principalement culturelles, le statut d'êtres humains. Grâce à l'utilisation de la figure, chacun de ces corps est évoqué de manière universelle, manipulé par d'autres êtres humains et exposé, une fois de plus, devant le public.

La figure centrale (il serait difficile de parler de « personnage ») d'*En guise de divertissement* est en effet un mannequin un peu plus grand que nature, appelé l'Oiseau. Le mannequin est le centre de l'attention d'un groupe de cinq acteurs (appelés Histrions), qui l'étudient et l'inspectent comme un être inconnu, allant même jusqu'à le démembrer en ses différentes parties. Ici, le corps stigmatisé, le corps étranger et dissemblable devient le point d'appui de toute l'action scénique, qui est entièrement construite autour de la figure du mannequin. Ce n'est pas un hasard si l'Oiseau est initialement présenté comme un « Histrion Inconnu », et parfois désigné par l'expression « un drôle d'oiseau », c'est-à-dire quelqu'un de bizarre et d'étranger. Kossi Efoui écrit à propos de l'Oiseau :

> Il a traversé l'Histoire sous mille noms. Il a traversé les temps de divertissements virils où l'on a ri de le voir caché, de le voir traqué, de le voir exposé. Dans d'autres vies antérieures, il fut appelé « wildermann », sauvage, homme des bois, homme des prairies,

---

[684] Nicolas SAELENS, dossier de présentation du spectacle *En guise de divertissement* [en ligne]. URL : https://theatre-inutile.com/spectacles/en-guise-de-divertissement/ (consulté le 12/06/2022).

> sorcière, Annamite de type siamois ou type fondamental, qui croit aux démons, aux ogres, aux sirènes, aux amulettes, aux philtres, aux devins. Il n'a pas de couleur précise, pas d'origine précise, pas de sexe précis, pas de racines précises. Nul spécimen ne fut plus que lui exposé au couteau, à la balle, au feu, à la corde. Pour rire. Il s'appelle L'Oiseau. Il a mille vies. Il a connu mille morts à travers les siècles. Ce soir, cinq histrions vont le ressusciter sous nos yeux pour une performance unique.[685]

Une figure, donc, aux significations symboliques multiples : cet histrion inconnu est caractérisé à la fois comme un *corps* étranger, jugé et exposé à la risée publique au cours de l'histoire, et comme un *individu* étranger, comme une identité différente et donc marginalisée, une altérité singulière qui reste en marge de la société sans lui être complètement extérieure : semblable, donc, à la figure de l'artiste, récurrente dans les textes de Kossi Efoui.



Figure 30 – Cie Théâtre Inutile, *En guise de divertissement*, 2013 © Mickael Troivaux

> Il faut dire : Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, de pardon, de tolérance, dans l'affrontement généralisé que provoque l'industrie du SHOW TIME, nous, Histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous qui faisons dans l'art du divertissement artistique depuis un nombre incalculable, un nombre imaginaire de siècles, gens ô gentes gens qui habitez les temps de paix et qui nous aimez, nous avons décidé, pour l'amour de vous ce soir, de faire dans la soie.
> Dans l'histoire même.

---

[685] Kossi EFOUI, avertissement au texte *En guise de divertissement*.

> La grande histoire du divertissement.
> La grande, l'extraordinaire aventure du divertissement à travers les siècles.
> C'est pourquoi nous, Histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous avons ressuscité devant vous ce soir le corps de l'Histrion inconnu, de son vrai nom, L'Oiseau.[686]

L'action du spectacle se déroule en séquences, alternant la présence des cinq histrions avec celle du mannequin, tantôt présent parmi eux et manœuvré à vue, tantôt seul sur scène, manœuvré sur un fond noir selon une technique proche du théâtre bunraku. Le mannequin, construit par le plasticien Norbert Choquet, est articulé de manière à bouger comme un corps humain, sans toutefois donner un effet d'hyperréalisme. Dans certaines scènes, il est décomposé, et les bras, les jambes et la tête sont utilisés par les interprètes comme des prothèses qui s'ajoutent à leur corps.

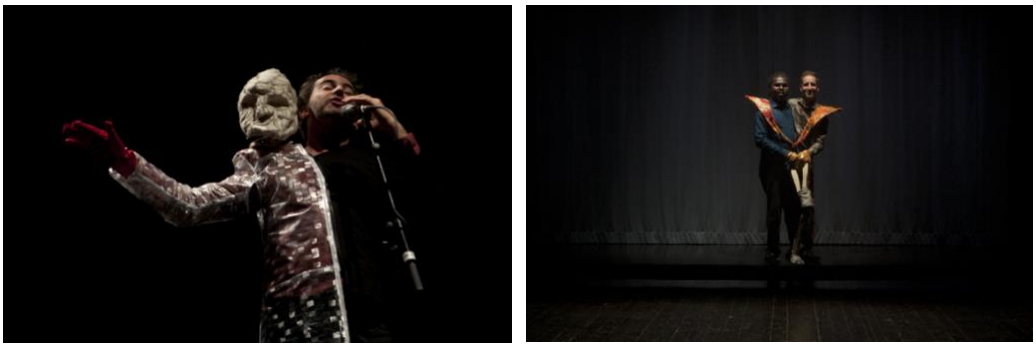


Figure 31 – Cie Théâtre Inutile, *En guise de divertissement*, 2013 © Mickael Troivaux

Cette présence constante du mannequin semble se constituer comme une affirmation physique de l'être, c'est-à-dire comme une matérialisation du corps exposé sur lequel la pièce est centrée. Dans *En guise de divertissement*, la marionnette est utilisée comme un objet affirmant une présence, elle devient le protagoniste et le centre du spectacle. En effet, outre les scènes jouées par les histrions, le texte présente trois moments de suspension, signalés dans le texte par un titre précis : « la légende des

[686] Kossi EFOUI, *En guise de divertissement*, *op. cit.*

mannequins »[687]. Caractérisés par un registre plus féerique et poétique que le reste du texte, ce sont des évocations brodées autour de la figure du mannequin, qui semblent matérialiser, au moins momentanément, cette exploration passionnée de la dimension poétique de nos corps espérée par Efoui dans la citation que nous avons mise en exergue à cette partie.

> *Légende de mannequin I : le corps de l'homme*
>
> Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est la voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit :
> Puisque son corps n'a pas été retrouvé
> Il faut bien que tu ressuscites sa musique.
> Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est le chant d'amour sans paroles. Il faut bien que tu ressuscites sa musique.
> […]
>
> *Légende de mannequin II : le corps de l'oiseau*
>
> Où sur terre j'ai échoué ?
> Où sur terre j'ai échoué ?
> Tu parles ou on ne t'entend pas ?
> Je sais ce que tu dis quand tu parles.
> Tu dis : Où sur terre j'ai échoué ?
> Je sais que déjà tes pas, de pays en pays,
> Tes pas fuyant déjà comme ci, fuyant déjà comme ça, de bas-côté en bas-côté tes pas disaient déjà ça : Où sur terre j'ai échoué ?
> On t'a vu marcher caché, on a ri. On t'a vu ramper caché, on a ri. On t'a vu voler caché. On a ri. Tu te retrouves dans la foule d'une ville. Louvoyer, louvoyer, je sais ça, cacher les ailes pour ne pas être reconnu, je sais ça.
> Les lieux de la scène s'appellent les faces de la terre.
> Et n'importe quel enfant peut surgir et crier de joie : « L'Oiseau, L'Oiseau. C'est moi qui l'ai reconnu. À moi la récompense. »
> Et tout ce qui fait grotte, puits, égout, latrines devient abri.
> Pourtant, personne n'en mangeait, de L'Oiseau.
> C'était pour rire.
> Au feu, tu fus exposé au feu
> fus exposé à la balle
> fus exposé au couteau
> Pour rire.
> Show time.
> […]

Des « êtres sans corps », des « corps dispersés », des corps qui doivent se cacher, deviennent les symboles de la condition de ceux qui sont relégués aux marges de la

[687] *Ibid.*

société humaine, de ceux qui ne sont pas pleinement acceptés et dont l'identité repose sur le jugement de celui qui regarde. L'Oiseau véhicule cette même signification d'altérité, d'invisibilité qui a été imposée à des milliers de corps à travers l'histoire. En ce sens, le recours à la figure du mannequin est nécessaire pour rendre une condition d'altérité, qui pourrait difficilement être exposée de manière aussi significative à travers le corps humain d'un acteur. Comme le dit Kossi Efoui, « la marionnette me permet alors de sortir le corps de déterminants historiques, elle permet d'avoir quelque chose de l'ordre du corps universel et c'est ce qui m'intéresse ».[688]

La marionnette, donc, comme moyen de rendre communicable ou collectif ce qui, en soi, ne l'est pas ou peine à l'être. Le mannequin de l'Oiseau devient « légende des êtres sans corps », de tous les marginalisés, de ceux qui sont jugés hors norme. En ce sens, l'écriture dramaturgique de Kossi Efoui fait directement appel à la figure-objet, l'insère dans le corps du texte et l'utilise pour explorer une part invisible du langage. Dire le différent, l'inconnu, l'invisible par l'intermédiaire de l'objet performatif, c'est l'affronter avec un détour, une distance qui élimine les filtres de perception de l'habitude pour accéder à une dimension plus profonde du dire.

[688] Kossi EFOUI, « La marionnette, cette mémoire totale. Entretien avec Kossi Efoui », propos recueillis par Pénélope DECHAUFOUR, in S. LE PORS (dir.), *Les voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, n°60-61, *op. cit.*, pp. 112-118.

III.2.2 *La marionnette et le documentaire*

> Nous remarquons également, tout comme dans l'actuel théâtre d'acteurs (est-ce une contamination ?), que le réel s'insinue de plus en plus dans des représentations où se mêlent documentaire et fiction. […] Les spectacles documentaires travaillent la mémoire collective. Ils construisent une posture politique dans le jeu, et replacent chaque spectateur dans une communauté historique, non une somme d'individus.[689]

Peut-on parler de théâtre documentaire quand on parle de marionnettes ? La question n'est pas évidente. D'abord, il peut être surprenant de retrouver l'effet du réel propre au théâtre documentaire dans une forme théâtrale utilisant un médium aussi évidemment fictif que celui de la marionnette, beaucoup plus proche du registre comique que de celui plus réaliste et sérieux du documentaire. Toutefois, si nous essayons de reformuler la question, le doute se dissipe : y-a-t-il une démarche documentaire dans certaines créations avec marionnettes ? Ou encore : est-ce qu'on retrouve, dans des pièces pour marionnettes, des méthodes de composition propres au théâtre-document ? Oui sans doute, concernant ce dernier point. Comme nous allons le voir, les pièces écoféministes de Marta Cuscunà, basées sur des recherches menées avant l'écriture, en sont la preuve, tout comme l'enquête journalistique menée par Frédéric Feliciano-Giret avec Rayya Roumanos sur le cas de l'attentat de Pune, l'écriture partagée par François Chaffin avec d'anciens ouvriers des usines d'Oloron, ou encore les entretiens effectués par Fabiana Iacozzilli avec des camarades de classe pour faire resurgir des souvenirs de leurs années d'école primaire. Compte tenu de l'existence de cette procédure documentaire dans le domaine de la marionnette, l'intérêt est donc de comprendre comment le théâtre de marionnettes se rapporte à l'enquête documentaire, comment il utilise ses résultats, comment, enfin, il les restitue dramaturgiquement.

L'origine du théâtre documentaire se situe historiquement dans les années 1920, lorsque Erwin Piscator, metteur en scène allemand proche de Bertolt Brecht, conçoit cette forme nouvelle. Il s'agit d'un théâtre très engagé politiquement, qui se construit à travers un assemblage de matériaux repris du réel, préexistants au spectacle (des discours, des projections de photographies ou de films…), insérés dans la mise en

---

[689] Evelyne LECUCQ, « Regard sur la création », *Manip*, n° 55, juillet-août-septembre 2018, p. 20.

scène, et qui se confronte à leur hétérogénéité pour parler des crises sociales et politiques contemporaines.

> Pour la première fois, nous étions confrontés avec la réalité absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes. Et cette réalité présentait des moments de tension et des sommes dramatiques identiques à ceux que connaît le « théâtre d'auteurs ». D'elle émanaient des émotions tout aussi violentes. À une condition il est vrai : cette réalité devait être politique (au sens du mot grec : qui concerne tout le monde).[690]

Une deuxième « naissance » du théâtre documentaire survient dans les années 1960, autour des grandes questions de l'après-guerre : la guerre froide, le Goulag dans l'URSS stalinienne, et les exterminations de la Shoah, notamment à la suite du procès de Francfort. Entre 1963 et 1965, Peter Weiss, auteur suédois d'expression allemande, assiste au procès de vingt-deux responsables du camp d'extermination d'Auschwitz et c'est à partir de cette expérience de terrain qu'il écrit *L'Instruction* (1965), pièce qui lui permettra de développer sa théorie du théâtre documentaire[691] et qui restera un jalon du genre. Dans cette deuxième forme de théâtre documentaire ce sont surtout des événements très forts et monstrueux qui vont être enquêtés. La forme documentaire semble mieux adaptée pour traiter de ces questions, par opposition à un théâtre de la fiction. Malgré l'appui sur les faits et les documents, le théâtre-document des années 1960 montre une certaine ambiguïté, car le matériel recueilli et étudié est souvent rendu sous une forme nettement théâtralisée, comme en témoigne *L'Instruction* elle-même, organisée en onze chants[692] (elle prend pour modèle la *Divine Comédie* de Dante) qui ne suivent pas chronologiquement les étapes du déroulement du procès de Francfort, mais celles du parcours des déportés une fois entrés dans le camp d'extermination. Il faut attendre les années 1970 pour voir sur scène une restitution plus exacte de la source documentaire, même si cela s'accompagne d'un éloignement à l'égard des grandes questions historiques ou d'un traitement humoristique de celles-ci (citons, à

---

690 Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique* (*Das politische Theater*, Berlin, A. Schulz, 1929), traduit de l'allemand par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, l'Arche, 1962, p. 70.

691 Peter WEISS, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, pp. 7-15.

692 Le sous-titre de *L'Instruction* est notamment « *Oratorium in 11 Gesängen* » [« Oratorio en 11 chants »].

titre d'exemple, *La Rencontre de Georges Pompidou avec Mao Zedong* créé par Antoine Vitez en 1979, qui restitue scrupuleusement les échanges que les deux chefs d'État ont eu en 1973 tout en jouant sur les conditions de leur énonciation scénique). Ensuite, vers la fin des années 1980, de nouvelles formes plus hétérogènes apparaissent, qui font surtout appel au témoignage direct et non plus seulement au document d'archive. Bien que l'insertion du matériau documentaire soit massive, celui-ci est mélangé avec des stratégies mémorielles où, par exemple, la place du témoin s'impose avec une grande force. Le domaine du témoignage est développé davantage au cours des années 1990, où la dimension mémorielle peut aussi concerner l'auteur-interprète-metteur en scène : au début d'*Il racconto del Vajont* (1993), Marco Paolini se situe par rapport à l'évènement en racontant l'impact que la nouvelle avait eu sur lui lorsqu'il l'avait entendue à la télévision à l'âge de sept ans. Dans les années 2000, ensuite, la place du témoignage devient la place du témoin, lorsque des personnes issues de différents contextes sociaux sont invitées à parler en leur nom propre sur scène, à côté des acteurs. « Au moins deux des acteurs sur scène peuvent ne pas être des acteurs professionnels. Les animaux ne comptent pas, mais ils sont les bienvenus »[693], statue le metteur en scène suisse Milo Rau ; les spectacles de la compagnie allemande Rimini Protokoll rassemblent des « experts du quotidien », selon le terme qu'ils ont inventé pour désigner les acteurs non professionnels. Le rapport à la fiction est également beaucoup plus ancré dans les formes documentaires actuelles. Un très bon exemple en est la compagnie belge BERLIN, qui peint la réalité en ajoutant des couches nouvelles et discordantes, comme dans le spectacle *Tagfish* (2010), qui met en scène une fausse vidéoconférence (« Une rencontre qui n'a jamais eu lieu. Une composition »[694]) à partir d'extraits d'entretiens vidéo réalisés auparavant. « Le groupe BERLIN réalise là une " création de document " originale, factice, mais qui rassemble d'authentiques archives »[695]. Les formes diverses des théâtres documentaires d'aujourd'hui, tout en

---

693 Milo RAU, « Le Manifeste de Gand », in *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018, p. 292.

694 Dossier du spectacle sur le site de la compagnie [en ligne]. URL : https://berlinberlin.be/fr/project/tagfish/

695 Béatrice PICON-VALLIN, « Le théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtres dits "documentaires" », in Erica MAGRIS et Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les Théâtres documentaires*, *op. cit.*, p. 33.

s'éloignant de la stricte adhésion au document, continuent à entretenir un lien fort avec la nature politique et engagée du genre, en proposant des visions critiques du monde contemporain. L'intention peut ainsi devenir, comme c'est le cas pour Milo Rau, celle de « déplacer le discours, l'ordre symbolique ou même l'histoire de l'humanité »[696]. Citons encore le Manifeste de Gand : « Il ne s'agit plus seulement de représenter le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle »[697].

En va-t-il de même pour le théâtre de marionnettes ? La marionnettiste Marta Cuscunà semble en tout cas partager la conviction que l'art peut avoir une empreinte sur la société, lorsqu'elle s'empare d'une phrase de la philosophe américaine Donna Haraway, « *It matters what stories make worlds, what worlds make stories* »[698]. Et de fait, c'est en suivant cette idée que Cuscunà étudie les faits réels à travers une lecture située[699], c'est-à-dire en rapport avec le contexte social et particulier dans lequel ils se sont produits, et propose ensuite une interprétation personnelle où elle ne dissimule pas sa volonté de changements. Comme nous le verrons, cependant, la démarche documentaire peut être utilisée de manières très différentes, et chaque auteur, metteur en scène ou marionnettiste s'en empare librement, parfois pour rester fidèle à une histoire réelle, d'autres fois comme point de départ pour raconter plutôt l'essence derrière le fait ou son interprétation de celui-ci.

---

696 Milo RAU, « Je suis un postmoderne sans geste postmoderne », in *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, *op. cit.*, p. 161.

697 Milo RAU, « Le Manifeste de Gand », in *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, *op. cit.*, p. 292.

698 Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, *op. cit.* [« Il est important de savoir quelles histoires font des mondes, quels mondes font des histoires »].

699 Nous nous référons ici, bien que sur un autre plan, au concept de « connaissance située » inventé par Donna Haraway par rapport à la connaissance scientifique, car Cuscunà le garde à l'esprit au cours de ses recherches documentaires. La connaissance située est une notion conceptualisée par Donna Haraway en réaction à la conception dominante de l'objectivité scientifique. Selon la théorie de la connaissance située, la connaissance scientifique dépend toujours de moyens matériels, conceptuels, sociaux, particuliers et partiels. Voir Donna HARAWAY, « *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective* », in *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599. [Consultable en ligne]. URL : https://www-jstor-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/stable/3178066?seq=2#metadata_info_tab_contents.

Résistances féminines

En 2019, trois textes de Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi !*, *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*, sont publiés en un seul volume sous le titre de *Resistenze femminili* [700]. La publication a été particulièrement soutenue par Roberta Nunin, conseillère pour l'Égalité entre les femmes et les hommes de la région Frioul-Vénétie Julienne, qui, à l'occasion des célébrations du soixante-quinzième anniversaire de la libération du nazi-fascisme, estime que le volume « peut fournir des éléments de réflexion originaux sur le thème des stéréotypes de genre, qui continuent à entraver la vie et les choix des femmes dans de nombreux contextes et circonstances, ainsi que leurs possibilités concrètes d'affirmation professionnelle »[701]. Les thèmes abordés par l'autrice frioulane sont de fait des témoignages d'histoires qui se sont réellement produites, dans lesquelles certaines femmes ont entrepris des actions radicales pour résister à des conditions de subalternité, d'injustice, de limitation de leur propre liberté ou même de violence subie.

Comme en témoigne l'artiste elle-même[702], l'idée du projet *Resistenze femminili* est née après la lecture de l'enquête « Il femminismo, che roba è? »[703], réalisée par la sémiologue Giovanna Cosenza avec certains de ses étudiants à l'Université de Bologne (du groupe *Studentic'Reporter*). En 2009, les données publiées par *Eurostat* et le *World Economic Forum* sur la condition économique et sociale des femmes en Italie ont dénoncé le statut subalterne des femmes en termes d'opportunités d'emploi, de compensation économique et de représentativité, loin des objectifs fixés en 2000 dans l'agenda européen de Lisbonne[704]. L'enquête Cosenza visait à déterminer si ces inégalités étaient

---

[700] Marta CUSCUNÀ, *Resistenze femminili. Una trilogia.*, *op. cit.*

[701] Roberta NUNIN, préface à *Resistenze femminili. Una trilogia.*, *op. cit.* [« *possa fornire originali spunti di riflessione sul tema degli stereotipi di genere, che ancora continuano a ostacolare in molti contesti e circostanze la vita e le scelte delle donne, così come le loro concrete possibilità di affermazione professionale* »].

[702] Voir [en ligne] URL : https://www.martacuscuna.it/resistenze-femminili/, (consulté le 03/12/2020).

[703] Voir [en ligne] URL : https://giovannacosenza.wordpress.com/2010/03/03/studentireporter-4-il-femminismo-che-roba-e/, (consulté le 03/12/2020).

[704] En 2000, l'Union européenne a fixé un objectif de 60 % pour l'emploi des femmes ; les données d'Eurostat sur l'Italie en mars 2009 indiquent que le pourcentage de femmes employées est de 46,3 %, contre 68,5 % pour les hommes.

connues et reconnues par le segment jeune de la population et à interroger les jeunes eux-mêmes sur la notion de féminisme.

> *Abbiamo cercato di rispondere a una domanda che ultimamente si sente spesso: se è vero che in Italia le donne sono subalterne, perché non si ribellano come fecero le femministe? Le possibili risposte sono molte. Una radice del problema, credo, sta negli stereotipi negativi che molti oggi associano alla parola "femminismo". È proprio per snidarli che abbiamo chiesto ai ventenni: "Se dico la parola femminismo, cosa ti viene in mente?". Li abbiamo lasciati parlare. L'idea di femminismo che emerge non è incoraggiante.*
>
> Nous avons tenté de répondre à une question que nous entendons souvent ces derniers temps : s'il est vrai que les femmes en Italie sont subordonnées, pourquoi ne se rebellent-elles pas comme les féministes ? Il y a plusieurs réponses possibles. Je pense que l'une des racines du problème réside dans les stéréotypes négatifs que de nombreuses personnes associent aujourd'hui au mot « féminisme ». C'est précisément pour les démystifier que nous avons demandé aux jeunes de 20 ans : « si je dis le mot féminisme, qu'est-ce qui vous vient à l'esprit ? ». Nous les avons laissé parler. L'idée du féminisme qui en émerge n'est pas encourageante.[705]

L'équipe de chercheurs *Studentie&Reporter* a directement interrogé d'autres étudiants de l'Université de Bologne sur le thème du féminisme afin de se faire une idée de leurs perceptions sur le sujet. Les résultats de l'enquête, publiés dans le quotidien national *La Repubblica*, dans un article intitulé « *"Il femminismo? Roba anni '70". Anche le ragazze lo rifiutano* »[706] [« " Le féminisme? Un truc des années 1970 ". Même les filles le rejettent »], montrent que, pour la majorité des personnes interrogées, le féminisme est une notion souvent méconnue, comprise comme un phénomène du passé ou comme un mouvement à considérer avec méfiance, voire avec hostilité. Face à ces résultats, Marta Cuscunà a commencé à se demander d'où venait cette perception désaxée de la réalité, et elle a tenté d'élargir son regard sur le thème de la différence des sexes dans la société contemporaine, afin de « démonter les préjugés et les stéréotypes que les jeunes d'aujourd'hui ont à l'égard du féminisme et des féministes, en racontant […]

---

[705] Giovanna COSENZA, « L'8 marzo degli stereotipi che taglia fuori i veri problemi », *La Repubblica*, Bologna, 3 mars 2010, [en ligne]. URL : https://bologna.repubblica.it/dettaglio/l8-marzo-degli-stereotipi-che-taglia-fuori-i-veri-problemi/1875880, (consulté le 05/12/2020).

[706] Daniele DODARO, Valentina SCATTOLARI, Aura TIRALONGO, « "Il femminismo? Roba anni '70". Anche le ragazze lo rifiutano », *La Repubblica*, Bologna, 3 mars 2010.

des exemples positifs de femmes qui ont lutté pour améliorer la condition féminine »[707].

C'est ainsi qu'est né *È bello vivere liberi !* (2009), le spectacle racontant l'histoire de l'une des plus jeunes partisanes de la Résistance italienne. Pour rédiger ce texte, Marta Cuscunà a utilisé des sources documentaires tirées des ouvrages historiques[708] sur la Résistance en Frioul-Vénétie Julienne et la contribution des femmes à celle-ci.

La semplicità ingannata (2012) raconte une histoire située plus loin dans le temps, qui s'est aussi réellement produite, librement inspirée des œuvres littéraires d'Arcangela Tarabotti (1604-1652) et des événements des religieuses Clarisses du couvent de Santa Chiara à Udine au XVIIe siècle. Le texte traite d'une pratique largement répandue dans l'Italie de l'époque, celle de la consécration monastique forcée des filles par leurs pères, afin de sauver les dots de mariage. En se basant notamment sur l'essai de Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio* [709], et sur les événements historiques qui y sont abordés, Cuscunà réfléchit à deux formes de résistance : celle des Sœurs Clarisses d'Udine, qui ont lutté pour transformer leur monastère cloîtré en un centre de culture et de liberté de pensée, et celle d'Arcangela Tarabotti, écrivaine et érudite contrainte au monachisme en raison d'un défaut physique, qui n'a cessé de dénoncer dans ses œuvres la privation de liberté et les mécanismes qui reléguaient les femmes sans vocation dans les monastères.

Sorry, boys (2016) est la reconstitution d'un fait divers, comme nous l'avons déjà montré au chapitre précèdent[710]. L'actualité de l'histoire américaine a conduit Cuscunà à reconstituer les faits à travers de nombreux articles de journaux et, en particulier, le documentaire *The Gloucester 18* [711] de John Michael Williams, le seul à avoir réussi à

---

[707] Voir Marta CUSCUNÀ, « L'origine », *Progetto teatrale sulle Resistenze femminili*, [en ligne]. URL : http://resistenzefemminili.blogspot.com/2013/06/lorigine.html (consulté le 10/12/2020). [« *smantellare i pregiudizi e gli stereotipi che i giovani di oggi hanno riguardo al femminismo e alle femministe, raccontando* […] *esempi positivi di donne che hanno lottato per riscattare la condizione femminile* »].

[708] Pour consulter la bibliographie voir le site dédié au spectacle *È bello vivere liberi !* [en ligne]. URL : http://bellovivereliberi.blogspot.com/2012/04/bibliografia.html (consulté le 05/09/2022).

[709] Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996.

[710] Cf. II.3.5, « Dramaturgie et technique », pp. 257-261.

[711] John Michael WILLIAMS, *The Gloucester 18*, 2013.

donner une voix directe aux protagonistes de l'histoire. La décision des filles, résultat d'un « pacte secret » visant à créer une communauté de femmes, et la concomitance avec divers épisodes liés à la violence de genre qui ont eu lieu dans la ville américaine ont incité Cuscunà à traiter ce thème en lui donnant une interprétation personnelle.

Malgré l'appui sur les sources documentaires et l'empreinte politique des performances de Cuscunà, l'artiste se place dans une position problématique par rapport au théâtre documentaire, précisément en raison de l'utilisation finalement remaniée et personnelle qu'elle fait des sources :

> *Un problema in cui mi sono spesso imbattuta è: fino a che punto modificare il dato o storico, fino a che punto rielaborarlo nella mia interpretazione? In questo senso è stato importante essere consapevole del fatto che non ero interessata a fare dei documentari teatrali ma delle opere artistiche, con la libertà di andare oltre la realtà storica.*
>
> Voilà un problème que j'ai souvent rencontré : dans quelle mesure puis-je modifier les données historiques, dans quelle mesure puis-je les retravailler dans mon interprétation ? En ce sens, il était important d'être consciente que je n'étais pas intéressée par la réalisation de documentaires théâtraux mais d'œuvres artistiques, avec la liberté d'aller au-delà de la réalité historique. [712]

La semplicità ingannata est basée sur une histoire lointaine, celle des religieuses cloîtrées au XVII[ème] siècle. Outre les documents historiques, Cuscunà s'est inspirée, pour la rédaction du texte, des œuvres littéraires d'Arcangela Tarabotti, une femme qui a dû supporter la réclusion que lui imposait sa famille alors qu'elle n'avait pas de vocation. Le texte de la pièce, comme c'est souvent le cas chez l'artiste, se compose de parties narratives, de monologues joués par elle-même, et de parties dialoguées, confiées aux marionnettes (six poupées regroupées en ligne comme des oiseaux sur un fil). L'autrice a choisi de marquer, en creux du texte, une différence entre les sources historiques auxquelles elle se réfère et la perspective qu'elle entend donner avec sa propre lecture. Les monologues, qui racontent sous forme de récit l'histoire des religieuses, reproduisent partiellement la langue des œuvres d'Arcangela Tarabotti, à travers certains choix lexicaux anciens par rapport à la langue italienne d'aujourd'hui. En revanche, les dialogues entre les différentes sœurs du chœur utilisent la langue

[712] Neurospasta. Voir notamment la note d'intention sur le site de Marta Cuscunà. [En ligne]. URL : https://www.martacuscuna.it/fr/la-semplicita-ingannata-2/.

actuelle, elles ne parlent pas comme des sœurs du XVII[ème] siècle. Comme le dit Cuscunà elle-même : « à mon avis, cela permet au public de comprendre le changement de registre entre les moments où c'est moi qui parle de mon point de vue d'autrice et ceux où ce sont les données historiques qui parlent »[713].

La pièce où Cuscunà a élaboré de la manière la plus marquée sa propre pensée face aux faits est *Sorry, boys*. Comme nous l'avons vu, dans ce cas également Cuscunà a effectué une véritable recherche documentaire pour enquêter sur l'histoire des lycéennes du Massachusetts, qui ont fait le pacte de tomber enceintes au même moment et de s'enfuir pour fonder une communauté de femmes. Dans le documentaire *The Gloucester 18*, le seul à avoir recueilli les témoignages directs des jeunes filles concernées, aucune d'entre elles n'admet que le pacte a réellement été mis en œuvre. Les filles nient son existence ou nient en avoir fait partie. Il n'y a qu'une seule fille qui admet clairement qu'elle a volontairement recherché la grossesse et qu'elle l'a fait après avoir été témoin d'un féminicide. À partir de ce moment-là, elle a souhaité créer un petit monde nouveau différent de celui dans lequel elle vivait. Cet élément relatif au féminicide avait été supprimé dans tous les autres contextes où l'on avait parlé de cette histoire, mais il semblait, au contraire, central pour Marta Cuscunà. Elle a donc poursuivi ses recherches en suivant cette piste, pour tenter de relier les données sur les grossesses précoces aux données sur la violence domestique à l'égard des femmes, et elle a effectivement trouvé des correspondances, notamment dans un autre documentaire, *Breaking our silence. Men against violence* [714], qui examine justement le contexte de la violence dans la ville de Gloucester où le fait divers a eu lieu, et qui souligne comment les difficultés économiques ont de plus en plus de conséquences sociales, conduisant à des niveaux élevés de violence masculine contre les femmes. Dans cette même ville, 500 hommes ont organisé une marche dans le but de sensibiliser à la violence contre les femmes et d'essayer de faire reculer le problème.

À travers ses recherches, Cuscunà conçoit une performance qui tente de montrer comment la contemporanéité de ces deux événements différents ne peut être une

---

[713] Marta Cuscunà, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta Mechanica », *cit.*

[714] Henry FIRRINI, *Breaking our silence. Men against violence*, 2002.

simple coïncidence, ou en tout cas qu'il peut être utile de ne pas la considérer comme une coïncidence. Elle utilise donc le fait divers et les documents qui le décrivent pour proposer un modèle de lecture de la société, pour exprimer son point de vue sur l'expansion de la violence masculine et ses conséquences. Ce décalage entre la réalité du fait divers et l'interprétation proposée par l'artiste se reflète dans la clôture du texte et du spectacle de *Sorry, boys* : l'interprète, qui est restée tout le temps derrière le mur de têtes accrochées au mur, les manœuvrant sans être vue autrement que par les interstices d'une tête à l'autre, sort et, comme le dit la didascalie, « pour la première fois, elle se rend complètement visible au public. Maintenant c'est elle qui parle ». Et voici ses mots :

Noi siamo tentati di pensare che forse il patto è stato sempre collegato a quel macello. E che non può essere solo un caso se proprio lì, in quella stessa cittadina, spinti da altri simili macelli, cinquecento uomini un giorno si sono messi in marcia…
Noi siamo tentati di immaginare che loro, le diciotto ragazze, hanno capito e sanno che sono spinte dalla stessa forza, anche se più irrazionale e scomposta, di quel corteo di uomini in marcia.
Perché non possiamo dire una volta per tutte che non è stata solo una coincidenza? Che il patto è collegato al macello, il macello alla marcia e che questo spiega il loro sorriso… Perché questo spiegherebbe certamente il loro sorriso…

Nous sommes tentés de penser que le pacte a peut-être toujours été lié à ce massacre. Et que ce ne peut être une simple coïncidence si, là, dans cette même ville, poussés par d'autres massacres similaires, cinq cents hommes se sont un jour mis en marche…
Nous sommes tentés d'imaginer qu'elles, les dix-huit filles, ont compris et savent qu'elles sont mues par la même force, quoique plus irrationnelle et désordonnée, que cette procession d'hommes en marche.
Pourquoi ne pouvons-nous pas dire une fois pour toutes que ce n'était pas une simple coïncidence ? Que le pacte est lié au massacre, le massacre à la marche, et que ceci expliquerait certainement leurs sourires… Car ceci expliquerait certainement leurs sourires…[715]

Nous retrouvons une même approche des données documentaires dans la pièce que l'autrice française Marion Aubert a écrite suite à une commande du Centre

[715] Marta CUSCUNA, *Sorry, boys*, in *Resistenze femminili*, *op. cit.*, p. 188.

Dramatique Régional de Vire pour le marionnettiste Johanny Bert, *Les Orphelines* [716]. L'argument considère le problème de l'infanticide féminin dans certaines régions de l'Inde, où la naissance d'une fille crée une pression économique pour les familles, qui doivent, au moment du mariage, payer une dot importante à la famille du marié. L'autrice a effectué de nombreuses recherches sur le phénomène, mais a ensuite choisi de le traiter selon un choix poétique libre, sans avoir la prétention de le traiter de manière journalistique, en raison également du fait que le texte était destiné au jeune public. La protagoniste de la pièce est une marionnette, Violaine, qui guide un écrivain dans un monde imaginaire où toutes les filles assassinées sont réunies. Elle lui raconte la vie quotidienne dans ce monde, sans omettre les aspects terribles : les mères qui accouchent de filles sont chassées, on leur rabote les pieds et les rois ont des « zizis d'or ». Face à ces histoires, le personnage de l'écrivain reste comme paralysé, incapable de se rendre utile d'une quelconque manière. Jusqu'à ce qu'il se rende compte que la seule façon d'aider Violaine et toutes les petites filles comme elle est de raconter leur histoire. À l'humain, donc, ne reste qu'écrire et faire connaître l'histoire des petites filles-en-marionnette qu'il a connues. L'incarnation des lois cruelles et de leurs conséquences meurtrières est donc prise en charge par la marionnette, qui, bien que représentant une petite fille, a plus de tempérament que l'écrivain adulte. De cette façon, la marionnette a servi à Marion Aubert d'outil d'écriture qui permettait plus aisément d'aborder des thèmes si difficiles. Le non-humain surpasse l'humain en force et en capacité de communication.

C'est à cause de cette capacité de la marionnette que Marta Cuscunà l'a choisie pour raconter des histoires liées au féminisme. Elle est convaincue que si ces histoires avaient été racontées à travers son corps d'actrice, elles auraient été plus difficiles à accepter par le public, qui a une image généralement négative des femmes féministes (comme les enquêtes l'ont démontré). Les marionnettes, en revanche, ont

[716] Marion AUBERT, *Les Orphelines*, *op. cit.* Première représentation le 13 octobre 2009. Mise en scène de Johanny BERT. Le Préau, Centre Dramatique Régional de Normandie, Vire.

immédiatement obtenu un regard neutre, sinon complice, de la part du public. Elles ont agi comme « un drapeau blanc »[717] pour faire mieux entendre ces histoires.

[717] Marta CUSCUNA, intervention lors de la table ronde « Faire parler les objets », *cit.*

Vérité documentaire, vérité humaine

Une véritable enquête documentaire a été menée par le marionnettiste français Frédéric Feliciano-Giret pour la création du spectacle *Mickey Mouse Project*, avec sa compagnie Le Friix Club en 2018. Comme nous l'avons vu précédemment[718], Feliciano-Giret a écrit le texte lui-même, en tirant son inspiration des théories du postdramatique exposées par Lehmann. *Mickey Mouse Project*, comme l'auteur le décrit, « est un poème dramatique inspiré de faits et de personnages réels. C'est un poème enquête »[719]. Dans le site internet entièrement dédié à la création de *Mickey Mouse Project* [720], l'artiste raconte les étapes qu'il a traversées pour accomplir le travail d'écriture. Feliciano-Giret a mené un immense travail de documentation, pour lequel il s'est appuyé sur la collaboration scientifique de Rayya Roumanos, spécialiste de l'analyse des discours journalistiques et enseignante à l'Institut de Journalisme Bordeaux Aquitaine, afin de chercher à comprendre les incohérences détectées dans la presse. Ils ont ainsi découvert que derrière la mort de son amie, se cachent de subtils mécanismes géopolitiques dont il est impossible de comprendre tous les rouages. Feliciano-Giret et Roumanos ont essayé d'en savoir plus au sujet du terroriste américain soupçonné d'avoir participé à la coordination de l'attentat, David Headly, en découvrant des liens entre les services secrets américains et certains groupes de terroristes indiens. Par ailleurs, « Mickey Mouse project » était le nom de code réellement utilisé par David Headley dans ses communications téléphoniques pour parler de ses projets d'attaque sur le territoire indien. Après avoir rassemblé un corpus de 1707 articles, Feliciano-Giret s'est aperçu de l'impossibilité d'exposer l'ensemble des recherches dans le texte du spectacle, et a donc opté pour la création d'un site où rassembler toutes les données et la démarche des enquêtes, afin de laisser un espace poétique plus ouvert pour la pièce. Car « un spectacle est un déclencheur d'appétit de savoir mais non pas le savoir lui-même »[721]. Ainsi, malgré l'important travail de

---

[718] Cf. II.2.2, « Au-delà », pp. 209-211.

[719] Frédéric FELICIANO-GIRET, « Quand la quête de la vérité se transforme en poème… », [en ligne]. URL : https://friiix.club/spectacles/archives/mickey-mouse-project (consulté le 22/06/2022).

[720] URL : https://mmp.friiix.club/.

[721] Frédéric FELICIANO-GIRET, « Promenade entre les pages », [en ligne]. URL : https://mmp.friiix.club/le-making-of/promenade-entre-les-pages (consulté le 22/06/2022).

documentation et l'inspiration d'un événement réel et autobiographique, l'auteur ne reconnaît pas son œuvre comme étant du théâtre documentaire :

> Je ne voulais pas faire du théâtre documentaire. J'ai commencé à écrire des dialogues, des scènes, de manière non ordonnée […]. La difficulté était aussi liée au fait que le texte raconte mon histoire, et celle d'une amie. J'essayais de m'en sortir en jonglant avec la vérité, des rêves et des fantasmes. En tous cas, l'histoire que je raconte reste adhérente à la vérité de ce qui c'était passé. À côté de cette recherche plongée dans le réel il y avait une envie de ne pas être complètement dans le réel.[722]

De fait, la raison pour laquelle il a décidé de raconter cette histoire n'a pas été celle de dévoiler une vérité cachée (il n'a jamais trouvé de réponses assurées), mais celle de raconter l'histoire d'un deuil, et de ses conséquences pour ceux qui doivent faire face à la perte. Comme il l'écrit dans la présentation de son texte :

> Je découvrais que le deuil peut prendre la forme d'une enquête et que le désir de vérité n'est qu'une des manifestations de la douleur. À travers mes personnages, Patrick, Nadia, le commissaire Deepak, je veux offrir un témoignage concret de ce qu'il se passe après un attentat, pour ceux qui restent.[723]

Le texte a une structure elliptique, articulée entre analepses et sauts spatiaux, entre des scènes qui reconstituent de manière réaliste certains événements et d'autres qui ouvrent au contraire des fissures poétiques, des réflexions de l'auteur, des dialogues imaginaires avec l'ami disparue. La forme textuelle semble ainsi suivre les mouvements d'un esprit désemparé face à la perte, sautant d'un souvenir à l'autre, d'une pensée à l'autre, tentant de trouver un répit.

Dans la pièce, le personnage de Patrick rencontre par hasard celui de Nadia à San Francisco, en 1999, et ils deviennent très amis. Elle vient de l'Italie et adore voyager. Après la chute des tours jumelles, elle s'installe en Inde, son pays préféré. Le 13 février 2010, elle meurt victime d'un attentat terroriste dans un bar de la ville de Pune. Si Patrick l'avait appelée au téléphone juste cinq minutes avant, elle serait sortie du bar, et elle serait encore en vie. Quelque temps après les funérailles, perturbés par les questions agaçantes des journalistes, Patrick se met en quête de découvrir qui est

---

[722] Frédéric FELICIANO-GIRET, entretien réalisé le 24/06/2022.

[723] Frédéric FELICIANO-GIRET, *Mickey Mouse Project*, *op. cit.*, p. 13.

l'auteur de l'attaque terroriste, bien que Nadia elle-même (une voix interne à Patrick) lui conseille de laisser tomber, la vérité étant introuvable. Lorsqu'il se rend en Inde pour ramener la dépouille de Nadia à ses parents en Italie, Patrick commence à comprendre que trouver l'auteur de l'attentat est une tâche rendue impossible par des raisons d'État. Tout tourne autour de la figure de Daoud Gilani, fils d'un Pakistanais et d'une Américaine, qui, sous le pseudonyme de David Headley, se serait converti à l'Islam et opèrerait au sein du groupe terroriste *Lashkar-e-Taiba*, tout en étant un informateur de la CIA. Après l'attentat, les gouvernements indien et américain, personnifiés par le dieu Ganesh et Mickey Mouse, s'accusent mutuellement de l'attentat de Pune, ce qui rend impossible de déterminer qui est réellement responsable. La scène, une vraie satire politique, rappelle les chamailleries entre les marionnettes à gaine, bien que dans la pièce Mickey Mouse et Ganesh soient joués par deux comédiens masqués. Les deux personnifications s'adressent ensuite directement à Patrick, pour lui faire comprendre à quel point sa recherche est futile. Mickey Mouse parle, clairement, en américain :

MICKEY ET GANESH

Oh Patrick don't be sad!
(Oh Patrick ne sois pas triste !)
Oh Patrick the truth is:
(Oh Patrick la vérité est)
we die ignorant
(que l'on meurt ignorant)
because time we need some!
(parce que du temps il en faut !)
So much more
(Tellement tellement plus)
than life can offer
(que la vie ne peut nous en donner.)
[…]
Why ghosts
(pourquoi les fantômes)
don't speak ?
(ne parlent pas ?)
Why the truth
(pourquoi la vérité)
is a secret

(est un secret)
and secrets
(et les secrets)
are not for you ?
(ne sont pas pour toi ?)

Mickey et Ganesh disparaissent.[724]

Patrick décide finalement de mettre fin à son enquête. Il se rend, s'excusant auprès de Nadia (ou de lui-même ?) pour s'être « vautré dans l'incohérence bénie par les colporteurs du réel »[725]. Que faire alors d'une enquête documentaire qui n'a pas permis d'atteindre une quelconque vérité ? Que faire face aux « colporteurs du réel » ? Feliciano-Giret a choisi de raconter une autre vérité, celle de la nécessité humaine de continuer à chercher pour arriver à comprendre quelque chose d'aussi incompréhensible que la mort.

Une recherche de vérité humaine est à l'œuvre également dans la pièce *La Classe. Un docupuppets per marionette e uomini*[726] [La Classe. Un docupuppets pour des marionnettes et des hommes] par la metteuse en scène italienne Fabiana Iacozzilli. Après avoir créé, sur la scène théâtrale romaine, des spectacles au fort agencement visuel et scénique, Iacozzilli expérimente pour la première fois avec *La Classe* une écriture autobiographique et l'utilisation de marionnettes. La pièce décrit une partie du passé de la metteuse en scène, en particulier ses années d'enfance passées dans une école primaire de religieuses où, avec ses camarades, Iacozzilli a subi des violences physiques et psychologiques qui l'ont marquée, de la part de l'effrayante Sœur Lidia. Iacozzilli a effectué ce travail de la mémoire non seulement à partir de ses propres souvenirs, mais aussi à travers ceux de certains de ses anciens camarades de classe,

[724] *Ibid.*, pp. 53-55.

[725] *Ibid.*, p. 57.

[726] *La Classe. Un docupuppets per marionette e uomini.* Première représentation au Romaeuropa Festival, 2018. Mise en scène de Fabiana Iacozzilli. URL : http://www.cranpi.com/la-classe/ (consulté le 01/08/2022). Le spectacle peut être visionné entièrement en ligne. URL : https://vimeo.com/312354824.

qu'elle a interrogés sur leurs souvenirs de Sœur Lidia et les épisodes les plus forts vécus dans cette classe.

> *A distanza di trent'anni ho deciso che avrei realizzato uno spettacolo a partire da quei ricordi e mi sono messa alla ricerca dei miei ex compagni, ritenendo indispensabile ricreare quella "comunità" con la quale ho condiviso l'esperienza in questione. Per iniziare a ricomporre i tasselli della "storia" li ho intervistati, ponendo loro domande molto semplici: "Com'era Suor Lidia?"; "Cosa ti ricordi di lei?"; "Ti ricordi cosa accadeva in classe?"; "Sei stato felice quando è morta?".*
>
> Trente ans plus tard, j'ai décidé de faire de ces souvenirs un spectacle et je suis partie à la recherche de mes anciens camarades, estimant qu'il était essentiel de recréer cette « communauté » avec laquelle j'avais partagé l'expérience en question. Pour commencer à recoller les morceaux de l' « histoire », je les ai interrogés, en leur posant des questions très simples : « Comment était Sœur Lidia ? » ; « Quels sont tes souvenirs d'elle ? » ; « Tu te souviens de ce qui s'est passé en classe ? » ; « T'étais heureux quand elle est morte ? ».[727]

Leurs témoignages sont devenus partie intégrante du spectacle : le court texte, en effet, est constitué d'extraits des conversations enregistrées, diffusés en voix off pendant le spectacle, ainsi que d'interventions de Iacozzilli (également en voix off), qui raconte ses souvenirs et développe des réflexions à partir de ceux-ci. La valeur de ces témoignages était en premier lieu d'aider la reconstitution des faits qui s'étaient produits à l'école, et donc la vérification de l'exactitude des souvenirs de Iacozzilli :

> *Non avrei potuto creare lo spettacolo se non avessi ritirato fuori i ricordi dei miei compagni. Avevo bisogno di confrontarmi con loro anche per capire se alcuni ricordi che avevo fossero realmente accaduti o se col tempo si fossero mescolati a cose che mi ero soltanto immaginata. In questo senso più che un documentario è stato un thriller! Attraverso le interviste cercavo dunque di capire quale fosse la realtà. Come per molte cose forti, in seguito non se ne parla più, e noi ex compagni di classe ci eravamo tutti persi. È stato interessante ritrovarli e capire la differenza che c'era nel modo di affrontare uno stesso ricordo: alcuni avevano rimosso tutto, ma la maggior parte ricordava le stesse cose. Per* La Classe *il metodo documentario era necessario*.
>
> Je n'aurais pas pu créer la pièce si je n'avais pas puisé dans les souvenirs de mes camarades. J'avais également besoin de les confronter pour comprendre si certains des souvenirs que j'avais avaient vraiment eu lieu ou si, avec le temps, ils avaient été mélangés à des choses que j'avais seulement imaginées. En ce sens, plus qu'un documentaire, il s'agissait d'un thriller ! Par le biais des entretiens, j'ai donc essayé de comprendre quelle était la réalité. Comme pour beaucoup de choses fortes, on n'en a plus jamais parlé par la suite, et nous, anciens camarades de classe, n'étions plus en contact depuis des années. Il était intéressant de les retrouver et de comprendre la

[727] Fabiana Iacozzilli, dossier de présentation du spectacle *La Classe*, [en ligne]. URL : http://www.cranpi.com/la-classe/ (consulté le 01/08/2022).

différence dans la façon dont ils traitaient un même souvenir : certains avaient tout oublié, mais la plupart se souvenaient des mêmes choses. Pour *La Classe*, la méthode documentaire était nécessaire.[728]

Cette reconstruction de la réalité a ensuite rencontré l'univers, fictif, des marionnettes. Iacozzilli raconte qu'avant de parvenir à cette solution, elle a réfléchi à plusieurs autres façons de mettre en scène son histoire, y compris en utilisant de vrais enfants sur scène, ce qui, cependant, lui semblait trop potentiellement pathétique et rhétorique. Aucune hypothèse ne répondait à son intention de trouver « quelque chose qui puisse donner à l'histoire une valeur plus absolue »[729]. Lorsqu'elle s'est tournée vers le théâtre de marionnettes, celui-ci est apparu comme le langage le plus approprié : « c'était la synthèse que je cherchais, le signe qui me manquait »[730]. Pour l'artiste, ce passage à la marionnette était aussi un « point d'atterrissage naturel », qui venait après une série de spectacles structurés autour d'un aspect visuel fort, avec très peu de texte, dans lesquels les personnages étaient plutôt des « fonctions », et dans lesquels les acteurs se déplaçaient selon des partitions physiques très précises.



Figure 32 – Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, 2018 © Valeria Tomasulo

[728] Fabiana IACOZZILLI, extrait d'entretien réalisé le 01/07/2022.

[729] *Ibid.*

[730] *Ibid.*

Dans *La Classe*, sur scène se trouvent quatre petites marionnettes articulées par des tiges, manœuvrées à vue par quatre interprètes. Les marionnettes ont été réalisées à l'image des camarades de classe parce qu'il était utile pour la metteuse en scène, dans le processus de reconstitution de la mémoire, d'avoir leurs visages sous les yeux pendant les répétitions. Le texte a été construit de cette manière au cours des improvisations guidées avec les interprètes et les marionnettes. Les interprètes interagissent dans certains brefs moments directement avec les marionnettes, ce qui rend leur fonction dramaturgique complexe : ils ne sont pas simplement leurs manipulateurs, mais parfois leurs bourreaux, parfois leurs assistants. Dans leur relation, il semble en effet y avoir une dichotomie : en les manipulant, les interprètes font vivre ces terribles épisodes aux marionnettes, mais en même temps ils les aident (à se déplacer, à utiliser un objet…), et en conséquence la marionnette les remercie d'un geste, ou d'un petit baiser sur la joue. Le personnage de Sœur Lidia est le seul représenté par une actrice en chair et en os, la seule présence vivante parmi les marionnettes, qui pourtant n'apparaît jamais complètement au regard. On entend ses pas, on entrevoit ses mains : sa présence est dissimulée pour accroître le sentiment de peur qu'elle génère chez les enfants-marionnettes.



Figure 33 – Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, 2018 © Piero Tauro

Cependant, les épisodes de violence ne sont jamais représentés directement sur scène, comme le voulait dès le départ la metteuse en scène. Même en ce qui concerne ce choix dramaturgique, la marionnette s'est avérée être un instrument approprié. La

scène la plus terrible, par exemple, est celle qui raconte l' « épisode des pommettes » : la Sœur, pour faire apprendre aux enfants ce que sont les pommettes, les frappe à plusieurs reprises sur cette partie du visage. Tandis que les marionnettes restent assises à leur bureau, on entend les voix enregistrées des protagonistes de cet épisode qui le racontent ; immédiatement après, l'obscurité tombe sur la scène, laissant seulement le dessous des tables éclairé : quatre paires de petits pieds se mettent alors à trembler, créant un bruit de petits morceaux de bois qui s'entrechoquent. Iacozzilli a donc exploité le pouvoir évocateur de la marionnette :

> *Il teatro di figura parte dall'evocazione. Partendo dall'evocazione, serve poi molto poco per generare dei cortocircuiti tra chi scrive e il pubblico che guarda. Penso che si gioca facile quando si gioca col teatro di figura. Se si riesce a entrare in quel mondo, quel mondo consente di fare delle cose altrimenti difficili da realizzare, di arrivare a delle complessità di senso e a toccare delle note inconsce nel pubblico che difficilmente si raggiungono col teatro d'attore.*
>
> Le théâtre de marionnettes commence par l'évocation. En partant de l'évocation, il suffit ensuite de peu de choses pour générer des circuits courts entre l'auteur et le spectateur. Je pense que c'est facile quand on joue avec le théâtre de marionnettes. Si l'on parvient à entrer dans ce monde, ce monde permet de faire des choses qui seraient autrement difficiles à réaliser, il permet de parvenir à des complexités de sens et de toucher des notes inconscientes dans le public qui sont difficiles à atteindre avec le théâtre d'acteur.[731]

Mais les marionnettes, dans *La Classe*, ne sont pas seulement un moyen de raconter la violence de ces épisodes qui ont réellement eu lieu. Inspirée par *La Classe morte* de Tadeusz Kantor, à laquelle *La Classe* se réfère expressément, Iacozzilli utilise les marionnettes en tant que moyen de revenir à l'enfance et de lui faire face. Il s'agit de décrire avant tout la manière, des années plus tard, d'assumer une enfance, un passé qui a été marqué. Au cours de la seconde moitié du spectacle, les interventions en voix off de la metteuse en scène deviennent plus fréquentes, et elles préparent également son apparition sur scène, dans le rôle du metteur en scène qui se lève des gradins pour aller arranger certains éléments de la scène. Et c'est précisément de sa façon de diriger que commence la réflexion personnelle, à travers le récit de l'épisode, lui aussi réel, où une actrice de la compagnie a décidé de quitter le projet :

---

[731] *Ibid.*

Il 3 agosto 2018, una performer lascia questo spettacolo. Tra le motivazioni che adduce, c'è il fatto che Fabiana Iacozzilli, che sono io, che sono la regista dello spettacolo che state vedendo, è una tipa violenta, per niente affabile, molto dura e che vede solo se stessa, pretendendo dagli altri la perfezione e non consentendo lo sbaglio. La prova, con Fabiana Iacozzilli, non apre dunque alla creazione e al divertimento, ma al terrore e alla paura di sbagliare.

Le 3 août 2018, un interprète quitte ce spectacle. Parmi les raisons qu'elle donne, il y a le fait que Fabiana Iacozzilli, qui est moi, qui est la metteuse en scène du spectacle que vous êtes en train de voir, est une nana violente, pas du tout affable, très dure et qui ne voit qu'elle-même, exigeant la perfection des autres et ne permettant pas les erreurs. La répétition, avec Fabiana Iacozzilli, ne s'ouvre donc pas à la création et à l'amusement, mais à la terreur et à la peur de se tromper.[732]



Figure 34 – Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, 2018 © Valeria Tomasulo

Reconnaissant certaines attitudes très dures en elle-même, Iacozzilli se demande si une partie de la violence qu'on lui a enseignée dans son enfance n'est pas restée enracinée en elle, si un morceau de Sœur Lidia ne s'est pas incrusté en elle. Après tout, malgré le mal qu'elle lui a fait, c'est Sœur Lidia elle-même qui lui a suggéré ce qui allait devenir sa vocation, celle de metteuse en scène de théâtre :

Mi ricordo che un giorno mi ferma e mi chiede: «Iacozzilli, ma tu ce l'hai un segreto?» […] alla fine dico: «si, suora, io ce l'ho un segreto. La notte, le bambole, a me, mi parlano». Lei sorride e mi dice: alla recita per la festa della mamma puoi fare un tuo spettacolino in cui racconti che le bambole ti parlano. Piglia le tue compagne e fagli fare le tue bambole. Che poi ha ragione chi dice che nessuno

[732] Fabiana IACOZZILLI, *La Classe*, texte extrait de la captation vidéo du spectacle [en ligne]. URL : https://vimeo.com/312354824 (consulté le 04/08/2022).

guarisce dalla propria infanzia, ma ha ragione pure chi dice che tutto dipende da quello che ci facciamo con la nostra infanzia.

Je me souviens qu'un jour, elle m'a arrêté et m'a demandé : « Iacozzilli, as-tu un secret ? » […] à la fin, je dis : « oui, Sœur, j'ai un secret. La nuit, les poupées me parlent ». Elle sourit et me dit : « lors de la pièce de théâtre de la fête des mères, tu peux faire un petit spectacle où tu racontes que les poupées te parlent. Prends tes camarades et fais-leur faire tes poupées ». Celui qui dit que personne ne guérit de son enfance a raison, mais celui qui dit que tout dépend de ce que nous faisons de notre enfance a également raison.[733]

Des années plus tard, ses compagnons sont redevenus les poupées qui lui parlaient lorsqu'elle était enfant. Le documentaire se dissout dans le souvenir imaginaire ramené de l'enfance et la marionnette devient le point de convergence de tous les thèmes qui traversent la pièce : l'enfance, la mémoire, la violence, la vocation.

Con questo episodio volevo raccontare al pubblico quel canale di immaginazione che la Suora ha saputo cogliere, spronandomi a prendere in mano la regia di una piccola recita per la festa della mamma. Questo episodio mi ha fatto poi capire quanto, in effetti, questa storia avesse bisogno della bambola, della figura per essere raccontata. Mi sembrava che chiudesse organicamente il cerchio.

Avec cet épisode, j'ai voulu raconter au public ce canal d'imagination que la Sœur a su saisir, m'incitant à prendre en charge la mise en scène d'une petite pièce de théâtre pour la fête des mères. Cet épisode m'a alors fait réaliser à quel point, en effet, cette histoire avait besoin de la poupée, de la figure, pour être racontée. Il m'a semblé que cela fermait le cercle de façon organique.[734]

[733] *Ibid.*

[734] Fabiana IACOZZILLI, extrait d'entretien réalisé le 01/07/2022.

Langue non-documentaire

À la suite d'une commande de Jackie Challa, directrice du Service Spectacle Vivant de la Communauté de Communes du Piémont Oloronais, l'auteur François Chaffin a collaboré avec la metteuse en scène Sylvie Baillon de la compagnie Ches Panses Vertes pour un spectacle qui semble avoir toutes les caractéristiques du théâtre documentaire. *Ni bleu ni blouse* [735] (création 2011) est un texte qui rend hommage aux anciens ouvriers de la ville d'Oloron-Sainte-Marie, autrefois la ville la plus industrialisée de France.

> À l'origine, un désir de donner aux hommes et aux femmes qui ont façonné l'histoire industrielle et ouvrière d'Oloron-Sainte-Mairie la place qu'ils méritent dans la construction de leur patrimoine. […] il s'agit en effet de saisir avant qu'ils ne disparaissent les fragments d'un patrimoine humain éparpillé voire ignoré.[736]

La conception du spectacle a pu se nourrir d'une série des rencontres avec des gens qui avaient vécu ce passé industriel d'Oloron. Auteur et metteuse en scène ont effectué ensemble des entretiens avec les ouvriers retraités, des recherches sur le terrain, ainsi que des visites des usines encore en bon état, malgré l'abandon. Le travail sur la mémoire, la collecte de témoignages directs, le récit d'une histoire sociale et politique, celle des ouvriers d'une ville industrialisée, plongent *Ni bleu ni blouse* dans un contexte indéniablement documentaire.

Lorsque nous nous rapprochons du texte, cependant, nous pouvons nous apercevoir du détournement par lequel cette réalité documentaire a été transfigurée. La pièce est construite en brèves séquences, pas nécessairement liées les unes aux autres, où tous les éléments – humains et non – participent d'une évocation chorale : il y a le patron qui parle, bien sûr, et Jeanne et Raymond, les ouvriers qui partent en retraite, mais ce sont surtout les machines qui font advenir la parole, les mains qui les manipulent, les objets qu'elle créent (« Nous sommes deux espadrilles ! »), le vélo avec lequel on allait à l'usine, la blouse bleue… le tout se déroulant dans les vestiaires où les

---

[735] François CHAFFIN, *Ni bleu ni blouse*, Goes, Éditions Osolasba, 2011.

[736] Jackie CHALLA, « Préface », in François CHAFFIN, *Ni Bleu ni blouse*, *op. cit.*

hommes et les femmes des usines ont commencé et terminé leurs journées quotidiennement pendant des années.

> Assez rapidement me sont venu des totems. Le vestiaire, par exemple, nous a semblé être un lieu très théâtral en soi, et pour Sylvie en tant qu'endroit scénique et pour moi en tant qu'endroit dramaturgique. Ça a convergé tout de suite.[737]

Bien qu'il soit fondamental pour François Chaffin de pouvoir s'imprégner autant des gens que des lieux, de faire la collecte des paroles, des notes, des photos, etc., l'auteur a voulu se nourrir plutôt des sensations que tout cet univers lui offrait, sans avoir pour objectif de rendre fidèlement l'histoire ou les histoires qui lui étaient racontées : « Ce sont surtout des impressions qui m'ont été transmises et qui m'ont permis d'écrire en niant totalement la réalité factuelle de l'histoire de ces entreprises »[738]. Chaffin a choisi de ne pas suivre une démarche narrative, son intérêt étant d'écrire « un texte-kaléidoscope »[739] dans lequel « l'objet était au centre du projet »[740]. Dans la restitution de ces sensations, ce sont la langue et ses rythmicités qui jouent un rôle essentiel. De fait, pendant les entretiens François Chaffin a recueilli dans ses notes surtout des mots-clés, des expressions, des néologismes, des incursions espagnoles dans la langue… Ces matériaux ont donné comme résultat un texte au langage très travaillé et riche, plein de rythmes et de musicalité. Sans prétendre raconter chaque histoire telle qu'elle fut vécue, Chaffin a tenté de restituer les sensations recueillies en direct par l'émotion que peut susciter un certain type d'ordonnancement des mots et de leurs sonorités. Son texte est en effet un tourbillon de « voix marionnettiques »[741]. Les machines parlent en suivant le bruit de leurs engrenages (« rin

---

[737] François CHAFFIN, extrait du rendez-vous en ligne « Marionnette et théâtre documentaire », organisé par *PuppetPlays* le 20 avril 2021, conçu et animé par Carole Guidicelli, avec la participation de Sylvie Baillon (metteure en scène de la compagnie Ches Panses vertes et directrice du Tas de sable, Centre national de la marionnette en préparation) et de François Chaffin (Cie Théâtre du Menteur). [En ligne]. URL : https://www.facebook.com/ERCPuppetPlays/videos/2611706729127322 (consulté le 03/08/2022).

[738] *Ibid.*

[739] *Ibid.*

[740] *Ibid.*

[741] Sandrine LE PORS (dir.), *Les voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, n°60-61, *op. cit.*

rin kof kof teuf teuf chlang bing »[742]) ; Jeanne et Raymond sont traversés par des anaphores qui les relient à leur passé (« quand j'ai embauché »[743], répété neuf fois dans une scène de cinq pages) ; on rencontre un poème suicidaire qui, à sa fin, « s'engloutit »[744] ; ou encore des espadrilles qui poussent à la lutte des classes en chantant l'Internationale. Dans le texte de Chaffin, nous assistons véritablement à « la polymorphie (la multiplicité des présences) s'associ[ant] à un dispositif polyphonique (la multiplicité des voix) »[745].

C'est à cause de cette « multiplicité » de la langue, une langue poétisée qui se mêle à des objets parlants, que le texte de *Ni bleu ni blouse* ne constitue pas un texte documentaire, bien qu'il se soit nourrit des rencontres avec une réalité très précise. L'auteur lui-même, par ailleurs, l'affirme de manière très claire :

> Je n'écris pas du tout du théâtre documentaire. Je suis dans une situation où je me documente à travers mes rencontres avec le vivant, mais je suis comme une plaque qui va résonner : je suis récepteur et après j'écris de manière un peu sauvage. J'écris beaucoup à voix haute, j'écris pour l'oralité essentiellement, et je cherche la vibration qui rendra justice au document qui a servi de gisement des sources. C'est un travail complémentaire avec celui de la vérité du réel, du concret, du pragmatique, mais après mon écriture a juste à utiliser cette planche d'appel du documentaire pour entrer à deux pieds, corps et âme, dans un monde poétique. Je n'utilise pas une parole documentaire. Dès la prise des notes je dérive, je suis plus dans la collecte d'un écho, d'une sensation, de la façon dont je suis pénétré par la parole, sa tonalité, son accent, sa musicalité, son rythme. Je suis dans une parole qui fait *oratorio* quasiment dès le début. Après je ne suis plus qu'un traître, je ne m'embarrasse absolument pas d'être conséquent par rapport à cette vérité. J'essaye plutôt de me soulever avec les gens qui m'ont donné cette parole, je fais attention à essayer de ne pas être en-dessous de l'émotion qu'ils m'ont procurée.[746]

Comme dans les textes précédemment rencontrés, le cœur du drame ne réside pas dans la restitution d'une vérité situationnelle, historique ou sociale. Si les thèmes politiques qui conditionnaient la vie des ouvriers apparaissent clairement dans *Ni bleu ni blouse*, ce qui en reste ne sont que les souvenirs flous et les impressions des ouvriers,

---

[742] François CHAFFIN, *Ni Bleu ni Blouse*, *op. cit.*, p. 38.

[743] *Ibid*, pp. 44-49.

[744] *Ibid.* p. 88.

[745] Sandrine LE PORS, « À l'oreille », in S. LE PORS (dir.), *Les voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, n°60-61, *op. cit.*, p. 13.

[746] François CHAFFIN, extrait du rendez-vous en ligne « Marionnette et théâtre documentaire », *cit.*

leur vie d'autrefois, leur va-et-vient dans les usines, l'utilisation des machines dont l'huile leur restait sur les mains chaque nuit et dont les mouvements façonnaient ceux de leurs corps. C'est cette relation intime avec la machine que Chaffin tente de nous donner :

> Chez les ouvriers il y a un rapport extrêmement organique à la machine, comme si celle-ci était un prolongement de leurs corps. Mais c'est surtout le fait que la machine fait sens, elle les construit socialement : ils sont ouvriers, ils produisent, et c'est ça qui les rendait fiers, au-delà même, évidemment, des conflits qui les opposaient à l'encadrement, au patronat, aux luttes de classe.[747]

Sans tomber dans le « c'était mieux avant », mais en nous donnant des outils pour vivre la réalité d'aujourd'hui avec le souvenir de celle d'hier, *Ni bleu ni blouse* se constitue en tant qu'« interprétation modeste et politique d'une histoire qui nous a été transmise »[748]. Réinterprétation dramatique d'une réalité, donc, plutôt que restitution exacte. Néanmoins, lors de la première à Oloron, la représentation a suscité quelque chose de plus que réel : à la fin du spectacle la salle résonnait des voix des spectateurs entonnant l'Internationale.

Il nous semble, à la lumière des textes que nous avons parcourus, qu'il est difficile de se contenter de leur accoler l'étiquette de théâtre documentaire, parce que les données réelles et la méthode documentaire constituent avant tout un repère et sont suivies de manière hétérogène. L'intention ou le but de certaines performances n'est pas forcément politique, un aspect qui, au contraire, caractérise fortement le théâtre documentaire et son origine. Si l'engagement est très reconnaissable dans les œuvres de Marta Cuscunà, où transparaît l'espoir que les choses peuvent changer même à travers les histoires racontées au théâtre, il devient plus nuancé dans d'autres textes qui traitent de questions sociales ou politiques, comme le travail des ouvriers dans *Ni bleu ni blouse* ou les attaques terroristes et les équilibres géopolitiques dans *Mickey Mouse Project*. Dans ces deux textes, en effet, le contexte réel se raréfie pour révéler, à travers

---

[747] *Ibid.*

[748] Sylvie BAILLON, *Ibid.*

les objets et les marionnettes, une vérité intime et humaine, et donc partielle et subjective. Cet aspect est encore plus évident dans *La Classe*, une pièce entièrement autobiographique : ici, même si l'utilisation de la méthode documentaire est évidente et que l'on reste fidèle à la vérité des faits, l'intention est d'interroger le rapport à l'enfance et de voir les résultats qu'il a entraînés sur une existence particulière.

En reprenant ce que dit Evelyne Lecucq dans la citation en exergue à cette partie, dans les pièces pour marionnettes l'aspect documentaire se mêle à la fiction, encore plus que dans celles du théâtre documentaire d'acteurs. Ce que nous observons est donc plutôt le développement de certaines techniques du théâtre documentaire au sein du théâtre de marionnettes, dans lequel, cependant, le rapport avec la « vérité » des faits abordés est beaucoup plus libre, ouvert à l'interprétation et, surtout, dans lequel elle est représentée sur scène non pas à travers des preuves tangibles de la réalité, non pas à travers des documents, mais plutôt au moyen de ces objets fictifs et imaginaires que sont les marionnettes.

III.3 *La marionnette et le mal*

Entrer « dans la région que la sagesse nous dit de fuir » [749]

> Il est nécessaire à la vie quelquefois non de fuir les ombres de la mort, de les laisser grandir au contraire en elle, aux limites de la défaillance, à la fin de la mort elle-même.[750]

L'essai de Michelet sur les sorcières[751] et leur fonction au Moyen Âge a donné à Georges Bataille le repère nécessaire pour poser les termes d'une réflexion sur le thème du mal dans son célèbre essai *La Littérature et le mal*. Bataille soutient que l'être humain, dans son besoin instinctif d'échapper à la mort et de la chasser sans cesse le plus loin possible, est pourtant entraîné dans une confrontation avec elle, se sent appelé à descendre dans son abîme pour l'affronter et, en même temps, la conjurer. Les arts, et en particulier les arts du spectacle, répondent, selon Bataille, à ce besoin particulier. Si, selon la notion aristotélicienne, les sentiments de pitié et de peur sont évoqués par la tragédie afin d'amener l'homme à une connaissance plus profonde de ces sentiments, et à surmonter, par la catharsis, la confusion et l'obscurcissement qu'ils provoquent, la parenthèse de la réalité que représente l'expérience artistique servirait, pour Bataille, à s'immerger dans ces sentiments d'angoisse que dans la vie courante on cherche plutôt à éviter. L'objectif ne serait donc pas seulement de se « purifier » de ces sentiments, mais de les utiliser pour faire l'expérience de la vie de manière plus immédiate :

> À cette fin nous servent les arts, dont l'effet, dans des salles de spectacle, est de nous porter au plus haut degré possible d'angoisse. Les arts – au moins certains d'entre eux – sans cesse évoquent devant nous ces désordres, ces déchirements et ces déchéances que notre activité entière a pour but d'éviter. (Cette proposition est même vérifiée dans l'art comique).[752]

---

[749] Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard Folio essais, 2016, p. 52.

[750] *Ibid.*, p. 51.

[751] Jules MICHELET, *La sorcière*, Paris, Gallimard Folio classique, 2016. Dans cet essai, Michelet propose une réinterprétation originale de la figure de la sorcière : non plus perçue comme une coupable et une menace pour la société, la sorcière est réhabilitée comme le résultat de la société de son temps, le palliatif aux difficultés vécues par le peuple dans la société féodale du Moyen Âge.

[752] Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 51-52.

Dans le court ajout entre parenthèses, Bataille ne donne pas d'exemples mais affirme simplement que cela arrive aussi dans les arts comiques. Le rire ne conduit donc pas à éloigner la peur de la mort, mais plutôt à l'alléger :

> […] si nous rions, si nous pleurons, c'est que, pour l'instant, victimes d'un jeu ou dépositaires d'un secret, la mort nous parait *légère*. Cela ne signifie pas que l'horreur inspirée par elle soit pour nous devenu étrangère : mais qu'un instant nous l'avons dépassée.[753]

L'immédiateté permise par le véhicule du comique ne serait donc qu'une autre manière, outre celle du tragique, d'affronter la négation de la vie, de passer par la représentation de son absence, de se perdre dans cette angoisse pour ensuite la surmonter et la ressentir plus « légèrement ». En tant qu'êtres finis, les êtres humains ont besoin de s'approcher le plus possible de l'objet même de leur terreur, de visiter l'extrémité du possible pour ensuite revenir à la vie elle-même en la ressentant plus profondément, et donc plus légèrement.

L'histoire du folklore populaire et de ses manifestations artistiques est en effet parsemée de correspondances entre l'expression comique et sa fonction apotropaïque. En décrivant la figure du bouffon entre le Moyen Âge et l'époque moderne, Piero Camporesi le décrit comme le prêtre d'une forme alternative de religion, articulée non pas sur les dogmes de la foi mais sur ceux du modèle culturel agraire, soutenue par l'alternance inévitable de la vie et de la mort. Afin d'exorciser la peur de la mort et de favoriser la continuation de la vie, le rire intervient dans les moments rituels :

> *L'immagine del mondo elaborata dalla cultura agraria vedeva nel riso lo strumento magico primario, lo scongiuro più potente per la creazione e la ricreazione della vita. Scaturisce da questa fondamentale premessa legata all'esorcismo fecondante del riso l'elemento comico, farsesco e parodistico proprio del mondo popolare, immerso in una cultura fisiologica ed escrementale, in una oscenità apotropaica, prescritta e rituale* […].
>
> L'image du monde élaborée par la culture agraire considérait le rire comme le principal instrument magique, l'exorcisme le plus puissant pour créer et recréer la vie. De cette prémisse fondamentale, liée à l'exorcisme fertilisant du rire, jaillit l'élément comique, farcesque et parodique propre au monde populaire, immergé dans une culture

[753] *Ibid.*, p. 52.

> physiologique et excrémentielle, dans une obscénité apotropaïque, prescrite et rituelle.[754]

Les rites dits « païens » ou « sataniques » eux-mêmes, tels que la messe noire, le sabbat, les maléfices, sont identifiés par Bataille comme une réponse populaire à un vide important laissé par les rites religieux au moment du déclin de l'Église. Une fois les rites perdus, « le sabbat peut être tenu pour un dernier mot. L'homme mythique est mort, nous laissant ce dernier message - somme toute un rire noir ».[755] Ce rire noir, la sorcellerie et les rites qui lui sont liés, se serait donc répandu, comme Michelet l'avait déjà soutenu à propos de la figure de la sorcière, au sein d'une classe populaire opprimée et laissée sans points cardinaux. L'exaltation de la vie, pour rester telle, est donc orientée vers le passage par la négation de la vie elle-même, ou du moins la négation de ces principes sociaux et religieux qui voudraient la maintenir vierge de l'ombre de la mort et de ses fantômes.

> Ce que le rire enseigne est qu'à fuir sagement les éléments de mort, nous ne visons encore qu'à *conserver la vie* : tandis qu'entrant dans la région que la sagesse nous dit de fuir *nous la vivons*. Car la folie du rire n'est qu'apparente. Brûlant au contact de la mort, tirant des signes qui en représentent le vide une conscience redoublée de l'être, à réintroduire – violemment – ce qui devait être écarté, il nous sort, pour un temps, de l'impasse où ceux qui ne savent que la conserver enferment la vie.[756]

Cette apparente folie du rire, cette réintroduction violente de ce qui devrait être écarté, semble motiver substantiellement et consciemment le choix de certains auteurs contemporains d'utiliser un médium, comme le théâtre de marionnettes, généralement conçu comme porteur de spectacles « légers », marqués par le registre comique (même si de nombreux textes, notamment du XIX^{e} siècle, prouvent que les registres du castelet étaient beaucoup plus variés et surtout pas toujours comiques). Comme l'écrit Didier Plassard, « plus profondément, la marionnette fait surgir un rire qui n'est autre,

---

[754] Piero CAMPORESI, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991, p. 31.

[755] Georges BATAILLE, *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 52.

[756] *Ibid.*

sous cet aspect encore, que le retournement du sentiment d'inquiétante étrangeté né du spectacle de la vie dans ce qui devrait rester extérieur à la vie »[757].

Dans les pièces que nous allons examiner, nous retrouvons des thèmes tels que la violence, le meurtre, la drogue, la perversion, le cannibalisme, véhiculés par un type de théâtre de figures plutôt traditionnel : théâtre de marionnettes à fils pour Ceronetti, marionnettes à gaine pour Brunello, Scabia et Lépinois, marionnettes à gaine et ventriloquie pour Vienne et Cooper. La crudité du support permet en effet de susciter non seulement l'immédiateté du rire, mais aussi de transmettre l'angoisse de la mort, le vice criminel, les besoins organiques. Du personnage comique de Polichinelle, cousin de l'Anglais Punch défini par Antoine Vitez comme « incarnation du mal absolu, du mal joyeux »[758], traversant les réécritures de la légende de la *Iena di San Giorgio*, jusqu'aux mises en scène postdramatiques de Gisèle Vienne, la marionnette n'a cessé d'affronter les fantômes les plus sombres de l'âme humaine, de les signifier sur scène à travers le matériau fantasmatique que son évidence fictive lui permet d'activer. En particulier, diverses pièces nous permettent d'explorer les manières dont l'espace scénique du castelet devient un paysage habité par des figures obscures. Qu'advient-il des légendes violentes si elles sont revécues par des marionnettes ? Plusieurs textes et spectacles seront analysés pour tenter de soutenir l'hypothèse suivante : il existe, dans le théâtre de marionnettes, un potentiel linguistique spécifique qui conduit les auteurs et les metteurs en scène à s'y référer pour exprimer différentes figurations du mal.

---

[757] Didier PLASSARD, « Rire et double fiction sur la scène des marionnettes », *Europe*, *op. cit.*, p. 121.

[758] Antoine VITEZ, texte du programme de *La Ballade de Mister Punch* (1976).

Routines sauvages

Nous avons déjà rencontré le texte de *La Chpocalypse* par Gérard Lépinois, dont nous avons analysé la structure dramatique[759]. Le texte, écrit en 1991, est issu d'une commande d'écriture du marionnettiste français Alain Recoing. À partir du personnage de Polichinelle, des routines typiques et des personnages qui l'accompagnent habituellement, Gérard Lépinois utilise et exalte les traits les plus exécrables de cette figure : sa libido irrépressible, sa faim vivace, sa propension à tuer.

Dans les courts paragraphes décrivant les actions, chaque personnage apparaissant sur la scène est confronté à celui qui le précède, une confrontation qui est à chaque fois une lutte, des coups de bâtons, un meurtre. Le texte est donc une sorte de réinterprétation des aventures de Polichinelle avec la Mort, qui n'apparaît cependant que sous divers avatars, notamment sous l'apparence allégorique d'une potence. Le texte présente également quelques variations sur les autres personnages avec lesquels Polichinelle (où bien son « cousin » anglais Punch) est généralement en relation : sa femme, le gendarme-Gigogneau, le chien Toby, Joe le clown, un crocodile.

Si le spectacle commence par une image de naissance (Dame Gigogne qui accouche) qui se transforme immédiatement en une image de mort (les frères s'entretuent), l'enchaînement des combats et des meurtres se resserre davantage à partir du moment où Polichinelle entre en scène : le Gigogneau-gendarme jette le corps de son frère du bord de la scène ; puis Polichinelle pousse Gendarme dans l'abîme. Le même sort est réservé au chien Toby, après un combat rapide avec le bâton de Polichinelle, pour ne citer que les premiers. Tous les morts vont finir au pied du castelet, dans un trou obscur et troublant qui s'affirme sur la scène à travers une présence olfactive : les personnages sentent et reniflent la puanteur qui vient d'en bas. Malgré la puanteur, la faim insatiable de Polichinelle le pousse à être attiré par « le fumet puant du monceau de viande »[760] provenant du trou au pied du castelet. Chaque aspect troublant des spectacles de Polichinelle est décrit sur la page par Lépinois avec une franchise impitoyable.

---

[759] Cf. pp. 256-258.

[760] Gérard LEPINOIS, *La Chpocalypse*, *op. cit.*, p. 4.

L'éternelle dialectique d'amour et de haine entre Polichinelle et la Mort se matérialise dans des scènes grossières de combats qui se transforment en jouissances ou, inversement, de plaisirs qui s'avèrent fatals. Dans un premier duel, Polichinelle lutte contre Potence et son nœud coulant jusqu'à ce que le mouvement se transforme en un « va-et-vient d'amour »[761], où le bâton de Polichinelle devient un rappel évident du sexe masculin, qui est glissé et tiré à travers le nœud coulant de Potence à plusieurs reprises ; leur rencontre finale sera au contraire, comme toujours, fatale pour la Mort elle-même :

> Polichinelle a désespérément faim, au point d'avoir envie de se jeter dans le vide.
> À ce moment, pour la première fois, Potence effleure de son nœud la tête de Polichinelle.
> Polichinelle sursaute, saisit le nœud en se retournant, tire sur la corde et fait tomber Potence.
> Puis il saute dessus et mord goulûment dans son bois.
>
> Quand il est rassasié, Potence agonise. Il l'achève à coups de batte, puis la pousse jusqu'au bord où elle tombe.[762]

Plus tard, Polichinelle est attiré par l'odeur provenant de Dame Gigogne, qui est endormie sur scène. Polichinelle se dirige vers elle avec sa batte, mais de derrière Gigogne, sa femme, Marie, apparaît et ils commencent à se battre. Polichinelle gagne, il retourne vers Gigogne mais sort Joe le Clown. Ils se battent jusqu'à ce que Polichinelle jette Joe dans l'abîme. À ce moment-là, le Diable surgit de sous la robe de Gigogne et tente d'attaquer Polichinelle, mais lui aussi est envoyé dans l'abîme. Ce n'est qu'à ce moment-là que Polichinelle parvient à plonger dans la robe de Dame Gigogne, initiant ainsi une lutte d'amour et de mort qui oscille entre l'étouffement de Polichinelle sous la jupe de Gigogne et les plaisirs qu'elle éprouve. C'est ainsi que Polichinelle meurt lui-même.

La mort de Polichinelle n'est pas évidente. En général, dans les spectacles de Polichinelle, c'est lui qui survit à chaque tentative d'élimination par les autres personnages (le Gendarme, la Mort, le Chien, le Crocodile…). Polichinelle s'en tire à bon compte, éliminant tous ceux qui se mettent en travers de son chemin ou l'ennuient, y compris son fils et sa femme. C'est lui qui sauve sa peau avec son bâton et qui gagne

---

761 *Ibid.*, p. 3.

762 *Ibid.*, p. 5.

toujours, même contre la Mort. Qu'implique donc la mort de Polichinelle, dans un texte qui est la description d'une séquence de naissances et de meurtres ? Nous pourrions imaginer que la mort de Polichinelle entraîne un changement de situation. Dans le texte de Lépinois, cependant, la disparition du grand destructeur ne signifie pas une interruption de la chaîne de la violence : le Bourreau arrive sur scène, jette le cadavre de Polichinelle dans la fosse, puis est contraint par Gigogne de s'y jeter lui-même. Dame Gigogne donne alors naissance à un crocodile, qu'elle jette aussitôt dans l'abîme. La séquence des morts n'est donc plus déterminée par le personnage protagoniste du castelet, elle se poursuit malgré Polichinelle, c'est elle qui se révèle finalement comme la protagoniste. En confirmation de cela, le texte se termine sur une image dont l'atrocité se révèle en toute clarté. Dame Gigogne, restée seule sur scène, offre la vision choquante de son ventre :

> Puis, face au public, elle soulève d'un coup sa robe. Son ventre est un énorme trou pourri. Puis elle laisse retomber sa robe et va se jeter dans le vide.[763]

La mère Gigogne, symbole de la fertilité, est ici renversée en un monstre viscéralement inquiétant. Il n'y a pas d'échappatoire à l'horreur. Celle qui donne la vie a le ventre pourri, ceux qui viennent au monde tombent dans le vide. Alors, que reste-t-il à faire ? Le texte se termine par cette image : « Le montreur sort de son théâtre. Il va recouvrir le monceau de cadavres avec un pan de rideau rouge »[764]. Le rideau du théâtre est utilisé pour couvrir le tas de cadavres puants. Un élément réel du castelet, le tissu du rideau, est ainsi utilisé pour recouvrir ces restes qui proviennent de la fiction du spectacle. C'est le tissu de la réalité qui recouvre finalement la vision que l'on vient de voir, car cette vision n'est autre que la réalité elle-même. Le tas de cadavres sur le sol est la preuve choquante de l'impossibilité d'échapper à la répétition incessante des anciennes pulsions, *éros* et *thanatos*. La figure de Polichinelle est ainsi utilisée pour montrer la dimension sauvage et funeste de la nature humaine.

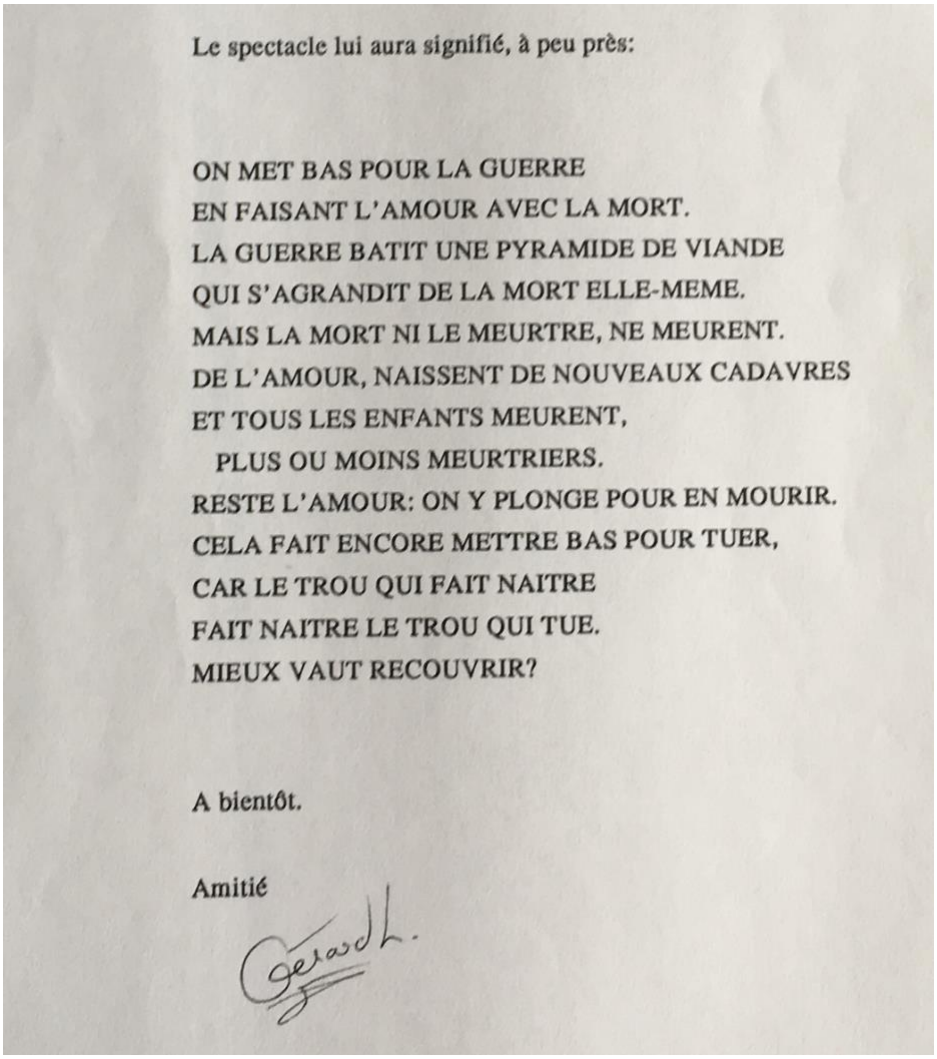
À l'Institut International de la Marionnette, le dossier contenant le texte de *La Chpocalypse* est enrichi d'une lettre envoyée par Lépinois à Alain Recoing et Maryse Le

---

763 Gérard LEPINOIS, *La Chpocalypse*, *op. cit.*, p. 8.

764 *Ibid.*

Bris, pleine d'indications sur le sens profond de la pièce : « c'est un spectacle entropique », on peut y lire, « sa dynamique conduit au désordre parce que son contenu est de jouer une autodestruction collective *possible*. Alors, pourquoi ne pas aller jusqu'à l'écroulement du petit théâtre ». La lettre se termine par cette inscription éloquente :



Le spectacle lui aura signifié, à peu près:

ON MET BAS POUR LA GUERRE
EN FAISANT L'AMOUR AVEC LA MORT.
LA GUERRE BATIT UNE PYRAMIDE DE VIANDE
QUI S'AGRANDIT DE LA MORT ELLE-MEME.
MAIS LA MORT NI LE MEURTRE, NE MEURENT.
DE L'AMOUR, NAISSENT DE NOUVEAUX CADAVRES
ET TOUS LES ENFANTS MEURENT,
PLUS OU MOINS MEURTRIERS.
RESTE L'AMOUR: ON Y PLONGE POUR EN MOURIR.
CELA FAIT ENCORE METTRE BAS POUR TUER,
CAR LE TROU QUI FAIT NAITRE
FAIT NAITRE LE TROU QUI TUE.
MIEUX VAUT RECOUVRIR?

A bientôt.

Amitié

Gérard L.

Figure 35 – Gérard Lépinois, lettre à Alain Recoing et Maryse Le Bris. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières

Exaltation du mal

En 1970, l'intellectuel et poète turinois Guido Ceronetti crée, avec Erica Tedeschi, un théâtre de marionnettes de chambre, le *Teatro dei Sensibili.* Pour ce théâtre miniature, Ceronetti a écrit de nombreux textes, tous animés au moyen de petites marionnettes à fils ou à tiges, parfois accompagnées de la présence d'acteurs autour du castelet. La première œuvre mise en scène par le *Teatro dei Sensibili* est *La Iena di San Giorgio* [765], une réinterprétation libre d'un spectacle plus ancien. Entre la légende populaire et les faits divers, l'histoire de la « hyène de San Giorgio » a souvent été racontée dans les castelets des marionnettistes, surtout dans le nord de l'Italie, entre la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle. La légende remonte probablement à un fait divers survenu en territoire piémontais dans la première moitié du XIX[e] siècle. En 1835, un boucher du village San Giorgio Canavese, Giorgio Orsolano, avait été condamné à mort après le meurtre de trois jeunes filles, d'abord violées puis coupées en morceaux afin de déguiser le crime et de faire croire qu'elles étaient victimes d'animaux sauvages. Par la suite, une rumeur populaire accusa Orsolano, surnommé « la jena » [la hyène] en raison de ses meurtres monstrueux, d'avoir utilisé la viande de ses victimes pour fabriquer les produits de sa boucherie[766].

Le thème du boucher meurtrier, présent avec de légères variations dans diverses légendes populaires, fonctionnait comme un thème attractif pour le public et, en même temps, se prêtait bien à la transmission d'une leçon morale. En effet, *La Iena di San Giorgio* n'est qu'une des déclinaisons des différentes histoires racontées dans les castelets autour du thème du cannibalisme. Son antécédent possible est la légende vénitienne du début du XVI[e] siècle concernant le *luganegher* [boucher, en vénitien] Biagio Carnico. L'intrigue est similaire : Biagio Carnico est célèbre pour le délice de son *guazzetto* [un plat typiquement populaire de Venise], qui, il s'avère, est préparé avec l'ajout de viande d'enfant. Une fois le crime identifié, l'horrible *luganegher* est

---

[765] Guido CERONETTI, *La Iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi, 1994.

[766] Pour plus d'informations sur l'événement devenu légende, voir Francesca DI FAZIO, « La Iena di San Giorgio. Da leggenda popolare a mito burattinesco », *DNA-Di Nulla Academia Rivista di studi camporesiani,* Vol. 3, n° 1, 2022, « Inferno e postinferno II », DOI https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/v2-n2-2021, pp. 67-83.

emprisonné et mis à mort. L'histoire a connu une certaine fortune littéraire[767] et des reformulations de la légende liée à Biagio Carnico ont été retrouvées dans divers répertoires de marionnettistes[768]. Une version du début du XX^e^ siècle de la *Iena di San Giorgio* par le marionnettiste Gualberto Niemen[769], est celle à laquelle Guido Ceronetti se réfère précisément pour sa réinterprétation. Le texte de Niemen est court et dépourvu d'intrigues secondaires, il va à l'essentiel. Le protagoniste est Gianduja, un personnage typiquement piémontais, qui, avec son bâton, vainc la *Iena* et ramène les choses à l'ordre. Le personnage du boucher-hyène n'est pas le protagoniste, car il répond à la nécessité du texte de Niemen : l'élimination du méchant, la défaite du mal et le triomphe du bien. L'intrigue simple convenait au vaste public qui se réunissait encore autour du castelet dans la campagne turinoise. Dans cette même campagne, en 1933, Guido Ceronetti, encore enfant, assiste à une représentation de la *Iena di San Giorgio* de Niemen, qu'il utilise comme point de départ pour la composition de sa propre réécriture, plus sombre.

L'intrigue est beaucoup plus articulée que dans le texte de Niemen. Le charcutier de la ville de San Giorgio, Barnaba Caccú, est célèbre dans tout le Piémont pour ses saucisses. Cependant, la ville est menacée par la « Hyène de San Giorgio », un criminel vicieux qui enlève et tue des jeunes filles. Deux jeunes nobles de la ville, le comte Femorino et Angiolina, se retrouvent impliqués dans la révélation de l'identité de la Hyène. Bien qu'elle soit fiancée au comte, Angiolina a aussi un amant mystérieux, qui se fait appeler le « Chevalier pensif ». Elle comprend vite que sous ce nom se cache la Hyène et, rejetant Femorino, elle l'épouse volontiers, fascinée par le génie criminel. Pendant ce temps, chez Angiolina, ses parents ont invité Femorino à dîner : sur la table

---

767 Foscarini I. V. (1844), *Canti pel popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari; Forti L. (1850), *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milano, Placido Maria Visaj.

768 Un *canovaccio* dans lequel apparaissent les masques d'Arlequin et de Fasolino a été retrouvé dans le Fonds « Nino Pozzo », (marionnettiste véronais, 1901-1983), aujourd'hui conservé à la Biblioteca Civica di Verona ; un *copione* intitulé *Luganegher de Venezia*, transcrit en 1930 et appartenant à la famille des marionnettistes Salici a été retrouvé dans le fonds du théâtre Tinin Mantegazza ; un manuscrit anonyme intitulé *Biagio Garnico* est conservé dans le Fonds « Cristofori » du *Castello dei Burattini* – Musée Giordano Ferrari de Parme.

769 Dont nous avons une transcription récente par Niemen lui-même : Gualberto NIEMEN, *La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

est servie une saucisse du célèbre boucher de San Giorgio. Femorino trouve dans son assiette une bague encore attachée à un morceau de doigt. Les convives ne se doutent de rien, et ne vont chez le boucher que pour lui rendre la bague. Pendant ce temps, dans son laboratoire secret, Caccú, aidé de son valet Crimea, a attaché Angiolina sur la table pour la transformer en saucisse, mais lorsqu'il entend quelqu'un arriver, il s'enfuit. Ainsi, lorsque Femorino arrive au laboratoire, il voit Angiolina ligotée et Crimea à ses côtés : Crimea est donc identifié comme la Hyène. Caccú s'est entre-temps rendu à la gare, déguisé en nonne pour s'échapper, et s'attend à ce que toute l'armée soit mobilisée pour le traquer. Personne, cependant, ne lui prête attention. Caccú rencontre un juge qui, ne le reconnaissant pas du tout, lui annonce que la Hyène de San Giorgio a été capturée. Caccú ne supporte pas l'outrage de ne pas être reconnu pour le grand criminel qu'il est : il avoue tout, même au roi Victor Emmanuel, mais n'est pas cru. Il reste seul sur la scène, criant en vain « c'est moi, la Hyène de San Giorgio c'est moi »[770].

La réinterprétation de Ceronetti tourne autour de deux personnages : le protagoniste Barnaba Caccú et le personnage insolite d'Angiolina, une femme au comportement déconcertant. Dans sa perversion criminelle, Barnaba Caccú se perçoit comme un personnage héroïque et important, mais il est en même temps victime d'une indifférence généralisée de la part de tous les autres habitants. La reconnaissance de son identité lui est en effet refusée plus d'une fois. D'abord par le curé de San Giorgio, lorsqu'il rencontre dans ses rêves le fantôme de la jeune Berta Baducco, dernière victime de la Hyène, qui lui révèle son identité sans être écoutée : le curé lui répond gentiment de ne pas répandre de rumeurs gênantes. Plus tard, le juge rencontré à la gare ne se rend pas compte que sous le déguisement de la religieuse se cache la Hyène, sur le point de s'échapper à bord d'un train. Enfin, même le roi Victor Emmanuel II, qui voulait se débarrasser au plus vite du problème du criminel parce qu'il lui volait de l'espace dans les colonnes des journaux, ne croit pas à sa confession ouverte. Ce n'est que par son « amoureuse » Angiolina qu'il est reconnu, mais sans l'effet escompté : aucun étonnement, aucun choc.

---

[770] Guido CERONETTI, *La Iena di San Giorgio*, *op. cit.*, p. 49. [« *sono io, la Iena di San Giorgio sono io* »].

Angiolina est fascinée par la figure de la Hyène (elle avoue explicitement qu'elle veut devenir son épouse et qu'elle est prête à être tuée dans son laboratoire), mais elle est avant tout une femme méprisant toutes les conventions imposées par la société. Figure libre et subversive, furieuse dans sa luxure, Angiolina refuse délibérément l'offre de mariage d'un bon parti, préférant conserver son indépendance physique et morale. Lorsqu'elle crie devant le comte Femorino, de plus en plus désemparé, qu'elle est « une pute ! […] une latrine pour la troupe ! une bacchante ! un égout à ordures »[771] et qu'elle n'est pas encore rassasiée d'aventures dissolues, Angiolina s'affirme comme un personnage insolite et exceptionnel : une marionnette féminine qui se comporte comme la plus vulgaire des marionnettes à gaine. La luxure effrénée, le badinage sarcastique, la liberté de dire des choses inouïes, la vulgarité, l'obscénité sont des aspects cohérents avec l'imagerie des marionnettes à gaine, et sont ici relocalisés par Ceronetti dans le contexte d'un théâtre de marionnettes à fils, et attribués à un personnage féminin. Le choix est plutôt singulier : dans les spectacles de marionnettes, les personnages féminins ne sont généralement pas aussi irrévérencieux et effrontés que leurs compagnons masculins. Liée à la Hyène par la même fascination pour le pouvoir et son imposition par la douleur (après le mariage, Angiolina est présentée comme l'épouse-dominatrice de Barnaba Caccù), Angiolina savait déjà que derrière le nom mystérieux de son amant (« Chevalier pensif ») se cachait la Hyène, et dans son délire de luxure et de rejet des règles sociales, elle était impatiente de finir dans ses bras, dans la douleur de ses couteaux tranchants.

Un caractère sadomasochiste similaire peut être trouvé dans le personnage de Barnaba Caccù lui-même. Il voudrait être reconnu comme le grand criminel qu'il est, il voudrait être poursuivi par l'armée dans une grande évasion, il préférerait être exécuté que de vivre le sort qui semble lui être réservé : l'anonymat, la médiocrité, l'oubli. Il voudrait gagner le statut de héros par sa méchanceté, mais il se retrouve ignoré, méconnu :

---

[771] *Ibid.,* p. 12. [« *una troia! […] una latrina per la truppa! una baccante! un rifiuto di fogna* »].

Il tragico celato nella marionetta, emblema della libertà negata all'uomo da chi ne tiene i fili, è dal macellaio-artista che non potrà mai pronunciare il suo qualis artifex pereo*, messo sotto gli occhi di tutti, rivelato essenziale.*

La tragédie dissimulée dans la marionnette, emblème de la liberté refusée à l'homme par ceux qui en tiennent les ficelles, est placée sous les yeux de tous, révélée comme essentielle par le boucher-artiste qui ne pourra jamais prononcer son *qualis artifex pereo* [quel artiste périt avec moi].[772]

Transplantée du théâtre plus léger des marionnettes à gaine, *La Iena* de Ceronetti arrive dans le castelet des marionnettes à fils, où la nature tragique de l'être humain se caractérise par la privation de la liberté. Barnaba Caccù, être humain sous forme de marionnette, est à la fois victime et auteur d'un tourbillon de violence, dont il ne peut même pas tirer une ombre de grandeur. Personne ne reconnaît la capacité monstrueuse de Caccù, qui est le *créateur* et l'*artiste* de la boucherie minutieuse de la chair humaine. Chez Ceronetti, le coupable n'est pas exécuté (comme il l'était chez Niemen), le mal n'est pas éradiqué alors même qu'il crie pour être remarqué :

Un cappio scende al centro della scena, movimento attorno di damine nere.	*Un nœud coulant descend au centre de la scène, mouvement autour des demoiselles noires.*
BARNABA *Chi m'innalza una forca? Una forca altissima, degna di appendervi un Barnaba Caccú! Eccovi il mio zendale mille volte insanguinato, in cambio di un po' di corda insaponata… Una, due, tre, cento forche per la Iena di San Giorgio…Ehi, dico a voi, popolo di scemi: vi consegno la IENA* [sic] *linciatela! (Che mi trovino brutto?) Tutti muti… tutti spariti…*	BARNABA Qui m'érige une potence ? Une potence très haute, digne de pendre un Barnabas Caccú ! Voici mon tablier, mille fois ensanglanté, en échange d'un bout de corde savonné… Un, deux, trois, cent potences pour la Hyène de San Giorgio… Hé, je vous le dis, peuple d'imbéciles : je vous donne la HYÈNE [*sic*] à lyncher ! (Peuvent-ils me trouver laid ?) Tous muets…tous partis…[773]

[772] *Ibid.*, p. V.

[773] *Ibid.*, p. 48.

Barnaba Caccú crie pour être pendu au nœud coulant qui demeure vide au milieu de la scène. Au contraire, on se contente d'un bouc émissaire : Crimea, le valet débile et bègue de la Hyène, est tué à la place du Mal, à la place du monstre. Barnaba Caccú voudrait être l'expression d'une dimension plus grande, anormale, et au lieu de cela il se trouve ignoré ou pris pour un fou. Et pourtant, il ne se rend pas compte qu'il est grand, précisément parce que le mécanisme de la négation agit sur lui : il ne doit pas être reconnu, on ne doit pas lui prêter attention, et s'il vient à être vu, il faut faire semblant de ne pas le voir, il faut le rejeter en marge, l'écarter.

En raison de ce désir de grandeur mis en échec, le texte de Ceronetti amène le lecteur (ou le spectateur) à ressentir un mélange de dégoût et de pitié envers l'anti-héros, et suscite son identification avec la figure de la hyène : elle incarne en effet la condition tragique de l'homme, victime et bourreau au sein d'un microcosme dont il ne peut contrôler les règles. En ce sens, l'utilisation de marionnettes à fils, comme mentionné ci-dessus, rend ce concept parfaitement concret. La marionnette de Barnaba Caccú (comme celles des autres personnages) est une figure d'à peine quelques centimètres, spécialement construite pour être manœuvrée dans le minuscule proscenium du *Teatro dei Sensibili*. La représentation miniature du grand assassin, la petite bande de tissu blanc qui lui sert de tablier de boucher, le minuscule couteau qu'il tient autour de sa taille, sont autant d'éléments qui contribuent à rendre évidente sa condition d'invisibilité, son enfermement en tant que grande âme autoproclamée dans un cadre qui le rétrécit au point de le rendre invisible. La dimension de la marionnette, chez Ceronetti, conduit également à une considération d'un ordre différent. D'un côté, Barnaba Caccú englobe ce sentiment tragique de l'absence de liberté de la nature humaine ; en même temps, cependant, la petite marionnette permet d'incarner ces traits odieux, violents, absolus que l'auteur semble, en fin de compte, exalter plutôt que condamner. Barnaba Caccú est un personnage fort, puissant, cruel et dérisoire ; il est un « artiste », comme le définit explicitement Ceronetti dans la préface du texte. L' « artiste » est tel dans la mesure où il est le créateur de la vie et de la mort : dans un épisode, il tue violemment une femme, non pas pour faire ses saucisses, mais parce qu'elle avait osé l'importuner ; plus tard, il aide une femme à accoucher et, le nouveau-né dans les bras, c'est lui-même qui dit « Barnaba Caccú donne la mort. Barnaba Caccù

donne la vie. Caccú est l'Alpha, Caccú l'Omega »[774]. Une existence extrême, détachée des règles de la vie commune, trouve une légitimité et un espace dans le théâtre fictif de marionnettes. Le microcosme de bois et de tissu, d'êtres infinitésimaux – *sensibles* – permet à la pensée transgressive de Ceronetti de se concrétiser. Les micro-personnages, émanations de l'auteur au sein du petit théâtre, peuvent tout faire : désirer la douleur, crier des obscénités, se livrer à la lascivité, donner la vie, mourir, tuer.

[774] *Ibid.*, p. 21. [« *Barnaba Caccú dà morte. Barnaba Caccú dà vita. Caccú è l'Alfa, Caccú l'Omega* »].

Condamnation mythique du mal

La légende du boucher meurtrier a également touché un autre protagoniste de la scène théâtrale italienne de la fin du XX[e] siècle, Giuliano Scabia[775]. Auteur, poète, metteur en scène et professeur d'université, Scabia a surtout été actif en dehors des circuits du théâtre national, en expérimentant des lieux pour des événements hors du commun, les « actions théâtrales », dont celle réalisée pour soutenir le dépassement de la logique de l'asile à l'hôpital psychiatrique de Trieste en 1973, avec le psychiatre Franco Basaglia et les patients qui y étaient alors détenus. Il a mené d'autres actions théâtrales[776] dans la région de l'Émilie-Romagne avec ses étudiants du cours en Dramaturgie auprès du DAMS (*Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo*) de l'Université de Bologne, où il a été invité par Luigi Squarzina. La relation avec les jeunes étudiants, la porosité entre l'enseignement, le théâtre et les actions de rue sont des éléments constitutifs de son travail théâtral.

Le théâtre hétérodoxe de Giuliano Scabia s'est longtemps nourri du langage des marionnettes. « On pense », écrit De Marinis, « à la foule de géants et de marionnettes (considérés par Scabia comme " les éveilleurs d'images profondes ") qui ponctuent aussi bien le cycle des textes écrits que celui des actions participatives »[777]. D'abord utilisées dans le cadre d'improvisations et d'actions réalisées avec des élèves, les

---

[775] Pour une bibliographie essentielle sur Giuliano Scabia : Silvana GOLDMANN TAMIOZZO, Giuliano SCABIA, Ascolto e racconto, Roma, Bulzoni, 1997 ; Giorgio TAFFON, « Il "Teatro Vagante" di Scabia », in Marco ARIANI et Giorgio TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci editore, 2001, pp. 266-269 ; Fernando MARCHIORI, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005 ; Francesca GASPARINI e Massimo MARINO (dir.), « Della poesia nel teatro: il tremito. Per Giuliano Scabia », numéro monographique de *Culture Teatrali*, n° 12, Bologna, Carattere, 2005 ; Stefano CASI, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, ETS, 2012 ; Laura VALLORTIGARA (dir.), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016.

[776] Ces actions ont été décrites et publiées dans des œuvres collectives. Voir Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla quadrumano. Fare teatro/fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*. Introduzione di Giuliano Scabia, Milano, Feltrinelli, 1974. Par rapport au *Gorilla quadrumano*, voir notamment les matériaux d'archives recueillis par *Sciami|nuovo teatro made in italy* [en ligne]. URL : https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/giuliano-scabia-gorilla-quadrumano-1974/ (consulté le 23/08/2022). Voir aussi Giuliano SCABIA, Massimo MARINO, *Dire Fare Baciare*, Firenze, La Casa Usher, Collana Saggi N°9, 1981.

[777] Marco DE MARINIS, « Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975) », in Francesca GASPARINI e Massimo MARINO (dir.), « Della poesia nel teatro: il tremito. Per Giuliano Scabia », *op. cit.*, p. 66. [« *Si pensi alla schiera di giganti e burattini (da Scabia considerati "i risvegliatori delle immagini profonde") che costella tanto il ciclo dei testi scritti quanto quello delle azioni a partecipazione* »].

marionnettes se sont ensuite glissées dans un certain nombre d'œuvres que Scabia a écrites en tant que dramaturge solo. Il s'agit notamment de *Fantastica visione* [778], un texte pour acteurs et marionnettes à gaine écrit en 1973 et retravaillé plusieurs fois jusqu'à sa publication par Feltrinelli en 1988. Le texte, notons-le en marge, a été écrit comme une continuation de *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (Einaudi, 1972), pour le cycle du Teatro Vagante, ce « modèle de théâtre politique »[779] pour les espaces non théâtraux auquel Scabia avait donné naissance au début des années 1970. L'attention portée au théâtre de figures et à la culture populaire a dû conduire Scabia à la découverte de la célèbre légende du boucher assassin, qu'il a choisi de réécrire en effectuant un remarquable travail de resémantisation. Il s'agit en effet d'un texte complexe, construit selon un mécanisme métathéâtral et composé de plusieurs parties : il comporte non seulement des scènes dialoguées (24 au total, plus une farce dans l'*intermezzo* et quelques annexes finales), mais aussi des interventions de l'auteur sous forme de « notes » entre une scène et une autre. Contrairement aux textes analysés jusqu'à présent, qui sont entièrement écrits pour la marionnette, le texte de Scabia fait intervenir les marionnettes uniquement dans certaines scènes, et elles sont utilisées en particulier comme des doubles des personnages en chair et en os, prêts à apparaître lorsque ces derniers font défaut: « la cohabitation susmentionnée entre acteurs et marionnettes, dans les premiers Scabia, s'inspire déjà du modèle kantorien, comme le révèlent les métamorphoses ultérieures dans *Fantastica visione* entre des personnages qui, une fois morts, deviennent des marionnettes et des anges »[780].

Fantastica visione s'ouvre précisément sur une vision, celle des six acteurs du Teatro Vagante qui, ayant entrevu le théâtre des dieux, vont le reproduire sur scène : « il y a un mystère qui doit être éclairci »[781]. Le mystère est celui d'un pays dont les habitants insatiables veulent continuer à manger de la viande fraîche, malgré la rareté des

---

778 Giuliano SCABIA, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988.

779 Voir Federico MARCHIORI, Giuliano SCABIA, Eugenio BARBA, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005. [« *modello di teatro politico* »].

780 Paolo PUPPA, « Scabia, ovvero guardare l'ascolto », in F. GASPARINI e M. MARINO (dir.), *Culture Teatrali*, n° 12, *op. cit.*, pp. 127-131. [« *già in precedenza la citata coabitazione tra attori e pupazzi, nel primo Scabia, pesca nel modello kantoriano, come rivelano le successive metamorfosi nella* Fantastica visione *tra personaggi che, una volta morti, divengono burattini ed angeli* »].

781 Giuliano SCABIA, *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 12. [« *c'è un mistero che bisogna svelare* »].

ressources. Le cadre de l'histoire se situe (de manière étonnamment prémonitoire) dans un « pays riche, vers le nord, en direction de l'Europe »[782] où la pollution, la famine et une terrible pandémie bovine rendent l'approvisionnement en viande de plus en plus difficile. Cependant, le boucher du village parvient toujours à avoir la meilleure viande, qu'il découpe superbement avec l'aide de son apprenti. Une oasis pour les consommateurs, sa « boucherie primée »[783] est remplie chaque matin de clients faisant la queue pour obtenir les meilleurs morceaux. La cliente la plus fréquente, la Mère, « est une femme de la classe moyenne, soucieuse de toujours avoir de la viande »[784], et ressent une véritable attirance fatale pour le boucher (elle va mourir, victime de son couteau). Incarnation de la force et de la masculinité, chasseur-fournisseur d'une denrée aussi rare que recherchée, le boucher est loué par tout le village comme une figure brillante et salvatrice. Personne ne semble se poser de questions sur l'origine de la viande, ou peut-être, comme le suggèrent les toutes premières répliques entre la Mère et le Boucher, tout le monde savait et acceptait, après tout, de bon cœur :

LA MADRE […] *Oh, guardi i miei capelli, le mie guance. Non sono ancora fresche? O signor Luciano (come luce), Luciano mio, mi tagli la carne con la sua bravura. La tagli bene bene, pensando a chi deve mangiare. Tagli, tagli per me. Non sono ancora bella? Ho un figlio grande, studente, ma sono bella ancora.*	LA MERE […] Oh, regardez mes cheveux, mes joues. Ne sont-elles pas encore fraîches ? O Monsieur Luciano (comme lumière), mon Luciano, coupez-moi la viande avec votre habileté. Vous la coupez bien, en pensant à ceux qui vont la manger. Coupez-la, coupez-la pour moi. Ne suis-je pas encore belle ? J'ai un fils adulte, étudiant, mais je suis encore belle.
MACELLAIO […] È il cliente che fa il macellaio, signora Griselda. L'occhio del cliente guida la lama del coltello. Zac!	BOUCHER […] C'est le client qui fait le boucher, Mme Griselda. L'œil du client guide la lame du couteau. Zac ! [785]

[782] *Ibid.*, p. 140. [« *ricco, a nord, verso l'Europa* »].

[783] *Ibid.*, p. 15. [« *premiata macellaria* »].

[784] *Ibid.*, p. 139. [« *è una donna medioborghese, preoccupata di avere sempre la carne* »].

[785] *Ibid.*, pp. 16-17.

Le Père et la Mère ne cessent de se rendre chaque jour à la boucherie, même lorsque leur fils, l'Étudiant, est gravement attaqué (au point de tomber dans un coma qui se transforme en mort). Dans ce désir spasmodique de se procurer la meilleure viande, les villageois disparaissent peu à peu, et les enquêtes du Justicier restent vaines. L'impossibilité de trouver un coupable pousse la population à chercher un autre type de cause, loin de toute logique objective car induite par la peur irrationnelle de découvrir la vérité : la responsabilité des attaques est ainsi attribuée à des présences spirituelles, les « rottamat », habitants de la forêt de ferraille et d'ordures qui s'accrochent aux abords du village « comme les murs des villes et des villages du Moyen Âge »[786].

Il n'est pas difficile de voir dans ce refus de regarder la réalité en face le mécanisme déjà à l'œuvre dans la *Iena di San Giorgio* de Ceronetti, où l'identité de la hyène n'est pas reconnue même lorsque le coupable fait des aveux. Si on lit attentivement les textes de Ceronetti et de Scabia, les similarités sont en effet nombreuses, au point de suggérer que Scabia ait pu assister à une représentation de la *Iena* de Ceronetti dans les années qui séparent ses débuts (1970) de la première ébauche de *Fantastica visione* (1973). Le personnage de la Mère rappelle, dans sa passion effrénée pour l'odieux boucher, la figure lubrique de l'Angiolina de Ceronetti ; le fou Matto Matteo (qui dans le texte de Scabia est un double du Boucher), lorsqu'il dit à la Mère qu'il est lui-même le boucher sans être cru par elle, rappelle en même temps les confessions inécoutées de Barnaba Caccù et les cris ignorés du prophète Michelino ; le Boucher, enfin, semble conserver les aspects « héroïques » de Caccù, en les rendant encore plus absolus, et est défini ici aussi comme un « artiste » : « En plus d'être un héros, vous êtes aussi un artiste »[787], lui dit le Vigilant au moment où il enquête sur la disparition de Mère.

Malgré ces ressemblances, il convient de souligner combien le texte de Scabia s'éloigne des repères essentiels de la légende du boucher-meurtrier (à laquelle Ceronetti reste plus attaché), mettant en œuvre une réinterprétation plus libre du thème. Dans *Fantastica visione*, en effet, tout le monde peut être victime du boucher, sans distinction

---

[786] *Ibid.*, p. 140. [« *come le mura nelle città e nei paesi del medio evo* »].

[787] *Ibid.*, p. 114.

d'âge (comme c'est le cas dans la légende de Biagio Carnico, où les victimes sont des enfants), ni de sexe (la hyène de San Giorgio ne tue que des femmes). Le drame du boucher est d'ailleurs doublé par Scabia, ou plutôt reproduit à plusieurs niveaux : le personnage du Boucher coïncide en effet avec ceux du fou Matto Matteo, de l'Empereur (dans la farce) et surtout du Père, dans un angoissant jeu de renvois qui insinue le mal jusque dans la famille. Quand le Boucher semble répondre à la passion que la Mère éprouve pour lui, le Père lui adresse des paroles amères ; quand le Boucher exprime sa préoccupation pour l'état du Fils après l'agression, le Père le frappe lui-même ; quand le Boucher promet une fuite amoureuse à la Mère, le Père la poignarde avec un couteau. Scabia s'écarte également nettement de la manière dont l'identité du meurtrier est découverte. En effet, le plat dans lequel on trouve une phalange de doigt disparaît, et à sa place c'est une tête suspendue aux crochets du comptoir de la boucherie qui révèle au Justicier, le dernier survivant, que le Boucher lui-même est à la tête de tous les crimes, et qu'à cause de lui tout le monde était devenu cannibale.

La différence la plus significative que Scabia insère dans l'histoire, cependant, réside dans le degré de conscience et de consentement (tacite) des habitants. Nous avons vu comment, dans le texte de Niemen, toute la population ignore l'horreur contenue dans les saucisses de Giorgio Orsolano et comment, dès qu'elle la découvre, elle s'unit pour combattre l'auteur du crime. Dans la *Iena* de Ceronetti, on peut observer un certain degré d'ambiguïté : Angiolina découvre l'identité de Barnaba Caccù et devient sa femme au lieu de le dénoncer ; quant au reste des habitants, ils préfèrent ne pas croire les aveux du coupable lui-même, restant ainsi dans l'ignorance (du moins présumée). Au lieu de cela, *Fantastica visione* pousse la brutalité à la limite du supportable, rendant tout le monde conscient et consentant (sauf le Vigilant) :

VIGILE (ormai di fronte alla Totale Verità: occhi sbarrati, terrore) *Assassino. Allora, pertanto, era tutta carne umana.* […] *Assassino! Assassino! Ti ho scoperto.*	VIGILANT (*maintenant face à la Vérité Totale : yeux écarquillés, terreur*) Meurtrier. Donc, alors, c'était de la chair humaine. […] Meurtrier ! Meurtrier ! Je t'ai découvert.
cominciano a bastonarsi: al rumore di grida e bastonate ricompaiono il Padre e la Madre	*ils commencent à se donner de coups de bâton :* *au son des cris et des coups, les marionnettes à gaine du Père et de la*

burattina, e risorge il burattino Figlio:	*Mère réapparaissent et la marionnette à gaine du Fils est ressuscitée :*
FIGLIO BURATTINO *Ma io ero d'accordo. Non volevo dirlo. Ci vuol ben la carne.*	FILS MARIONNETTE A GAINE Mais j'étais d'accord. Je ne voulais pas le dire. Il faut bien de la viande.
MADRE BURATTINA *Dopo il primo ribrezzo, ho dentro di me accettato, pur sapendo…*	MERE MARIONNETTE A GAINE Après le dégoût initial, je l'ai accepté en moi, même si je savais…
PADRE BURATTINO *Il brutto, ripeto, è sentirsi mangiati – ma ci vuol ben la carne. Ho dato il mio permesso… non protestando… pur sapendo…*	PERE MARIONNETTE A GAINE La mauvaise chose, je le répète, est de se sentir mangé – mais il faut bien de la viande. J'ai donné ma permission… sans protester… même si je savais…
VIGILE *Anche voi – allora – sapevate tutto – come la polizia – avete accettato – complici – tutti – nel mercato della carne – umana!*	VIGILANT Vous aussi – alors – vous saviez tout – comme la police – vous étiez d'accord – complices – tous – dans le marché de la chair – humaine ![788]

Ici, le coupable de l'horreur, l'auteur du mal n'est plus la seule figure du boucher, mais l'humanité tout entière. « Après le dégoût initial », tout le monde a accepté. Insatiables, avides d'une ressource désormais introuvable, les habitants ont préféré se manger entre eux plutôt que de renoncer à l'objet de leur désir. Comme le souligne Gianni Celati, *Fantastica Visione* est en fin de compte une tragédie du désir :

> *Nel nostro caso il mistero è quello della nostra carne e del suo glorioso macellaio. Il macellaio sa bene che sono le immagini mentali del cliente a far di lui un buon macellaio, e sa che è l'occhio del cliente a guidare la sua lama che un giorno gli squarcerà (al cliente) la carne. Il mistero sta nella reciprocità infinita tra la nostra carne e il suo macellaio. Sta nell'incontrollabile legame tra il nostro desiderio e ciò che il nostro desiderio produce. Nel fatto che il desiderio ci vincola a ciò che esso produce e consuma, fino alla morte. Nel fatto che ciò che il desiderio produce non è più desiderio, ma vincolo. Nel fatto che noi da questo vincolo non possiamo uscire, se non per miracolo, o per una grazia. Mistero glorioso d'ogni reciprocità in cui ci mettiamo in gioco. Mistero dell'amore e mistero del teatro come questo dramma ci fa capire.*
>
> Dans notre cas, le mystère est celui de notre viande et de son glorieux boucher. Le boucher sait que ce sont les images mentales du client qui font de lui un bon boucher,

[788] *Ibid.*, pp. 127-128.

> et il sait que c'est l'œil du client qui guide sa lame qui lui déchirera un jour la viande (au client). Le mystère réside dans l'infinie réciprocité entre notre viande et son boucher. Elle réside dans le lien incontrôlable entre notre désir et ce que notre désir produit. Dans le fait que le désir nous lie à ce qu'il produit et consomme, jusqu'à la mort. Dans le fait que ce que produit le désir n'est plus le désir, mais la contrainte. Dans le fait que nous ne pouvons pas sortir de ce lien, sauf par un miracle, ou par une grâce. Mystère glorieux de toute réciprocité dans laquelle nous nous mettons. Mystère de l'amour et mystère du théâtre, comme ce drame nous le fait comprendre.[789]

Victime de son consumérisme effréné, engrais pour un sol désormais infertile, l'humanité ne se laisse pas d'échappatoire. « C'est la vision que les acteurs errants s'apprêtent à nous dépeindre, des images de l'esprit suggérées par les dieux »[790] poursuit Celati, en soulignant comment Scabia traite le sujet non pas en termes documentaires mais plutôt à travers une « composition mythique. Une composition qui permet de jouer avec l'obscurité du mystère, des apparitions et des visions »[791]. Reprenant la légende antique – et son développement dans la dramaturgie pour le théâtre de marionnettes – Scabia en fait une réécriture mythique, une critique sociale et en même temps une vision mystérieuse d'un mal sans issue, qui l'effraie personnellement :

> Fantastica Visione *è un testo particolare, poco conosciuto, forse, anche perché nel momento della sua creazione mi ha spaventato. Ne avevo paura, perché è un'opera in cui non c'è speranza. Questo terribile destino è espresso anche dalla morte del fiume e del bosco, oltre che dall'epidemia che stermina le specie animali. Non potevo credere che noi esseri umani fossimo così tremendi da divorarci tutti per avere sempre la carne migliore, per seguire ciecamente il progresso. Andrea Zanzotto ha riassunto questo mio timore nell'epigramma: «in questo progresso scorsoio, non so se sono ingoiato o se ingoio*.
>
> *Vision Fantastique* est un texte particulier, peu connu, peut-être, aussi parce qu'au moment de sa création il m'a fait peur. J'en avais peur, car c'est une œuvre dans laquelle il n'y a pas d'espoir. Ce terrible destin s'exprime également par la mort de la rivière et de la forêt, ainsi que par l'épidémie qui extermine les espèces animales. Je ne pouvais pas croire que nous, les êtres humains, étions assez terribles pour nous dévorer tous afin d'avoir toujours la meilleure viande, pour suivre aveuglément le progrès. Andrea

---

[789] Gianni CELATI, « La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso », in Giuliano SCABIA, *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 158. Il saggio di Celati è stato ripubblicato in F. GASPARINI e M. MARINO (dir.), *Culture Teatrali*, n° 12, *op. cit.*, pp. 97-101.

[790] *Ibid.*, p. 158. [« *Questa è la visione che gli attori vaganti si apprestano a rappresentare per noi, immagini della mente suggerite dagli dèi* »].

[791] *Ibid.*, p. 159. [« *composizione mitica. Una composizione che permette di giocare con l'oscurità del mistero, le apparizioni e le visioni* »].

> Zanzotto a résumé cette peur dans son épigramme : « Dans ce nœud coulant du progrès, je ne sais pas si je suis avalé ou si j'avale ».[792]

La légende qui a captivé le public dans les castelets où Niemen agitait Gianduja contre la Hyène, a ainsi voyagé dans la littérature et le théâtre de la seconde moitié du XX[e] siècle, où elle a démissionné de son intention moralisatrice pour devenir une tragédie contemporaine. Le théâtre de marionnettes, que les lettrés Ceronetti et Scabia ont pratiqué à la première personne, a fourni les moyens dramaturgiques et les procédés visuels pour étudier un personnage aussi perturbant et fascinant que la Hyène de San Giorgio. Le personnage du boucher-meurtrier qui provoque le cannibalisme a trouvé sa place dans le petit théâtre de marionnettes minuscules et « sensibles » de Ceronetti, où il est devenu un caractère tragique aux implications absurdes, exalté en tant que figure antihéroïque et maléfique ; il a ensuite voyagé avec le Teatro Vagante de Scabia, dans « cette charrette pleine de matériel théâtral, pleine de vieux vêtements, de vieilles têtes de Rois et de Reines, de Diables et de Squelettes »[793], où, parmi « les chiffons et les restes »[794] il émerge néanmoins avec le tablier ensanglanté et un couteau attaché à sa taille, pour devenir un mythe – et un avertissement – de notre « nœud coulant du progrès ».

---

[792] Giuliano SCABIA, « Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni », propos recueillis par Emma PAVAN, *Doppiozero*, 2020, [online]. URL: https://www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni (consulté le 20/07/2022).

[793] Gianni CELATI, « La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso », in Giuliano SCABIA, *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 157. [« *quella carretta di attrezzi teatrali, piena di vecchi vestiti, vecchie teste di Re e Regine e Diavoli e Scheletri* »].

[794] *Ibid.*, p. 154. [« *stracci e avanzi* »].

Se laisser envoûter par ses fantasmes

Certaines injures la déshabillent,
la rendaient pitoyable – ou désirable.

– Paul Éluard

Avec un langage visuel fantasmatique mêlant chorégraphie, musique, jeu d'acteur, arts plastiques et marionnette, Gisèle Vienne fait intervenir dans ses créations, conçues en compagnonnage avec d'autres artistes (dont les plus récurrents sont le performer Jonathan Capdevielle et l'auteur Dennis Cooper), une fascination pour le brouillage de l'humain et du non-humain, visant toujours à sonder l'intérieur d'une humanité fragile et tourmentée, hantée par ses parties les plus violentes.

Née dans un milieu artistique, Gisèle Vienne découvre à un âge très jeune la sculpture surtout, et se montre particulièrement impressionnée par l'œuvre du peintre et sculpteur allemand Hans Bellmer, qui nourrira son imagerie marionnettique. Avant tout, l'œuvre subversive *La Poupée* [795], un objet articulé figurant de manière troublante le corps de la femme, laisse une empreinte à la fois esthétique et émotionnelle sur Vienne, qui ne cesse d'aborder dans ses travaux le rapport morbide que le corps humain peut entretenir avec la sphère sexuelle. L'objet-corps de Bellmer, manipulable, peut changer de forme au gré de ceux qui interviennent sur ses membres – qui peuvent se dédoubler, se diviser, s'ouvrir et se fermer – de manière à développer sur la poupée une « anatomie du désir »[796].

---

[795] Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935-1936. Lieux de conservation : Centre Pompidou, Paris. N° d'inventaire AM 1976-927. Il est intéressant de noter que dans le catalogue de la Collection du Centre Pompidou l'œuvre de Bellmer est catégorisée comme appartenant au domaine « objet » [en ligne]. URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/iNIjBCF (consulté le 20/08/2022).

[796] C'est autour de ce concept que s'est développé le travail de Bellmer. L'exposition organisée par le Centre Pompidou en 2006 portait ce même nom : Hans Bellmer, « Anatomie du désir », 20 sept. - 19 nov. 2006, Centre Pompidou Hors les murs, Londres [en ligne]. URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cbqM66e (consulté le 20/08/2022).



Figure 36 – Hans Bellmer, *La Poupée* [1935-1936]. © Adagp, Paris. Crédit photographique : © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP. Réf. image : 4R09819 [1996 CX 0055].

Hans Bellmer a lui-même « joué » de cette façon avec sa poupée, l'immortalisant dans diverses poses sur des photographies où elle apparait nue, opaque dans sa substance de bois peint couleur chair, désarticulée et placée là où elle ne devrait pas être. Glissant d'un lit froissé, couchée sur le plancher, ou à l'extérieur, suspendue à un arbre, elle est « pitoyable – ou désirable », comme la décrit le poète Paul Éluard lors qu'il compose des vers inspirés par cet objet, à l'occasion de la publication[797] des photographies prises par Bellmer. Les ambivalences corporelles de la poupée, augmentées par le jeu des contrastes entre les photographies laissées en noir et blanc et celles colorées et éclatantes grâce aux colorants d'aniline, se combinent pour créer de nouveaux fantasmes, des hybridations au caractère double : d'un côté naïf,

[797] Hans BELLMER, *Les Jeux de la poupée*. *Illustrés de textes par Paul Éluard*, Paris, Éditions premières, 1949 [création 1938-1949].

merveilleux et presque enfantin, en raison du traitement de la couleur, et de l'autre crépusculaire, macabre, sulfureux.



Figure 37 – Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée* [1938-1949]. © Adagp, Paris. Crédit photographique : © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP. Réf. image : 4R00093 [1996 CX 0386].

Ce même imaginaire infantile et sinistre à la fois, ou, pour le dire avec Freud, la condition d'« inquiétante étrangeté », se retrouve obstinément sur les « plateaux fantasmatiques »[798] de Gisèle Vienne. Mannequins, poupées, marionnettes se mêlant aux présences humaines, les pantins qui peuplent ses scènes sont de fait souvent la reproduction de jeunes adolescents, des figures situées quelque part entre l'innocence

[798] Bernard VOUILLOUX, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, Regnéville-sur-Mer, Shelter Press, 2020.

de l'enfance et les doubles sens de l'âge adulte, ce qui, par ailleurs, fait parfaitement résonance avec les protagonistes de l'écriture de Dennis Cooper.

Le théâtre de Gisèle Vienne a généralement été qualifié de postdramatique, en raison de la présence de plusieurs des caractéristiques identifiées par Lehmann dans son essai. En effet, il est indéniable que ses spectacles y correspondent en partie : la présence simultanée de différents langages (compositions chorégraphiques, musique, parole, présence d'interprètes et de mannequins) et leur disposition paratactique (chacun est un élément qui contribue à la création d'une « phrase scénique », tout comme chaque instrument d'un orchestre contribue au sens complet de la phrase musicale[799]), le jeu avec la densité des signes, la musicalisation, le jeu avec le réel et l'éloignement de la mimesis et de la fiction sont toutes des caractéristiques qui entrent en résonance avec les traits postdramatiques. D'autre part, comme Guidicelli[800] et Vouilloux[801] l'ont montré, l'œuvre de Vienne ne peut être décrite de manière exhaustive par le terme « postdramatique », en fonction d'une « persistance du narratif »[802] même là où une histoire semble s'effilocher dans les « trous […] au sein de la dramaturgie »[803].

---

[799] Gisèle Vienne elle-même exprime sa démarche par la métaphore musicale, en particulier par référence au principe de la *Klangfarbenmelodie* mis en œuvre par Anton von Webern, où chaque instrument contribue à l'élaboration d'une mélodie globale, bien que dépourvu d'un rôle mélodique à proprement parler : « J'ai été très marquée par le fait de jouer avec un orchestre des pièces de Webern. Chez ce compositeur, une phrase musicale n'est pas jouée par un instrument, mais par un enchaînement, harpe puis violon puis violoncelle… Je pense l'écriture scénique de cette façon : le son, l'objet, le texte sont pour moi différents instruments, et une phrase scénique, ce n'est pas un acteur qui prononce une tirade, c'est un enchaînement, un corps qui tombe, un objet qui apparaît, un éclairage particulier… C'est cette accumulation d'indices qui constitue pour moi une phrase ». Gisèle VIENNE, propos recueilli dans Jean-Max Colard, « Les visiteuses de l'art », entretien avec Dominique Gonzalez-Foerster et Gisèle Vienne, *Les Inrockuptibles*, n° 830, 26 octobre 2011, p. 73 [70-75], [en ligne]. URL : http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/entretien_a0bo.pdf (consulté le 21/08/2022).

[800] Carole GUIDICELLI, « *I Apologize* de Gisèle Vienne, ou les apories du "théâtre postdramatique" de Hans-Thies Lehmann », *Prospero European Review*, *Theatre and Research*, n° 3, 2012, [en ligne]. URL : http://www.prospero-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=92&lang=1&edition=10#4 (consulté le 21/08/2022).

[801] Voir la partie « Histoires » de l'essai de Vouilloux. Bernard VOUILLOUX, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, *op. cit.*, [pp. 17-42].

[802] Carole GUIDICELLI, « *I Apologize* de Gisèle Vienne, ou les apories du "théâtre postdramatique" de Hans-Thies Lehmann », *op. cit.*

[803] Gisèle VIENNE, « Un itinéraire de création », in C. GUIDICELLI (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, *op. cit.*, p. 370.

C'est encore plus vrai pour deux œuvres en particulier, *Jerk*[804] et *The Ventriloquists Convention*, dans lesquelles le texte (de Dennis Cooper) non seulement occupe un grand espace, mais construit aussi une histoire qui reste essentiellement linéaire et dont les personnages sont bien définis.



Figure 38 – Gisèle Vienne, *The Ventriloquists Convention*, 2015 © Gisèle Vienne

Bien que les deux œuvres aient sept ans d'écart, elles nous intéressent en raison de certaines caractéristiques communes. Tout d'abord, la construction dramatique complexe des textes et leur mode de composition, réalisé dans un aller-retour osmotique avec la scène, l'auteur échangeant avec la metteuse en scène et les interprètes (bien qu'il s'agisse pour *Jerk* de l'adaptation d'une nouvelle, alors que *The Ventriloquists Convention* est une écriture scénique originelle). Deuxièmement, la donnée réaliste qui forme les deux pièces : l'histoire (certes fictionnalisée par Cooper, mais néanmoins basée sur un fait divers) du *serial-killer* américain Dean Corll et de ses complices dans *Jerk* ; la re-proposition proche de la réalité d'un événement public pour ventriloques qui a lieu annuellement dans le Kentucky, la Vent Haven International

[804] Comme l'exprime Gisèle Vienne, « *Jerk* est une pièce très différente des autres, parce qu'elle suit un texte de façon linéaire et intelligible et que, malgré son contenu terrifiant, elle est rassurante en ce sens qu'on y comprend tout ». Gisèle VIENNE, « Un itinéraire de création », in Carole GUIDICELLI (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, *op. cit.*, p. 375.

Ventriloquist Convention[805], dans *The Ventriloquists Convention*. Donnée réaliste qui subit, notons-le, de fortes tensions internes sapant le principe même de la réalité. Dans *Jerk*, cela est évident dès le départ, dans la mesure où le performeur Jonathan Capdevielle prétend incarner le personnage de David Brooks, qui va raconter sa véritable histoire d' « adolescent toxicomane, psychotique et meurtrier »[806] devant une classe de licence en psychologie, en particulier des étudiants de « psychologie freudienne réfractée à travers un exemple post-moderne »[807], dégradant ainsi immédiatement la crédibilité du narrateur lui-même. Dans *The Ventriloquists Convention*, en revanche, le processus est plus lent et sournois : alors que la scène s'ouvre de manière tout à fait réaliste, avec les neufs participants à la convention échangeant des salutations cordiales dans une salle de réunion, leurs dialogues et les scènes qu'ils présentent avec leurs marionnettes deviennent de plus en plus bizarres et inquiétants, révélant le passé difficile de chacun des ventriloques-marionnettistes, les préoccupations liées à leur profession et les implications psychologiques de celle-ci.

> The Ventriloquists Convention est une fiction d'un grand réalisme, une reconstitution imaginée de la rencontre annuelle du Kentucky. […] La pièce, d'une relative simplicité au premier abord, va se déployer à l'instar d'une partition, construite à partir des multiples voix des protagonistes qui trahissent leur psychologie complexe, par la mise en évidence des différentes strates du dialogue […].[808]

L'aspect que nous souhaitons explorer ici est la manière dont Vienne et Cooper ont trouvé à faire ressortir les niveaux les plus profonds des personnages dans *The Ventriloquists Convention*, par l'utilisation de la technique de la ventriloquie. C'est d'ailleurs le troisième élément qui lie intimement les deux œuvres, puisque, comme nous l'avons déjà analysé plus haut, dans *Jerk* cette technique est également utilisée pour exprimer le profond bouleversement psychique du protagoniste David Brooks. En effet, à la fin de *Jerk*, rappelons-le, le « marionnettiste » succombe à ses propres

---

[805] Voir notamment le site internet de l'évènement, URL : https://vhconvention.com/ (consulté le 23/08/2022).

[806] Dennis COOPER, *Jerk*, inédit, texte électronique gentiment fourni par l'auteur. [« *a drug-addicted, psychotic teen murderer* »].

[807] *Ibid.* [« *Freudian Psychology Refracted through Post-Modern Example* »].

[808] Gisèle VIENNE, présentation de *The Ventriloquists Convention* [en ligne]. URL : https://www.g-v.fr/fr/shows/the-ventriloquists-convention/ (consulté le 23/08/2022).

fantômes, il cesse de manipuler physiquement les marionnettes, c'est-à-dire les personnages de son histoire personnelle, mais ceux-ci continuent de parler à travers David, qui est ainsi habité par les voix de ses victimes. Dans un épisode de déréalisation totale, la schizophrénie s'empare du prisonnier David Brooks, qui ne parvient plus à mettre une distance entre lui et les personnages de l'histoire qu'il raconte. Les multiples voix sont projetées dans l'espace autour de l'interprète assis sur la chaise au centre de la scène, c'est-à-dire au centre de ce tourbillon fantasmatique qui échappe désormais à son contrôle. Si, au début, la reconstitution de sa propre expérience par le biais du théâtre de marionnettes semblait avoir une fonction thérapeutique (mettre à distance ces faits horribles), à la fin de la pièce, toutes les tentatives échouent, le personnage est investi par ses traumatismes qui semblent finalement affecter l'interprète lui-même, Jonathan Capdevielle, lequel cesse de s'adresser directement au public et reste absorbé par l'effort physique (et psychologique) de la technique de la ventriloquie[809].

Spectre des différentes pulsions qui peuvent nous habiter, la figure du ventriloque est, dans l'imaginaire commun, encore plus « dérangée » que celle du marionnettiste : « si les marionnettistes sont en général psychopathes, les ventriloques sont certainement complètement schizophrènes dans notre imaginaire… »[810], admet Gisèle Vienne.

Ainsi, même dans le cadre fictivement réaliste de *The Ventriloquists Convention*, peu à peu les voix se multiplient et, outre les voix des marionnettistes et de leurs marionnettes, on entend une « troisième voix », émanation du moi intérieur des marionnettistes. Lorsqu'un personnage commence à parler dans sa troisième voix, les

---

[809] Comme le souligne Julie Sermon, « plus on avance dans la représentation, plus il devient difficile pour le spectateur de décider si le marionnettiste est acteur ou personnage, manipulateur ou manipulé, récitant ou actant – cette indétermination allant de pair avec l'implication croissante de David Brooks dans la fiction ». J. SERMON, « Entre exposition des effigies et ventriloquie : circulation des voix à travers l'espace et les corps dans *Jerk* et *Last Spring : A Prequel*, de Gisèle Vienne », in S. LE PORS, *Le Théâtre des voix*, *op. cit*, p. 127 [pp. 121-129].

[810] Gisèle VIENNE, « Un itinéraire de création », in C. GUIDICELLI (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, *op. cit.*, p. 374.

autres le suivent, de sorte qu'il devient impossible d'entendre clairement ce qu'ils disent (et impossible aussi pour les personnages de s'écouter les uns les autres) :

> *Lars goes into his third voice. As he does, everyone else onstage gradually does too, in ventriloquy. At first his voice is the loudest and clearest. Then it fades into the cacophany of all the other third voices, and none of them are clear, just fragments of them blended together.*[811]

> Lars prend sa troisième voix. Tout le monde sur scène le suit, en ventriloquie. Au début sa voix est la plus forte, la plus claire. Puis elle est absorbée dans la cacophonie de toutes les autres troisièmes voix, et aucune n'est claire, juste des fragments mélangés les uns aux autres.

La troisième voix rend le dialogue plus complexe, donnant un aperçu de ce que les ventriloques pensent inconsciemment :

> […] du côté des marionnettistes réunis en convention, la ventriloquie, attraction toujours couronnée de succès dans les spectacles forains et au music-hall, est le révélateur des voix multiples que chaque sujet porte en lui-même, divisé qu'il est entre ce qu'il dit et pense, dit sans le penser, pense sans le dire et, bien sûr, ne saurait ni penser ni dire.[812]

La pièce sonde ainsi la mentalité derrière ce travail artistique singulier, étudie la relation entre la marionnette et l'animateur. Chaque numéro présenté par les ventriloques échoue, comme celui entre Lars et sa marionnette Orson, laquelle refuse de jouer, ce qui entraîne la vengeance de son marionnettiste qui exerce une violence physique sur la marionnette, la poignardant avec une agrafeuse cloueuse[813]. Perdus dans une relation ambiguë et troublante avec leurs propres créatures en chiffon, les ventriloques subissent progressivement un dédoublement, voire un triplement de leur personnalité. Ils sont non seulement comme absorbés par leur marionnette, mais aussi possédés par leur propre voix intérieure, la voix qu'ils émettent par leur pratique de

---

811 Dennis COOPER, *The Ventriloquists Convention*, inédit, texte électronique gentiment fourni par l'auteur.

812 Bernard VOUILLOUX, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, *op. cit.*, p. 38.

813 La relation troublée du ventriloque avec sa marionnette n'est pas sans rappeler la pièce écrite par l'artiste franco-chilien Alejandro Jodorowsky, *L'École des ventriloques*, où les rapports de force sont complètement inversés. Les étudiants d'une école de ventriloquie sont littéralement possédés par les pantins, au point que le directeur de l'école lui-même est une marionnette dictatoriale. Voir Alejandro JODOROWSKY, *Théâtre sans fin*, Paris, Albin Michel, 2015. La pièce *L'École des ventriloques* a été mise en scène par la Cie Point Zéro sous la direction de Jean-Michel d'Hoop (Spectacle crée en 2008 au Théâtre de la Balsamine).

ventriloque. En prenant la parole à travers leur troisième voix, les ventriloques transforment leurs interventions en scènes affolantes exprimant la désolation de leur vie, enracinée dans une enfance troublée (c'est, par exemple, à cause de la violence qu'elle a subie de la part d'un père alcoolique que Jessica, la ventriloque *queer* jouée par Jonathan Capdevielle, a commencé à manipuler une marionnette dans le sous-sol de sa maison).



Figure 39 – Gisèle Vienne, *The Ventriloquists Convention*, 2015 © Estelle Hanania

Qu'il s'agisse de la pièce-solo *Jerk* (un seul interprète jouant plusieurs rôles à la fois), ou de la pièce-polyphonique *The Ventriloquists Convention* (neuf ventriloques-marionnettistes pour plus de vingt voix), dans les deux cas, la ventriloquie a une double fonction : soulagement et distanciation de sentiments perturbants lorsqu'elle est exécutée à travers le corps d'une marionnette (le ventriloque se détache d'une partie

difficile du soi, en la déléguant à l'objet[814]) ; figuration des complexités des multiples niveaux de la psyché lorsqu'elle est pratiquée sans aucun support physique, une voix *autre* laissée errante dans l'espace, tout en provenant de l'intérieur – ventre, diaphragme ou thorax – du ventriloque. « Il semble difficile de comprendre la place de la voix du ventriloque dans l'espace lorsqu'elle n'a plus le support de la poupée. […] Elle est extérieure mais on a un sentiment d'intériorité extrêmement étrange […] »[815]. À travers ce flottement de la voix, l'atmosphère sinistre des textes de Cooper entraîne le spectateur dans des intrigues fascinantes dans lesquelles les fantasmes les plus sombres de l'âme humaine semblent envoûter ceux qui leur prêtent l'oreille.

Cette utilisation de la technique de la ventriloquie, c'est-à-dire l'exploration des émanations stratifiées de la psyché à travers la relation entre le corps et la voix, dérive notamment du bunraku japonais (« l'une des formes marionnettiques qui m'a le plus marquée »[816]), où la voix de la marionnette provient toujours d'un endroit différent, éloigné de celle-ci. La voix dissociée du corps n'est pas non plus étrangère à la pratique de la ventriloquie, dont la technique consiste précisément à articuler la langue à l'intérieur de la cavité buccale de façon à toucher l'arrière du palais, ce qui donne l'impression que la voix provient d'une source plus éloignée. Les marionnettes ainsi mises en voix deviennent ce que Sandrine Le Pors appelle des « personnages-surfaces »[817] voire des « personnages parlés par d'autres ». De cette manière, « passant d'un corps vivant à un corps inanimé, la voix fantomale dote celui-ci d'une identité postiche et ajoute à l'illusion du mouvement celle de la parole »[818]. Au moyen de la prosopopée (de *prosôpon*, "apparence", "figure", et par extension "personne"), on

---

814 Comme le met en lumière Sandrine Le Pors, « le personnage projette sa voix […] dans un lieu déterminé : un autre personnage en apparence distinct de lui, mais qui se figure être, en fin de compte, un double de lui-même ». S. LE PORS, *Le Théâtre des voix*, *op. cit*, p. 138.

815 Gisèle VIENNE, « Un itinéraire de création », in C. GUIDICELLI (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, *op. cit.*, p. 374.

816 *Ibid.*, p. 369.

817 Sandrine LE PORS, *Les voix marionnettiques*, *op. cit*, p. 18.

818 Bernard VOUILLOUX, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, *op. cit.*, p. 36.

donne une « personne » à un être inanimé ou abstrait, ou à un mort, et on les fait parler et agir comme des personnes.

La pratique de la ventriloquie, cependant, n'a pas toujours été forcément liée à un support matériel. Comme l'explique Steven Connor, vers la fin du XVIII[e] siècle, la ventriloquie devient une forme de divertissement plus établie en France et en Grande-Bretagne et accède aux espaces intérieurs des théâtres, ce qui entraîne des expérimentations qui peuvent se passer de l'utilisation des marionnettes :

> *Performing indoors, where the acoustic space was more predictable and the audience's attention easier to focus and control, ventriloquists were able to do without figures. The illusions they practised were illusions of the distant or invisible voice and sound.*
>
> En jouant à l'intérieur, où l'espace acoustique était plus prévisible et l'attention du public plus facile à focaliser et à contrôler, les ventriloques pouvaient se passer de figures. Les illusions qu'ils pratiquaient étaient des illusions de voix et de sons distants ou invisibles.[819]

La voix distante ou invisible rend encore plus incertaine la relation entre le ventriloque et le personnage, ainsi que l'identité et l'intention du personnage lui-même, qui se trouve fragmenté par la démultiplication des voix, accroissant dans la perception du spectateur un sentiment d'étrangeté. Cet aspect est évident dans les réalisations de Gisèle Vienne, non seulement dans les deux pièces mentionnées ci-dessus, qui font un usage direct de la ventriloquie en se débarrassant de la marionnette, mais aussi dans d'autres spectacles où une présence beaucoup plus éparse du texte intervient de manière acousmatique, souvent murmurée par Dennis Cooper lorsqu'il est présent sur scène (*I Apologize*, *Kindertotenlieder*). La voix distante a également pour effet d'accroître la dimension de distance sidérale, ou même d'absence (troubles de dépersonnalisation, perte, mort), dans laquelle les personnages de Cooper sont piégés.

> Narrateur et personnages ne semblent s'adresser qu'à eux-mêmes, et quand les seconds parlent à un autre, c'est comme à eux-mêmes, cet autre ne pouvant entendre, soit parce

---

[819] Steven CONNOR, « Incidents of the Breath: In Pneumatic and Electric Ventriloquisms », conférence donnée dans le cadre de la série «Artificial Others: Lectures on Ventriloquism and Automata», Ruskin School of Art and Drawing, Oxford, February 17 2004, [en ligne]. URL : http://stevenconnor.com/incidents.html (consulté le 25/08/2022).

> qu'il est absent, soit parce qu'il est mort, soit enfin parce qu'il est leur double, créature issue de leur mémoire ou de leur fantasme.[820]

Qui parle à travers le corps-castelet de Jonathan Capdevielle possédé par les voix de David, Dean, Wayne et Brad ? À qui s'adressent les ventriloques dans leur troisième voix, alors que pendant qu'ils parlent les autres personnages se figent comme des statues immobiles ? Et finalement, d'où surgit la voix ?

> *Aristotle can claim that a voice is the sound of anything that has soul in it because of this sense that the voice comes out. But what does the voice come out of? It comes out of a nothingness. Where is my voice, before it is in my mouth, before it is released into the air? It is nowhere. It is my speaking scoops out this space, by a kind of backformation (that telling linguists' term), the fine and private place of vacancy which is my being, the space where I am, the dark cavity out of which the voice comes*.

> Aristote peut affirmer que la voix est le son de tout ce qui a une âme en soi, à cause de cela, que la voix sort. Mais de quoi la voix sort-elle ? Elle sort d'un néant. Où est ma voix, avant qu'elle ne soit dans ma bouche, avant qu'elle ne soit libérée dans l'air ? Elle n'est nulle part. C'est ma parole qui creuse cet espace, par une sorte de rétroformation (ce terme révélateur des linguistes), le lieu subtil et privé du vide qu'est mon être, l'espace où je suis, la cavité obscure d'où sort la voix.[821]

Venant de nulle part, dirigée dans le vide, la voix des subjectivités maudites qui hantent les créations de Vienne et de Cooper est finalement renvoyée à sa propre source, introvertie, une émanation du moi qui se disperse dans l'espace avant de revenir à elle-même. Et c'est en cela que le spectateur peut la saisir – comme un son qui l'accompagne dans la cavité cachée de ses organes internes, dans une introspection troublante et nécessaire. D'où la sensation contrastée que l'on éprouve en voyant un spectacle de Gisèle Vienne, ou même simplement en lisant un texte de Dennis Cooper : une attraction magnétique et une forte répulsion, la peur d'apercevoir ces mêmes fantasmes en soi, l'envie d'y prêter l'oreille. Que fait Jessica, la ventriloque *queer*, sinon se parler à elle-même à travers la marionnette qu'elle agite dans le sous-sol ? Et à quoi pensons-nous, alors qu'elle se rapproche de plus en plus de la marionnette, qu'avec une tension croissante elle l'embrasse intensément, qu'avec attirance et terreur elle insère aussi son autre main dans le corps de la marionnette, laissant échapper un gémissement ? Quels sont les premiers fantasmes de l'enfance auxquels nous nous

---

[820] Bernard VOUILLOUX, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, *op. cit.*, p. 34.

[821] Steven CONNOR, « Incidents of the Breath: In Pneumatic and Electric Ventriloquisms », *op. cit.*

livrons dans la solitude du secret ? La bouche qui embrasse la marionnette embrasse son fantasme mais aussi sa propre main. Il en est ainsi de tous nos fantasmes, dans leur déshabillage, dans leur désarmement : pitoyables – ou désirables.

Dans le premier chapitre, nous avons posé un certain nombre de questions auxquelles seul le processus d'analyse textuelle – qui est au cœur de ce dernier chapitre – peut apporter des réponses, même partielles et provisoires. La question qui s'est posée était notamment de savoir si et dans quelle mesure les catégories du postdramatique énoncées par Lehmann pouvaient également être appliquées au théâtre de marionnettes contemporain. Cette approche, adoptée dans un premier temps, a pu paraître quelque peu trompeuse à mesure que l'on s'approchait de la dernière partie de notre recherche : pourquoi, en effet, utiliser une théorie qui met en avant les caractéristiques non dramatiques du théâtre pour les appliquer à une étude qui interroge les textes eux-mêmes, écrits pour une branche particulière du théâtre – la marionnette ? Il peut y avoir deux ordres de raison différents. La première concerne la centralité de l'œuvre de Lehmann – et celle de ses commentateurs – dans les études théâtrales contemporaines et en particulier dans celles consacrées aux développements dramaturgiques. Mais la nécessité de nous confronter à ses théories n'est évidemment pas la motivation première. Celle-ci réside plutôt dans la nature même du théâtre de marionnettes, en particulier du théâtre de marionnettes contemporain. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, les voies de la modernité ont non seulement rapproché le théâtre de marionnettes du théâtre d'acteurs – en termes de répertoire, de poétique, de méthodes de production, d'utilisation du plateau – mais ont également déterminé l'importance de plus en plus décisive de l'aspect visuel. À partir de l'avant-garde historique (dadaïsme, futurisme italien, Bauhaus, expressionnisme ou bien surréalisme), le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs (indéniable ici est le lien entre les deux disciplines, qui ont avancé en poursuivant de fructueux échanges), se sont de plus en plus tournées vers un paradigme de l'image, développant une plus grande attention au langage visuel. Cette attention est devenue encore plus évidente après les bouleversements des années 1960 et 1970, avec la sortie du castelet et la « conquête » de toute la scène théâtrale. Ainsi, la scène de marionnettes d'aujourd'hui, qui utilise les techniques de manipulation les plus diverses (de la marionnette à gaine à la robotique), doit se confronter à un important dispositif scénique et visuel, à équilibrer constamment avec les autres langages du spectacle – texte, voix, son, lumière, etc. Dans ce sens, il nous semble que le théâtre de marionnettes, dans sa

configuration contemporaine, présente certaines caractéristiques postdramatiques intrinsèques. Tout d'abord, la plus évidente, celle de la déhiérarchisation[822]: chaque composante du spectacle est d'égale importance, sans qu'un élément prééminent ne l'emporte sur les autres. Les autres caractères principaux que Lehmann identifie comme pertinents pour le théâtre postdramatique sont, rappelons-le, les suivants,

> la parataxe, de la simultanéité, du jeu avec la densité des signes, de la musicalisation, de la dramaturgie visuelle, de l'irruption du réel, de la situation/événement.[823]

La parataxe et la simultanéité découlent directement du principe de déhiérarchisation : le spectacle est construit par une juxtaposition des différents éléments, de manière à stimuler simultanément plusieurs perceptions. Ainsi, dans le théâtre de marionnettes, alors que le texte catalyse l'attention du spectateur, la manipulation des marionnettes ou des objets s'en approche de manière coordonnée, ajoutant la composante visuelle. Cette dernière peut être formée plastiquement, par la marionnette en tant que matière animée, ou se complexifier davantage si la manipulation est effectuée à vue par l'interprète. Dans cette optique, le « jeu avec la densité du signe » est un autre caractère qui nous semble au cœur de la dramaturgie pour la marionnette contemporaine. Avec, toutefois, un important écart : nous comprenons cette densité comme la manière dont la figure est utilisée pour signifier sur scène les thèmes et la parole véhiculés par les textes. C'est précisément ce travail dramaturgique qui sous-tend l'écriture réalisée par des auteurs-marionnettistes ou par des auteurs participant à la création scénique.

Ainsi, la parataxe et la simultanéité ne conduisent pas à une « attention flottante »[824] du spectateur parmi la superposition des signes, comme dans le théâtre postdramatique décrit par Lehmann. Dans le théâtre de marionnettes, la juxtaposition des différents éléments tend davantage à établir un lien entre eux, de manière à mettre en communication les multiples densités du sens – le trouble, l'ambivalence, l'opacité – du texte théâtral comme de l'objet plastique. C'est du moins ce qui ressort de notre

---

[822] Cf. I.3.3 « Le théâtre « postdramatique ». Points de contacts », p. 123.

[823] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, pp. 134-135.

[824] *Ibid.*, p. 93.

corpus, où construction dramatique et construction scénique vont de pair et tendent à s'organiser harmonieusement ensemble, par un travail dramaturgique soigné qui lie le mot à l'image.

En raison de l'importance de l'aspect visuel dans le théâtre de marionnettes, il serait facile de penser que l'élément de « dramaturgie visuelle » défini par Lehmann pourrait être considéré comme un caractère intrinsèque de l'écriture pour ou avec la marionnette. Cela n'est pas loin d'être vrai, cependant, il faut se rappeler qu'en traitant de la dramaturgie visuelle, Lehmann se réfère notamment aux *Landscape plays* de Gertrude Stein ou aux « tableaux » animés du théâtre de Bob Wilson. Comme le rappellent Naugrette et Sarrazac dans leur ouvrage consacré à la « réinvention du drame »[825], dans ces expériences de « théâtre de l'image », « les blocs de mots (traités […] comme des blocs sonores) n'illustrent pas ce que l'on voit »[826], aboutissant à une dissociation entre regard et sonorité. Il conviendra donc de garder à l'esprit que les productions contemporaines de théâtre de marionnettes ne coïncident pas toutes avec ces caractères de la « dramaturgie visuelle » ou du « théâtre de l'image ». Dans le corpus analysé, en effet, la figure n'est pas utilisée pour réaliser une dissociation entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Ainsi, la dramaturgie visuelle ne se fait pas au détriment du texte théâtral, mais fonctionne plutôt en relation avec lui. D'ailleurs, Lehmann lui-même écrit :

> Une dramaturgie visuelle ne signifie pas ici une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la logique qui est la sienne.[827]

Lorsque la marionnette est utilisée pour véhiculer le texte, elle peut sans doute « développer sa propre logique », parfois même en remplaçant dans certains passages la dramaturgie textuelle par sa force visuelle, mais cette logique est destinée à créer une

---

[825] Jean-Pierre SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n °38-39, 2007.

[826] Bernadette BOST, Marie-Christine LESAGE, Catherine NAUGRETTE, Sabine QUIRICONI, Julie VALERO, « Écrire l'image. G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett… », *Études théâtrales*, n °38-39, 2007, pp. 105-114. DOI : 10.3917/etth.038.0105. URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-105.htm (consulté le 13/07/2022).

[827] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p.147.

liaison avec le texte. Cela est particulièrement vrai pour les pièces qui sont écrites par les marionnettistes eux-mêmes. Si, en effet, lorsque des compagnies de marionnettistes commandent un texte, celui-ci peut subir diverses modifications et transformations dans son passage à la scène, le marionnettiste qui écrit son propre texte le fait parce qu'il entend donner vie à un microcosme avec lequel il veut jouer. Alors pourquoi ne pas mettre l'image au service de ce jeu ?

Conclusion

La charrue à figures

Se pareba boves, alba pratàlia aràba
et albo versòrio teneba, et negro sèmen seminaba.

– *Indovinello veronese* [Devinette véronaise][828]

Au cours de notre interrogation sur les spécificités des œuvres pour le théâtre de marionnettes contemporain, plusieurs éléments ont été nécessaires. Tout d'abord, l'identification de ses différentes formes dans le temps, c'est-à-dire son évolution d'un scénario adapté à partir d'autres formes textuelles – théâtrales, littéraires, historiques, religieuses, populaires – à un texte composé en réponse à des questions poétiques et dramaturgiques précises, réalisé au contact de la scène. Le corpus analysé témoigne de l'invalidité d'une conception de la créativité articulée uniquement autour du principe de réécriture : si elle reste une pratique fréquente, elle ne suffit pas à rendre compte de l'invention originale de textes pour marionnettes, d'autant que les exemples de réécriture analysés ici, héritiers du mouvement postmoderne, opèrent un remaniement et une re-sémantisation massifs de l'hypotexte. Un chemin vers une écriture effectuée expressément pour marionnettes, « en marionnette »[829] selon l'expression de François Lazaro, s'est dessiné au rythme de deux vastes phénomènes, l'un entièrement inhérent à la marionnette – une expérimentation croissante des moyens, une pluralisation des techniques, une prééminence accordée à la partie visuelle – et un autre relatif à un changement de perspective plus général à l'égard de l'écriture théâtrale et de l'auteur dramatique, qui a fait un retour (non sans difficultés, de manière discontinue et inégale) après la prétendue « mort de l'auteur »[830]. Cette expression, entre les années 1960 et 1970, semblait avoir acté la dissolution du drame dans le *performance art* et dans

---

[828] L'*Indovinello veronese* [« devinette véronaise »] est une inscription très célèbre dans les études de philologie romane, car elle représenterait, selon certains spécialistes, une possible naissance du vernaculaire en Italie. Il s'agit du plus ancien texte connu écrit dans une langue vernaculaire italienne, tracé en cursive romaine par un copiste inconnu entre le VIII[e] et le début du IX[e] siècle sous la forme d'une note, près de la marge supérieure d'un codex de parchemin plus ancien : Pergamena 3, Codice LXXXIX, Biblioteca Capitolare di Verona. La devinette est une métaphore de l'acte d'écriture. [« *Anteponeva a sé i buoi, bianchi prati arava, / e un bianco aratro teneva e un nero seme seminava* » ; « Il était précédé de bœufs, il labourait des prairies blanches, / et il tenait une charrue blanche et il semait une graine noire »].

[829] François LAZARO, « Écrire en marionnette », *Marionnettes : UNIMA France*, n° 17-18, *op. cit.*

[830] Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, *op. cit.*

l'auctorialité accordée au metteur en scène. On retrouve également ce chemin dans l'exemple de certaines compagnies de longue date (celle de Dominique Houdart et Jeanne Heuclin en est un exemple) qui, après les premiers spectacles issus d'adaptations d'autres textes théâtraux ou littéraires, ont initié et maintenu des parcours de compagnonnage durables avec un auteur à qui elles commandaient, *ex novo*, les textes de leurs spectacles. Comme le notait déjà Brunella Eruli au début des années 1980, citant justement Houdart-Heuclin,

> La collaboration entre le manipulateur, l'écrivain et le plasticien est à la base d'un théâtre rénové. […]. Dans le secteur de l'écriture théâtrale pour marionnettes, une nouvelle démarche est en train de se préciser et elle ne concerne pas seulement le côté textuel du spectacle : en effet, entre le plasticien, le manipulateur et l'écrivain existent de nouveaux rapports qui brisent les cloisonnements et les hiérarchies. C'est le cas de la compagnie de Dominique Houdart dans laquelle Gérard Lépinois écrit des textes […] qui ne constituent qu'un support provisoire à la manipulation et à la création des formes qui, à leur tour, développent et enrichissent les propositions du texte écrit.[831]

Cette ligne directrice, inaugurée dans les trente dernières années du XX^e^ siècle, n'a cessé de se reproduire et d'évoluer jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, divers facteurs externes ont conditionné son développement, c'est pourquoi il nous a été nécessaire de situer le théâtre de marionnettes dans le système théâtral et culturel des deux pays examinés. En tant que théâtre considéré comme minoritaire, la disponibilité (limitée) des moyens dont il bénéficie influe sur les possibilités de création et d'expérimentation, ce qui, surtout en Italie, freine la recherche dramaturgique : non seulement les artistes doivent tenir compte des goûts (supposés) du public et des exigences des programmateurs pour s'assurer les tournées, mais ils n'ont souvent pas les moyens de s'adresser à des professionnels, comme des auteurs à qui commander un texte ou des dramaturges travaillant sur l'architecture générale du spectacle.

C'est en raison de cette condition matérielle fragile et précaire – de tout théâtre, et en particulier de celui de la marionnette – que nous avons pu définir comme « fluide » la posture de l'auteur qui s'apprête à écrire pour les marionnettes, qu'il coïncide avec le marionnettiste lui-même ou qu'il soit un auteur, littéraire ou théâtral, « converti » aux

---

[831] Brunella ERULI, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », in Paul Fournel (dir.), *Les marionnettes*, *op. cit.*

marionnettes. La rareté des ressources affecte en effet le rôle de l'auteur, qui doit souvent se répartir entre plusieurs tâches (surtout dans les cas où auteur et marionnettiste sont une seule et même personne). Cependant, cette étroitesse n'a pas manqué de créer, parfois en vertu du hasard, des cercles vertueux : d'une part, le recours à un regard dramaturgique extérieur de la part des marionnettistes-auteurs, comme nous l'avons observé dans la multiplicité des tâches de Marco Rogante, assistant à la mise en scène de la marionnettiste et autrice Marta Cuscunà, ou dans le cas de la longue collaboration entre Gigio Brunello et Gyula Molnár ; d'autre part, le mouvement centripète de l'auteur extérieur, qui passe d'une position « à la marge » à une autre davantage « au noyau », où il est impliqué dans toutes les étapes de la création, comme dans le cas de Jean Cagnard ou du rapport de « co-création » entre Kossi Efoui et Nicolas Saelens, ou encore plus clairement dans l'expérience de Daniel Lemahieu, un auteur qui, partant d'une méconnaissance de l'objet marionnette, s'est progressivement approché de cet art, y trouvant une spécificité opérationnelle (sa posture d'auteur-dramaturge) et un support expressif qui restitue efficacement son travail de la langue.

À partir des convergences de certaines de ces postures, nous avons ensuite pu identifier quelle pourrait être celle de l'auteur à venir, celui qui n'a « pas (encore) écrit pour la marionnette »[832], que nous avons decomposée en trois mouvements : en premier lieu, un va-et-vient entre les modèles convoqués par la scène et les modifications que l'écriture, à son tour, peut avancer face à ces modèles – autrement dit, un croisement entre la rédaction du texte et les possibilités visuelles, esthétiques, symboliques du plateau ; deuxièmement, un « mouvement d'attirance par l'objet », qui se produirait lorsque la marionnette devient un déclencheur de l'écriture, quand elle convoque chez l'auteur un besoin d'expression qui naît de son façonnement, de ses matériaux, de son apparence – aussi identifiable soit-elle ou, au contraire, abstraite, informe, brute ; un « mouvement d'hybridation », finalement, ferait converger différents langages et modes de représentation vers une synthèse possible de la dialectique *opsis* / *logos* : à travers une mise en communication, par le biais de l'écriture,

[832] Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

de la scène, des objets et des interprètes, l'auteur à venir du théâtre de marionnettes pourrait réaliser une fusion entre l'objet et les autres langages théâtraux, enrichissant le présent du théâtre avec des modes de figuration concrets liés à une parole plastique et organique à la fois, *animée*, voire située au cœur de cette rencontre.

Ainsi, la réflexion dramaturgique occupe une place centrale dans le développement d'une écriture pour la marionnette contemporaine : « Le texte n'existe ni avant ni après la manipulation, mais il constitue le signe d'une recherche constamment remise en question ».[833] Quand elle est présente, la réflexion dramaturgique doit prendre en compte plusieurs niveaux à la fois :

> Avec des marionnettes manipulées à vue, […] il faut se rendre simultanément attentif à ce que font les marionnettes, à ce que font les acteurs et les actrices à côté ou derrière les marionnettes, ainsi qu'aux relations qui s'établissent entre les différentes présences, humaines et marionnettiques. […] la circulation des regards qu'impliquent ces formes engage une triple dramaturgie.[834]

Chaque objet, chaque technique d'animation a ses propres grammaires particulières, ses gestes propres. Les aspects techniques jouent par conséquent un rôle important dans la structure du spectacle : ils déterminent non seulement son esthétique, mais aussi son architecture dramaturgique[835]. Cette interdépendance – on ne pourra guère « déterminer si ce sont les techniques, et donc le modèle productif, qui conditionnent la conception du spectacle ou si c'est celle-ci, en accord avec les exigences du public de référence, qui perfectionne une technique qui se propose involontairement comme

---

[833] Brunella ERULI, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », in Paul FOURNEL (dir.), *Les marionnettes*, *op. cit.*

[834] Julie SERMON, extrait d'entretien réalisé le 18/03/2022.

[835] Il y a nombreuses déclarations en ce sens de la part des marionnettistes. Pour n'en citer que quelques-unes : « J'ai la sensation que chaque type de marionnette a une énergie différente et que chaque texte doit être adapté à sa dynamique propre, et vice versa » (Jean CAGNARD, « Écrire « pour », « avec », « par », « tourné vers » la marionnette ? », entretien réalisée par Hélène BEAUCHAMP, in *Europe*, n° 1106-1107-1108, *op. cit.*, p. 39). « L'objet […] en acceptant ou en essayant d'éluder sa fonction objective, se représente avec une dignité surprenante. Une nudité déconcertante. L'acteur n'utilise pas les objets pour s'exprimer, mais les aide à raconter » (Gyula MOLNAR, *Teatro d'Oggetti*, *op. cit.*).

style dans le temps codifié »[836] – détermine de façon radicale le développement d'un spectacle[837].

Face à ces enjeux propres à la marionnette, nous avons constaté une augmentation du recours à l'expertise d'un dramaturge « à l'allemande », mais exclusivement au sein des compagnies françaises. Si en Italie on observe des pratiques moins cadrées, des formes de dramaturgie partagée, en France certains artistes vont jusqu'à affirmer qu'ils ne travailleraient plus sans l'apport d'un dramaturge[838]. Nous avons vu comment les méthodes dramaturgiques sont plus étroitement liées à des processus « codifiés », voire plus conformes à la définition de la dramaturgie comme passage du texte à la scène, dans les cas où un dramaturge intervient dans l'adaptation d'un texte préexistant (nous nous sommes attardée par exemple sur les créations de *L'Opéra du dragon* de Heiner Müller par Johanny Bert et de *Buffles* de Pau Miró par la Cie Arnica) ; en revanche, lorsque des démarches dramaturgiques surgissent en première instance comme un regard extérieur et agissent à l'intérieur des productions de nouvelles pièces, elles sont de nature plus variée et « étendue » (comme dans le travail de Cuscunà et Rogante pour *Sorry, boys*). Cette complexification du travail dramaturgique est liée, nous semble-t-il, au positionnement de l'écriture pour marionnettes dans le régime contemporain de l'écriture théâtrale. C'est précisément grâce à cette posture que nous avons pu trouver des références croisées entre la « rhapsodisation » du drame théorisée par Jean-Pierre Sarrazac et les structures des textes de marionnettes de notre corpus. Tout d'abord, la narrativisation du texte pour marionnettes (les expériences mêlant théâtre de narration et théâtre de figures sur la scène italienne dans les œuvres de Marta Cuscunà, Fabiana

---

836 Alfonso CIPOLLA, « L'Italia », in Luigi ALLEGRI, Manuela BAMBOZZI (dir.), *Il mondo delle figure*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 198. [« *non è facile stabilire se siano le tecniche, e quindi il modello produttivo, a condizionare la concezione dello spettacolo o sia questa, i sintonia con le esigenze del pubblico di riferimento, a perfezionare una tecnica che si propone involontariamente come stile nel tempo codificato* »].

837 Quelques différences importantes relatives au fonctionnement dramatique de l'objet-figure peuvent également être trouvées à l'intérieur d'un même type de figure et à l'intérieur d'un même pays. On pense, par exemple, aux différentes variantes de la marionnette à gaine en Italie : les marionnettes napolitaines – appelées *guarattelle* –, vu leur petite taille, coïncidant presque avec celle de la main du marionnettiste, se prêtent très bien à des spectacles verbalement pauvres, joués plutôt sur des mouvements brusques et rapides, sur des actions brèves et sur des rythmes précis, comme scandés par un métronome à haute fréquence. Au contraire, les dimensions particulièrement grandes des marionnettes bergamasques – le diamètre de la tête dépasse souvent les quinze centimètres – les rendent plus adaptées à des spectacles moins dynamiques, basés sur des dialogues et sur des trames captivantes.

838 Cf. Simon DELATTRE, p. 225.

Iacozzilli, Marina Allegri et Maurizio Bercini, ou dans les spectacles de table de Gigio Brunello) et l'émergence du regard et de la « voix »[839] de l'auteur, qui en découle nécessairement : elle apparaît dans l'expression, par l'auteur, de sa propre opinion (pensons aux *Resistenze femminili* de Marta Cuscunà ou à l'aveu de défaite de Frédéric Feliciano-Giret dans sa recherche personnelle d'une vérité dans *Mickey Mouse Project*), dans de longues didascalies « instrumentales »[840] (comme dans les pièces de Jean Cagnard), dans des textes qui sont eux-mêmes une longue didascalie (*La Chpocalypse* de Gérard Lépinois), ou encore dans de véritables notes en marge, entrecoupant la fiction (*Fantastica Visione* de Scabia).

> Cette voix est perturbatrice : du théâtre, de la fiction. Elle nous raconte la prise que l'auteur a sur le monde. […] Elle détient en outre le pouvoir de suspendre et de reprendre le cours de la pièce : elle embraye, elle problématise.[841]

Le jeu articulé entre la présence humaine de l'acteur-manipulateur et celle des objets-marionnettes, le retournement rapide d'une situation tragique en une situation comique, le mélange des différents procédés théâtraux, des diverses techniques de manipulation, la structure en tableaux, la présence de la voix de l'auteur, sont d'autres éléments renvoyant à l' « écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante »[842] qui constitue le « refus du "bel animal" aristotélicien »[843] évoqué par Sarrazac.

À travers l'étude du texte théâtral contemporain pour marionnettes, nous partageons ces réflexions qui, après la publication du *Théâtre postdramatique* de Lehmann, considèrent que la tendance postdramatique ne vise pas téléologiquement à

---

[839] Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 45.

[840] C'est Michel Vinaver qui distingue les didascalies actives et instrumentales dans ses *Essais d'analyse de textes de théâtre* : « les didascalies peuvent être soit actives – lorsqu'elles indiquent un changement de situation –, soit instrumentales – lorsqu'elles apportent une indication favorisant l'intelligence des paroles prononcées, ou aident à la compréhension de l'action d'ensemble ou de détail ». Michel VINAVER (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Éditions Actes Sud, 1993, p. 901.

[841] Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, *ibid.*

[842] J.-P. SARRAZAC, « Rhapsodie », in J.-P. SARRAZAC (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *op. cit.*, p. 106.

[843] *Ibid.*

la dissolution complète du drame, mais qu'elle est plutôt « une dramaticité qui s'élabore et opère autrement »[844].

> […] le développement des poétiques scéniques du 21e siècle continuera d'explorer les procédés de déliaison propres au théâtre postdramatique des années 1970-1990 tout en ressaisissant certains des enjeux majeurs liés à la narration, à la figuration et à la représentation, sans lesquels le public se ferait de plus en plus rare.[845]

C'est cette coprésence de caractéristiques postdramatiques et dramatiques que nous avons retrouvée dans les textes constituant notre corpus. De fait, ils émergent riches d'histoires, de dialogues (c'est le dialogue qui fonde, selon Szondi, la base du drame « classique »), de personnages, bref de caractéristiques dramatiques toutes identifiables et opérantes, bien que mélangées à certains échos postdramatiques. Le développement de l'appareil visuel et du paradigme de l'image – que l'on retrouve aussi bien dans le théâtre d'acteurs que dans celui de marionnettes – a défini la nécessité de la recherche d'un équilibre entre les différentes composantes du spectacle. Ainsi, le théâtre de marionnettes, dans sa configuration contemporaine, met en œuvre des processus de déhiérarchisation, où chaque composante du spectacle est d'égale importance. Alors que le texte se déroule, la manipulation des marionnettes ou des objets s'en approche de manière coordonnée, ajoutant la composante visuelle. De cette manière, le « jeu avec la densité du signe »[846] se configure comme une alliance des signifiants verbaux et visuels. Nous avons vérifié comment le statut du texte pour marionnette est lui aussi affecté par « les concepts de déconstruction et de polylogie »[847], là où, par exemple, la marionnette devient un truchement pour faire entendre la « polyphonie des personnages absents »[848] dans l'écriture de Kossi Efoui, là où elle disparaît grâce à la dispersion acousmatique dans l'usage de la ventriloquie par Dennis Cooper et Gisèle Vienne, ou encore là où elle devient le support de la phraséologie de Daniel Lemahieu,

---

[844] Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op. cit.*, p. 29.

[845] Didier PLASSARD, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review, op. cit.*

[846] Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, pp. 134-135.

[847] Hans-Thies LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, *op. cit.*, p. 162.

[848] Pénélope DECHAUFOUR « La poétique du mouvement dans *Io (tragédie)* de Kossi Efoui », in Sylvie Chalaye « Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronage », *Africultures* 86 (2011), p. 89. http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10509 (consulté le 03/04/2021).

marquée par la césure, la syncope, l'interruption, par des formes de manipulation de la parole qui ouvrent la voie à un langage inouï. Les écritures contemporaines pour la marionnette entretiennent donc une relation ouverte et osmotique avec les évolutions textuelles du théâtre d'acteurs, dont elles absorbent de manière poreuse les mouvements. La marionnette, depuis la fin du siècle dernier, a offert des modes scéniques pluriels, des processus de visualisation, des repères concrets où l'éclatement des écritures théâtrales a pu trouver un porte-parole efficace. Cela se produit aussi bien lorsque la marionnette, dans ses formes les plus traditionnelles (à gaine notamment), est exploitée dans ses caractéristiques intrinsèques (pensons au travail métathéâtral de Gigio Brunello et Gyula Molnár, ou au Polichinelle paroxystique de Gérard Lépinois), que lorsqu'elle est revisitée pour déployer de nouveaux résultats (le corps-castelet dans *Jerk* de Gisèle Vienne), lorsqu'elle est soigneusement créée avec de nouvelles techniques (les créatures mécatroniques des spectacles de Marta Cuscunà), ou encore lorsqu'elle tend à des « formes avachies et en voie de décomposition »[849] (les pantins de Francis Marshall pour *Entre chien et loup*).

Dans ces chemins que nous avons parcourus, il a souvent fallu reconnaître des divergences entre la production sur le territoire français et italien. En premier lieu, nous avons observé comment la collaboration avec un auteur extérieur est souvent l'apanage des expériences françaises, le marionnettiste étant en Italie presque toujours l'auteur des textes de ses propres spectacles (cela vaut pour tous les marionnettistes italiens de notre corpus, de Ceronetti à Iacozzilli). Ceci est dû à deux raisons principales, la première de nature historico-culturelle, la seconde de nature matérielle et économique. Le théâtre de marionnettes en Italie fonctionne encore sous l'égide d'une très longue tradition basée sur la gestion familiale, où tout était produit au sein de la même famille. L'héritage des répertoires (parfois des centaines de *copioni*) se transmettait ainsi de père en fils – ou de maître à élève, dans le cas des marionnettistes formés en atelier. Le patrimoine historique, éparpillé dans une pluralité d'institutions (musées, bibliothèques et théâtres) et d'archives privées (de marionnettistes ou d'historiens), influence encore fortement la façon dont le théâtre de figures est joué en Italie aujourd'hui, car il est

[849] Julie POSTEL, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, thèse de doctorat en Arts du Spectacle, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019, p. 31.

gravé dans la formation des artistes (souvent issus de l'atelier d'un autre marionnettiste, compte tenu de l'absence d'une école spécialisée), et donc dans leur mémoire et leur démarche créative. Si d'un côté cette circonscription (fragmentée, en outre, dans les différentes traditions de chaque région) peut entraver une expérimentation plus libre, de l'autre elle donne lieu à deux phénomènes enrichissants. D'une part, la préservation et la valorisation (bien que rare) d'une mémoire collective et d'un savoir-faire artisanal aujourd'hui désaffecté ; d'autre part, ce sentiment d'une tradition qui oppresse comme un « nuage noir »[850] peut se transformer en élan créatif, devenir le déclencheur de nouvelles inventions qui, tout en partant de la tradition, la revisitent, la remettent en question, l'utilisent librement. Ainsi, certaines créations présentent une stratification d'éléments récupérés et originaux, tant en termes de recherche formelle (rappelons les solutions sculpturales trouvées par Patrizio Dall'Argine lors de sa résidence artistique dans un musée) que de recherche dramaturgique (le travail effectué sur les « tabous » de la tradition par Brunello et Molnár). En empruntant l'expression à Matthew Cohen et en la mettant au pluriel, nous pourrions soutenir que dans le domaine italien sont à l'œuvre des formes « post-traditionnelles », où par « post » on n'entend pas une disparition – plus ou moins imminente – des traditions elles-mêmes, mais un travail sur et à partir de celles-ci :

> *The last century, however, has seen the development of new articulations of puppet traditions – not innovations within traditions but rather strategic departures from them*. […] *Post-traditional practitioners are sometimes critiqued by conservative traditionalists for "destroying" tradition, but many are, in fact, deeply invested in its transmission while hostile to repressive ideologies of "traditionalism" (Pelikan 1984).* […] *Some post-traditional puppetry has been catalyzed by collaborations with agents coming from outside of traditions* […] *Other post-traditional puppetry has been the result of nonhereditary practitioners entering an established field of practice and remaking it according to nontraditional values*. [851]

> Le siècle dernier a cependant vu le développement de nouvelles articulations des traditions de la marionnette – non des innovations au sein des traditions, mais bien plutôt des prises de distance stratégiques envers ces dernières. […] Les artistes post-traditionnels sont parfois accusés par les traditionnalistes conservateurs de « détruire » la tradition, mais nombreux sont ceux qui, en effet, s'investissent profondément dans sa transmission, tout en se montrant hostiles aux idéologies répressives du

---

[850] Cf. Patrizio DALL'ARGINE, p. 197.

[851] Matthew Isaac COHEN, « Traditional and Post-Traditional Wayang Kulit in Java Today », in D. N. POSNER, C. ORENSTEIN, J. BELL (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, *op. cit.*, pp. 178-191.

> « traditionalisme » (Pelikan 1984). […] Certaines performances ont été catalysées par des collaborations avec des acteurs extérieurs aux traditions […] D'autres œuvres marionnettiques post-traditionnelles ont vu le jour quand des artistes qui n'héritaient d'aucune tradition sont entrés dans un champ de pratiques établi et l'ont renouvelé selon des valeurs non-traditionnelles.

À la présence prééminente de la tradition s'ajoute un imaginaire théâtral qui, en Italie, tourne encore largement autour de la figure du « grand acteur » (acteur, auteur et metteur en scène à la fois), une condition qui convient bien à la figure du marionnettiste à tout faire, et qui nuit inévitablement à la rencontre avec des écrivains contemporains ou d'autres professionnels du spectacle vivant.

L'autre raison, de nature matérielle, est liée au manque de ressources financières dans lequel se trouve le théâtre italien, et donc encore plus le théâtre de figure (rappelons que celui-ci est réuni, dans le FUS[852], avec le cirque et les arts de la rue, et que ces disciplines disposent ensemble de 1,5% de la somme totale allouée chaque année au financement public des spectacles). En outre, les théâtres publics sont encore très sceptiques quant à la programmation de spectacles de théâtre de marionnettes, offrant aux artistes un nombre limité de représentations ou leur donnant uniquement des créneaux de l'après-midi pour le jeune public, et optent davantage pour des propositions artistiques standardisées, avec peu de recherche ou d'innovation dramaturgique. Ces conditions pratiques affectent fortement la possibilité d'expérimenter et de se rapprocher de l'écriture contemporaine. Une telle recherche reste donc entièrement entre les mains des marionnettistes : « on pourrait dire que oui, un renouvellement des thèmes et des textes du théâtre de marionnettes classique est possible ; c'est un chemin difficile, inconfortable, qui ne paie pas beaucoup, mais peut-être nécessaire pour maintenir ce genre d'art en vie »[853]. Le chemin suivi jusqu'à présent par Marta Cuscunà (de l'utilisation des marionnettes à gaine et de leur « mémoire » dans *È bello vivere liberi!* au spectacle post-anthropocentrique *Earthbound*) est un exemple

---

[852] *Fondo Unico per lo Spettacolo* [Fonds unique pour les arts du spectacle], cf. pp. 50-51.

[853] Patrizio Dall'Argine, « I temi nel teatro di burattini », *dramma.it*, [en ligne]. URL : http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=33321:i-temi-nel-teatro-dei-burattini&catid=96:drammaturgie-del-teatro-di-figure&Itemid=61 (consulté le 15/09/2022).

possible de la poursuite de l'expérimentation dans le théâtre de marionnettes italien, tant sur le plan scénique que dramaturgique.

La comparaison avec la scène française a donc mis en évidence ces particularités du théâtre de marionnettes italien, tout en fournissant des pistes – qui, nous l'espérons, seront utiles non seulement dans le domaine artistique, mais aussi pour les institutions – sur les actions possibles à entreprendre en vue d'une plus grande ouverture à la recherche et à l'expérimentation. En effet, sur le sol français, les apports des rencontres comme celles organisées à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon entre marionnettistes et écrivains, ainsi que les systèmes d'aide à la création dramatique, sont indéniables. Mais l'exemple français a également fourni un modèle différent de composition artistique, qui ne repose plus sur un individu en charge de toutes les tâches créatives mais sur un réseau de relations, sur des méthodes de travail structurées en dialogue avec d'autres professionnels. Ce modèle est d'autant plus enrichissant pour le théâtre de marionnettes lorsqu'il émane des compagnies elles-mêmes, lorsqu'elles sollicitent un auteur extérieur ou lorsqu'elles s'ouvrent au dramaturge. Le recours à un auteur extérieur peut augmenter les possibilités de publication de la pièce, la rendant durable même après sa représentation sur scène : bien qu'encore faible, le nombre de textes pour marionnettes publiés en France n'est pas comparable à celui de l'Italie, où de telles publications n'existent qu'en vertu d'un investissement de l'auteur lui-même ou du soutien d'une institution régionale. Le contact avec la réalité éditoriale permettrait également à la marionnette de sortir, au moins partiellement, de la condition subalterne à laquelle elle est souvent, encore aujourd'hui, reléguée. Surtout, la relation plus fréquente avec les auteurs contemporains existante en France a insufflé une sève nouvelle à l'écriture pour le théâtre de marionnettes. Bien que la totalité des textes de notre corpus s'inscrivent dans un régime moderne d'écriture dramatique, nous n'avons pas pu observer, du côté italien, une expérimentation linguistique et dramatique radicale comme dans les textes français. En raison du lien plus étroit avec la tradition, les auteurs et marionnettistes italiens restent plus ancrés dans cette « mémoire de la marionnette » que nous avons définie comme une trace des traits traditionnels dans les pièces d'aujourd'hui. Malgré les remaniements, les réinventions ou les réécritures, les textes italiens ne contiennent pas – au moins pas de manière distinctive – les vers brisés, les distorsions, les interruptions rythmiques, les circulations

de la parole, le statut troublé des personnages que nous avons observés dans les écritures, par exemple, de Daniel Lemahieu, Kossi Efoui, Dennis Cooper ou Jean Cagnard (à l'exception des cas particuliers de Guido Ceronetti et Giuliano Scabia, écrivains et dramaturges avant d'être acteurs et metteurs en scène).

La confrontation entre les deux réalités témoigne ainsi du devenir dynamique des œuvres pour le théâtre de marionnettes, tendu entre la dimension expérimentale de la parole auctoriale et la dimension artisanale de l'écriture de l'auteur-marionnettiste. Ce qui ressort, en particulier, c'est le nombre de textes qui sont une synthèse de ces deux modes de composition, au point de rendre excessivement nette la subdivision que nous venons de faire. En effet, dans la plupart des cas, les pièces que nous avons analysées ont intégré certaines caractéristiques du postdramatique, étant venues après les changements et la crise que le drame moderne a traversés, mais en même temps, par l'évidence même de leur richesse littéraire, elles sont les héritières de ce retour au drame auquel divers facteurs économiques et culturels ont conduit dans les dernières décennies du XX^{e} siècle. Outre la mise en évidence des divergences, la comparaison des paysages italiens et français nous a également permis d'observer les caractéristiques du théâtre de marionnettes contemporain sous un angle plus large, en identifiant des traits thématiques, des correspondances poétiques et des références stylistiques communes. À la lumière de la traversée des textes effectuée dans la dernière partie de cette recherche, les différentes écritures que nous avons parcourues témoignent de la richesse des dramaturgies spécifiques pour le théâtre de marionnettes, nourries par un mélange de langage verbal et visuel, une abondance de techniques de manipulation, une multitude de styles, de genres et de procédés dramatiques. La production textuelle par les marionnettistes et la fascination pour l'objet animé de la part d'auteurs littéraires manifestent la relation présente aujourd'hui entre la marionnette et l'écriture, rappelant le parallélisme établi par Kossi Efoui entre la manipulation et le geste d'écriture comme mise en scène des mots[854]. La manipulation n'est pas seulement l'apanage des matériaux concrets, elle est aussi un geste poétique pour explorer les visions intérieures, la relation entre le sujet et le monde, les frontières brouillées entre le vivant et l'inerte. Le rapport

[854] Cf. Kossi EFOUI, p. 233.

entre l'écrivain et l'objet réside encore, en fin de compte, dans ce creuset de fantaisie potentielle que la marionnette est susceptible d'évoquer :

> Un poète pourrait tomber sous la domination d'une marionnette, car celle-ci n'a rien que de l'imagination.[855]

Des figures troublantes comme les marionnettes des spectacles de Gisèle Vienne, des êtres minuscules capables d'exalter le mal comme les marionnettes du *Teatro dei Sensibili* de Ceronetti, des marionnettes effrontées et violentes comme l'Arlecchino de Brunello et Molnár ou le Polichinelle de Gérard Lépinois, ces objets qui ressemblent à l'humain sans l'être, ces passants de la prosopopée, accueillent sur leur écorce extérieure les innombrables possibilités de la vie intérieure humaine, d'autant plus s'ils se confrontent sur scène dans le jeu à découvert avec le marionnettiste, comme le veut la pratique contemporaine. Objets-truchements, les marionnettes s'avèrent aussi d'excellents guides pour accompagner le spectateur de manière rassurante vers les régions les plus sombres, vers la réflexion sur soi ou sur les questions épineuses de l'actualité et de l'histoire, comme nous avons eu l'occasion de le constater en parlant de la marionnette « face au réel ». Qu'elles remplissent une fonction apotropaïque, qu'elles allègent le récit d'une guerre par une routine hilarante, ou qu'elles servent de « drapeau blanc »[856] pour mieux faire entendre une parole, les marionnettes ont la capacité de prendre le spectateur par la main et de le guider vers des géographies inexplorées, telle la silhouette organique qui a emmené Jean Cagnard à la découverte d'un nouveau chemin[857]. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous pensons que cela est possible pour les mêmes raisons qui font que la marionnette est souvent perçue comme ridicule et enfantine : sa capacité immédiate à faire rire, sa forme anthropomorphique (ou sa référence à l'humain), sa petitesse, bref, sa nature réduite

---

[855] Rainer Maria RILKE, *Poupées*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 617.

[856] Cf. Marta CUSCUNA, p. 360.

[857] Cf. Jean CAGNARD, p. 179.

et risible : « c'est au prix de telles simplifications que l'art, parfois, parvient à frayer un chemin à l'émotion et, au-delà, à la pensée »[858].

Le spectre des figurations poétiques permises par la marionnette ne fait que réaffirmer son appartenance à l'ensemble des langages de la scène contemporaine, puisqu'elle ouvre, comme eux, de nouvelles voies à l'écriture, comme l'explique Danan en tirant les conclusions sur « une écriture dramatique qui se donne comme horizon la scène marionnettique », c'est-à-dire, « une écriture dramatique ouverte par la marionnette comme elle peut l'être aussi par la vidéo, par la danse, par la poésie, par la performance »[859]. L'impact de la marionnette sur la scène théâtrale contemporaine n'est peut-être pas assez important pour que l'on puisse parler, en empruntant l'expression à Sarrazac, d'une « réinvention du drame (sous l'influence de la *marionnette*) », mais cet art pourrait à juste titre être ajouté aux éléments qui, toujours selon Sarrazac, ont conduit à une « reprise » de l'écriture dramatique elle-même[860].

Le célèbre *Indovinello veronese* placé en exergue de notre conclusion, description métaphorique de l'activité d'écriture, résume bien l'idée de la marionnette comme théâtre de la manipulation non seulement des objets mais aussi de la parole. Microcosme de chiffons, de masques et de rebuts (imaginaire de la charrette du marionnettiste ambulant) ou grande scène théâtrale peuplée de figures et d'êtres humains, l'art contemporain de la marionnette agit comme une charrue par laquelle sont semées les graines noires du texte dramatique, multiples et hétérogènes, sur le champ blanc de la page.

---

858 Didier PLASSARD, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, Éditions Théâtrales, 2009, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », pp. 22-25.

859 Joseph DANAN, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

860 Rappelons ce passage, déjà cité : « Aujourd'hui, des arts extérieurs tels que le cinéma, la vidéo, la performance, la danse contemporaine pénètrent à leur tour le drame et tendent à le transformer. […] C'est dire que, dans notre esprit, la réinvention permanente du drame est profondément solidaire de l'invention – ou des inventions – du théâtre », Jean-Pierre SARRAZAC, *La reprise. (Réponse au postdramatique)*, *Études théâtrales*, *op. cit.*, p. 15.

Index nominum

A

ALLEGRI, Luigi · 54, 130, 275, 279, 423

ALLEGRI, Marina · 191, 340, 424, 440

ARTAUD, Antonin · 68, 95, 458

AUBERT, Marion · 9, 112, 128, 141, 147, 358, 359, 440

B

BAILLON, Sylvie · 37, 154, 163, 371, 372, 374, 445, 454

BARTHES, Roland · 138, 156, 173, 174, 272, 419, 466

BATAILLE, Georges · 124, 376, 377, 378, 466

BATY, Gaston · 68, 69, 72, 74, 461

BECKETT, Samuel · 54, 70, 138, 150, 163, 168, 169, 170, 171, 184, 223, 225, 237, 242, 243, 414, 453, 459, 462, 469

BERCINI, Maurizio · 191, 340, 341, 424, 440

BERT, Johanny · 249, 250, 251, 252, 253, 359, 423, 440, 441

BOMAN, Patrick · 9, 36, 166, 167, 441, 442

BRECHT, Bertolt · 59, 78, 81, 99, 109, 121, 138, 229, 230, 349, 458

BRUNELLO, Gigio · 9, 57, 129, 156, 159, 160, 198, 199, 200, 201, 202, 221, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 301, 302, 306, 307, 316, 317, 335, 336, 338, 340, 342, 379, 421, 424, 426, 427, 431, 442, 443, 463, 559, 560

C

CAGNARD, Jean · 36, 47, 49, 147, 176, 177, 178, 223, 224, 272, 301, 318, 319, 325, 328, 329, 330, 331, 332, 421, 422, 424, 430, 431, 444, 559, 560

CAMPORESI, Piero · 377, 378, 466

CELATI, Gianni · 396, 397, 398, 456

CERONETTI, Guido · 46, 272, 300, 379, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 394, 395, 398, 426, 430, 431, 444, 559, 560

CHAFFIN, François · 147, 163, 349, 371, 372, 373, 374, 445

CIPOLLA, Alfonso · 9, 39, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 99, 423, 455, 461, 462, 463

COLLA (Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli) · 188, 189

CONNOR, Steven · 409, 410

COOPER, Dennis · 9, 114, 180, 260, 262, 263, 379, 399, 402, 403, 404, 406, 408, 409, 410, 425, 430, 445, 446, 447, 456, 457, 559, 560

CRAIG, Edward Gordon · 53, 67, 95, 261, 402, 403, 405, 408, 457, 458, 461

CUCCOLI (famille) · 65, 183, 186, 187

CUSCUNA, Marta · 9, 57, 116, 117, 129, 156, 204, 205, 206, 213, 216, 217, 221, 227, 255, 256,

257, 258, 271, 272, 273, 286, 289, 290, 292, 294, 295, 296, 333, 334, 349, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 374, 421, 423, 424, 426, 428, 431, 446, 447, 463, 559, 560

D

DALL'ARGINE, Patrizio · 191, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 427, 428, 448

DANAN, Joseph · 9, 108, 135, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 229, 233, 242, 243, 328, 421, 425, 432, 448, 449, 452, 467

DECHAUFOUR, Pénélope · 124, 125, 175, 212, 224, 225, 343, 348, 425, 450, 451, 464

DELATTRE, Simon (Cie Rodéo Théâtre) · 9, 154, 178, 179, 204, 234, 423, 449

DORT, Bernard · 211, 212, 233, 244, 247, 467

E

EFOUI, Kossi · 9, 47, 89, 112, 124, 125, 131, 147, 174, 175, 176, 177, 212, 223, 224, 225, 322, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 421, 425, 430, 450, 451, 464, 559, 560

ÉLUARD, Paul · 399, 400

F

FELICIANO-GIRET, Frédéric · 9, 204, 207, 208, 209, 349, 361, 362, 364, 424, 449

FLACHER, Émilie (Cie Arnica) · 163, 245, 246, 247, 455

FO, Dario · 46, 66, 79, 290, 291, 471

G

GIACOSA, Giuseppe · 46, 66, 281, 282, 444

GUCCINI, Gerardo · 9, 107, 108, 290, 291, 292, 293, 298, 326, 459, 470

GUIDICELLI, Carole · 9, 36, 261, 327, 328, 372, 402, 403, 405, 408, 445, 457, 461, 464

H

HARAWAY, Donna · 116, 352, 447

HECKEL, Jean-Louis · 37, 454

HOUDART-HEUCLIN (Cie) · 9, 47, 129, 131, 164, 165, 221, 420

J

JARRY, Alfred · 52, 54, 67

JOLY, Yves · 69, 72

JURKOWSKI, Henryk · 52, 53, 61, 62, 76, 92, 157, 161, 222, 458, 461, 464

K

KANTOR, Tadeusz · 88, 95, 104, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 223, 261, 368, 402, 403, 405, 408, 457, 461

KLEIST (von), Heinrich · 53, 66, 67, 461

L

LAZARO, François · 9, 47, 58, 111, 125, 152, 154, 156, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 225,

226, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 323, 419, 452, 453, 559, 560

Le Pors, Sandrine · 9, 103, 141, 174, 252, 331, 348, 372, 373, 405, 408, 453, 458, 460, 461, 464, 467

Lehmann, Hans-Thies · 36, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 208, 209, 222, 227, 269, 361, 402, 412, 413, 414, 424, 425, 458, 459, 559, 560

Lemahieu, Daniel · 47, 58, 59, 111, 125, 128, 147, 152, 156, 161, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 225, 226, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 323, 421, 425, 430, 452, 453, 462, 559, 560

Lepinois, Gérard · 9, 47, 112, 113, 129, 131, 147, 164, 165, 221, 286, 287, 288, 321, 379, 380, 382, 420, 424, 426, 431, 453, 454

Lessing, Gotthold Ephraim · 135, 229

Leydi, Roberto · 60

Lucci, Marco · 9, 159, 160, 442, 443

Lupi (famille) · 64

M

Maeterlinck, Maurice · 52, 67, 105, 466

Melloni, Remo · 80, 187, 274, 464

Minyana, Philippe · 37, 128, 139, 454

Miro, Pau · 163, 245, 248, 423, 455

Molnar, Gyula · 9, 88, 91, 93, 94, 159, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 221, 227, 271, 275, 279, 284, 306, 326, 338, 340, 421, 422, 426, 427, 431, 442, 454, 559, 560

Moretti, Giovanni · 56, 61, 62, 158, 461

Mougel, Magali · 141, 146, 178, 179, 449, 460

Müller, Heiner · 89, 105, 121, 122, 249, 251, 252, 253, 264, 265, 414, 423, 440, 441, 459

N

Nasuto, Gaspare · 39

Neiße, Max-Hermann · 135, 136, 230, 241, 468

Niemen, Gualberto · 385, 388, 395, 398, 445

O

Obraztsov, Sergueï · 72

P

Paolini, Marco · 291, 351, 471

Pasqualicchio, Nicola · 9, 293, 471

Pazzaglia, Riccardo · 186, 187

Pigoni, Moreno · 187, 188

Plassard, Didier · 5, 9, 35, 42, 48, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 87, 88, 89, 100, 101, 102, 104, 113, 121, 125, 126, 130, 147, 149, 150, 217, 222, 231, 232, 234, 235, 255, 264, 327, 328, 378, 379, 425, 432, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 468, 469

R

RECOING, Alain · 73, 74, 75, 76, 166, 287, 380

RECOING, Éloi · 58, 75, 76, 77

RILKE, Rainer Maria · 7, 431, 466

ROGANTE, Marco · 9, 205, 213, 214, 255, 256, 259, 421, 423, 446

RYNGAERT, Jean-Pierre · 103, 139, 144, 154, 459, 468

S

SAELENS, Nicolas (Cie Théâtre Inutile) · 174, 175, 343, 344, 421, 450

SARRAZAC, Jean-Pierre · 36, 97, 98, 99, 102, 107, 125, 126, 129, 209, 269, 414, 423, 424, 432, 459, 467, 559, 560

SARZI, Otello · 39, 57, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 187, 296

SCABIA, Giuliano · 142, 184, 272, 300, 379, 391, 392, 394, 395, 397, 398, 424, 430, 455, 456, 559, 560

SCHUSTER, Massimo · 101, 158, 456

SERMON, Julie · 9, 36, 103, 128, 129, 130, 131, 132, 215, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 274, 288, 324, 405, 422, 440, 441, 455, 457, 459, 461

SHAKESPEARE, William · 62, 163, 202, 229, 271, 281, 302, 303, 304, 306, 310, 311, 312, 315, 316

SZONDI, Peter · 36, 97, 98, 101, 107, 108, 425, 467

T

THIMONNIER, Pauline · 9, 204, 220, 221, 244, 245

V

VIENNE, Gisèle · 114, 180, 260, 261, 262, 263, 327, 379, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 425, 426, 431, 445, 456, 457, 559, 560

VITEZ, Antoine · 49, 74, 138, 298, 351, 379, 470, 471

VOUILLOUX, Bernard · 401, 402, 406, 408, 410, 457

W

WILLIAMS, Margaret · 93, 115

WILSON, Robert · 105, 114, 121, 123, 414

Bibliographie

L'ensemble des sources employées pendant la rédaction de cette recherche est ici listé par ordre alphabétique selon le nom des auteurs et articulé en trois sections : une première dédiée aux sources documentaires sur les artistes du corpus, indiquant tous les types de documents, y compris les spectacles cités ou analysés ; une deuxième consacrée aux références bibliographiques générales (éditées en format papier ou numérique) et articulée par sections ; une dernière qui détaille les axes thématiques suivis. Chaque texte est cité dans l'édition en langue française consultée, à l'exception des œuvres pour lesquelles il n'existe pas de traduction officielle en français.

Sources documentaires sur les artistes du corpus

I) ALLEGRI Marina

Spectacles

Cide. I doni di papà Cervi, texte et mise en scène de Marina Allegri, interprétation de Maurizio Bercini.

Documents audiovisuels

Cide. I doni di papà Cervi, captation de spectacle © Educativvù, 2021.

Entretiens

BRUSA Francesco, CALIFANO Nella, DONATI Lorenzo, « Nella tana dell'arte. Una giornata con Maurizio Bercini », [en ligne]. URL : http://www.teatroragazziosservatorio.it/2018/07/02/nella-tana-dellarte-una-giornata-con-maurizio-bercini/ (consulté le 20/04/2021).

Sources non publiées

ALLEGRI Marina, *Cide*, inédit, texte électronique mis à disposition par le Teatro delle Briciole de Parme, 2021.

II) AUBERT Marion

Sources publiées

AUBERT Marion, *Les Orphelines*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.

III) BERT Johanny

Spectacles

L'Opéra du dragon, de Heiner Müller, mise en scène de Johanny Bert, dramaturgie de Julie Sermon, avec Pierre-Yves Bernard, Maxime Dubreuil, Maïa Le Fourn, Christophe Noël. Première représentation le 27 mai 2010, La Comédie de Clermont-Ferrand.

Articles et entretiens

BERT Johanny, « Mentir pour de vrai », interview de Johanny Bert par Didier Plassard, *Artpress 2*, n° 38, « La marionnette sur toutes les scènes », août-septembre-octobre 2015.

BERT Johanny, DIAS Sylvain, PELLOIS Anne, MÉTAIS-CHASTANIE Barbara, SERMON Julie, « Rencontre Dramaturgie et marionnette », *Agôn*, [en ligne] URL : http://journals.openedition.org/ agon/1836. Mise en ligne le 10 février 2019 (consulté le 23/06/2021).

JOLLY Geneviève, « *L'Opéra du dragon* de Heiner Müller mis en scène par Johanny Bert : du « théâtre des voix » aux voies d'un théâtre émancipateur », *Études théâtrales*, n° 60-61, Louvain-la-Neuve, 2014/2, pp. 91-101.

BURTON Olivia, « L'intelligence de l'image », [en ligne]. URL : https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johanny-bert/lintelligence-des-images (consulté le 20/05/2022).

BURTON Olivia, « Arpenter l'inconnu », [en ligne]. URL : https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johanny-bert/arpenter-linconnu (consulté le 20/05/2022).

Autres sources utilisées

MÜLLER Heiner, *L'Opéra du dragon*, Paris, éditions Théâtrales, 2000.

IV) BETTINI Francesca

Spectacles

Et il me mangea, de et avec Charlot Lemoine, Tania Castaing, José Lopez, mise en scène de Francesca Bettini. Création 2009.

La grenouille au fond du puits croit que le ciel est rond, dramaturgie de Francesca Bettini, avec Charlot Lemoine, Tania Castaing ou Dominique Vissuzaine, José Lopez, Fabien Cartalade. Création 2013.

Entretiens inédits

BETTINI Francesca, entretien réalisé en 2017.

V) BOMAN Patrick

Sources non publiées

BOMAN Patrick, *Till Eulenspiegel*, 1986, (texte électronique mis à disposition par l'auteur).

BOMAN Patrick, *Opéra pour marionnettes*, 1991 (tapuscrit conservé à l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières).

BOMAN Patrick, *Manger ours, manger chien*, 2006, (texte électronique mis à disposition par l'auteur).

BOMAN Patrick, *Polichinelle couronné*, 2008, (texte électronique mis à disposition par l'auteur).

Autres sources non publiées

BOMAN Patrick, « Présentation de *Till Eulenspiegel* », avril 2020.

BOMAN Patrick, « À propos de *Planète impossible* », mai 2020.

Entretiens inédits

Entretien avec Patrick Boman, 13 avril 2020.

VI) BRUNELLO Gigio

Spectacles

Un trovatello a casa del diavolo, création 1994, de Gigio Brunello et Gyula Molnár.

Macbeth all'improvviso, création 2001, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Beati i perseguitati a causa della giustizia perché di essi è il regno dei cieli, création 2005, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

La carota, création 2006, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Come gli Etruschi uscirono dalla crisi, création 2008, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Il miracolo della mula, création 2012. Texte de Gigio Brunello, mise en scène de Gigio Brunello et Marco Lucci, manipulation de Marco Lucci.

Circumvesuviana. Tragicommedia per burattini, création 2013. Texte et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, manipulation de Luca Ronga.

La Grande Guerra del sipario, création 2015, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Il ritorno di Irene, création 2017. Texte et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, manipulation de Alberto De Bastiani.

Sources publiées

BRUNELLO Gigio, MOLNÁR Gyula, *Macbeth all'improvviso*, Bergamo, Edizioni Junior, 2003.

BRUNELLO Gigio, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Vittorio Veneto, De Bastiani Editore, 2018.

Articles

BRUNELLO Gigio, « Dar testate alle quinte », in *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, Cristina GRAZIOLI et Matteo MELCHIORRE (dir.), Città di Castelfranco Veneto, 2020, pp. 73-77.

DI FAZIO Francesca, « Engendrer le *génos*. Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello », *À l'Épreuve*, *Revue des sciences humaines et sociales*, « Généalogies imaginaires », 2021, [en ligne]. URL : https://alepreuve.org/content/engendrer-le-genos-insolites-familles-de-bois-dans-le-theatre-de-gigio-brunello.

Sources non publiées

BRUNELLO Gigio, *Trovatello due. Festa di compleanno*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2004.

BRUNELLO Gigio, *Il Miracolo della mula*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2012.

Entretiens inédits

Entretien avec Gigio Brunello, 2017.

Entretien avec Marco Lucci, 10 mai 2022.

Documents audiovisuels

Un trovatello a casa del diavolo, captation de spectacle © Gigio Brunello, 1994. [En ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=ZZGuNAEF8Cc, (consulté le 16/09/2021).

Macbeth all'improvviso, captation de spectacle, filmée de l'intérieur du castelet © Gigio Brunello, 2019. [En ligne], URL : premier acte, première partie : https://www.youtube.com/watch?v=gCyLQDZHYuw&t=1408s ; premier acte, deuxième partie : https://www.youtube.com/watch?v=Gj3CTR0yiVY&t=31s ; intervalle : https://www.youtube.com/watch?v=ePHsEcVROqQ ; deuxième acte, première partie : https://www.youtube.com/watch?v=vmFfwWTLcfg&t=953s ; deuxième acte, deuxième partie : https://www.youtube.com/watch?v=PAT_ibgWcE4&t=4s, (consulté le 20/09/2022).

FRANCABANDERA Renzo, vidéo entretien à Gigio Brunello, [en ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=SKEKRg7R2cA, (consulté le 17/09/2022).

Sites et pages internet

Il Laborincolo, site de la compagnie. URL : https://www.laborincolo.com/portfolio-item/il-miracolo-della-mula-2 (consulté le 07/04/2022).

Luca Ronga, site de la compagnie. URL : http://www.lucaronga.com/portfolio/circumvesuviana/ (consulté le 12/04/2022).

Alberto De Bastiani, site de la compagnie. URL : https://www.albertodebastiani.it/spettacoli/il-ritorno-di-irene/ (consulté le 12/04/2022).

Autres sources utilisées

Anonyme, *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca*, Trieste, A. Chiopris Editore, 1898.

GIACOSA Giuseppe, *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette*, Torino, F. Casanova Libraio-Editore, 1883.

PIRANDELLO Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino, Einaudi, 1993.

PLAUTE, *Amphitryon*, Paris, Hachette, 1876.

VII) CAGNARD Jean

Spectacles

Les Gens légers, de Jean Cagnard, mise en scène de Stéphane Bault, Production Cie Arketal. Première représentation le 16 octobre 2003, Théâtre de La Licorne, Cannes.

Bout de bois, de Jean Cagnard, mise en scène de Greta Bruggeman et Sylvie Osman, interprétation de Sylvie Osman, conception visuelle de Martin Jarrie. Création 2005.

Sources publiées

CAGNARD Jean, *Bout de bois*, Comps, Éditions du Bonhomme Vert, 2005.

CAGNARD Jean, *Les Gens légers*, Montpellier, Éditions Espace 34, 2019.

Articles

CAGNARD Jean, « Son corps instable et encore fumant », *Alternatives théâtrales*, n° 72, Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, 2002, pp. 62-63.

Documents audiovisuels

Les Gens légers, captation intégrale du spectacle mise à disposition par la Cie Arketal.

Sources non publiées

CAGNARD Jean, *La Piscine*, inédit, texte électronique fourni par la Compagnie Arketal.

VIII) CERONETTI Guido

Sources publiées

CERONETTI Guido, *La Iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi, 1994.

Autres sources utilisées

FORTI Luigi, *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milano, Placido Maria Visaj, 1850.

FOSCARINI I. V., *Canti pel popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari, 1844.

NIEMEN Gualberto, *La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

IX) CHAFFIN François

Spectacles

Ni bleu ni blouse, de François Chaffin, mise en scène de Sylve Baillon, interprétation de Ludovic Darras, Laetitia Labre, Olivier Sellier. Première représentation le 14 février 2014, La Nef, Pantin.

Sources publiées

CHAFFIN François, *Ni bleu ni blouse*, Goes, Éditions Osolasba, 2011.

Sources non publiées

CHAFFIN François, extrait du rendez-vous en ligne « Marionnette et théâtre documentaire », organisé par *PuppetPlays* le 20 avril 2021, conçu et animé par Carole Guidicelli, avec la participation de Sylvie Baillon et de François Chaffin (Cie Théâtre du Menteur). [En ligne]. URL : https://www.facebook.com/ERCPuppetPlays/videos/2611706729127322 (consulté le 03/08/2022).

X) COOPER Dennis

Sources publiées

COOPER Dennis, *Ugly Man. Stories*, New York, Harper Perennial, 2009.

Sources non publiées

COOPER Dennis, *I apologize*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2004.

COOPER Dennis, *Jerk*, (adaptation pour le spectacle de Gisèle Vienne), inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2008.

COOPER Dennis, *The Ventriloquists Convention*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2015.

Entretiens inédits

Entretien avec Dennis Cooper, 4 février 2022.

XI) CUSCUNA Marta

Spectacles

È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante. Première représentation le 15 octobre 2009, VIE Festival, Modène.

La semplicità ingannata, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Delta Studios et Elisabetta Ferrandino. Première représentation le 31 août 2012, B. Motion Festival, Bassano del Grappa.

Sorry, boys, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Paola Villani. Première représentation le 3 février 2016, Teatro Sociale, Trente.

Il canto della caduta, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Paola Villani. Création 2018.

Earthbound, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Paola Villani. Première représentation le 25 mai 2021, Teatro Storchi, Modène.

Sources publiées

CUSCUNA Marta, *Resistenze femminili. Una trilogia*. Udine, Forum, 2019.

Articles

CUSCUNÀ Marta, DI FAZIO Francesca, « Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena », *Arti della performance: orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories», Università di Bologna, n° 13, 2021, pp. 105-115. DOI http://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6823.

Sources non publiées

CUSCUNA Marta, *Il canto della caduta*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'autrice, 2018.

CUSCUNA Marta, *Earthbound. Ovvero le storie delle Camille*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'autrice, 2021.

Entretiens et interventions inédits

CUSCUNA Marta, ROGANTE Marco, VILLANI Paola, atelier en ligne « Neurospasta mechanica », organisé par le Teatro Ca' Foscari, Venise, 2020.

CUSCUNA Marta, intervention au V[ème] Colloque International de l'EASTAP, « Theatrical Mind. Autorship, staging and beyond », Milan, 23-27 Mai 2022.

Entretien avec Marta Cuscunà et Paola Villani, 21 mars 2022.

Documents audiovisuels

È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo, extraits © CSS Teatro stabile de Frioul Vénétie Julienne, [en ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=5375gGEKtkE (consulté le 19/09/2022).

Sorry, boys, captation de spectacle © Marta Cuscunà

Sites et pages internet

Site de l'artiste, URL : https://www.martacuscuna.it/ (consulté le 05/06/2022).

Blog de l'artiste sur la naissance du projet autour des « Resistenze femminili », URL : http://resistenzefemminili.blogspot.com/.

Blog de l'artiste sur le spectacle *È bello vivere liberi !*, URL : http://bellovivereliberi.blogspot.com/.

Mémoires

GOBBI Giorgia, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà. Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, mémoire de master II, Alma Mater Studiorum – Université de Bologne [en ligne]. URL : https://www.martacuscuna.it/wp-content/uploads/2019/10/Lofficina-drammaturgica-di-Marta-Cuscuna%CC%80.pdf.

Autres sources utilisées

DI GIANANTONIO Anna, PETEANI Gianni, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*, Trieste, Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.

GIACUZZO Riccardo, *Quelli della montagna: storia del Battaglione triestino d'assalto*, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, 1972.

HARAWAY Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599. [Consultable en ligne]. URL : https://www-jstor-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/stable/3178066?seq=2#metadata_info_tab_contents.

HARAWAY Donna, *The Camille Stories*, in HARAWAY D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, United States of America, Durham, Duke University Press, 2016, [en ligne]. URL : https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway_camillestories.pdf (consulté le 22/07/2021).

LATOUR Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte - Les Empêcheurs, 2015.

PAOLIN Giovanna, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996.

XII) DALL'ARGINE Patrizio

Spectacles

Topolino, de Patrizio Dall'Argine, manipulation et interprétation de Patrizio Dall'Argine, assistante à la mise en scène Veronica Ambrosini, marionnettes et costumes de Patrizio Dall'Argine, Veronica Ambrosini et Dania Bonora. Création 2016.

La Sconosciuta della Senna, de Patrizio Dall'Argine, manipulation et interprétation de Patrizio Dall'Argine et Veronica Ambrosini, marionnettes et costumes de Patrizio Dall'Argine et Dania Bonora. Création 2017.

Sources publiées

DALL'ARGINE Patrizio, *Manuale per un burattinaio*, Createspace.com, 2016.

DALL'ARGINE Patrizio, « Un burattinaio in museo », in John MCCORMICK et Paolo PARMIGGIANI (dir.), *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini – Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parma, Grafiche Step, 2015.

Sources non publiées

DALL'ARGINE Patrizio, *Topolino*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2016.

DALL'ARGINE Patrizio, *La Sconosciuta della Senna*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2017.

XIII) DANAN Joseph

Sources publiées

DANAN Joseph, *Le Théâtre des papas*, Paris, Actes Sud Papiers, coll. « Heyoka Jeunesse », 2015.

DANAN Joseph, *Sur la terre moins qu'au ciel*, Revue littéraire *Patchwork*, n° 8, printemps-été 2016.

Entretiens et interventions inédits

DANAN Joseph, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », communication donnée le 15/10/2021 à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3 à l'occasion du colloque international *PuppetPlays*, « L'écriture

littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e - 21e siècles) ». Captation vidéo de la communication consultable en ligne. URL : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/comment-et-pourquoi-je-n%E2%80%99ai-pas.

Entretien avec Joseph Danan, 14 mai 2020.

XIV) DELATTRE Simon

Spectacles

Poudre Noire, de Magali Mougel, mise en scène de Simon Delattre, interprétation d'Aurélie Hubeau, Anaïs Chapuis, Aitor Sanz Juanes, construction marionnettes d'Anaïs Chapuis. Première représentation le 17 novembre 2016, Théâtre Jean Arp, Clamart.

Dossiers artistiques

Poudre noire, dossier en ligne. URL : https://rodeotheatre.fr/wp-content/uploads/2020/07/Dossier-PN-RODEO-THEATRE-MAJ-20-oct-.pdf (consulté le 23/09/2022).

Entretiens inédits

DELATTRE Simon, entretien réalisé le 14 juin 2022.

XV) FELICIANO-GIRET Frédéric

Spectacles

Mickey Mouse Project, de Frédéric Feliciano-Giret, mise en scène de Nicolas Quillard, interprétation de Frédéric Feliciano-Giret et Céline Feliciano-Giret, regard extérieur de Joëlle Noguès, collaboration artistique de Rayya Roumanos. Création le 23 novembre 2018, Espace des 2 Rives, Ambés.

Sources publiées

FELICIANO-GIRET Frédéric, *Mickey Mouse Project*, Paris, L'Harmattan, 2019.

Entretiens inédits

Entretien avec Frédéric Feliciano-Giret, 24 juin 2022.

Sites et pages internet

Site de la Cie Le Friiix Club, URL : https://friiix.club/ (consulté le 22/06/2022).

Site de l'artiste autour du spectacle *Mickey Mouse Project*, URL : https://mmp.friiix.club/ (consulté le 22/06/2022).

XVI) EFOUI Kossi

Spectacles

En guise de divertissement, de Kossi Efoui, mise en scène de Nicolas Saelens, dramaturgie de Caroline Giguère, interprétation de Simon Abbé, André Antebi, Ludovic Darras, François Essindi, Éric Goulouzelle, scénographie d'Antoine Vasseur. Production Compagnie Théâtre Inutile. Première représentation le 2 octobre 2013, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens.

Sources publiées

EFOUI Kossi, *Io (tragédie)*, Limoges, Le bruit des autres, 2006.

Articles et entretiens

DECHAUFOUR Pénélope, « La poétique du mouvement dans *Io (tragédie)* de Kossi Efoui », *Africultures*, n°86, « Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronage », 2011, pp. 88-93. [En ligne], URL : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10509 (consulté le 03/04/2021).

DECHAUFOUR Pénélope, « En guise de divertissement, un hymne au corps. Une création du Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui », *Africultures*, n° 103-104, « Théâtres d'Afrique au féminin », 2015/3-4, pp. 316-321. [En ligne], URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-africultures-2015-3-page-316.htm.

DECHAUFOUR Pénélope, « Kossi Efoui en compagnonnage avec le Théâtre Inutile », *Skéné&graphie*, n° 1, Automne 2013, pp. 41-46. [En ligne], URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/skenegraphie/1045, (consulté le 01/06/2022).

EFOUI Kossi, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *Puck*, n° 18, « Marionnettes en Afrique », 2011, pp. 172-176.

EFOUI Kossi, « La marionnette, cette mémoire totale. Entretien avec Kossi Efoui », propos recueillis par Pénélope DECHAUFOUR, in *Études théâtrales*, n°60-61, « Les voix marionnettiques », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014, pp. 112-118.

Documents audiovisuels

Cie Théâtre Inutile, *En guise de divertissement*, captation de spectacle, mise en scène de Nicolas Saelens, texte de Kossi Efoui © Théâtre Inutile.

Dossiers artistiques

Dossier de présentation du spectacle *Happy End*, 2008, [en ligne]. URL : https://theatre-inutile.com/wp-content/uploads/2016/01/dossier_du_spectacle_happy_end.pdf (consulté le 08/05/2022).

Dossier de présentation du spectacle *En guise de divertissement*, 2013, [en ligne]. URL : https://theatre-inutile.com/spectacles/en-guise-de-divertissement/ (consulté le 12/06/2022).

Sources non publiées

EFOUI Kossi, *En guise de divertissement*, pièce inédite mise à disposition par l'auteur, 2013.

Thèse

DECHAUFOUR Pénélope, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur " les lieux de la scène "*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

Interventions inédites

EFOUI Kossi, intervention à la table ronde « Faire parler les objets », organisée par le projet *PuppetPlays* au Théâtre Mouffetard – Théâtre de la Marionnette de Paris le 09/06/2022.

XVII) IACOZZILLI Fabiana

Spectacles

La Classe. Un docupuppets per marionette e uomini, de Fabiana Iacozzilli, collaboration à la dramaturgie Marta Meneghetti, Giada Parlanti, Emanuele Silvestri, interprétation de Michela Aiello, Andrei Balan, Antonia D'Amore, Francesco Meloni, Marta Meneghetti, scènes et marionnettes de Fiammetta Mandich. Première représentation le 23 octobre 2018, Romaeuropa Festival, Rome.

Documents audiovisuels

La Classe. Un docupuppets per marionette e uomini, captation de spectacle, mise en scène de Fabiana Iacozzilli © Cranpi Spettacoli, 2019. [En ligne], URL : https://vimeo.com/312354824 (consulté le 29/07/2022).

Dossiers artistiques

Dossier de présentation du spectacle *La Classe*, [en ligne]. URL : http://www.cranpi.com/la-classe/ (consulté le 01/08/2022).

Entretiens inédits

Entretien avec Fabiana Iacozzilli, 1 août 2022.

XVIII) LAZARO François et LEMAHIEU Daniel

Spectacles

Entre chien et loup, de Daniel Lemahieu, mise en scène de François Lazaro, interprétation de Pierre Alanic, François Lazaro, scénographie de Francis Marshall. Production Cie François Lazaro. Première représentation le 8 juillet 1994, Avignon Festival Off, Théâtre Chien qui fume, Avignon.

Paroles mortes ou lettres de Pologne, de François Lazaro et Daniel Lemahieu, mise en scène de François Lazaro. Coproduction Clastic Théâtre et Théâtre Banialuka (Pologne). Première représentation en France le 26 avril 1996, Théâtre d'Arras, Arras.

Entre chien et loup (nouvelle version), de Daniel Lemahieu, mise en scène de François Lazaro, interprétation de Nicolas Goussef, François Lazaro, scénographie de Francis Marshall. Production Clastic Théâtre. Première représentation le 11 novembre 1997, Lavoir Moderne Parisien, Paris.

Origine / Monde : comment on épelle le monde par le geste, textes de Daniel Lemahieu, mise en scène et jeu de François Lazaro, collaboration à l'écriture de Danièle Lemahieu. Créé en avril 2015, Clichy-la-Garenne.

Sources publiées

LEMAHIEU Daniel, *Entre chien et loup*, Paris, Éditions Théâtrales, 1982.

LAZARO François, LEMAHIEU Daniel, *Manifeste du théâtre clastique*, Avril 1996.

LEMAHIEU Daniel, *Squat ta vie d'abord*, Pézenas, Domens, 2016.

Articles

BRUN Catherine, HERSANT Céline, « Entre *agôn* et *agapè* », *Europe* n° 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, pp. 134-137.

DANAN Joseph, « L'inaltérable atelier de l'être », *Europe* n° 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, 176-182.

LAZARO François, « Écrire en marionnette », *Marionnettes : UNIMA France*, n° 17-18, printemps-été 1988, pp. 19-24.

LAZARO François, « Traducteur de langue étrangères », *Alternatives théâtrales*, n° 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, 2002, pp. 30-33.

LAZARO François, « L'ogre des poupées », *Europe*, n° 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, pp. 197-206.

LEMAHIEU Daniel, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, 2002, pp. 26-29.

LE PORS Sandrine, « Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U », *Europe* n° 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, pp. 145-151.

Documents audiovisuels

Extraits du spectacle *Acte Sans Paroles 1* de Samuel Beckett, interprétation et mise en scène de François Lazaro, création marionnette d'Aurélia Ivan, images de Thierry Dufourmantelle © Clastic Théâtre, 2006.

Origine / Monde : comment on épelle le monde par le geste, captation de spectacle, conception de François Lazaro et Daniel Lemahieu, interprétation François Lazaro © Clastic Théâtre, 2015.

Dossiers artistiques

Dossier imprimé de présentation du spectacle *Paroles mortes ou lettres de Pologne*, archive de François Lazaro, 1996.

Dossier imprimé de présentation d'*Entre chien et loup (nouvelle version)*, 1997, archive de François Lazaro.

Dossier imprimé présentation du spectacle *Origine/monde*, archive de François Lazaro, 2019.

Clastic Théâtre, programme, « Territoires clastiques. L'inerte et le vivant », 2019. [En ligne], http://clastictheatre.com/wp-content/uploads/2019/11/linertie-et-le-vivant-Clastic-Theatre-programme.pdf (consulté le 02/05/2022).

Sources non publiées

LAZARO François, lettre à Samuel Beckett, Paris, 27 Avril 1987, archive de François Lazaro.

LEMAHIEU Daniel, lettre du 9 octobre 1997, archive de François Lazaro.

LEMAHIEU Daniel, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'histoire*, version de travail, archive de François Lazaro.

Entretiens inédits

Entretien avec François Lazaro, 3 février 2020.

XIX) LEPINOIS Gérard

Sources non publiées

LEPINOIS Gérard, *La Chpocalypse*, dactylographie, Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières (Fonds Recoing, coll. IIM-1-REC-5-14-4).

Entretiens inédits

Entretien avec Gérard Lépinois, 7 avril 2020.

XX) MINYANA Philippe

Sources publiées

MINYANA Philippe, *La Petite dans la forêt profonde. C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*, Paris, L'Arche éditeur, 2008.

Documents audiovisuels

C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu, captation vidéo partielle du spectacle créé avec les étudiants de la 7e promotion de l'ESNAM, 3e année. Mise en scène de Jean-Louis Heckel et Sylvie Baillon, 2008. © Institut International de la Marionnette. [En ligne], URL : https://vimeo.com/408879728 (consulté le 23/09/2022).

XXI) MOLNAR Gyula

Spectacles

Piccoli Suicidi (Tre brevi esorcismi di uso quotidiano), (*Alka Seltzer*, *Pita and Jörg*, *Time*), de et avec Gyula Molnár, 1984.

Sources publiées

MOLNÁR Gyula, *Teatro d'oggetti*, Pisa, Titivillus Edizioni, 2009.

Entretiens

MOLNÁR Gyula, in « Gyula Molnár – Animare l'inanimato: gioco di oggetti con attori », entretien réalisé par Ines Baraldi, Festival Internazionale del Teatro in piazza Santarcangelo, 2012. [En ligne]. URL : https://santarcangelofestival.wordpress.com/2012/08/01/gyula-molnar-animare-linanimato-gioco-di-oggetti-con-attori/ (consulté le 15/06/2022).

Entretiens inédits

MOLNAR Gyula, extrait d'entretien réalisé en 2015.

MOLNAR Gyula, extrait d'entretien réalisé en 2017.

XXII) MIRO Pau

Spectacles

Buffles. Une fable urbaine, de Pau Miró, mise en scène d'Émilie Flacher, dramaturgie de Julie Sermon, collaboration artistique de Thierry Bordereau interprétation de Guillaume Clausse, Claire-Marie Daveau, Agnès Oudot, Jean-Baptiste Saunier, Pierre Tallaron, marionnettes et univers plastique d'Émilie Flacher, Emmeline Beaussier, Florie Bel. Première représentation le 31 janvier 2019, Théâtre de Bourg-en-Bresse.

Sources publiées

MIRO Pau, *Buffles. Une fable urbaine*, Montpellier, Éditions Espace 34, 2013.

Autres sources

Pau MIRO, présentation sur le site Fabulamundi, [en ligne]. URL : https://www.fabulamundi.eu/en/pau-miro/ (consulté le 01/07/2022).

XXIII) RAME (famille)

Sources publiées

FAMIGLIA RAME, *La battaglia di Palestro*, *La battaglia di Solferino e San Martino*, PORTA Pietro et CIPOLLA Alfonso (dir.), Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

XXIV)RECOING Éloi

Sources publiées

RECOING Éloi, *La Conjecture de Babel et autres textes*, Arles, Actes-Sud Papiers, 2016.

Documents audiovisuels

RECOING Éloi, vidéo de la conférence « Les écritures de la marionnette », 2016. [En ligne], URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/Les-ecritures-de-la-marionnette-par-Eloi-Recoing-22e-Mousson-d-ete (consulté le 19/08/2021).

XXV) SCABIA Giuliano

Spectacles

Fantastica Visione, de Giuliano Scabia, mise en scène de Massimo Castri, interprétation de Salvatore Landolina, Anita Laurenzi, Sergio Reggi, Patrizia Zappa, décors et

costumes par Maurizio Balò, production Mulas Centro Teatrale Bresciano-Compagnia della Loggetta. Première représentation le 23 janvier 1979, Teatro Flaiano, Rome.

Fantastica Visione, de Giuliano Scabia, mise en scène d'Alessandro Marinuzzi, interprétation d'Emanuele Carucci Viterbi, Jean-François Politzer, Rita Maffei, décors, costumes et marionnettes par Andrea Stanisci. Coproduction Centro Servizi e Spettacoli di Udine et L'Abattoir, Centre Régional de Créations Européennes. Création 1993.

Sources publiées

SCABIA Giuliano, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988.

GASPARINI Francesca et MARINO Massimo (dir.), « Della poesia nel teatro: il tremito. Per Giuliano Scabia », numéro monographique de *Culture Teatrali*, n° 12, Bologna, Carattere, 2005.

MARCHIORI Ferdinando, SCABIA Giuliano, BARBA Eugenio, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005.

Articles

CELATI Gianni, « La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso », *Culture Teatrali*, n° 12, Bologna, Carattere, 2005, pp. 97-101.

PUPPA Paolo, « Scabia, ovvero guardare l'ascolto », *Culture Teatrali*, n° 12, Bologna, Carattere, 2005, pp. 127-131.

Entretiens

PAVAN Emma, « Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni », in *Doppiozero*, 2020, [en ligne]. URL : https://www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni (consulté le 20/07/2022).

XXVI)SCHUSTER Massimo

Sources publiées

SCHUSTER Massimo, NICCOLINI Francesco, BAJ Enrico, *Roncisvalle! Roncevaux!*, Pisa, Titivillus, 2001.

XXVII) VIENNE Gisèle

Spectacles

Jerk, d'après une nouvelle de Dennis Cooper, conception et mise en scène de Gisèle Vienne, texte et dramaturgie de Dennis Cooper, créé en collaboration avec, et interprété par Jonathan Capdevielle, marionnettes de Gisèle Vienne & Dorothéa Vienne Pollak. Première représentation le 5 mars 2008, Festival Antipodes, Le Quartz Scène nationale, Brest.

The Ventriloquists Convention, conception et mise en scène de Gisèle Vienne, texte de Dennis Cooper en collaboration avec les interprètes, créé en collaboration avec et interprété par Jonathan Capdevielle, Kerstin Daley-Baradel, Uta Gebert, Vincent Göhre et les marionnettistes du Puppentheater Halle : Nils Dreschke, Sebastian Fortak, Lars Frank, Ines Heinrich-Frank, Katharina Kummer, Katia Petrowick, Christian Sengewald, conception des marionnettes de Gisèle Vienne, fabrication des marionnettes de Hagen Tilp. Première représentation le 14 août 2015, Internationales Sommerfestival Kampnagel, Hambourg.

Sources publiées

VOUILLOUX Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, Regnéville-sur-Mer, Shelter Press, 2020.

Articles

BARBERIS Isabelle, « *Jerk,* de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », *Communications* n° 92, 2013, pp. 159-172, [en ligne]. URL : https://doi-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/10.3917/commu.092.0159.

DOURTHE Pierre, « Not what happens », *Mouvement*, n° 42, La Découverte, Décembre 2006, [en ligne]. URL : http://www.g-v.fr/wp-content/uploads/2017/01/P.-Dourthe-Not-what-happens-Mouvemet-n%C2%B0-52-2006.pdf.

SERMON Julie, « Entre exposition des effigies et ventriloquie : circulation des voix à travers l'espace et les corps dans *Jerk* et *Last Spring : A Prequel*, de Gisèle Vienne », *Études théâtrales*, « Le Théâtre des voix », pp. 121-129.

VIENNE Gisèle, « Un itinéraire de création », in GUIDICELLI Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionettes and Mannequins : Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

Documents audiovisuels

Jerk, captation de spectacle © Gisèle Vienne & DACM, 2008.

The Ventriloquists Convention, captation de spectacle © Gisèle Vienne & DACM, 2015.

XXVIII) ZAMBON Catherine

Sources publiées

ZAMBON Catherine, *Les Balancelles*, Manage, Lansman Éditeur, 2002.

Bibliographie générale

a) Dictionnaires et Encyclopédies

Le Petit Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 2015.

Treccani. Dizionario della Lingua Italiana, Firenze, Giunti TVP, Treccani, 2017.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, 2e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2018.

Union Internationale des Arts de la Marionnette, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Henryk Jurkowski (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Union Internationale des Arts de la Marionnette, « WEPA - World Encyclopedia of Puppetry Arts », sur World Encyclopedia of Puppetry Arts, [en ligne]. URL : https://wepa.unima.org/fr/.

b) Arts du spectacle

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne GROSSMAN, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2004.

ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu. Le Théâtre de la cruauté*, Évelyne Grossman (prés.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

BRADBY David, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, traduction de Georges et Françoise Dottin, Presses Universitaires de Lille, 1990.

BRECHT Bertolt, *Scritti teatrali. II.*, Torino, Einaudi, 1975.

COPFERMANN Émile, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969.

DE MARINIS Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

FENEYROU Laurent (dir.), *Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

GORDON CRAIG Edward, *De l'Art du Théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LEHMANN Hans-Thies, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2019.

LE PORS Sandrine, *L'Enfant qui nous regarde*, *Études théâtrales*, n° 71. Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales / Paris, L'Harmattan, 2022.

MANGO Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

PERRELLI Franco, *Poetiche e teorie del teatro*, Roma, Carocci Editore, 2015.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 12.

TACKELS Bruno, *Les écritures de plateau. États des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

VINAVER Michel, *Le Compte rendu d'Avignon - Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Éditions Actes-Sud, 1987.

VINAVER Michel, (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Éditions Actes Sud, 1993.

Articles et chapitres d'ouvrages

BOST Bernadette, LESAGE Marie-Christine, NAUGRETTE Catherine, QUIRICONI Sabine, VALERO Julie, « Écrire l'image. G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett… », *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39), pp. 105-114. DOI : 10.3917/etth.038.0105. URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-105.htm (consulté le 13/07/2022).

FERRONE Siro, « Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo », *Drammaturgia*, 2014 [en ligne]. URL : https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6050 (consulté le 28/06/2022).

GUCCINI Gerardo, « Lehmann e l'Italia », in H.-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2019, pp. 222-228.

NICLAIS Shirley, « La guerre et son théâtre de la mort », *Vacarme*, vol. 65, no. 4, 2013, pp. 145-163.

MANCINI Leonardo, « Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene », *Mimesis Journal*, vol. 6, n° 1, juin 2007, pp. 69-80.

PLASSARD Didier, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review. Theatre and Research*, 2012 [en ligne]. URL : http://prospero-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&lang=1&edition=10 (consulté le 02/07/2021).

SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise. (Réponse au postdramatique) », Études théâtrales, 2007/1-2 (N° 38-39), pp. 7-18. DOI : 10.3917/etth.038.0007, [en ligne]. URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-7.htm (consulté le 05/05/2022).

SHANK Theodore, « Collective Creation », in CODY Gabrielle, SCHNEIDER Rebecca (dir.), *Re:direction, A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, Londre, 2002. Publié à l'origine dans *TDR: The Drama Review* 16, no. 2, 1972, pp. 3-31.

VALENTINI Valentina, « La drammaturgia del disgelo », *Frigidaire*, mai 1986.

VIESTI Nicola, « Altri anni settanta: luoghi e figure di un teatro irregolare. Il teatro delle cantine alla soglia degli anni settanta », *Prove di drammaturgia*, 1/2002, Bologna, Università degli studi, Centro interdipartimentale di Musica e Spettacolo, pp. 11-23.

VINAVER Michel, « Que vive le théâtre décentralisé ! », *Le Monde*, 14 mai 2007, [en ligne], URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/05/14/que-vive-le-theatre-decentralise-par-michel-vinaver_909777_3232.html (consulté le 30/11/2021).

Communications et Actes de Colloques

Association Théâtrales et Centre national des écritures du spectacle, *Les États de la création théâtrale contemporaine*, Villeneuve-lès-Avignon, Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse, 1995.

HAMIDI KIM Bérénice, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au XXIe siècle. Portraits croisés de Samuel Gallet, Lazare, Magali Mougel et Mariette Navarro ». Article tiré d'une communication présentée dans le cadre du colloque « A l'écoute des écritures théâtrales depuis 2000 – Poétiques et conditions d'émergence (Volet 2) », organisé par LE PORS Sandrine et DIAZ Sylvain à l'Université de Strasbourg et au TNS du 13 au 15 avril 2015. https://www.academia.edu/38499875/Article_Etre_ou_ne_pas_%C3%AAtre_auteur_dramatique_en_France_au_XXIe_si%C3%A8cle_docx (consulté le 05/04/2022).

PLASSARD Didier, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge ». *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international organisé par le Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4-6 novembre 2004), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, pp. 66-79.

Documents audiovisuels

PHILIPPE Cécile, *Roger Planchon et Le Cid*, Ina.fr, 11 janvier 1969 [en ligne]. URL : https://www.ina.fr/video/LXC9703251154 (consulté le 11/08/2022).

Sites et pages internet

Catalogue *Premi Ubu* de 1979 à 2010, [en ligne]. URL : http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu/i-premi-ubu-dal-1979-al-2010 (consulté le 05/04/2022).

c) Arts de la marionnette

ALLEGRI Luigi, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, Parma, Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978.

ALLEGRI Luigi, BAMBOZZI Manuela (dir.), *Il mondo delle figure*, Roma, Carocci editore, 2012.

BATY Gaston, *Trois p'tits tours et puis s'en vont* …, Paris, O. Lieutier, 1942.

BEAUCHAMP Hélène, GARCIN-MARROU Flore, NOGUES Joëlle, VAN HAESEBROECK Élise (dir.), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, Charleville-Mézières, coédition L'Entretemps-Institut International de la Marionnette, 2016.

BELLASI Pietro, LALLI Pina, *Recitare con gli oggetti. Microteatro e vita quotidiana*, Bologna, Cappelli, 1987.

BENSKY Roger-Daniel, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 1969.

CIPOLLA Alfonso (dir.), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, Torino, Edizioni SEB 27, 2004.

CIPOLLA Alfonso, MORETTI Giovanni, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pisa, Titivillus, 2011.

FLEURY Raphaèle, SERMON Julie (dir.), *Marionnettes et pouvoirs : censures, propagandes, résistances*, Charleville-Mézières, Montpellier, coédition Institut International de la Marionnette et Éditions Deuxième époque, 2018.

FLORENCE Jean, BERTHOMMIER Monette (dir.), *Marionnettes*, *Études théâtrales*, n° 6, Paris, L'Harmattan, 1994.

FOURNEL Paul, (dir.), *Les marionnettes*, Paris, Bordas, 1982.

GORDON Craig Edward, *Le Théâtre Des Fous / The Drama For Fools*, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénetier-Alev et Marc Duvillier, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

GUIDICELLI Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, actes du colloque de l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières, 15-17 mars 2012), Montpellier, L'Entretemps, 2013.

JURKOWSKI Henryk, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1991.

JURKOWSKI Henryk, *History of European puppetry*, Edwin Mellen Press, New York, 1996.

JURKOWSKI Henryk, *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières, Montpellier, Coédition Institut International de la Marionnette et Éditions l'Entretemps, 2008.

KLEIST (von) Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, traduction et présentation de Roger MUNIER, Paris, éd. Traversière, 1981 [1810].

LE BOLZER Guy, *Le plus vieux comédien du monde : la marionnette, à la conquête de Paris*, Paris, Éditions Le Terrain Vague, 1958.

LE PORS Sandrine (dir.), *Les voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, n° 60-61, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

LEYDI Roberto, LEYDI Renata Mezzanotte, *Marionette e Burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milano, Collana del "Gallo grande", 1958.

MARCHIORI Fernando (dir.), *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pisa, Titivillus, 2007.

MCCORMICK John, CIPOLLA Alfonso, NAPOLI Alessandro, *The Italian puppet theater. A history*, Jefferson, NC, McFarland & Co., 2010.

MCCORMICK John, PARMIGGIANI Paolo (dir.), *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini – Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parma, Grafiche Step, 2015.

PASQUALINO Antonio, VIBAEK Janne (dir.), Catalogue de l'exposition *Eroi, mostri e maschere. Il repertorio tradizionale nel teatro di animazione italiano*, Firenze, Artificio, 1990.

PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie, Lausanne*, L'Âge d'Homme, coll. « Th20 », 1992.

PLASSARD Didier, *Les Mains de lumière*, Charleville-Mézières, IIM, [1996], 2004.

POSNER Dassia N., ORENSTEIN Claudia, BELL John (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londre, New York, Routledge, 2014.

QUINTAVALLA Letizia (dir.), *La materia e il suo doppio*, Parma, Briciole Edizioni, 1984.

Revues

Alternatives théâtrales, n° 65-66, « Le théâtre dédoublé », Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2000.

Alternatives théâtrales, n° 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2002.

Animatazine, n° 1, « Acqua », [en ligne]. URL : https://www.animatazine.org/

Artpress 2, n° 38, « La marionnette sur toutes les scènes », Paris, août-septembre-octobre 2015.

Études théâtrales, n° 6, « Marionnettes », Paris, L'Harmattan, 1994.

Études théâtrales, n°60-61, « Les voix marionnettiques », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

Europe, n° 1106-1107-1108, « La marionnette aujourd'hui. Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021.

Manip, n° 55, juillet-août-septembre 2018

Manip, n° 68, Paris, octobre-novembre-décembre 2021.

Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, vol. 2, n° 2, Florianópolis, 2019.

Puck, n°8, « Écritures. Dramaturgies », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 1995.

Puck, n° 20, « Humain, non-humain », Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2014.

SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies, « Puppet, Death, and the Devil: Presences of Afterlife in Puppet Theatre », Vol. 8, n° 1, 2022.

Teatroltre, n° 8, Roma, Bulzoni, 1974.

Théâtre / Public, n° 193, Gennevilliers, juin 2009.

Articles et chapitres d'ouvrages

AMICARELLI Alessandra, « Un fanzine comme laboratoire », in *Manip*, n° 68, 2021.

BEAUCHAMP Hélène, « La marionnette, un autre regard sur le monde », *Europe*, n° 1106-1107-1108, 2021, pp. 3-13.

CIPOLLA Alfonso, « Drammaturgie del Teatro di figure », in *dramma.it*, 13 septembre 2021, [en ligne]. URL : http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=31423:drammaturgie-del-teatro-di-figure&catid=96&Itemid=61 (consulté le 24/09/2021).

COHEN Matthew Isaac, « Traditional and Post-Traditional Wayang Kulit in Java Today », in POSNER D. N., ORENSTEIN C., BELL J. (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londre, New York, Routledge, 2014, pp. 178-191.

CUSCUNÀ Marta, DI FAZIO Francesca, « Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena », *Arti della performance: orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories», Università di Bologna, n° 13, 2021, pp. 105-115. DOI http://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6823.

GIRARD Daniel, « Une écriture en creux », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, 2002, p. 5.

DI FAZIO Francesca, « Engendrer le *génos*. Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello », *À l'Épreuve, Revue des sciences humaines et sociales*, « Généalogies imaginaires », 2021, [en ligne]. URL : https://alepreuve.org/content/engendrer-le-genos-insolites-familles-de-bois-dans-le-theatre-de-gigio-brunello.

DI FAZIO Francesca, « Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il *Macbeth all'improvviso* di Gigio Brunello e Gyula Molnàr », *Arti della performance: orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories», n° 13, 2021, pp. 585-596. DOI http://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6823.

DI FAZIO Francesca, « Figurations of Evil in Contemporary Puppet Theatre Dramaturgy », *SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies*, « Puppet, death and the Devil: Presence of Afterlife in Puppet Theatre », Vol. 8, n° 1, 2022, pp. 121-142.

DI FAZIO Francesca, « La Iena di San Giorgio. Da leggenda popolare a mito burattinesco », *DNA-Di Nulla Academia Rivista di studi camporesiani*, Vol. 3, n° 1, 2022, « Inferno e postinferno II », DOI https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/15420, pp. 67-83.

ERULI Brunella, « Le flottant et le figé ? Le théâtre comme métaphore », *Puck*, « Écritures. Dramaturgies », n°8, 1995. pp. 9-12.

JURKOWSKI Henryk, « Une ou deux visions ? Écrivains et metteurs en scène », *Puck*, « Écritures. Dramaturgies », n°8, 1995, pp. 24-28.

LARIOS Shaday, « L'objet " post-catastrophe " et la " catastrophisation " de la matière. Questions et preuves pour un théâtre d'objet documentaire », *Manip*, n° 55, 2018, pp. 27-29.

LECUQ Evelyne, « Regard sur la création », *Manip*, n° 55, 2018, pp. 19-20.

LE PORS Sandrine, « À l'oreille », in LE PORS S. (dir.), *Les voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, n°60-61, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

MELLONI Remo, « Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette », in « Chi è di scena? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole », supplément de la revue *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali*, vol. 3, 1999, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali Regione Emilia-Romagna.

PLASSARD Didier, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, 2002, pp. 10-16.

PLASSARD Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre / Public*, n° 193, Gennevilliers, juin 2009, pp. 22-25.

PLASSARD Didier, « Illusion continue et illusion discontinue sur la scène des marionnettes », *Alternatives théâtrales*, *Poétiques de l'illusion*, 2018, pp. 12-17.

PLASSARD Didier, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, vol. 2, n° 2, pp. 381-401, 2019. DOI : http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019381.

PLASSARD Didier, « Rire et double fiction sur la scène des marionnettes », *Europe*, n° 1106-1107-1108, 2021, pp. 114-122.

PLASSARD Didier et GUIDICELLI Carole, « Haunted Figures, Haunting Figures: Puppets and Marionettes as Testimonies of Liminal States », *SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies*, « Puppet, Death, and the Devil: Presences of Afterlife in Puppet Theatre », Vol. 8, n° 1, 2022, pp. 11-34.

SERENELLINI Mario, « L'attore e il suo doppio (ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini) », *Teatroltre*, n° 8, 1974.

TACKELS Bruno, « Écris-moi une marionnette », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, 2002, p. 6.

WILLIAMS Margaret, « The death of "The Puppet" ? », in POSNER Dassia N., ORENSTEIN Claudia, BELL John (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londre, New York, Routledge, 2014.

Thèses

DECHAUFOUR Pénélope, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur " les lieux de la scène "*, thèse de doctorat en Musique, Musicologie et Arts de la Scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

GUIOT Lise, *Le bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, thèse de doctorat en Langues, Littératures, Cultures, Civilisations, Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 2016.

POSTEL Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, thèse de doctorat en Arts du Spectacle, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019.

RATET Jennifer, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, thèse de doctorat en Art et Histoire de l'Art, Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 2019.

Communications aux colloques

DI FAZIO Francesca, « Concezione drammaturgica e materialità della scena. La processualità trasversale nelle evoluzioni contemporanee del teatro di figura », communication donnée au V^{ème} Colloque International de l'EASTAP, « Theatrical Mind: Authorship, Staging and Beyond », Milan, 23-27 Mai 2022.

PLASSARD Didier, « Puppetry for a Total War : French and German Puppet Plays in WWI », à paraître dans les actes du colloque « Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects », organisé par le Ballard Institute and Museum of Puppetry et le Puppets Arts Program of the University of Connecticut (9 et 10 avril 2021, en ligne).

Dossiers

Dossier de présentation du programme ERC *PuppetPlays*. [En ligne], URL : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/pr%C3%A9sentation (consulté le 1/09/2021).

Sites et pages internet

Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure Arrivano dal mare!, Ravenne. URL : https://www.arrivanodalmare.it/

Festival Incanti, Turin. URL : https://www.festivalincanti.it/

Alpe Adria Puppet Festival, Gorica. URL : https://www.ctagorizia.it/festival/puppet-festival/puppet-festival-2021/

La Macchina dei sogni, Palerme. URL : https://www.figlidartecuticchio.com/la-macchina-dei-sogni/

Festival di Morgana, Parlerme. URL : https://www.festivaldimorgana.it/2021/

Projet *All Strings Attached*. URL : https://culture.ec.europa.eu/creative-europe/projects/search/details/559610-CREA-1-2015-1-IT-CULT-COOP1

Projet *INEUPUP*. URL : https://ineupup.eu/projet/

Projet *PuppetPlays*. URL : https://puppetplays.eu/

d) Littérature, philosophie et anthropologie

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, coll. « Tel Quel », Seuil, 1973.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard Folio essais, 2016.

CAMPORESI Piero, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991.

FOUCAULT Michel, BARTHES Roland, DERRIDA Jacques, « Théorie d'ensemble », *Tel Quel*, Paris, Seuil, 1968.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1982.

GUIBAL Francis, MARTIN Jean-Clet (dir.) *Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, 2004.

KRISTEVA Julia, « Polylogue », Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1977.

MICHELET Jules, *La sorcière*, Paris, Gallimard Folio classique, 2016.

RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, « Points », 1986.

e) Œuvres littéraires

COLERIDGE Samuel Taylor, « Autobiographie littéraire, chap. XIV », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Gallimard, 2013.

MAETERLINCK Maurice, « Menus propos : le théâtre », *La jeune Belgique*, septembre 1890.

RILKE Rainer Maria, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Bibliographie thématique

a) Dramaturgie et écriture théâtrale

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud Papiers, 2010.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud Papiers, 2013.

LE PORS Sandrine, SARRAZAC Jean-Pierre, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2011.

MELDOLESI Claudio, MOLINARI Renata M., *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé poche, 1999.

SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine (dir.), « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène », *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39).

SANCHIS SINSITERRA José, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017.

Articles et chapitres d'ouvrages

BAILLET Florence, BOUZITAT Clémence, « Montage et collage », dans SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *op.cit.*, *Études Théâtrales*, n° 22, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales Université catholique de Louvain, Institut d'études théâtrales Université Paris III, 2001, p. 76.

BARBOLOSI Laurence, PLANA Mauriel, « Épique/Épicisation », in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études Théâtrales*, n°22, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales Université catholique de Louvain, Institut d'études théâtrales Université Paris III, 2001, pp. 42-44.

DE MARINIS Marco, « Postdrammaturgia: ritorno al futuro ? », *Nuovo Teatro*, n° 2/3, 1986-87, pp. 27-30.

DORT Bernard, « Affaires de dramaturgie », *Théâtre universitaire et institutions*, FNTU, 1985.

DORT Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986.

MELDOLESI Claudio, « Appunti sul dopo-dramma. Dalla morte della tragedia a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia », *Prove di drammaturgia*, n° 2, 2001, pp. 6-8.

HERMANN-NEIßE Max, *Der Dramaturg*, in Hugo ZEHDER, *Die neue Buhne. Eine Forderung*, Dresde, Rudolf Kaemmerer, 1920. Traduction en italien par Stefen Degasperi et Eleonora Fumagalli [en ligne]. URL : https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/num04/4_dram1.html (consulté le 10/04/2022).

PLASSARD Didier, « Le devenir–poème du texte didascalique : remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine », in CALAS Frédéric, ELOURI Romadhane, HAMZAOUI Saïd, SALAAOUI Tijani (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2007, pp. 53-67.

PLASSARD Didier, « Le devenir–poème du texte didascalique : remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine », in CALAS Frédéric, ELOURI Romadhane, HAMZAOUI Saïd, SALAAOUI Tijani (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2007, pp. 53-67.

PLASSARD Didier, « Texte événement, texte monument », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 245-246, « Le texte de théâtre et ses publics », Ariane FERRY et Florence NAUGRETTE (dir.), 1er et 2e trimestre 2010, pp. 5-16.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 119-120, 2003, pp. 109-118.

Ouvrages collectifs

CHAMBON Joëlle, GOUDARD Philippe, PLASSARD Didier (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, Montpellier, Éditions Espace 34, 2013.

Revues

Théâtre/Public, n° 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986.

Sites et pages internet

Projet *Fabulamundi – Playwriting Europe*. URL : https://www.fabulamundi.eu/en/playwrights/ (consulté le 23/04/2021).

b) La figure de l'auteur

Articles et chapitres d'ouvrages

BUREAU Marie-Christine, SHAPIRO Roberta, « Et à part ça, vous faites quoi ? », in BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta (dir.), *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

CONSOLINI Marco, CHATEL Jonathan, FOLCO Alice *et al.*, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily… », *Études théâtrales*, N° 38-39, 2007/1-2, pp. 31-41. [En ligne], URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-31.htm (consulté le 23/03/2022).

DORE Antoine, « Les conditions et les modes d'exercice du métier d'auteur dramatique en France », *Tangence*, n°121, 2019. [En ligne], URL : http://journals.openedition.org/tangence/1047 (consulté le 03/04/2022).

FAIVRE D'ARCIER Bernard, VOECKEL Françoise, « La politique du théâtre et les auteurs dramatiques », *Revue des Deux Mondes*, Février 1992, pp. 51-63.

PLASSARD Didier, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *Bibliothèque comparatiste de la SFLGC, Société française de littérature générale et comparée*, 2014, [en ligne]. URL : https://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/ (consulté le 11/08/2022).

Thèses

DORE Antoine, *Le métier d'auteur dramatique : travail créateur, carrières, marché des textes*, thèse de doctorat, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 2016.

c) Droits d'auteurs, lois des arts du spectacle, aides à la création

Code du travail, Articles L.762.1 et R-382.1 et suivants.

Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1er janvier 1984. Étendue par arrêté du 4 janvier 1994 JORF 26 janvier 1994. IDCC 1285, Annexe B 1, Nomenclature et définition des emplois, [consultable en ligne]. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALISCTA000005706633/?idConteneur=KALICONT000005635964&origin=list (consulté le 09/08/2022).

SACD [en ligne]. URL : https://www.sacd.fr/fr/metteurs-en-sc%C3%A8ne (consulté le 08/04/2022).

SIAE [en ligne]. URL : https://www.siae.it/sites/default/files/Condizioni%20di%20Adesione.pdf (consulté le 03/04/2022).

Artcena [en ligne]. URL : https://www.artcena.fr/guide/conception-et-ecriture/diffuser-un-texte/soumettre-son-texte-un-comite-de-lecture (consulté le 20/05/2022).

Ministère de la Culture, https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Aide-au-compagnonnage-pour-les-compagnies-de-theatre-marionnettes-cirque-et-arts-de-la-rue-Dispositif-2022 (consulté le 23/04/2022).

d) Théâtre-récit, théâtre documentaire, théâtre politique, réalisme

BERNAZZA Letizia, *Frontiere di Teatro Civile*. Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

BIACCHESSI Daniele, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Milano, Edizioni Ambiente, 2010.

CASI Stefano, DI GIOIA Elena (dir.), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*. Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

FAVIER Olivier et MARTUCCI Federica (dir.), *1990-2020. Le théâtre italien en résistance*, Montreuil, éditions Théâtrales (coll. « Les cahiers de la Maison Antoine Vitez »), 2021.

LE GOFF Jacques, *Document/Monument*, cité in MAGRIS Erica et PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2019.

MAGRIS Erica et PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2019.

RAU Milo, « Le Manifeste de Gand », in *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique* (*Das politische Theater*, Berlin, A. Schulz, 1929), traduit de l'allemand par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, l'Arche, 1962.

WEISS Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

Articles et chapitres d'ouvrages

GUCCINI Gerardo, MARINO Massimo, OTTOLEGHI Valeria, VALENTI Cristina, « Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress », *Prove di Drammaturgia*, V, n° 2, décembre 1999.

GUCCINI Gerardo, « Quando il teatro ci racconta », *Prove di Drammaturgia*, XIII, n° 1, [juillet 2008], Pisa, Titivillus, 2014, (e-book), pp. 11-16.

GUCCINI Gerardo, « Le théâtre de narration en Italie. Presque un genre en soi, entre la tragédie et le rire », in FAVIER Olivier et MARTUCCI Federica (dir.), *1990-2020. Le*

théâtre italien en résistance, Montreuil, éditions Théâtrales (coll. « Les cahiers de la Maison Antoine Vitez »), 2021, pp. 23-26.

MOLINARI Renata, « Di canti, storie e autori », *Patalogo*, n°26, 2003.

NOSARI Pier Giorgio, « I sentieri dei raccontatori di storie. Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione », *Prove di Drammaturgia*, X, n° 1, juillet 2004.

PASQUALICCHIO Nicola, « La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi », *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV, n° 1, 2016, pp. 217-229.

PICON-VALLIN Béatrice, « Le théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtres dits "documentaires" », in MAGRIS Erica et PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2019, pp. 11-54.

VALENTI Cristina, « Teatro, informazione e controinformazione », *Prove di Drammaturgia*, XIII, 1 [juillet 2008], Pisa, Titivillus, 2014, (e-book), pp. 53-58.

Œuvres théâtrales

FO Dario, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Torino, Einaudi, 2003.

PAOLINI Marco, VACIS Gabriele, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 2014.

Table des illustrations

Figure 1 – Extrait du copione d'*Il Castello* par Otello Sarzi © Fondazione Famiglia Sarzi, Cavriago (RE) 88

Figure 2 – Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Guido Mencari 119

Figure 3 – Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Guido Mencari 120

Figure 4 – Lettre de Daniel Lemahieu certifiant l'autorisation donnée à la compagnie François Lazaro - Clastic Théâtre de reproduire la nouvelle version d'Entre chien et loup. Archive de François Lazaro © Clastic Théâtre 175

Figure 5 – Simon Delattre, *Poudre Noire*, 2016 © Rodéo Théâtre 181

Figure 6 – Patrizio Dall'Argine, *Topolino*, 2016 © Teatro Medico Ipnotico et Teatro Due 195

Figure 7 – Patrizio Dall'Argine, *La Sconosciuta della Senna*, 2017 © Teatro Medico Ipnotico 199

Figure 8 – Patrizio Dall'Argine, tête de la marionnette à gaine Modì © Teatro Medico Ipnotico 200

Figure 9 – Emilio Frabboni, tête de marionnette à gaine © Castello dei Burattini Museo Giordano Ferrari Parma 200

Figure 10 – François Lazaro, *Origine / Monde*, 2015 © Clastic Théâtre 243

Figure 11 – Notes de travail de Daniel Lemahieu suite à une répétition du spectacle Origine/monde. Archive de François Lazaro 244

Figure 12 – Cie Arnica, *Buffles*, 2019 © Michel Cavalca 249

Figure 13 – Johanny Bert, *L'Opéra du dragon*, 2010 © Jean-Louis Fernandez/Comédie de Clermont-Ferrand 254

Figure 14 – Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Daniele Borghello 260

Figure 15 – Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Alessandro Sala/Centrale Fies 261

Figure 16 – Gisèle Vienne, *Jerk*, 2008 © Alain Monot 263

Figure 17 – Gisèle Vienne, *Jerk*, film, 2021 © Compagnie des Indes 264

Figure 18 – Gisèle Vienne, *Jerk*, 2008 © Alain Monot 266

Figure 19 – Gigio Brunello, *Un trovatello a casa del diavolo*, 1994 © Gigio Brunello 280

Figure 20 – Portrait du jeune Arrigo Boito en train d'écrire, avec les marionnettes d'Arlecchino et de Pantalone guidant ses mains. Illustration d'Edoardo Calandra pour la publication de *Il Filo* de 1883. 285

Figure 21 – Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, 2009 © Luigi De Frenza (Arna Meccanica) 295

Figure 22 – Marta Cuscunà, les marionnettes d'Ondina et Blechi in *È bello vivere liberi!*, 2009 © Luigi De Frenza (Arna Meccanica) 300

Figure 23 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001 © Stefano Pavani 310

Figure 24 – Arlecchino. Marionnette de Gigio Brunello. © Francesca Di Fazio 312

Figure 25 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001. Arlecchino et le Generico © Stefano Pavani 313

Figure 26 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001. Brighella-Lady Macbeth. © Stefano Pavani 314

Figure 27 – Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001. Pantalone-Macduff. © Stefano Pavani 317

Figure 28 – Cie Arketal, *Bout de bois*, 2005 © Cie Arketal 322

Figure 29 – Cie Arketal, *Les Gens légers*, 2003. © Cie Arketal 333

Figure 30 – Cie Théâtre Inutile, *En guise de divertissement*, 2013 © Mickael Troivaux 348

Figure 31 – Cie Théâtre Inutile, *En guise de divertissement*, 2013 © Mickael Troivaux 349

Figure 32 – Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, 2018 © Valeria Tomasulo 369

Figure 33 – Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, 2018 © Piero Tauro 370

Figure 34 – Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, 2018 © Valeria Tomasulo 372

Figure 35 – Gérard Lépinois, lettre à Alain Recoing et Maryse Le Bris. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières 386

Figure 36 – Hans Bellmer, La Poupée [1935-1936]. © Adagp, Paris. Crédit photographique : © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP. Réf. image : 4R09819 [1996 CX 0055] 403

Figure 37 – Hans Bellmer, Les Jeux de la poupée [1938-1949]. © Adagp, Paris. Crédit photographique : © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP. Réf. image : 4R00093 [1996 CX 0386] 404

Figure 38 – Gisèle Vienne, *The Ventriloquists Convention*, 2015 © Gisèle Vienne 406

Figure 39 – Gisèle Vienne, *The Ventriloquists Convention*, 2015 © Estelle Hanania 410

Annexes

Entretiens inédits

20 février 2020

De l'écriture, de la rue et de la voix. Entretien avec Dominique Houdart et Jeanne Heuclin

Dominique Houdart

Comment est née la relation avec Gérard Lépinois ? Comment s'est-elle développée au fil des ans ?

C'est une aventure assez étonnante. Il avait écrit et publié un texte et il me l'avait envoyé, sachant qu'il ne connaissait personne dans le monde de la marionnette. C'était plutôt le nom de Guignol et son personnage qui l'avaient interpellé. J'ai lu son texte, et je l'ai trouvé totalement injouable, mais j'étais intéressé par son écriture. On s'est rencontrés, on a passé une nuit à parler, et il a commencé à écrire pour nous, c'est-à-dire qu'il a écrit des centaines de pages, et là-dedans j'allais un peu à la pêche aux perles. J'ai trouvé quelques perles que j'ai agglomérées et dont j'ai fait un spectacle. Il n'a jamais écrit de pièce de théâtre pour marionnettes, mais il écrivait avec une sensibilité qui était proche de la nôtre ; il était fasciné par notre technique, qui, à l'époque, était essentiellement le théâtre noir. Le premier texte qu'il nous a confié, ou plus exactement la série de textes que j'ai agglomérée pour en faire un spectacle, a donné *La nuit et ses épingles*, un spectacle composé d'histoires multiples, de tableaux. On l'a joué dans beaucoup de théâtres, et le critique Michel Cournot a écrit un très bel article sur ce qu'il a appelé « les parlottes » de Gérard Lépinois, mot que je trouve très joli pour décrire son langage. Dans ce spectacle, il y avait déjà – je dis « déjà » parce qu'on va le retrouver – un petit personnage qui n'avait pas encore de nom, et dont la particularité était d'être une sorte de souffre-douleur qui recevait des coups un peu partout. Ce spectacle nous a donné envie de continuer et d'approfondir le rôle de ce petit personnage anonyme, qui allait prendre une place importante dans notre vie. J'avais demandé à Lépinois de continuer à écrire là-dessus, et entre-temps nous avons changé de décorateur : le premier Padox, un petit bonhomme avec une grosse tête, avait été fabriqué par Yann et Marianne Lebar ; ensuite je me suis adressé à Alain Roussel, un décorateur qui nous a beaucoup suivis. Avec lui, nous avons changé un peu d'esthétique ; le petit bonhomme est devenu une marionnette très manipulable, dans l'esprit du Bunraku, mais mêlé au théâtre noir. Pour le manipuler, nous étions habillés en noir et placés au-delà de la lumière ; nous propulsions le personnage dans la lumière, ce qui permettait des choses étonnantes. Nous avions adopté une esthétique plus traditionnelle (la marionnette avait toujours une grosse tête, avec la langue et les yeux qui pouvaient sortir), mais elle était beaucoup plus manipulable. L'écriture de Gérard Lépinois avait à nouveau produit différentes petites histoires sur lesquelles j'ai travaillé en cherchant à les lier : c'est comme ça que le spectacle *La deuxième nuit* est né. Ce

spectacle a été le point de départ d'une histoire longue et importante, non seulement avec Gérard Lépinois mais aussi avec le personnage déjà créé.

Comment est-elle née l'expérience de Padox dans la rue ?

Après quelques années, la ville d'Épinal, où nous avions le statut de compagnie en résidence, nous a retiré son soutien financier et nous nous sommes retrouvés à la rue. C'est alors que Jeanne et moi avons décidé de faire du théâtre de rue. Nous avions envie de continuer l'aventure avec notre petit personnage, sauf qu'il n'était pas approprié pour jouer dans la rue. Alors nous l'avons fait grandir, nous lui avons donné une taille humaine et nous en avons fait une marionnette habitable pour pouvoir l'utiliser aussi à l'extérieur. À ce moment-là, j'ai demandé à Gérard Lépinois de nous donner un nom pour ce personnage. Gérard Lépinois, lui, écrit beaucoup, mais ne choisit jamais. Il m'a donc donné une liste d'une cinquantaine de noms parmi lesquels j'en ai sélectionné un. Sa liste de noms (inventés et non) comportait celui de « Padox ». Dès que je l'ai vu, je l'ai immédiatement choisi, mais sans raison particulière. C'est seulement plus tard que je me suis rendu compte que c'était un mot formidable, parce que les gens du monde entier arrivaient tous à le prononcer correctement. En outre, en chinois, ce nom signifie « celui qui vient d'ailleurs ». Par la suite, nous avons demandé à Alain Roussel de dessiner notre Padox, (que désormais nous définissions comme « l'autre, l'étranger, celui qui vient d'ailleurs »), et d'en fabriquer trois. Nous avons donc commencé avec trois Padox. J'ai suggéré à Gérard Lépinois que Padox puisse à la fois sortir dans la rue et figurer dans un spectacle en intérieur. Il a alors écrit énormément de textes, à la fois pour l'intérieur et pour dehors – mais pour lui, cela semblait un peu la même chose. À partir de ses textes j'ai tiré une substance intéressante qui a donné, simultanément, *La troisième nuit de Padox* et les aventures que nous avons vécues dans la rue avec Padox. Dans la rue, au début, nous avions monté des sketches, des petites histoires issues de ce que Gérard Lépinois nous proposait. Peu après, je me suis rendu compte que les spectateurs applaudissaient à la fin du sketch, et puis c'était fini, alors que nous commencions à subodorer qu'il y avait une autre attitude à mettre en œuvre avec les Padox, une attitude plus proche de la vie, des villes et des gens. J'ai alors demandé aux trois comédiens qui jouaient Padox, dont Jeanne, d'improviser complètement et de partir à l'aventure, de se dire « la rue a du génie et nous allons en jouer, sans imposer nos petites histoires, mais au contraire en étirant le fil des histoires que la rue nous propose ». En suivant cette démarche, nous avons vécu des moments intenses et importants, comme celui à Saint-Nazaire où nous avons vraiment réussi à nous plonger dans la vie d'un quartier populaire, au point que les Padox étaient devenus comme les héros du quartier.

Padox est devenu une forme de théâtre participatif ?

Au bout de huit ans, après avoir joué dans énormément d'endroits un peu difficiles et dans des festivals de rue, j'ai pris une décision : il fallait que ce soient les spectateurs,

les habitants de la ville où nous allions qui soient dans les Padox. C'est là que nous avons fabriqué quarante Padox, tous identiques mais modulables en hauteur, pour les faire utiliser directement par les gens. Padox était devenu autre chose, c'était devenu un peuple. Nous avons aussi participé à différentes manifestations à caractère politique : immédiatement, dans l'imaginaire des gens qui nous voyaient, ils nous assimilaient au thème de la manifestation dans laquelle nous étions. J'ai retrouvé quelque chose de similaire à ce que j'avais vécu en 1968, c'est-à-dire le moment où je me suis rendu compte à quel point les gens pouvaient faire un transfert sur un objet, charger une marionnette à la fois de tout ce qu'ils pensaient, de tous les mots qu'ils voulaient, de tous les messages : je découvrais la force de cet objet symbolique. Le jeu dans la rue a été extraordinaire, c'était un plaisir de fabriquer des images. Je me souviens d'une fois, dans une petite ville de la République tchèque, où avec nos quarante Padox, chacun avec une valise à la main, nous sommes allés dans une gare désaffectée attendre un train qui ne viendrait jamais. Quarante Padox sur le quai… il y avait une passerelle au-dessus du quai depuis laquelle cela devait sembler vraiment fou. C'était une atmosphère beckettienne. Nous en avions fini avec les sketches, nous ne les jouions plus. Nous avions compris que c'est parfois en ne faisant rien qu'on est plus fort. En créant un moment de suspension, on obtient des rapports très puissants et très profonds avec le public. L'évolution de notre travail s'était produite en prise directe avec la rue ; c'est pourquoi l'écriture de Gérard Lépinois ne nous était plus d'un grand secours. Les Padox aidaient les populations et les territoires où ils aillaient : nous nous limitions à de petites interventions, mais toujours portées par une recherche de sens. Avec les Padox, nous essayions constamment de comprendre : par exemple, comprendre pourquoi il y a des bandes blanches dans la rue pour traverser. Les Padox deviennent alors un peu comme les Beatles en traversant d'une bande blanche à l'autre, et quand nous restons quelques jours dans une ville, tous les enfants se mettent ensuite à traverser comme les Padox. Aujourd'hui nous ne jouons plus avec les Padox, nous sommes à la retraite, mais j'ai un neveu qui a travaillé avec nous pendant des années qui a décidé de ne pas les laisser tomber : les Padox continuent.

Quelles sont les formes sur scène où les Padox sont présents ?

Nous avons monté *La deuxième nuit*, puis *La troisième nuit de Padox*, *Les quatre saisons* de Vivaldi – avec Jeanne qui donne sa voix aux Padox sans leur faire parler une vraie langue spécifique. Par la suite nous avons eu l'opportunité de travailler avec des jeunes immigrés en Norvège. J'ai écrit un texte sur les migrations pour les Padox, *Padox migrateurs*. C'est l'histoire d'un village de Padox qui vivent sans soucis dans une île lointaine, jusqu'à ce que l'eau commence à manquer ; ils décident d'abandonner l'île et ils construisent un petit bateau, traversent l'océan pour arriver dans un pays qui aurait dû être un pays de rêve, mais où finalement ils ne trouvent que des sens interdits, des obligations etc. Dans ce pays, ils traversent les aventures typiques des immigrés, et quand ils trouvent un squat et pensent être à l'abri, celui-ci prend feu en faisant des morts et des blessés. Les spectacles avec les Padox dans la rue sont totalement muets,

ils se font comprendre par les gestes. Nous demandons aux comédiens qui sont dans les Padox de ne pas parler et surtout de ne pas rire, parce que le rire casserait tout. Le Padox doit rester un bloc monolithique. Au contraire, les spectacles en salle ne sont pas muets. Nous donnons voix à nos marionnettes, surtout à travers Jeanne, qui est une spécialiste de la voix (soprane et contralto). Dans plusieurs spectacles elle a assumé le rôle de la récitante, comme dans le Bunraku japonais : elle reste à côté de la scène et elle donne l'impulsion, la respiration, l'émotion. Elle a développé des voix multiples et surtout une réflexion sur ce qu'est la voix : la voix c'est l'émotion, c'est la respiration, c'est le sentiment qu'elle transmet aux marionnettes. Elle est très présente et absolument indispensable dans les représentations en intérieur.

Vous avez également mis en scène des textes classiques, comme* Dom Juan*, Le* Misanthrope *etc. Comment avez-vous travaillé sur la réélaboration du texte ? Avez-vous simplement coupé, transformé, ou réécrit ?

Généralement, nous avons fait quelques coupures, mais cela dépendait des cas. Dans *Le Misanthrope,* nous avions beaucoup coupé, parce que je voulais qu'Alceste soit toujours en scène et que tout sorte de sa tête. J'avais donc enlevé toutes les scènes annexes. Dans *Phèdre*, Jeanne était comme une chamane qui porte l'esprit de tous les personnages ; elle prenait un objet représentatif du personnage et tout d'un coup elle prenait la voix de ce personnage et disait son texte. Si elle prenait une épée qui représentait Hippolyte, elle devenait Hippolyte ; un petit miroir et elle devenait Œnone, etc.

Vous avez aussi travaillé avec Patrick Dubost. Quel souvenir gardez-vous de l'expérience avec cet écrivain ?

Avec Patrick Dubost, nous avons monté deux spectacles. Nous nous sommes rencontrés à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, où il était accueilli pour des lectures de ses pièces. J'ai trouvé qu'il avait une langue extraordinaire et qui me semblait, a priori, marionnettique. Un peu comme avec Lépinois, je lui ai demandé des textes à dire qui sont devenus des textes à jouer avec marionnettes et objets. Le premier spectacle a été *L'inventaire des théories*, pour lequel toutes les marionnettes sont faites avec le papier du texte. Nous l'avons joué à la Chartreuse sous la direction de François Lazaro. L'autre texte de Dubost que j'avais lu et que je trouvais superbe, c'était *Jonas Orphée*. La possibilité de le monter est arrivée avec la proposition du directeur du théâtre du Cristal (une compagnie de comédiens handicapés mentaux) de réaliser une mise en scène. Ce travail avec des interprètes d'une sensibilité extraordinaire a été l'une des expériences les plus fortes de ma carrière, tout comme celui dans les prisons avec les Padox. Plusieurs marionnettistes, après nous, se sont intéressés aux textes de Dubost et les ont mis en scène.

Vous avez dit qu'à la première lecture, vous avez trouvé que la langue de Lépinois avait quelque chose de « marionnettique ». Pouvez-vous préciser ce que vous entendez par là ?

Sa langue provoquait en moi des images, des images qui n'étaient pas pour comédiens. Il travaille le symbole, la distance, la projection : je trouvais que pour rendre ces textes il y avait besoin des objets, des choses inanimées.

Cela ne pouvait pas sortir d'une bouche humaine ?

C'était possible, mais c'était tellement mieux que ça passe par le truchement de l'objet.

Ce n'était pas une question de rythme ? Parce que c'est une langue assez rythmée quand-même.

C'est une langue très rythmée, avec des rythmes très particuliers, et qui donc convient bien à l'objet. L'acteur, quelquefois, tire le texte à lui et le texte s'appauvrit. On ne voit plus que l'acteur, alors que la marionnette, elle, est respectueuse du texte qui l'enrobe, ça devient son costume, ça devient son ambiance, elle valorise le texte.

Quand c'était vous qui écriviez les textes, comment cela se passait-il ? C'était une écriture de plateau, ou l'écriture précédait-elle le travail de plateau ?

J'écris avant. J'ai monté un spectacle qui s'appelle *Le petit théâtre d'objets des philosophes* : je suis seul en scène, mais entouré d'objets. Je suis parti d'un texte de Descartes, *La deuxième méditation*, dans laquelle il parle d'un morceau de cire. Il dit : « Regardez ce morceau de cire, je le sens, je le reconnais à son odeur, à sa malléabilité etc. ». Après, je le passe dans une flamme et soudain il change : il n'a plus la même odeur, il n'a plus le même aspect, mais c'est quand même de la cire. Intellectuellement, je comprends que c'est toujours de la cire. Alors je me suis dit qu'il y avait sûrement d'autres philosophes qui avaient dû utiliser l'objet pour leurs démonstrations. J'ai balayé toute l'histoire de la philosophie et j'ai découvert des merveilles, de Platon à Michel Serre… C'est le sens que l'objet donne qui permet la démonstration. Quand les philosophes n'utilisaient pas d'objets pour les démonstrations que j'avais décidé d'intégrer au spectacle, j'utilisais des pots de fleurs ou un objet neutre. J'aime partir d'un matériau et jouer avec ce que j'ai sous la main. Je passe par le texte – si un texte est nécessaire – et puis j'arrive à organiser tout ça.

Par exemple pour le spectacle* La petite physique des quatre éléments*.

C'est un texte de vacances. Gérard Lépinois, Jeanne Heuclin et moi étions en vacances au même endroit. Il nous apportait des textes qui reflétaient un peu

l'ambiance campagnarde du lieu, il écrivait pour les arbres, pour les vaches… Et j'ai commencé à penser à monter ces textes avec ce que j'avais sous la main, c'est-à-dire du sable, du gravier, des pots de fleurs, du rafia, enfin peu de choses. D'abord, j'ai joué uniquement avec les objets ; ensuite, de retour à Paris, j'ai demandé à Alain Roussel de construire un dispositif. Ce dispositif – que j'ai utilisé aussi pour la pièce sur les philosophes – est construit comme un petit temple dans lequel je suis assis entouré des objets pauvres que j'utilise. Le texte parlait d'éléments, du ciel, de la terre, du feu, de l'eau… d'où le titre. À partir de ces quatre éléments, tout prend vie ; ce tout symbolique est à la fois le début de la création et l'éternité du monde. La vie ne naît que de ces quatre éléments. Ce spectacle est un hymne à la vie réalisé d'une façon simple, qui passe par le truchement de ces objets, des matériaux : il est marionnettique.

Jeanne Heuclin

Comment s'est développé votre processus créatif ?

Nous avons toujours fait un théâtre de combat, de lutte, par rapport à notre époque. Pour chaque création Dominique choisissait un thème qui l'intéressait, qui lui tenait à cœur, ensuite nous consacrions notre temps à trouver les textes qui correspondaient à ce que nous pensions, les matériaux d'écriture. La question des matériaux d'écriture et du style était essentielle, nous nous demandions quel auteur proposait une œuvre adaptée à l'interprétation par des marionnettes. Ensuite nous affrontions la question des matériaux de la marionnette, nous pensions à comment la créer, à quel plasticien demander de réaliser ce qu'on avait en tête. Je suivais toutes ces étapes avec un peu de distance, préférant travailler mon propre élément vocal. Je cherchais pour trouver dans mon corps les correspondances qui allaient le mieux répondre à la matière qui était en train de se former. Ça m'a amenée à travailler en moi-même, il fallait toujours que mon instrument soit prêt. J'ai vécu avec mon propre corps la création des objets : leur odeur, leur souplesse, leur transparence ou au contraire leur opacité… je travaillais avec tous ces éléments. J'ai essayé de trouver dans ma voix, dans mon corps, tout ce qui pouvait se préparer à répondre à la demande de ce qui arrivait en scène, que je le manipule ou que je le vois de loin. Manipuler et donner la voix c'est un rapport, mais ne pas manipuler, regarder à distance, c'est un autre rapport.

Donc vous avez travaillé aussi avec les matériaux utilisés pour construire les marionnettes ? Vous avez fabriqué vous-même des marionnettes ?

Oui, par exemple pour les pièces *Dom Juan* et *Le roi se meurt*. C'était une époque où nous réalisions nous-mêmes beaucoup de choses ; ça m'aidait à rentrer, à comprendre, à être en osmose avec les matériaux. Grâce au fait d'avoir travaillé avec eux, d'avoir participé à leur naissance, c'était plus facile de trouver la voix pour chacun. Petit à petit

nous n'avons pas eu assez de temps et nous avons délégué le travail à des créateurs de marionnettes. Il s'agit toujours d'un travail du corps et de la voix. La danse et le chant m'ont préparée à ce type d'approche. La marionnette oblige à une extension sonore, à un nombre de techniques tel que même l'acteur du théâtre parlé ne les aborde qu'un peu. Avec la marionnette, le spectateur voit arriver un objet manipulé, et il fabrique en lui-même sa propre réponse sonore, puis tout d'un coup c'est quelqu'un d'autre qui lui donne la voix. C'est un travail délicat. Dans ma démarche il y a deux situations différentes : le vociférateur qui manipule et le vociférateur à distance. Dans le premier cas, il y a la difficulté physique de manipuler et, en même temps, de ne pas perdre de vue ce qui est devant – il faut que pour le spectateur ce qu'il voit corresponde à ce qu'il attend, ou au contraire que ça l'étonne, si le texte le demande. J'ai manipulé beaucoup au début, mais je n'aimais pas trop cela ; quelquefois je me trouvais dans des contradictions. Parfois je devais donner des voix très pures, cristallines, pendant que je tenais en main des marionnettes vraiment lourdes à porter. Il y avait une dichotomie entre la manipulation et la voix. Alors j'ai proposé une autre technique, celle d'être éloignée, comme dans le Bunraku, et de donner la voix à distance.

Cette technique apporte-t-elle des changements par rapport au texte ?

Oui, ça change tout : si je suis à coté, si j'accompagne le geste et en même temps je donne la voix à la marionnette, je suis plus proche d'elle et je peux répondre tout de suite, mais je dois quand même tenir compte de l'inertie du public, il y a un temps d'attente. À la fois c'est plus facile parce qu'on est plus près de l'objet, mais plus difficile aussi parce qu'il y a l'objet et la distance entre le public et moi. Si je suis à distance, je peux donner au mieux la voix dégagée de toutes contraintes physiques. Dans cette situation, qui est à la lisière du public et de l'aire de jeu, je dois tenir compte de la marionnette, du public et de moi-même, et arriver à composer un triangle de circulation, ou un carré – quand il y a la musique aussi. Ce sont les différentes situations de celui qui donne la voix. Mais il y a aussi la question des matières. Dans mon corps, dans mes os, je dois trouver les correspondances aux différents matériaux : il s'agit de comprendre de quoi est faite la marionnette, si elle a une raideur, si au contraire elle a une fluidité. Si par exemple elle est faite de tissus, de quelque chose de souple, je suis obligée de trouver dans mon corps le lieu adapté d'où faire sortir la voix ; même si c'est un personnage qui a de l'agressivité je dois rendre sa voix par rapport à son matériau. C'est comme un chant : des matériaux lisses veulent des voix droites. Il faut trouver à l'intérieur du texte des moyens de faire entendre ça. Le travail avec les instruments musicaux qu'on a utilisés dans quelques spectacles m'a aidé aussi à trouver les voix ; travailler avec le violon, le clavecin, avoir une osmose entre la voix, l'instrument et la marionnette, c'est créer une circulation. Quand on arrive à trouver ça, le spectateur est à l'aise et une magie se crée.

La marionnette m'a donné une exigence. La danse me l'avait donnée aussi, et je l'ai retrouvée avec la marionnette. À travers elle j'ai appris qu'avec la voix le corps peut

changer de matière. On peut dire qu'il y a des marionnettes « voyellisantes » et des marionnettes « consonisantes ». Dans mes os je trouve les voix plus dures et dans mon corps j'ai les parties molles, aérées, matière souple, que je mets au service du texte et de la matière. Dans le spectacle *Les voix de la matière* j'ai expliqué tout ce que je dis là : l'entraînement vocal, les exercices, comment on articule, la diction. Quand on est marionnettistes, on est acteurs et tant d'autres choses encore : on interprète, on donne la voix, on fait les deux. Il y a aussi un livre, *Les voix de la matière*, qui n'a pas été édité mais qui est conservé à la BNF.

Comment se faisait le choix des textes que vous montiez ? Est-ce que vous participiez aussi au travail de lecture des textes ? Est-ce que la lecture d'un texte provoquait chez vous un imaginaire des voix ? Ou l'imaginaire venait plutôt des objets ?

Le choix des arguments et des textes était fait surtout par Dominique. Je me tenais le plus possible à l'écart du travail mental, parce que j'avais toujours l'impression qu'il fallait que je garde en moi quelque chose d'ignare, comme d'une bête qui arrive. Je ne voulais pas être épuisée par une recherche intellectuelle.

Et vous découvriez quand même le texte que vous alliez travailler ?

Oui.

Et pendant la lecture, des voix commençaient déjà à vous parvenir ?

Non, jamais à la lecture, surtout pas. C'était avec les marionnettes.

Comment fonctionnait, pour vous, le travail sur les textes de Gérard Lépinois ?

Lépinois écrivait des scénarios avec quelquefois des bribes de texte à dire. Avec *La nuit et ses épingles*, donc avec la naissance de Padox, mon travail a été encore une autre chose, parce que la marionnette de Padox n'a pas une bouche qui articule, elle a une bouche fermée. Quand on jouait Padox à l'intérieur, il a fallu que je trouve comment rendre une voix qui n'articule pas. Même avec la bouche fermée il fallait faire entendre quelques mots, au moins la structure d'un mot, pour que le public comprenne. Vu qu'on le jouait dans différentes langues j'ai dû trouver un langage de borborygme, qui est moins articulé que le grommelot, où on n'ouvre pas la bouche.

Quelle est la place du comédien dans le théâtre de marionnettes ?

Avoir fait quarante ans de marionnette – mais j'étais comédienne avant – recadre différemment, et quand je suis revenue au théâtre d'acteur pur j'avais quand même cette trace que la marionnette m'a laissée. Je trouve que les acteurs, quand ils sont de

bons acteurs, ils sont des marionnettes de quelque chose : de l'auteur, du texte, de quelqu'un d'autre. Selon moi les grands acteurs de théâtre sont cela. Dans Beckett les acteurs étaient marionnettisés. Artaud aussi, pour moi, c'était marionnettisé. En lisant ou en disant un texte en public il faut maintenir une distance entre soi-même et le texte. Surtout, quand on donne la voix à la marionnette, il ne faut pas se prendre pour un acteur : il faut que l'on soit, uniquement, un passeur. La barrière du texte pour moi c'était une planque.

7 Avril 2020

« Une espèce de geste théâtrale ». Entretien avec Gérard Lépinois

Comment avez-vous collaboré avec Dominique Houdart et Jeanne Heuclin ?

J'ai une formation de philosophie, j'ai commencé à me dédier à l'écriture assez tôt, à la vingtaine. Il m'était arrivé d'écrire une pièce en m'inspirant d'un mystère du Moyen Âge qui était plus ou moins pour marionnettes ; c'est comme ça que j'ai rencontré Dominique Houdart et Jeanne Heuclin, nous avons échangé, et j'ai découvert leur type de théâtre, le théâtre noir, qui m'intéressait. À partir de là on s'est posé la question du répertoire possible pour leur type de théâtre. Ce qui m'intéressait, qui correspondait à ma démarche d'écriture préalable, c'était que ce n'était pas un théâtre où on peut proprement parler de la parole, c'est un théâtre où un double sens de l'écriture littéraire et théâtrale pouvait avoir cours et s'affirmer. C'est ça qui m'a bien intéressé. J'ai commencé à écrire un peu comme une mitraillette, comme je le fais jusqu'aujourd'hui, des petits textes plus descriptifs que dramatiques, de manière condensée. J'essayais d'écrire une espèce de geste théâtrale, des gestes pour un personnage X – ou des personnages X –, quelques objets ou figures. Cette démarche a continué pendant des mois, des années, et a abouti à un premier spectacle, *La nuit et ses épingles*. Notre collaboration a duré plus de vingt ans, de façon discontinue, pour donner plusieurs spectacles, en particulier de théâtre noir. Au fur et à mesure que notre travail avançait, s'est dégagée une espèce de personnage, qui s'est appelé plus tard Padox, et pour lequel je me suis mis à écrire d'abord des pièces de théâtre noir — donc d'intérieur —, puis des spectacles de rue. La caractéristique du type d'écriture que j'ai développé, c'est un paradoxe absolu : une écriture sans paroles, descriptive. Comme j'étais professeur de théâtre, je me suis intéressé à tout ce qui pouvait ressembler à cette démarche d'écriture descriptive paradoxalement muette (il existe des pièces remarquables, par exemple de Peter Handke, qui peuvent être représentées sans un mot).

Au cours du travail d'écriture, avez-vous eu des échanges avec la compagnie ?

Nous avons sans arrêt échangé : je donnais les textes et ils les adaptaient à leur façon. En principe, je travaille par séries de textes. J'envoyais donc des séries et ils me donnaient leurs réactions, dans une interaction continue. Ce n'étaient pas deux travaux séparés.

Vous avez assisté aussi à des répétitions ?

Parfois oui, j'assistais aux répétitions, mais pas de façon systématique.

Le fait d'écrire pour la marionnette a-t-il changé votre relation à l'écriture ou au théâtre ?

Oui, en particulier le théâtre noir. Ce théâtre correspondait à des caractéristiques de ma démarche d'écriture préalable, mais il a évidemment modifié ma démarche ; il l'a spécialisée et en même temps il l'a ouverte sur d'autres choses, sur une imagination différente. J'ai été modifié par ce théâtre. En même temps, j'avais eu des expériences de théâtre d'acteur, mais mon écriture ne correspond pas vraiment au théâtre d'acteur en tant que théâtre où la parole est privilégiée.

Comme vous avez dit que vous écriviez plutôt des textes descriptifs, était-ce plus immédiat pour vous d'écrire pour les objets ? En écrivant, pensiez-vous quand même à des personnages ou plutôt à la matière, à l'objet ?

Oui, c'était plus immédiat. Dans la mesure où j'ai une écriture oscillante constitutivement entre une démarche poétique et descriptive, avec des réflexions plus ou moins philosophiques, mais qui prend aussi volontiers la forme de l'aphorisme, et dans la mesure où j'aime travailler la langue comme matière, cette écriture entrait effectivement en résonance avec un théâtre de signes, de la matière et des objets.

Avez-vous collaboré avec d'autres compagnies de théâtre de marionnettes ?

Oui, avec Francis Jolit, un marionnettiste qui s'était formé en Tchécoslovaquie. Nous avons fait des adaptations des classiques, ce qui était davantage un travail de dramaturgie (au sens allemand du terme) que d'écriture. J'ai aussi un peu travaillé avec Alain Recoing. J'ai également essayé de créer un répertoire pour Polichinelle quand j'ai connu Philippe Casidanus, un marionnettiste qui a mis en scène le texte *Polichinelle* pendant les semaines de la marionnette à Paris. J'ai connu aussi François Lazaro à ses débuts, pendant un festival d'Avignon où il avait été intégré à la compagnie Houdart-Heuclin ; nous sommes restés en contact mais je n'ai pas vraiment travaillé avec lui. Mais ma collaboration principale a été avec la compagnie Houdart-Heuclin.

Vos textes pour la marionnette ont-ils été édités ?

Non, pour la plupart des textes. *La physique des quatre éléments* a été éditée sous forme de plaquette. Pour ma part, j'ai fait paraître des textes théoriques, dans *Théâtre-Public*, la revue du Théâtre de Gennevilliers fondée par Bernard Sobel.

Pourriez-vous évoquer* La Chpocalypse*, votre pièce conservée dans le fonds Alain Recoing, à l'Institut International de la Marionnette ?

Je n'en ai plus de souvenir précis, mais je crois que ce devait être une commande de texte passée par Alain Recoing. Cela veut dire qu'il ne l'a pas forcément montée (du moins, je ne m'en souviens pas).

Pourquoi vous êtes-vous intéressé à la figure de Polichinelle ?

Comme j'étais intéressé par la marionnette, je considérais la figure de Polichinelle comme incontournable, comme celle de Guignol d'ailleurs, mais avec une dimension plus internationale. Je me suis rapproché d'autant plus de Polichinelle que le personnage de Padox (né du théâtre noir) est par définition un personnage nocturne, un fantôme, alors que Guignol ou Polichinelle ont l'avantage de travailler en plein jour : quand ils donnent un coup de bâton, ce n'est pas fantomatique. J'ai donc cherché un contraste, mais en même temps Polichinelle est aussi en lutte continuelle avec la mort ; il symbolise donc les deux côtés d'un même tableau.

13 avril 2020

Écrire pour les marionnettes d'Alain Recoing. Entretien avec Patrick Boman[861]

À l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières sont conservés des tapuscrits que vous avez écrits pour Alain Recoing. Il y en a trois* : Opéra pour marionnettes *(janvier 1991) ;* Projet de livret pour un Opéra pour marionnettes sur un thème policier « à l'américaine » *(signé Audignon & Boman, février 1991) ;* Projet de livret pour un Opéra pour marionnettes sur un thème policier « à la française » *(février 1991). Ces textes ont-ils été mis en scène ? Si oui, dans quelles conditions ? Si non, pourquoi ?

Non, ils n'ont jamais été mis en scène. En fait les trois se tiennent, sont inachevés ou du moins inaboutis, et auraient été revus en profondeur en cas de mise en scène. Le 2 et le 3 sont en fait les deux options possibles du 1, si je me souviens bien. D'ailleurs je ne sais plus où ils sont rangés, ou alors ils sont perdus, peu importe, seul compte *Manger ours manger chien*. Ce sont presque des brouillons, et je me demande bien pourquoi ils sont à Charleville !

1. *Opéra pour marionnettes*, janvier 1991. Il s'agissait au départ d'une idée d'Alain Recoing, qui avait pris contact avec la compositrice Christine Mennesson. Je crois me souvenir que j'avais proposé les deux synopsis, « à l'américaine » et « à la française », en demandant à AR et à CM ce qu'ils préféraient. Après une rencontre-réunion de travail, CM nous a soumis quelques idées musicales, sur une cassette à l'époque.

Pour moi, le défi principal était d'écrire des rôles correspondant à la répartition classique soprano / ténor / soprano / baryton / contralto / basse, comme dans l'opéra du XIXe siècle (en gros !). Je ne sais ce que CM en aurait fait.

Ce projet n'a jamais abouti, j'ai l'impression que ça s'est effiloché avant d'être abandonné, je ne sais plus pourquoi. Donc abandon des deux autres textes !

2. Projet de livret à l'américaine. C'était donc une des deux propositions, co-écrite avec Jean-Marie Audignon, qui à ma connaissance n'a écrit que cela pour le théâtre. Nous avions comme titre « Les incuries d'Augias » ! Une ou deux scènes finales restaient à écrire, ce qui n'a jamais été fait !

3. Projet à la française. Sauf erreur c'est la base initiale de *Manger ours manger chien*.

---

[861] Selon la préférence de l'auteur, l'entretien s'est déroulé sous forme écrite par un échange d'e-mails, d'où le ton littéraire agréable de ses réponses. La scansion numérique a été donnée par l'auteur, nous l'avons conservée étant donné les références croisées présentes entre certaines réponses.

Ce sont les textes qui ont ensuite conduit à la réalisation du spectacle* Manger ours manger chien *au Festival de Charleville en 2006 par le Théâtre aux mains nues ?

4. Oui, ils sont à son origine, même si bien sûr le résultat a peu de chose à voir avec le départ. J'ai cannibalisé ces textes, surtout le n° 3 à la française, pour écrire *Manger ours*…

Je me donne toute liberté pour cannibaliser mes propres textes en cas de besoin. Tel Saturne, je dévore mes propres enfants !

Pourriez-vous décrire les conditions qui ont mené à l'écriture de ces textes et à la création du spectacle* Manger ours manger chien ? *Comment la collaboration avec Alain Recoing et le Théâtre aux mains nues est-elle née ?

5. Longue histoire ! En 1972, je me suis installé dans les Cévennes, commune de Saint-Martin-de-Boubaux (Lozère), où j'ai passé sept-huit ans comme « agriculteur de montagne » (= baba cool !). Les Recoing avaient là une maison de vacances, ainsi que leurs amis Vitez, dont la maison se trouvait à quelques centaines de mètres, mais sur la commune voisine de Lamelouze (dans le Gard ! Et la notion de frontière était vivante !). C'est donc par voisinage que j'ai fait la connaissance des Recoing, établissant de bonnes relations avec toute la famille et liant avec le fils aîné, Blaise, né en 1954, une indestructible amitié qui ne devait cesser qu'à la mort de Blaise, en octobre 2019.

J'ai donc vu, à Paris ou ailleurs, en commençant par les merveilleux *Contes chinois* à Saint-Martin, beaucoup de spectacles du TMN.

De mon côté, plus tard, devenu parisien, j'ai commencé à publier, de façon d'abord très confidentielle. En ne me positionnant *jamais* seulement comme écrivain : j'ai toujours gagné ma vie autrement et je n'ai *jamais* mendigoté une bourse, une subvention ou une résidence ! Je n'ai *jamais* baisé la pantoufle d'un quelconque fonctionnaire de la culture, espèce que j'exècre.

Je me suis donc intéressé à la marionnette, genre souvent dévalorisé, pour la reconnaissance duquel Alain Recoing a ferraillé toute sa vie, parfois avec succès. (Je suppose que vous connaissez ses *Mémoires d'un montreur de marionnettes*, où il parle pas mal de l'écriture spécifique au genre.) Antoine Vitez, par exemple, a intégré la marionnette à certains de ses spectacles, ainsi qu'Anne Delbée (dans son magnifique *Wallenstein,* qui hélas fut un désastre du point de vue commercial).

Et de fil en aiguille Alain en est venu à me demander un texte.

Mais, avant *Manger ours*…, notre premier projet a été *Till Eulenspiegel,* sur lequel je reviendrai si cela vous intéresse.

Comment avez-vous choisi le sujet de vos textes ?

6. Je ne sais plus pourquoi j'avais eu envie de traiter un thème « polar ». J'en lisais beaucoup à ce moment-là ! (J'en lis toujours.) C'était un peu un challenge !

Quel rapport peut-il y avoir, selon vous, entre un polar et un spectacle de marionnettes ? Autrement dit, comment la marionnette peut-elle se prêter à rendre un polar ? Avec quels résultats ? Avec quelles difficultés ?

7. En fait c'est une idée assez saugrenue. Et, vu les caractéristiques « incontournables » des deux genres, sans doute une mauvaise idée.

Avec un polar classique, intrigue, etc., je pense que cela ne pourrait pas fonctionner. Ça ne peut marcher qu'avec un aspect parodique, décalé. Mais en sauvant l'essentiel : l'ambiance de film noir, si vous voulez.

(De même, dans les polars que j'ai publiés ensuite [série Peabody, Inde 1900], l'intrigue m'embêtait et je voulais juste parler de l'Inde !)

Quel a été, pour vous, l'intérêt d'écrire pour un spectacle de marionnettes ?

9. C'est passionnant ! **A.** Liberté absolue. Alain, qui pouvait se montrer « très directif » (= tyrannique !) sur le plateau, laissait en contrepoint une liberté absolue aux gens qui travaillaient avec lui. Et, si vous connaissez sa *Ballade de Mister Punch,* vous savez qu'il n'était pas effarouché par des fornications ou des meurtres en direct ! Liberté du castelet, que le théâtre d'acteurs bien sûr ne permet pas. **B.** A contrario, très fortes contraintes dues au nombre de manipulateurs, au type de marionnettes, etc.

Avez-vous remarqué une différence dans votre écriture ou votre style au moment où vous avez commencé à travailler sur un texte pour marionnettes ? Si oui, de quelle manière ?

10. D'abord, j'écris de façon *relativement* plus spontanée et plus rapide pour la marionnette, je me censure beaucoup moins sur les exclamations, les obscénités, les points d'exclamation, les points de suspension.

En fin de parcours, je fais systématiquement le « gueuloir », pour voir si ça fonctionne, ou si « ça étouffe », ou si « ça arrache la gueule ». (Je le fais toujours, mais je le fais avec un soin particulier pour le théâtre.)

Comment s'est développée l'écriture ? Avez-vous écrit dans la solitude pour ensuite donner le texte accompli à la compagnie ? Ou avez-vous collaboré de manière plus étroite ?

11. J'écris toujours si possible dans la plus grande solitude et le plus grand silence. Je ne demande l'avis de personne. Je rumine. Je réécris tout dix fois. Solitaire et résolument asocial : « T'approche pas du grand-père, il va te foutre un coup de fusil ! »

(En cas d'écriture à deux coauteurs, tout est différent ! Je redeviens civil, policé, courtois, attentif à autrui, bref « citoyen », presque « politiquement correct » ! Presque.)

Quand c'est fini, j'écoute. J'essaie de me montrer intelligent (vaste défi !) et de prendre en compte les remarques bien venues, tout en étant féroce avec les remarques idiotes ou faisant contresens.

J'ai donc livré « la bête » une fois fini-fini, avant répét'. Je livre toujours un boulot nickel, c'est ma forme de politesse, et Alain aurait détesté, je le sais, que je lui soumette du pas-fini (pour l'opéra nous n'en étions qu'à l'avant-projet).

Avez-vous assisté aux répétitions ?

12. Oui, j'ai assisté à plusieurs répétitions, pas à toutes, et cela a été une expérience magnifique. Assis à la droite du Maître (à la droite du Père ! Il était prodigieux : il engueulait les gens qui fumaient tout en étant lui-même enveloppé dans le nuage de sa pipe puante !), le texte sur les genoux, crayon à la main, pour voir si ça passait et écouter les remarques des marionnettistes. *Cf.* le n° 10, le gueuloir, des phrases trop longues que je tronçonnais ou raccourcissais, des petits trucs à ajouter ou à supprimer. Pas mal de modif' mineures et deux superbes ajouts d'impro que nous avons gardés : « Pas de backroom chez Mahmoud ! » dû à l'un des étudiants, et « Il se caraputte ! », dû à David Recoing, qui jouait, sauf erreur, en alternance le rôle d'Arsène.

Quelle a été votre place, en tant qu'auteur, dans le travail avec une compagnie de théâtre (de marionnettes) ?

13. L'auteur tient une place paradoxale, à la fois fondamentale (sans lui pas de pièce !) et non existante, puisque ce n'est pas un homme de théâtre à proprement parler et qu'on peut faire sans lui – meilleure preuve : on fait sans lui quand il est mort ! « Un bon auteur est un auteur mort », etc. !

J'ai cependant appris plus tard que les marionnettistes de *Manger ours*... attachaient un certain prix à ma présence pendant les répét'.

Quant au metteur en scène, lorsque, en public, il présente : « Mon auteur », c'est un peu, selon le ton, comme s'il présentait son dermatologue, son psychanalyste (version moderne du chapelain), son percepteur, voire son coiffeur !

13 *bis*. Vous ne me posez pas ces questions, mais vous n'échapperez pas à d'autres précisions !

– *Manger ours, manger chien* a été un spectacle unique, car c'était en quelque sorte le spectacle de fin d'études de marionnettistes qui avaient été formés par Alain. Et sacrément bien formés. Donc ils étaient nombreux, il allait y avoir du monde sur le plateau, un certain budget était disponible, du coup je pouvais « me lâcher » en écrivant autant de rôles que je voulais, etc., contrairement à ce qui se passe d'ordinaire. Sauf erreur tous ont joué pas mal de rôles en alternance. C'est pour ces raisons qu'il ne sera sans doute jamais monté de nouveau, ça coûterait une fortune !

– Il a finalement été joué une vingtaine de fois, pas si mal dans le contexte, pour un spectacle « lourd ».

– Et puis finalement ce n'est pas tant une œuvre d'imagination qu'on pourrait le croire, disons que ce scénario « idiot » de pure fantaisie s'appuie sur certains éléments réels. On a un peu parlé voici vingt ans de la délinquance troisième âge, en réalité non pas de flamboyants bandits, mais surtout des pauvres vieux qui cherchaient à se faire arrêter pour être « nourris logés pour l'hiver » (assez fréquent au Japon paraît-il).

– Le café Chez Mahmoud représente la quintessence et la synthèse des meilleurs bistrots kabyles des années 1960-1980, qui ont à peu près tous disparu de nos jours. En l'occurrence ici le café du Théâtre, à Nancy, qui a, détail navrant, laissé la place à un McDo. Alors on repêchait vraiment beaucoup de noyés aux écluses, surtout des suicidés, je ne sais si c'est toujours vrai.

– Le chien nommé Capitaine Dick a réellement existé, toujours à Nancy, un petit bâtard noir et blanc très décidé ; il allait d'un café à l'autre en cherchant son maître, le Louis, un semi-clodo qui l'oubliait souvent quand il était trop bourré. Le Capitaine Dick buvait sans se faire prier sa petite écuelle de bière, « trop cute ». Le « modèle » de Madame Isadora est une certaine Madame Paulette, qui était dame-pipi au parc de la Pépinière, à Nancy encore à la même époque, recevait ses copines l'après-midi dans son chalet de nécessité et fonçait boire des coups au bistrot dès 18 heures. Une « grande et belle femme » ! Son mari, un petit bonhomme maigre et bilieux vêtu de marronnasse, venait la récupérer vers 20 heures « en tirant une gueule de quinze culs », comme nous disions à l'époque.

– *Last but not least,* le titre vient d'un autre semi-clodo, qui un jour, avachi au zinc du café du Théâtre à côté de moi, répétait « Manger ours, manger chien, manger n'importe quoi » d'un ton hagard. Ce n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd !

Avez-vous écrit d'autres textes pour la marionnette ? Ou il y a d'autres de vos textes qui ont été utilisés par des compagnies de théâtre de marionnette ?

14. – Donc, *Till Eulenspiegel,* écrit au départ en 1985-1986 à la demande d'Alain et finalement créé par Blaise / Théâtre des 3 singes en... 1999 !

– Puisque nous sommes d'accord sur le fait que l'ombre fait partie de l'art de la marionnette au sens large, vous n'y échapperez pas ! J'ai donc commis deux pièces pour théâtre d'ombres :

– SF, *Tatou pour plaire / Planète impossible* (quel titre monstrueux !), destiné au Théâtre des 3 singes (Blaise Recoing), en 1985, jamais monté en dépit de pas mal de dessins préparatoires, mise au point du txt, etc.

– Et en 1991 une adaptation des *Têtes interverties,* nouvelle de Thomas Mann d'après un conte indien, montée par le Théâtre du chemin creux (Jean-Pierre Cornuaille), avec menace immédiate de référé de la part des ayants droit ! Après une représentation unique ! Si l'histoire peut vous amuser / intéresser, sur : le refus du droit d'auteur par les ultralibéraux // l'abus du droit d'auteur par des connards d'ayants droit (pour appeler un chat un chat).

– *Polichinelle couronné,* jamais monté. Pièce d'actualité (élection de Sarkozy en mai 2007). Je me réveille un peu tard, vers l'automne, et j'écris la pièce assez vite. Accepté de très bon cœur par Alain Recoing, qui traîne aussi, avant de « sous-traiter » à son fils Blaise, lequel traîne encore. Deux bonnes années ont passé, nous ne sommes plus du tout dans l'actu et nous jetons l'éponge. Dommage, j'aimais bien ce texte, violemment satirique, qui d'après Alain fonctionnait très bien. D'après Blaise, il fallait le reprendre complètement... à mon grand mécontentement !

– Aucun autre texte adapté pour marionnette. J'ai autrefois « lissé », « lifté », repris, d'autres txt marionnettiques, mais de qualité très médiocre et/ou cucul la praline, oublions. Car hélas il y a aussi énormément de mauvais / très mauvais textes dans ce domaine. *Cf.* le « parent pauvre » du 15.

15. Hors sujet ! *a*) L'aspect « parent pauvre » de la marionnette par rapport au théâtre d'acteurs, ce contre quoi Alain a travaillé toute sa vie, avec un succès relatif hélas, mais tout de même. *b*) Aussi le cliché marionnette = pour les enfants. Pas mes textes ! Surtout pas ! Mais j'imagine que bien sûr vous parlez de cela quelque part.

14 mai 2020

La marionnette dans le « dispositif d'écriture ». Entretien avec Joseph Danan

Sur la terre moins qu'au ciel *est le seul texte que vous avez écrit spécifiquement pour la marionnette ?*

Oui. Il est arrivé aussi que d'autres pièces de moi soient montées avec des marionnettes, mais la seule pièce que j'ai vraiment écrite pour la marionnette c'est celle-là. Ce texte est venu grâce à un concours qui avait été lancé en 2008 (dont je ne me rappelle pas le nom), qui a été déclencheur et qui m'a permis d'expérimenter quelque chose que je n'avais pas encore fait : c'était la première fois que j'écrivais vraiment pour marionnettes.

Est-ce-que ce texte a été mis en scène ?

Non, il n'a pas été mis en scène.

Pourriez-vous décrire le processus d'écriture qui a conduit à la composition de ce texte ? Pourquoi à un moment donné avez-vous choisi d'écrire pour la marionnette ?

C'est vraiment le concours qui a été déclencheur, ça m'a donné envie d'essayer, d'expérimenter quelque chose que je n'avais jamais fait. Il m'arrive de me prêter à des petits jeux d'écriture ou à des consignes extérieures parce que ce sont des défis qui me déplacent, qui m'obligent à aller vers des formes que je n'aurais pas pratiquées autrement. Pour vous éclairer, dans ce texte il y a la présence du bébé, qui apparaît aussi dans une autre pièce pour enfants que j'ai écrite un peu après, *Le théâtre des papas* (publié par Heyoka Jeunesse, Actes Sud-Papiers). Cette courte pièce a ainsi ouvert une voie que j'ai continué à explorer ensuite. *Le théâtre des papas* n'est pas une pièce pour marionnettes, mais c'est l'histoire d'un père qui construit un théâtre de marionnettes pour son fils, c'est une pièce qui intègre un castelet, un théâtre de marionnettes dans lequel le père invente des jeux marionnettiques pour amuser son bébé.

Puisque c'était la première fois que vous avez écrit en pensant à la marionnette, qu'est-ce qui a changé dans votre démarche d'écriture ou dans votre style ? Est-ce que le fait d'écrire pour marionnettes a provoqué un changement ?

C'est difficile à dire. Je crois qu'une expérience qui a été marquante pour moi, il y a très longtemps, a été de voir une très belle version marionnettique d'un court texte de Beckett, *Berceuse*, par le marionnettiste Puma Freytag. Là-dedans il y avait quelque chose de très méditatif, de très intérieur, et j'ai l'impression que ma pièce *Sur la terre moins*

qu'au ciel est un peu dans la même tonalité, puisqu'elle contient quelque chose de méditatif et musical. Cette mise en scène de *Berceuse* avait été pour moi une expérience marquante en tant que spectateur. Elle m'a montré la marionnette autrement, dans cet aspect méditatif, musical, différent de ce que l'on s'attend à voir quand on n'est pas du tout spécialiste. En tous cas, je ne suis pas sûr de pouvoir dire que cette expérience a changé profondément l'écriture. Ça a orienté l'écriture en cette direction-là, mais ça me paraît difficile de savoir si j'aurais écrit autrement pour des acteurs en chair et en os. Est-ce que je peux vous demander comment vous avez perçu la pièce ? Comment avez-vous compris les différents plans à la lecture ?

J'ai surtout remarqué l'évanescence des personnages, qui semblent provenir du royaume des morts. Le personnage du bébé, au début, semble être plus charnel que les autres, mais la question se pose bientôt de savoir comment il est possible qu'il y ait un vrai enfant sur scène, ce qui impose un décalage. Les personnages de la pièce vivent dans un temps suspendu, comme s'ils étaient tout seuls, et en même temps, il y a plusieurs moments où des photos sont prises, ce qui renvoie généralement à une situation de normalité et de bonheur, comme celle d'une famille unie. Une question que je me suis posée pendant la lecture est si vous aviez déjà pensé, en écrivant, à une possible mise en scène.

Non, jamais. Pour cette pièce, comme aussi pour d'autres, j'ai mis en place un dispositif d'écriture, mais je ne sais pas du tout comment ça peut être monté, dans ce cas précis je dirais presque encore moins, vu que je ne suis pas un expert de théâtre de marionnettes. Quand j'écris quelque pièce que ce soit, je n'imagine pas sa réalisation. Pour essayer de répondre à votre question et par rapport à ce que vous avez dit, effectivement c'est une pièce qui a fortement à voir avec la mort. En fait, la photographie aussi est en rapport avec la mort, donc ce n'est pas étonnant qu'elle surgisse là. Dans la pièce il y a essentiellement deux niveaux et c'est très curieux qu'en la relisant, je n'aie pas réussi à comprendre (parfois l'auteur n'est pas le meilleur moyen pour comprendre !) ou à me rappeler pourquoi j'ai divisé le texte en trois colonnes. En fait, je pense que j'aurais dû le diviser en deux colonnes. Il y a d'un côté les grands-parents, qui sont morts, et de l'autre côté le bébé et ses parents, qui fêtent son premier anniversaire. Pour cette raison il me semble que deux colonnes auraient pu suffire et que la colonne du milieu complique un peu la lecture. Le grand-père est mort depuis longtemps et la grand-mère, la mère du papa, vient de mourir : ils se retrouvent ainsi dans la mort. Elle a pu connaître le bébé que lui n'a jamais pu rencontrer puisqu'il est mort avant. À la fin du texte, à travers la bombe et l'image de l'appartement dévasté, ils plongent tous dans le même univers de mort. À mon avis ce n'est pas par hasard que j'ai écrit cette pièce, qui met en scène des morts, pour la marionnette. Je ne veux pas dire que c'est forcément le cas quand on écrit pour la marionnette, mais dans mon cas c'est ce que ça a évoqué. En la relisant j'ai été frappé par une chose que je n'avais pas remarquée, je crois, en l'écrivant, à savoir un rapprochement avec l'univers de Jon Fosse, qui n'écrit pas pour la marionnette. Il me semble que cette pièce pourrait être monté aussi avec des acteurs, même s'il y aurait effectivement le problème du bébé, et

c'est le même problème pour la pièce dont j'ai parlé auparavant, *Le théâtre des papas* : comment met-on en scène un bébé qui balbutie ? Il faudrait trouver une solution.

Effectivement, en lisant Sur la terre moins qu'au ciel, on a l'impression qu'il s'agit d'une écriture « marionnettique », c'est-à-dire qu'elle peut être rendue efficacement par un langage scénique qui utilise des marionnettes, bien sûr pour la figure du bébé mais aussi pour rendre la condition de présence-absence des personnages. La langue de ce texte, raréfiée et poétique, pourrait avoir une contrepartie matérielle avec l'utilisation des marionnettes.

Oui. Cette raréfaction c'est ce qui situe le texte dans une lignée Beckett – Fosse. Il y a une juxtaposition des vivants et des morts, une collision de présence et d'absence.

Vous avez écrit pour le jeune public aussi. Comment vous êtes-vous rapproché de ce type d'écriture ?

Pour les pièces jeune public tout a commencé par une commande de Joël Jouanneau pour la collection Heyoka Jeunesse. Le premier texte que j'ai publié, *Les Aventures d'Auren*, et le fait de voir réalisé ce que j'avais écrit m'a donné envie de continuer, et finalement j'ai écrit trois autres pièces. Peut-être que si le texte avait été monté, si j'avais pu le voir réalisé il m'aurait poussé à continuer à travailler sur la marionnette, mais ça n'est pas arrivé et je n'ai pas poursuivi cette voie. Pour les pièces jeune public il y en a quatre publiées, et une qui est restée inédite. Parmi ces pièces, *Les Aventures d'Auren* n'était pas pensée pour marionnettes, mais c'est une pièce qui par sa structure appelle la marionnette et/ou le masque. Elle comporte un nombre considérable de personnages, pour la monter il faudrait soit disposer d'une troupe importante soit avoir recours à la marionnette ou au masque. De fait, à la création elle a été montée avec des marionnettes. Ma deuxième pièce, *Jojo le récidiviste*, n'était pas non plus écrite pour des marionnettes mais je pense qu'elle aussi est un peu marionnettique. Dans *Le théâtre des papas*, il y a une mise en abyme du castelet. *À la poursuite de l'oiseau du sommeil* c'est un univers qui convoque des figures étranges, des animaux, mais qui de toute façon nécessite un traitement scénique qui ne soit pas réaliste.

Qu'est-ce qui change dans la structure du texte, quand on écrit des pièces jeune public ?

C'est difficile à dire. La première pièce pour jeune public que j'ai écrite m'a donné un sens incroyable de liberté. C'est une liberté que j'essaye de trouver aussi dans mes autres pièces, mais c'est comme si ce type d'écriture avait libéré quelque chose de plus dans mon imaginaire. Pour l'écriture de ma première pièce jeune public, *Les Aventures d'Auren*, j'ai eu le sentiment que ça a libéré quelque chose qui s'est réinvesti dans les pièces que j'ai écrites après. L'imaginaire enfantin donne la liberté de se connecter avec sa propre enfance et son imaginaire, au niveau des images, des figures qui sont

convoquées. D'abord grâce à la présence du personnage d'enfant, ensuite aux figures qu'on imagine être autour d'un réseau enfantin, comme des animaux qui parlent.

Par rapport au langage, comment change-t-il ? Quels éléments du langage émergent-ils de ce type d'écriture ?

D'avantage il y a la possibilité de jouer avec les mots. Le rapprochement marionnettes – pièces jeune public est fait naturellement, même si ce n'est pas quelque chose de forcément lié. *Sur la terre moins qu'au ciel* à mon sens n'est pas une pièce jeune public.

Une des caractéristiques majeures de la scène contemporaine est qu'elle est envahie par une tendance au réalisme et au mélange entre « dramaticité » et performativité. Comment pensez-vous que cela se reflète sur la scène de la marionnette, de la figure ?

D'abord je dirais que le propre de la performance est de produire des actes réels, qui sont en dehors du système de la mimesis, alors que le réalisme suppose la mimesis, suppose d'imiter le réel. Dans la performance le réel n'est pas imité, il est présent, il est créé. Mais, comme je ne connais pas très bien le monde du théâtre de marionnettes, il m'est difficile de répondre à cette question. J'ai vu quelques spectacles de marionnettes et d'objets dans lesquels la manipulation à vue participe de cette dimension performative. On n'essaye pas de créer du réalisme mais on est dans l'action réelle en train de se faire. De ce point de vue, il y a effectivement la possibilité, avec la marionnette, de montrer, d'exhiber même ce théâtre en train de se faire dans l'ici et maintenant. Ce qui touche à une certaine dimension de la performance c'est le travail avec la matière, les matériaux. J'imagine que quand vous parlez de théâtre de marionnettes vous en parlez de manière très large, qui comprend aussi le théâtre d'objets, hors du domaine de la marionnette figurative. Ce qui peut rapprocher la marionnette de la performance c'est le fait que quelque chose a lieu de manière unique. Bien sûr c'est toujours le cas au théâtre, c'est ce que je dis dans mon livre *Théâtre et performance*, mais dans le cas de la marionnette il s'agit parfois d'une précision millimétrique dans la technique utilisée, qui peut faire oublier le fait que c'est quelque chose qui est en train de se faire dans l'instant, tellement c'est réglé. Il me semble qu'il y a des manières d'aborder le travail marionnettique dans le présent comme quelque chose qui est en train de se faire, qui donne l'impression de s'inventer dans l'instant.

Une autre tendance est celle de travailler beaucoup avec la technologie, la robotique et l'intelligence artificielle sur scène. Vous avez écrit, en 2009, un texte dans lequel l'un des personnages sur la scène est un robot,* Si j'étais un homme*. Comment ce texte est-il né ?

Là aussi c'est un défi d'écriture : comment écrit-on pour un personnage de robot ? À ma connaissance c'est une des premières pièces vraiment écrites avec un personnage

de robot, qui suppose derrière une équipe d'ingénieurs qui le font marcher. Est-ce que ça a un rapport avec la marionnette ? C'est une grande question théorique. Le propre du robot c'est qu'on arrive à l'autonomiser, même si je ne sais pas si c'est vraiment possible de le rendre complètement autonome, de ne plus le contrôler. Dans certains cas le robot est programmé pour réagir et n'est plus forcément télécommandé, notamment dans certains spectacles au Japon. Je pense à ceux écrits et mis en scène par Oriza Hirata.

Quelle était la fonction du personnage du robot ? Comment vous imaginiez-vous la réalisation de ce personnage ? Et comment a-t-il été mis en scène ?

Le texte n'a pas été mis en scène, il a été donné en lecture à La Mousson d'Été il y a quelques années. Il serait difficile de le mettre en scène, parce qu'il y aurait vraiment besoin d'un ingénieur qui travaille sur le robot, sur sa programmation. À l'époque j'avais fait des recherches sur ce qui se faisait au Japon. Le personnage est un robot qui a une apparence humaine mais de petites dimensions. C'est une pièce dans laquelle il y a beaucoup de didascalies, qui donnent des indications sur ses actions.

Vous avez dit que d'autres de vos textes ont été mis en scène avec la marionnette. Pourriez-vous les décrire ?

Les Aventures d'Auren compte beaucoup de personnages, presque 35 entre êtres humains et animaux. La compagnie qui a fait la création, dans une mise en scène de Gilbert Rault, était composée de trois artistes. Ils n'étaient pas une compagnie de marionnettistes, il y avait un acteur qui jouait le rôle de l'enfant Auren et deux autres acteurs, un homme et une femme, qui sortaient de l'école de Charleville-Mézières et qui jouaient et marionnettisaient tous les autres personnages. Même s'ils utilisaient la marionnette ils n'étaient pas une compagnie spécialisée en marionnette. À ma connaissance il n'y a pas eu de compagnie spécialisée dans la marionnette qui se soit emparée de mes pièces, plutôt des compagnies qui ont utilisé aussi la marionnette.

Une dernière question un peu plus générale : est-ce qu'on peut penser que l'on va au-devant d'une réaffirmation, cette fois pratique et non plus seulement théorique, de la « surmarionnette » de Craig ? L'objet, analogique ou numérique, peut-il se substituer à l'humain ?

C'est une question à laquelle il est difficile de répondre. On peut se poser la question, on peut penser à des cas-limites dans lesquels l'humain semble effectivement être remplacé par quelque chose d'autre. En ce qui me concerne, je ne le crois pas, je pense que peuvent coexister des spectacles de marionnettes et des spectacles d'acteurs, ou des spectacles qui mêlent les deux, mais de là à remplacer les acteurs je ne le crois pas. Sur un plan personnel, en tant qu'auteur et spectateur aussi, je reste très attaché à la présence charnelle des acteurs et des actrices sur la scène. La marionnette pour moi est une voie, une autre voie possible qui produit des choses magnifiques. Je pense par

exemple à des spectacles de Bérangère Vantusso, qui utilise des marionnettes grandeur nature (elle avait monté avec des grand mannequins une pièce de Jon Fosse, *Violet*, ce qui donnait des effets presque de réalisme assez troublants). Dans certains cas il peut effectivement y avoir une présence quasi totalitaire de l'objet, mais de là à remplacer l'acteur, non. En ce moment, l'épidémie du Covid-19 nous rappelle le prix de la rencontre en présence, dans un théâtre, avec des acteurs en chair et en os. La marionnette n'est qu'une voie possible du théâtre.

03 février 2021

« La conscience de l'importance de l'écriture ». Entretien avec François Lazaro

Comment décririez-vous la place de l'écriture dans votre travail ?

Centrale. Il est possible de diviser mon parcours en deux grands moments : le travail en collectif avec une compagnie qui s'appelle Daru et qui à ce moment-là travaillait essentiellement sur un théâtre visuel sous influence de Bob Wilson et de l'époque. Aussi loin que je me rappelle, je me vois en train de décrire l'enchaînement des actions, des images et de proposer des trames, de la narration, de proposer de l'organisation. C'était avant que je connaisse le monde dramaturgique. À partir du moment où je quitte ce collectif, en 1984, je me découvre une envie de servir le texte, de me mettre au service d'un propos extrêmement construit dramatiquement. Je me souviens très bien que je me suis dit « je vais me donner des maître à écrire ». J'ai commencé par monter Victor Hugo et Guy de Maupassant : le but était vraiment d'apprendre comment on organise une dramaturgie. Je n'ai jamais varié, même quand je me suis attaqué à des projets extrêmement visuels ; j'ai toujours assis ces projets visuels sur une écriture extrêmement solide. Par exemple, quand j'ai monté l'*Orestie* d'Eschyle, j'ai travaillé avec un texte incompréhensible pour le public, puisqu'il est proféré par les acteurs en grec ancien. J'ai voulu utiliser des extraits du texte original, mais j'ai quand même prêté beaucoup d'attention à la construction dramatique, qui a été très travaillée.

Dans votre travail, deux pratiques se sont toujours imbriquées : la dramaturgie textuelle d'un côté et la dramaturgie visuelle de l'autre.

La conscience de l'importance de l'écriture est venue très tôt chez moi. À la fin des années 1980 – c'est-à-dire cinq ans après que je me suis établi avec une compagnie à mon nom, que j'ai organisé les choses et que j'ai vu comment fonctionnent la création, la production et la diffusion théâtrale – je prends conscience que la marionnette, qui à l'époque est très mal connue du grand public, des diffuseurs, de la critique théâtrale n'a pas d'avenir si elle ne refait pas le lien avec le théâtre, plus précisément les textes de théâtre, et encore plus précisément les auteurs de théâtre. C'était une époque où, quand on rencontrait un homme de théâtre – metteur en scène, comédien, scénographe –, si on lui disait « marionnette » on voyait la stupeur dans les yeux. Ils avaient la référence de Guignol ou des marionnettes à fil de Salzbourg mais c'était tout, ils n'imaginaient pas le champ des possibles que développe la marionnette. En conséquence, tout ce qui concernait les modes de financement, de subventions etc., n'appartenait pas au monde de la marionnette. Je voyais qu'il y avait besoin de faire recoller les gens de théâtre avec l'idée de la marionnette et j'ai donc commencé à organiser des rencontres pour rapprocher les artistes du monde de la marionnette d'auteurs vivants. C'était aussi une époque où presque dix fois par an il y avait des

séminaires titrés « comment progresser en dramaturgie » et où beaucoup de spectacles, d'artistes par ailleurs excellents, étaient d'une pauvreté absolue du point de vue du sens, du contenu, de la dramaturgie, parce que tout le monde se mêlait d'écrire son propre univers. La notion de dramaturgie m'a fait me rapprocher d'une autre idée, celle du service du théâtre, de se mettre au service d'un texte, d'un thème, d'un personnage, d'un auteur. La dramaturgie m'a aussi aidé à y voir clair sur les raisons du théâtre et ses mécanismes de fonctionnement. Des années 1990 jusqu'à 2003, avec ma compagnie, j'ai travaillé dans la direction du texte pour marionnettes, convaincu de son importance. Nous avons collaboré avec d'autres compagnies de théâtre de marionnettes et avec des associations telles que THEMAA (Association nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts associés) et le CNES (Centre National des Écriture du Spectacle). Avec eux nous avons organisé des moments de rencontre dans le but de promouvoir des compagnonnages entre marionnettistes et auteurs dramatiques. Dans le laboratoire que j'ai développé pendant 22 ans, le Laboratoire Clastique, le double fil conducteur était tout ce qui dépasse l'incarnation du personnage par le corps humain dans la représentation théâtrale et le texte contemporain.

Est-il possible de dire qu'il existe un répertoire pour le théâtre de marionnettes ?

À ma connaissance, je ne vois pas de répertoire pour la marionnette. Si on parle historiquement, il faut dessiner plusieurs grandes périodes : dans la période avant 1920 il y a des compagnies traditionnelles foraines de théâtre de marionnettes (à fil, à tringle, à gaine…) qui ont effectivement un répertoire, d'ailleurs repérable aujourd'hui ; dans la période entre 1920 et 1960, du moins en Europe de l'Ouest, la marionnette se réfugie dans les cabarets, elle quitte le monde forain et le monde du cirque pour aller vers l'expérimentation auprès des publics intellectuels : c'est l'époque d'Yves Joly, de Jacques Chesnais, et des premières expériences de Philippe Genty dans les cabarets. Genty a été l'un des premiers à s'intéresser à une marionnette qui ne s'adressait pas aux enfants. Quand il a commencé son métier, dans les années 1960, tout le monde vivait un théâtre de marionnettes pour enfants. Au début, il a fait un voyage autour du monde pour repérer les grandes formes de marionnettes traditionnelles, et quand il est revenu il a commencé avec des spectacles issus du cabaret et issus de la scène du cirque. Il y avait une émission célèbre à l'époque, *La piste aux étoiles*, qui rassemblait des numéros de cirque et de cabaret ; parmi les artistes il y avait aussi un célèbre marionnettiste à fil, Louis Valdès, qui jouait des petits numéros extraordinaires avec un Pierrot, dont Philippe Genty va s'inspirer. Dans ces cas, donc, on peut parler sans doute de répertoire, mais d'un type de répertoire qui repose sur très peu de personnes, dans la mesure où chaque artiste constitue son propre répertoire : tout le monde, par exemple, se souvient des parapluies, des gants, de tragédies-papier de Philippe Genty. Après, à partir des années 1960-1970, c'est le tour de l'époque contemporaine, dont je fais partie. Du début des années 1970 à 1985 il y a une période magique où il va se développer en France une pluralité de compagnies. Les artistes voyagent, ils font le

tour d'Europe et du monde avec des projets très forts qui commencent à casser les conventions : je pense à Dominique Houdart, à Jean-Pierre Lescot, à Massimo Schuster, de nouveau à Philippe Genty, qui fait certainement partie de cette période, et également à ma première compagnie, la Cie Daru. C'est le moment où se dessine une envie de théâtralité qui dépasse ce qu'on pourrait appeler *stricto sensu* un théâtre de marionnettes, c'est-à-dire un théâtre de petits personnages fabriqués à l'image de l'être humain. Différentes artistes commencent à travailler avec des formes, des matériaux, des choses autres qu'une « représentation » au sens strict du corps humain. Là, il y a une telle explosion de formes que je trouve difficile de parler de répertoire.

Et aujourd'hui ?

Aujourd'hui je ne vois pas de répertoires de marionnettes au niveau européen occidental, à l'exception des traditions anciennes qui existent encore (je pense par exemple aux marionnettes siciliennes ou à Polichinelle, où il y a évidemment un répertoire). On trouve au contraire une immense diversité de formes et de propositions : théâtre de figure, théâtre d'objet, théâtre de formes, théâtre de matériaux… avec des artistes qui vont venir à la marionnette depuis des horizons très différents (comédiens, plasticiens, danseurs, circassiens…), ce qui va enrichir le phénomène. Enfin, depuis 25 ans à peu près, la marionnette s'est emparée des textes d'auteur et travaille sur le même répertoire du théâtre d'acteur. Dans les pays de l'Est la situation est différente et particulière. Surtout entre les années 1920 et les années 1960, les dramaturgies étaient considérées selon leur portée politique. La marionnette a été utilisée par le pouvoir en place pour sa portée pédagogique, donc chaque théâtre a développé son propre répertoire au fil des ans. Encore aujourd'hui, en l'Europe de l'Est de nombreux théâtres jouent des spectacles qui font partie de leur répertoire. Par exemple, le théâtre polonais avec qui j'ai pu collaborer plus d'une fois, le Teatr Banialuka, joue dans la saison 12 spectacles de son répertoire.

Entrons dans le vif de votre travail. Dans le dossier de votre premier spectacle en tant que Clastic Théâtre,* Sommeil de plume*, vous écrivez que le texte de Philippe Dorin n'a pas été coupé, mais qu'« il était indispensable de trouver l'histoire dans l'histoire, celle que nous allions décrire visuellement ». Comment avez-vous travaillé à cette création ? Quelle est l'image que vous avez construite ?

Le texte est écrit comme une confession au présent, la confession d'un homme qui parle d'une « oiselle », une femme oiseau qu'il voit dans ses rêves et qu'il va rechercher. Trouver l'histoire dans l'histoire signifie que la mise en scène ne peut pas raconter la même histoire que celle qui est déjà parfaitement dite par le texte. La substance de ce qui est montré est complémentaire, elle nous emmène ailleurs, elle donne d'autres informations. L'image que nous avons construite est constituée par un homme seul dans un lit, une image qui n'était pas dans le texte, sauf que ça s'appelle *Sommeil de plume*. J'essaie toujours dans un spectacle d'avoir des réponses très claires pour le public, pour

qu'il sache ce qui se passe. Ici, il s'agit d'un homme, d'un rêveur, et l'action se déroule dans un lit, symbole de de tous les endormissements et de tous les réveils possibles. Cet homme est en train de parler de ses rêves concernant l'oiselle. Il s'agit d'un texte qui m'avait été présenté comme un texte pour enfants, mais en fait derrière l'oiselle se cache l'image de la sensualité, de la sexualité, de l'altérité. L'image de l'oiselle et de ses significations cachées a été rendue ici par une marionnette avec des traits d'oiseau, de telle sorte qu'elle puisse apparaître et disparaître continuellement autour de l'homme qui la cherche. L'animal, avec ses plumes, se promenait autour du comédien endormi, ou apparaissait pendant des moments d'absences de l'acteur, avec toutes les postures que peut permettre la marionnette. La préoccupation principale est toujours celle de l'équilibrage entre l'image et le texte. Il est important de concevoir une image qui n'empêche pas d'entendre le texte, ou mieux qui permette d'entendre le texte en profondeur sans nous détourner du texte lui-même. On peut trouver la même question sur d'autres spectacle, puisqu'elle est centrale dans chaque travail : « qu'est-ce qu'on va donner à voir ? ».

Votre deuxième création a été* Les portes du regard[862]*, dont le texte est constitué par des fragments de différents auteurs qui abordent la question du seuil. Comment s'est déroulée la constitution de ce texte ? Sur quelle base les fragments ont-ils été choisis ? Le produit final sur papier peut-il être défini par le mot « texte » ?

Les portes du regard a été un spectacle d'apprentissage : c'était la première fois où je me retrouvais tout seul à monter un spectacle. Sans doute la thématique a été inspirée par mon état, puisque j'étais en train de franchir un seuil, de faire un passage, et elle a été nourrie par des textes de psychanalystes, Ronald Laing en tête. Je me suis surtout inspiré d'une réflexion de cet auteur : « Avant qu'on ne franchisse la porte, on peut ne pas avoir conscience qu'il y a une porte. On peut penser qu'il y a une porte à franchir et la chercher longtemps, sans la trouver. On peut la trouver, et elle peut ne pas s'ouvrir. Si elle s'ouvre, on peut la franchir. En la franchissant, on s'aperçoit que personne n'a franchi une porte. Il n'y avait pas de porte à franchir. Certains sont d'avis qu'il n'y a pas de portes. Il n'y a pas moyen de savoir, sinon en la franchissant ». Le spectacle est donc une suite de considérations sur cet acte de franchissement, vu du point de vue de la psychanalyse. Je me suis beaucoup inspiré de Gaston Bachelard aussi, de ses études sur la manière d'exprimer les choses à travers les poèmes. J'ai aussi pris des idées d'un texte de l'anthropologue Arnold Van Gennep, qui traitait des franchissements rituels. Tout le spectacle a été pensé comme un rituel de passage : à partir du moment où j'ai prononcé le mot « rituel de passage », j'ai eu la clé de la dramaturgie. De ce spectacle il y a eu deux versions, et c'est la deuxième[863] qui

---

[862] François LAZARO (mise en scène de), *Les portes du regard*, création 1, 1985.

[863] François LAZARO (mise en scène de), *Les portes du regard*, création 2, 1991.

correspondait le plus à ce que je voulais faire. La première version a été créée dans des conditions particulières, dans le cadre du festival *Les semaines de la marionnette à Paris*, avec très peu de moyens et dans un lieu non théâtral. La deuxième création a été faite avec le Théâtre Massalia à Marseille, la Friche la Belle-de-Mai quand elle s'appelait encore la Friche Magallon. Avec une équipe formidable j'ai pu explorer complètement l'idée d'un théâtre-parcours, d'un théâtre-promenade, d'un rituel de passage. Pour entrer dans la salle, le public devait frapper à une porte, et de là, un chemin guidé commençait à travers plusieurs endroits pour finir dans la salle de théâtre.

Vous avez écrit un manifeste[864] à propos de la rencontre de la marionnette avec le texte. Quelle a été la gestation de ce manifeste ? Comment est-il né ?

En 1996 j'ai conçu un spectacle, *Paroles mortes ou Lettres de Pologne*, que j'ai réalisé en co-écriture avec Daniel Lemahieu. Ça a été un spectacle de longue conception, né après trois résidences de cinq semaines entre la France et la Pologne. Au début de cette création, j'ai commencé par une remise en question des formes des marionnettes : en fait, c'est ce que je fais toujours. *Paroles mortes* est une invention par rapport à la nécessité de parler. Le sous-titre du spectacle est « l'impossibilité de communiquer et les multiples situations comiques qui s'ensuivent quand on essaie tout de même ». Nous avons réfléchi à ce sujet en regardant l'Europe qui était en train de se former, et qui se heurtait dès le départ à l'impossibilité même de se constituer. C'était l'époque de la guerre de Sarajevo, nous étions choqués par l'absurdité de cette violence et nous observions l'échec de Bruxelles, qui restait immobile. En observant bien, c'était comme si chacun voulait que les autres l'écoute mais n'écoutait pas les autres. L'Europe me rappelait le moment où, après 1968, n'importe qui pouvait créer une station de radio : il y avait eu une explosion de radios, d'émissions, au point que finalement le nombre de ceux qui dirigeaient les programmes était plus grand que le nombre d'auditeurs. Alors j'ai commencé à travailler sur l'absence, sur la non-écoute. J'ai proposé aux comédiens de travailler avec des prothèses, des faux bras, des fausses jambes, avec quelque chose qui permet à nouveau le mouvement mais qui est en même temps la preuve que le membre n'est pas là. Chacun s'adressait à un membre, à sa prothèse. Ce type de travail avec les prothèses a renforcé, dans mon impression et dans celle de l'auteur Daniel Lemahieu, la notion d'inertie dans les objets manipulés, les objets fabriqués, coupés… nous avons eu conscience du fait qu'il n'y a pas de phénomène d'animation, du fait qu'on n'anime jamais, on ne donne pas une âme à un objet. L'effet théâtral est plutôt un effet de côtoiement, de juxtaposition entre un inerte et un vivant. J'avais déjà expérimenté cela, sans le savoir, dans *Portes du regard* : la seule présence du comédien à côté de choses immobiles permet qu'une histoire commence à se raconter. Quelque chose se raconte avant même qu'on manipule, qu'on anime. À partir de là, Daniel Lemahieu et moi nous avons écrit un premier manifeste pour exprimer cette

[864] François LAZARO, Daniel LEMAHIEU, *Manifeste du théâtre clastique*, avril 1996.

idée de la juxtaposition, cette idée de la fracture et de l'impossibilité pour l'humain, pour l'interprète, d'investir un objet et donc d'investir un personnage. Ça m'a fait me rapprocher de l'idée que le personnage est un étranger permanent, il est quelque chose d'étrange, qui n'est pas un deuxième moi-même. À aucun moment il ne s'agit de lui ressembler ni de l'incorporer. Telles sont les réflexions qui ont conduit à la rédaction du manifeste.

Vous avez aussi mis en scène des textes des auteurs classiques, en mesurant leur tenue dans la rencontre avec la marionnette. Le deuxième spectacle ainsi conçu a été* Le Horla*, d'après l'œuvre de Guy de Maupassant. Comment avez-vous travaillé à cette occasion ?

À l'époque de cette création, je sors d'un collectif, le collectif Daru, qui était reconnu par le gouvernement et percevait une convention triennale. Me retrouvant sans ce soutien, j'avais la nécessité de créer un spectacle qui soit efficace tout en conservant une forme légère, facilement jouable partout. J'avais donc pensé aller simplement raconter une histoire, à travers une marionnette. J'étais tombé amoureux des contes de Maupassant et j'étais intéressé par la découverte de la maladie mentale, survenue vers la fin du XIX^{e} siècle, à l'époque où Maupassant écrit. Il travaille notamment sur les troubles psychologiques et, spéculativement, sur la cruauté qui habite la société bourgeoise. Dans la nouvelle *Le Horla* il invente un personnage invisible, qu'il appelle justement « Le Horla », et toute l'histoire est racontée à travers l'expédient du cahier intime, donc écrite à la première personne du singulier. Le protagoniste se décrit lui-même comme quelqu'un d'enfiévré, malade, angoissé et finalement possédé par un autre invisible, Le Horla, qui serait venu sur terre pour asservir l'être humain, le faire disparaître et le remplacer. Il s'agit donc d'une histoire sombre, qui affronte des thèmes liés aux peurs les plus profondes et à ce malaise psychique dont Maupassant lui-même sera victime. Il s'agit surtout d'une histoire de double, ce qui m'est apparu parfait pour être mis en scène avec la marionnette. Effectivement, la mise en scène avec marionnette de ce texte s'est révélée d'une extrême facilité, car il contient certains aspects qui le rendent apte au but recherché : le personnage central est dans un tout petit chez lui, il y a juste un fauteuil, un lit et une porte, et de là il raconte son histoire. Dans le spectacle, en restant caché dans l'ombre, c'est moi qui manipule le personnage, un petit pantin en mousse aux traits humains. Sans arrêt il nous dit qu'il est envoûté, qu'il est manipulé et c'est la vérité, puisqu'on le voit. L'idée du spectacle consistait donc à enquêter sur les deux parties de nous-mêmes, la partie « normale » et son double inquiétant, à les mettre en discussion jusqu'au point où elles sont tellement éloignées qu'on arrive à la folie. À un moment donné, dans le spectacle, le pantin appelle directement le Horla, et à travers un jeu de mots j'apparais sur scène, mon visage est éclairé pour la première fois. C'est là qu'on se rend vraiment compte que les deux parties sont nécessaires à elles-mêmes, comme le marionnettiste est nécessaire à la marionnette et vice-versa : le comédien ne peut pas faire tout seul. Il y en a un qui manipule l'autre, et celui qui est manipulé dit sa douleur d'être manipulé. L'idée c'était

de me tenir derrière le texte, de faire arriver ce texte si effrayant qui parle de l'humain. Il fallait à la fois que les scènes et les images soient inoubliables et qu'elles n'empêchent pas d'entendre le texte en profondeur. Ça m'a fait adopter un style de manipulation très lent, avec beaucoup d'arrêts sur images, des moments d'immobilité. À travers ce travail j'ai pris conscience de l'importance de se mettre en arrière en tant qu'interprète, de donner à voir au spectateur une image inoubliable dans laquelle il va s'enfoncer, se perdre, dans laquelle il va pouvoir projeter énormément de choses.

Est-ce donc la question du double, déjà présent dans le texte, qui a déclenché l'idée de le mettre en scène avec la marionnette ?

La question du double s'est superposée à une envie simple : « je veux raconter une histoire et c'est la marionnette qui va la raconter ». Je voulais mettre en avant l'intérêt de l'écriture dramatique et d'un personnage qui raconte, et quand j'ai découvert que Maupassant avait travaillé sur le double j'ai pensé qu'au lieu de raconter n'importe quelle histoire j'allais raconter celle-là. Cette rencontre s'est révélée très facile et très forte à la fois. La partie la plus difficile a été de travailler sur les particularités de la mise en scène : la taille du personnage, qui ne devait être ni trop grand ni trop petit ; le décor, qui devait refléter l'intérieur d'une maison d'une personne âgée ; la distance que je devais garder entre moi et le pantin, afin d'être aussi discret que possible, voire invisible, en tant que manipulateur. Même l'espace, l'espace théâtral, a exigé beaucoup d'attention, parce qu'il s'agit d'un spectacle joué sur la surface d'une table. L'espace était très important en termes de sens : l'écriture de Maupassant est extrêmement chirurgicale, comme il connaissait la folie il la décrit de manière très précise. J'ai donc imaginé mon personnage (le manipulateur et, à la fois, le Horla) comme un entomologiste, un collectionneur de papillons avec une posture penchée, quelqu'un qui ne regarde jamais le public puisqu'il est absorbé par son travail. Cette posture était de fait déjà inscrite dans le texte, dans l'écriture même : c'est l'attitude de Maupassant se penchant sur des concepts, en train de les écrire le plus précisément possible.

Comment avez-vous rendu les parties plus narratives et moins théâtrales de ce texte ?

J'ai utilisé différentes procédures. Dans l'histoire, de temps en temps le personnage se sent dépassé par les événements et décide de voyager pour se changer les idées, et dans ses voyages il rencontre à chaque fois une situation ou un personnage qui lui fait penser encore plus fort que ce Horla existe. J'ai interprété ces voyages comme de faux déplacements, comme s'il n'allait nulle part. J'ai donc traduit ses voyages en agissant sur le décor, en mettant des chiffons anti-poussière sur les meubles et sur le personnage. Pendant ces moments, il y avait juste la voix du narrateur en aparté qui décrivait la situation comme s'il s'agissait d'une carte postale. Dans une autre séquence je manipulais seulement des objets : la tasse qui bouge pour indiquer des gens qui prennent le thé, la serviette qui devient la cuisine que le narrateur décrit. Les procédures du jeu étaient dictées par la nature des déplacements du personnage. C'étaient comme

des moments « hors-jeu » : il s'absentait de chez lui mais il était toujours là, enfermé dans cet espace resté en place. J'ai cité ces exemples pour indiquer de quelle manière j'essaie de traduire une dramaturgie, c'est-à-dire de prendre en compte non seulement le texte mais aussi le style de l'auteur et les raisons de son écriture, de ses choix.

Comme vous avez fait également pour la mise en scène d'un texte de Beckett,* Pour finir encore*.

C'est probablement pour ça que j'ai obtenu le droit de mettre en scène le texte de Beckett, pour l'attention portée, plus qu'à l'histoire racontée, à la prise en charge de l'écriture et des intentions d'écriture. Dans cette pièce il y a un personnage qui ne fait que ressasser sa douleur de vivre, son impossibilité de vivre. Beckett manipule le « il », le « je » et le « ça » de manière extrêmement étrange : « moi je ne suis pas né, c'est lui qui est né. J'étais dedans, c'est lui qui a crié. Je n'ai pas crié, c'est lui qui mourra. Comment il va faire pour mourir je ne peux pas le dire. Je le dirai au fur et à mesure. Il ne sera que ça. Je serai dedans… ». Dans le texte de Beckett il n'y a pas de marionnette, mais dans la mise en scène que j'ai réalisée, la marionnette s'est prêtée à rendre cette tripartition du « moi ». Ici, comme dans *Le Horla*, la scène se déroule sur une table, effectivement les deux spectacles se répondent du point de vue de la disposition. Au début un comédien parle dans le noir, et quand il apparaît en lumière il déploie un paquet d'où sort une mannequin, une de ces petites statues qui sont utilisées comme modèles pour le dessin, qui a l'air d'être très utilisée, blanchie, cassée. Vis-à-vis de cette effigie le comédien va se comporter comme un enfant qui se plaint à son ours en peluche. La poupée est le moteur central de la pièce, elle est utilisée comme un exutoire à travers lequel le personnage en chair et en os essaye de revivre sa vie, qui de fait, comme il le dit lui-même, est maintenant cassée. Comme il a cassé sa vie il cherche à casser l'effigie, il essaye de la brûler même s'il est impossible de le faire. La pièce, justement, s'appelle *Pour finir encore et autres foirades*, mais j'ai juste gardé *Pour finir encore*. Le fait de le jouer avec une effigie rend le texte d'une transparence étonnante. Les pronoms « il », « je », « ça » deviennent lumineux, alors qu'en lisant le texte c'est très difficile à suivre. Ce qui m'intéressait c'était vraiment d'enquêter comment un montage théâtral peut rendre un texte plus lumineux.

18 mars 2022

Enjeux de dramaturgie : quand la marionnette permet de tout figurer. Entretien avec Julie Sermon

D'abord une question très générale : est-ce que la présence d'un dramaturge dans la création de spectacles de marionnettes est fréquente ?

L'engagement des dramaturges dans le spectacle vivant (d'acteurs, marionnettes, cirque, danse…) est assez rare, tout simplement pour des raisons d'économie. Normalement, toutes les différentes personnes impliquées dans l'équipe de création (le metteur en scène, ceux qui s'occupent des lumières, du son, les acteurs et les actrices) sont en charge de la dramaturgie. Recruter une personne spécifiquement dédiée à ce poste est en général un luxe que très peu de compagnies peuvent s'accorder : quand il y a des choix, des arbitrages à faire, souvent les compagnies décident de rémunérer d'autres collaborateurs, ou d'avoir plus de marge de manœuvre pour la réalisation du spectacle. Engager quelqu'un en tant que dramaturge, c'est forcément supprimer de l'argent sur d'autres lignes budgétaires. Après, certains artistes font ce choix, parce qu'ils jugent que la présence d'un dramaturge est nécessaire pour leur travail.

Vous avez travaillé comme dramaturge dans des créations avec marionnettes, surtout avec deux metteurs en scène, Johanny Bert et Émilie Flacher. Votre rencontre avec Johanny Bert est déjà décrite dans un entretien publié dans la revue* Âgon[865]*. En revanche, comment est née votre collaboration avec Émilie Flacher et sa compagnie Arnica ?

La collaboration avec Émilie est l'aboutissement d'un compagnonnage qui a d'abord été informel. Nous nous sommes rencontrées, en premier lieu, pour des raisons d'ordre géographique : en 2008 j'ai obtenu un poste de maîtresse de conférences en arts du spectacle à Lyon, et elle avait sa compagnie à Bourg-en-Bresse. Cette proximité géographique fait que j'ai pris l'habitude d'aller voir son travail ; de son côté, elle était intéressée par ce que je pouvais écrire sur la marionnette (il y a d'abord eu le numéro de *Théâtre/public*[866], paru en 2009, que j'ai dirigé autour de la marionnette, et quelques années plus tard, le chapitre que j'ai consacré à « L'acteur

---

[865] BERT Johanny, DIAS Sylvain, PELLOIS Anne, MÉTAIS-CHASTANIE Barbara, SERMON Julie, « Rencontre Dramaturgie et marionnette », *Agôn*, [en ligne] URL : http://journals.openedition.org/agon/1836. Mise en ligne le 10 février 2019 (consulté le 23/06/2021).

[866] Julie SERMON (dir.), Théâtre/Public, n° 193, La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements, juin 2009.

décentré » dans *Théâtres du XXIe siècles : commencements* [867]). On a ainsi commencé à nourrir des échanges à la fois amicaux et très sérieux par rapport au travail qu'elle menait. J'ai été toujours frappée de voir à quel point elle avait le goût de ces échanges réflexifs, combien il lui importait de nommer les processus et les enjeux de la création (cela est sans doute lié à sa propre formation universitaire), et aussi, combien elle était ouverte et à l'écoute des retours que je pouvais lui faire. Elle prenait très bien les critiques, acceptait les points de désaccord, ce qui est plutôt rare chez les artistes ! Nous avons cultivé cette pratique pendant presque dix années, tout en renforçant nos collaborations. À diverses reprises, elle est intervenue à l'université Lyon 2, soit dans le cadre de séminaires, soit en prenant en charge des ateliers de marionnettes avec les étudiants. Nos échanges relevaient déjà, en fait, d'une relation metteur en scène-dramaturge, sauf qu'elle n'était pas contractualisée. En 2017, sa compagnie, la Cie Arnica, a été conventionnée, ce qui lui a offert une source d'argent dont elle ne disposait pas avant. À cette occasion, elle m'a demandé si j'acceptais de participer, moyennant rémunération, à un atelier d'expérimentation. Après cet atelier, elle m'a proposé qu'on travaille ensemble pour la création de *Buffles,* et j'ai volontiers accepté. On partage un intérêt mutuel, moi pour son travail artistique, elle pour mon travail théorique : travailler pour la compagnie en tant que dramaturge permet d'approfondir et de faire fructifier ces perspectives.

Comment s'est déroulé le travail entre les metteurs en scène et vous ? Il y a eu des points de contact, ou à l'inverse des différences remarquables ?

Je dirais qu'il n'y a pas eu de différends majeurs. Cela est peut-être lié à ma personnalité (je préfère toujours la diplomatie au conflit), et surtout, c'est lié à la façon dont je conçois ma place et mon travail de dramaturge. Dans la mesure où j'ai déjà un métier – je suis enseignante- chercheure titulaire –, je choisis vraiment les gens avec qui je travaille. Si j'accepte de m'engager dans un projet, ce n'est pas par nécessité de gagner ma vie, mais précisément parce qu'il y a, dès le début, une forme d'entente esthétique, un endroit d'affinité ou de complicité artistique. Par ailleurs, pour moi, être dramaturge signifie se mettre au service d'un projet. J'estime que c'est le metteur en scène ou la metteuse en scène qui, au final, aura le dernier mot, tout simplement parce que c'est lui ou elle qui porte et qui signe le spectacle. Bien sûr, on peut discuter, ne pas être d'accord, débattre, mais à partir du moment où j'accepte de travailler sur un projet, mon rôle est d'abord de me mettre à service de leur vision, de leurs envies, de leurs intuitions. Simultanément, je suis là, aussi, pour défendre les intérêts et les nécessités du texte mis en scène : toute une part de mon travail consiste à entrer dans le détail de sa composition, de m'attacher à la poétique de l'écriture, son architecture, ses significations, et de réfléchir à la façon dont on peut traiter ou transformer tout cela sur scène. On n'est pas obligé d'aller dans le sens de l'auteur, on peut assumer des

[867] Julie SERMON et Jean-Pierre RYNGAERT, *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, A. Colin, 2012.

écarts, voire prendre des contrepieds, mais il faut en être conscient. Tout ce travail de va-et-vient entre la matière textuelle et le projet scénique fonde le dialogue dramaturgique. Encore une fois, il peut y avoir, au cours de ce dialogue, des points de désaccords, des alertes, des négociations, mais dans mon expérience, ce n'a jamais donné lieu à de véritables conflits.

Pour* L'Opéra du dragon[868] *d'Heiner Müller, mis en scène par Johanny Bert, et pour* Buffles[869] *de Pau Miró, mis en scène par Émilie Flacher, il s'agit de textes qui n'ont pas été écrits exprès pour la marionnette. Comment avez-vous travaillé à l'adaptation de ces textes sur le plateau ?

Dans les deux cas, il n'y a pas eu d'adaptation à proprement parler : si Johanny et Émilie ont décidé de monter ces textes, c'est précisément parce qu'ils avaient l'intuition que cela pouvait fonctionner avec des marionnettes, et que cela serait intéressant. Ma première lecture consiste à vérifier que cette intuition est juste, à réfléchir aux possibilités que cela ouvre, et à repérer, éventuellement, à quels endroits cela pourrait coincer. En fait, je suis convaincue que la marionnette peut tout jouer, mais il faut d'une part se demander ce que cela apporte, ce que cela permet de mettre au jour de spécifique, et d'autre part, réfléchir à la technique et à la forme marionnettique la plus intéressante pour cela (pour l'ensemble du texte ou dans telle ou telle scène). Une fois que l'on a répondu à ces questions décisives, il n'y a généralement pas de gros ajustements à faire. Il n'a ainsi pas été question de reformuler les textes que nous avons travaillés pour la marionnette. C'est au contraire l'un des enjeux, du défi et du plaisir du travail que de trouver les moyens de jouer le texte tel qu'il est écrit ! Il peut néanmoins s'avérer nécessaire de faire quelques coupes, essentiellement pour des raisons techniques. Jouer un texte avec des marionnettes prend plus de temps que quand on le joue sans marionnettes, parce que la temporalité du phrasé n'est pas la même, parce qu'il faut prendre en compte le temps de la manipulation. Pour rester dans une durée de représentation jugée raisonnable par les programmateurs, on peut donc être conduit à raccourcir un peu le texte – même si je crois que sur *L'Opéra du dragon* nous n'avons coupé aucune scène dans son intégralité, ni dans *Buffles*. Les coupes effectuées sont plutôt de l'ordre de la dentelle, une réplique par ci, une autre par là. Et souvent, si on décide de couper quelque chose, c'est parce qu'il nous semble que la dramaturgie visuelle, l'image qui l'action et le corps de la marionnette font naître, sont finalement plus éloquentes que les mots. Il est en revanche une contrainte d'adaptation très forte et qui, elle aussi, est très concrète et technique : c'est la question du nombre de mains dont on dispose pour animer les personnages. C'est la première question

---

[868] *L'opéra du dragon* de Heiner Müller, mise en scène par Johanny Bert (première représentation 27 mai 2010, La Comédie de Clermont-Ferrand).

[869] *Buffles* de Pau Miró, création Cie Arnica, mise en scène par Émilie Flacher (première représentation 31 janvier et 1er février 2019, Théâtre de Bourg-en-Bresse).

qu'on se pose et c'est le premier enjeu d'adaptation : combien de manipulateurs y a-t-il au plateau, et combien de marionnettes peuvent-ils faire apparaitre en même temps ? Ces contraintes « comptables » peuvent conduire par exemple à fusionner certains rôles, ou bien à supprimer des rôles mineurs. Et si elles sont, en premier lieu, déterminées par la production, qui a permis d'engager tel ou tel nombre de marionnettistes, elles s'imposent aussi au fil du processus de création, en lien avec la construction des scènes et les mouvements qu'elles impliquent sur le plateau, lesquels vont rendre possible ou impossible certains enchaînements. Ce sont des contraintes très prosaïques, mais qui obligent à l'invention. La pensée et la pratique dramaturgiques s'arriment aussi à ces dimensions, tout aussi déterminantes que les grandes idées ou intentions de mise en scène.

Comme vous l'avez dit, souvent votre travail est concentré sur les textes. Est-ce que vous vous concentrez aussi sur d'autres aspects de la création ? Comment votre présence s'articule-t-elle au sein du processus de création ?

Tout l'enjeu de la dramaturgie est de réfléchir au devenir scénique du texte, et donc, en effet, de penser l'articulation des mots avec tous les autres langages de la scène. Habituellement je suis présente sur quatre temps de travail. Il y a un premier temps assez long, en amont des répétitions, qui est un temps d'échange et de conception avec le metteur en scène ou la metteuse en scène, qui me fait part de ses premières intentions, et avec qui on trace les grandes lignes du projet : qu'est-ce qu'on a envie de raconter avec le spectacle, quel type de jeu et quel rapport au public on projette de développer, dans quel univers plastique on s'inscrit, etc. Émilie Flacher, par exemple, me montre les premiers prototypes de marionnette, les idées qu'elle a pour la scénographie. Ce temps de gestation du projet peut être très long (souvent plus d'un an). Vient ensuite le temps du travail avec les acteurs et les actrices et, plus largement, l'ensemble de l'équipe de création. En général, j'essaye d'être présente au premier jour des répétitions, puis à mi-parcours, et enfin, lors des derniers filages. Ma participation au tout début des répétitions, lors des lectures à la table, permet d'avoir une traversée commune du texte et de s'entendre globalement sur ce qu'il raconte : on peut échanger sur le détail des scènes, faire valoir des interprétations différentes, mais l'enjeu est au final qu'on s'accorde sur le parcours d'ensemble, qu'on élabore un vocabulaire commun qui nous assure qu'on va jouer la même pièce ! Je reviens ensuite à mi-parcours, à l'issue du temps de recherche au plateau dont les acteurs et les actrices ont besoin pour improviser, apprivoiser l'objet marionnette, trouver les mouvements et les rapports justes. Pendant tout ce temps d'exploration, ma participation n'est pas très utile, et même si je peux avoir grand plaisir à observer ce travail, mes engagements d'enseignante-chercheure ne me permettent pas d'être là tout au long du processus de création. Je reviens donc à mi-temps, qui est le moment où l'équipe peut proposer une première traversée de la pièce, une esquisse à grands traits. Mon rôle de regard extérieur joue alors à plein : n'ayant pas assisté à la construction de détail des scènes, je peux avoir une vision plus globale et détachée, attentive à la fois à la dynamique d'ensemble

et aux articulations qui se tissent ou qui manquent entre les choses. L'enjeu est de nommer ce tout cela, ce qui permet d'objectiver le processus et permet ensuite d'affiner le travail. Enfin, quand je reviens dans les jours qui précèdent la première, je participe aux réglages de détail, je fais des notes avec la metteuse en scène, ces notes pouvant porter aussi bien sur le jeu que la lumière ou le son. Ces différents moments de présence sont aussi l'occasion de travailler avec chacun et chacune : tout au long du processus, je suis à disposition de tous ceux et celles qui le demandent (un acteur, la créatrice son, la scénographe…). Mon accompagnement dramaturgique peut ainsi se faire « par poste », prendre la forme de retours très ponctuels. Ce que je décris là correspond à la manière dont on travaille avec Émilie Flacher, mais je précise que j'ai travaillé avec d'autres metteurs en scène qui ne me laissaient pas autant de libertés et préféraient que je ne parle qu'à eux, qui voulaient être les seuls interlocuteurs de l'équipe.

Vous avez aussi travaillé comme dramaturge dans des spectacles de théâtre d'acteurs. Quels changements y a-t-il, s'il y en a, dans le travail avec figures, par rapport au rôle du dramaturge ?

Il y a plus des choses à regarder, c'est la principale différence, très exigeante. Quand on travaille juste avec des acteurs et des actrices, il faut bien sûr faire attention à ce qu'ils disent et à ce qu'ils font, mais il y n'a qu'un seul plan d'observation, qu'un plan d'attention. Avec des marionnettes manipulées à vue, ce qui est à la fois passionnant et difficile, c'est qu'il faut se rendre simultanément attentif à ce que font les marionnettes, à ce que font les acteurs et les actrices à côté ou derrière les marionnettes, ainsi qu'aux relations qui s'établissent entre les différentes présences, humaines et marionnettiques. Le travail n'est donc pas forcement différent, mais il est plus complexe : la circulation des regards qu'impliquent ces formes engage une triple dramaturgie.

Pour la création de* Buffles*, avez-vous eu de contacts directs avec l'auteur Pau Miró ?

Non, je ne l'ai pas sollicité. Je tends à penser que le texte comprend tout ce que nous avons à savoir. C'est une approche très immanentiste. Pendant le travail, j'apporte évidemment de la documentation, des références bibliographiques, critiques, théoriques, susceptibles de nourrir le travail des interprètes, mais c'est quelque chose qu'Émilie fait aussi très bien. Plus largement, toutes les personnes impliquées dans la création apportent des matériaux en répétition, qui permettent d'ouvrir la réflexion et les imaginaires. Je participe à ce type de travail, mais mon enjeu n'est pas principalement là. Mon apport, c'est de travailler de manière très précise le texte, et ce faisant, de faire apparaître ce qui doit apparaître.

Il existe différentes façons de comprendre et de pratiquer la dramaturgie. Dans votre expérience avec Émilie Flacher, j'ai l'impression que le travail exprime cet « état d'esprit dramaturgique » évoqué par Bernard Dort.

Oui, complètement. Elle est capable de créer ce type de climat de travail et de réflexion partagés, qui fait que ma présence n'est pas perçue comme imposée, surplombante ou étrangère. Je ne suis pas la « flic du sens », pour reprendre l'expression de Dort. En revanche, à l'endroit où je suis, en lien avec ma formation et mon parcours, je dispose d'outils spécifiques pour entrer dans la compréhension du texte, autres que ceux qu'ont les différentes parties prenantes de la création. À ma manière, ma parole et mon regard sont nourris d'une technique, à même de dialoguer avec celle des autres membres de l'équipe. La manière dont travaille Émilie est en tout cas une parfaite incarnation de l'état d'esprit dramaturgique évoqué par Dort. Cela va ensemble avec la capacité qu'elle a d'écouter les retours, d'accueillir les suggestions et les propositions que lui font les uns et les autres. Elle a aussi la capacité de trancher, arbitrer, faire des choix : on n'est pas du tout dans une création collective, mais le travail est vraiment commun, il y a de la place pour chacun et chacune.

Bien que* Buffles *soit immergé dans la réalité, il réussit à maintenir le détachement typique des contes de fées, décrivant des événements terribles avec des mots légers. L'auteur dit de lui-même : « si je devais étiqueter mon écriture, je dirais qu'en général, j'écris des tragédies légères ». C'est peut-être ce mélange de violence et de légèreté, ainsi que le choix de faire des animaux les protagonistes, qui a motivé la mise en scène de Buffles par Émilie Flacher ?

La question de la violence et de la capacité qu'ont les marionnettes à prendre en charge et faire passer cette violence n'a pas été un enjeu de discussion dans le travail avec Émilie. Je suis assez d'accord avec votre lecture, mais pour Émilie cela n'a pas été une entrée, du moins pas formulée explicitement. Son premier point d'accroche a été la question des animaux. Elle était déjà dans un cycle de création portant sur la question des fables animalières, cycle dans lequel elle s'interroge sur les relations entre humains et autres qu'humains, et pour lequel elle a passé commande de textes à trois autrices. Ce qui lui a plu dans *Buffles*, et là où elle a vu le potentiel de la marionnette pour ce texte, c'était sa capacité à pouvoir maintenir et faire pleinement exister l'ambiguïté qui existe dans l'écriture : la présence des buffles est-elle seulement allégorique des humains, à la façon des fables de La Fontaine, ou bien les protagonistes sont-ils vraiment des animaux ? D'un côté, on a une famille de buffles qui vont à l'école, jouent au loto, tiennent une blanchisserie, ce qui fait pencher vers la première hypothèse, mais en même temps, qui donnent des coups de cornes, mugissent, broutent les feuilles des arbres qui sont à la blanchisserie, ce qui n'est a priori par un comportement humain. Quand on lit le texte, on accepte cette indécision, cet entre-deux. Mais lorsque, sur le plateau, on ne voit que des acteurs, cette ambiguïté est levée : l'animal ne peut exister que sur le mode métaphorique, comme horizon allégorique. À l'inverse, avec les

marionnettes, on a la possibilité de faire vraiment exister les animaux, de jouer de leur corporéité et de leurs comportements propres.

Donc l'ambiguïté du texte (entre animaux et humains) est maintenue dans la mise en scène avec marionnettes ?

Oui. Le spectacle est construit, comme le texte de Pau Miró, en deux parties. Dans la première, les protagonistes sont tour à tour incarnés par des marionnettes zoomorphes (des grands et des petits buffles) ou par les marionnettistes : à certains moments, les marionnettistes prennent la parole au nom des enfants, sans marionnettes ; à d'autres moments, ils délèguent la parole aux marionnettes ; à d'autres moments encore, les niveaux d'énonciation s'entrecroisent : les marionnettes jouent entre elles, mais une partie des répliques ou des commentaires sont pris en charge par les acteurs. Tout au long de cette première partie, l'ambiguïté est donc maintenue, et le choix de distribution se fait en fonction du type de scènes et des opportunités qu'offre la marionnette. Ainsi, pour les scènes d'action (bagarre, course poursuite…), il est plus intéressant de faire jouer les marionnettes-buffles, qui permettent de déployer tout un panel de propositions sonores et visuelles, tandis que les scènes où prédominent le récit, l'explication, sont plutôt jouées par les marionnettistes. Dans la deuxième partie de *Buffles*, qui est composée d'une série de monologues, et où la fratrie témoigne à tour de rôle, comme en gros plan, il n'y a plus de distinction entre le marionnettiste et l'objet marionnette. L'ambiguïté est alors maintenue sous une autre forme puisque, sur le plateau, on voit se succéder des créatures hybrides, faites d'un corps humain et d'un grand masque de buffle que les marionnettistes tiennent à proximité de leur visage, au-dessus de leurs épaules.

La marionnette semble permettre la tentative de faire un ensemble de l'objet et du mot, de la vision et du sens, un ensemble soutenu par une légèreté qui a la force d'une tenaille.

Je dirais que c'est l'enjeu de n'importe quelle création théâtrale, avec ou sans marionnette. Tout l'enjeu du travail avec les interprètes, c'est d'arriver à trouver un rapport juste, intéressant, étonnant entre leur corps, les mots et les images. La question serait donc plutôt de savoir de quelle manière la marionnette soutient cette intention, et si elle la porte différemment qu'un corps d'acteur. La principale possibilité qu'offre la marionnette, c'est que son répertoire d'actions et de formes est beaucoup plus vaste que celui propre au corps humain, dont les capacités figuratives sont relativement limitées. Ainsi, représenter une scène de bagarre sur un plateau risque souvent de ne pas être très convaincant, à moins qu'il n'y ait des cascadeurs de cinéma, alors qu'avec des marionnettes, on peut donner forme à un combat de buffles de manière tout à fait probante et captivante. La marionnette, dans la diversité de ses possibilités plastiques, la richesse de ses capacités expressives, permet de tout représenter. Comme je le disais tout à l'heure, il arrive souvent qu'on supprime des répliques qui racontent ce qui se passe, parce que les marionnettes permettent de le montrer, en acte, et qu'il plus

intéressant théâtralement de le voir plutôt que de le dire. Ce que permet la marionnette, dans son irréalité, c'est d'illustrer de manière somme toute vraisemblable des actions qui, dans le théâtre d'acteurs, seraient simplement évoquées par le pouvoir des mots. Après, le travail de la dramaturgie est de faire en sorte qu'il y ait un rapport intéressant entre ce qu'on voit et ce qu'on entend, et cette question se pose, marionnette ou pas. Mais il est vrai qu'à partir du moment où on peut voir beaucoup plus de choses, grâce au pouvoir illustratif des marionnettes, on est invité à se poser d'autres questions.

04 février 2022

Writing for puppet performances. Interview with Dennis Cooper

How did you start collaborating with Gisèle Vienne?

I was living in Los Angeles at that time, but I was coming to France to do a residency. Gisèle Vienne heard I was coming over and, since she liked my books, she wrote to me and said: "would you like to stay a few extra days and try collaborating?". She sent me some videos of her work, that I found interesting. I had already collaborated with performers in the past, so I thought: "sure, why not?". I stayed, worked with her, and we just got along extremely well. We made our first piece, *I apologize*, while I was there, it was really fast. Then we just decided to keep working together.

Before meeting her had you already approached the world of puppet theater?

No, I had never collaborated with that kind of work, I didn't really know it very well. It wasn't a special interest of mine.

Has writing for puppets changed your writing process or style? Could you describe your writing process in composing texts for puppetry?

Sure. Usually I write novels, where there is not a body and a face that I am writing for. In Giselle's work it is different because I write for a particular face or a particular talent, and also for mannequins. Writing for mannequins, puppets and dolls is sort of halfway in between, because they look like something human, but they don't have any personality other than the expression that whoever (Gisèle, in this case) has painted onto their faces. They just can be anyone. I can make them nice, or mean, or sexy, or evil, or whatever. Writing for them is really different. Gisèle has a lot of ideas about how she wants them portrayed, so we often discuss them together, we share our ideas. In *I apologize*, which is the first work we did together, there are mannequins, but I didn't write specifically for them. I just wrote some texts, we kind of went through them and picked the ones that worked. I didn't really write for *I apologize*, the pieces were written before we started working together. There have been some pieces where I have actually had the mannequins be characters: *Kindertotenlieder* (2007), *Jerk* (2008), *Last Spring. A prequel* (2011) and *The ventriloquists convention* (2015). Among them, each case is different. In *Kindertotenlieder* I tried to make the mannequins like real boys: they are mannequins but, in some ways, they are supposed to be like real people, they are something in between. In *Last Spring. A prequel* it is almost the same concept, except that the protagonist is like a maniac, possessed by a spirit, which adds an extra layer of identity. *The ventriloquists convention* is different because I had to identify with the ventriloquist, the performer, and decide what he would make the puppet do. Gisèle's works are

always a huge challenge, at every new beginning I wonder "what am I going to do now?", and that's why I keep working with her.

Does writing for puppets give you more freedom or more restrictions?

Neither, I would say that it is just different. Maybe there is a little more freedom: before I said that mannequins can be anything, and I guess that in that sense there is more freedom, but at the same time they don't express themselves as actors. If I write for the performers, I think about what they do well or what they can't do, about how much they seem sympathetic, etc.…while the mannequins are not as expressive, so it all comes down to language: the language has to do everything. It is a little harder in that sense. When I work with actors, I can tell them where they should smile, or look, or have a particular expression: their body, their performance helps the text, makes its staging easier. With the puppets, the text has to have everything in it.

Had you already written for theater before starting collaborating with Gisèle Vienne?

In the '80s I collaborated with a choreographer, Ishmael Houston-Jones, for three full-length pieces and some short pieces. It was much more dance-oriented, the text was sparse, so it was a really different kind of work than Gisèle's, which is multifaceted.

How does your collaboration with Gisèle Vienne work? What are the steps in the creation of a show, or in your case, a text? Do you actively participate in the staging, following the rehearsals? Do you write the texts according to the method of stage writing, or do you give the text and leave her full freedom to use it?

It depends, it's always different. During the creation of *I apologize* I was there, they did some work after I went back to Los Angeles but while I was there, I took part in rehearsals, although I was rather shy since I did not know much about the work, I did not have a lot of input. For *Une belle enfant blonde* (2005) I wasn't really involved in the process, I just gave Gisèle a text that Catherine Robbe-Grillet reworked and changed. The case of *Jerk* is rather different, because the text comes from a book I had already written, we just made changes for the live performance. For *Kindertotenlieder* I wrote a lot of features, not just the lines but the whole structure of the piece. I started from Gisele's basic idea and I built everything else: I thought there should be a live band and someone dead, that is, the main aspects of the show. It was almost like I gave her a play to perform. For instance, for *This is how you will disappear* she had almost everything already settled, so she asked me very specific things like "I need this here, I want this to happen…", and I wrote to fill in the blanks, as opposed to actually being there, as opposed to actually creating the piece with her. For *The ventriloquists convention* we did a lot of rehearsals with the ventriloquists. We had them improvise and we recorded all the improvisations, then I took them home and I used some of what they

did, changing it a little. There was a collaboration with the performers: I used their improvisations to fix them and adapt them to the play. In *Crowd* there is no text, I worked on all the stories of the characters but I didn't write the text, so I wasn't there as much. I went every few months to see how it was going and I gave some advice. So, it really depends: sometimes I spend a lot of time at rehearsals, but even when I can't, I am part of the work, and with Gisèle we have a lot of dialogue. I think she relies on my opinions, so even when I am out, we talk on the phone, she asks my advice and I am happy to give her advice. I am very involved in the process. We are working on a new piece now, and although it's really early, she wants me to come and watch a very early sort of movement rehearsal.

It is really interesting that you participate in the process not only by writing the text but also working together with Vienne on the dramaturgical structure of the show. In fact, on Gisèle Vienne's website sometimes it is "text by Dennis Cooper" and other times "dramaturgy by Dennis Cooper". The attention to dramaturgy is a feature that is often lacking in puppet theatre, although it is central to ensuring that the show does not get lost in predictable dynamics.

Yes, for instance when we were working with the ventriloquists and their puppets, I took part in the rehearsals, so I was also giving them input for their improvisations. We asked them to do sophisticated and emotionally complex improvisations, they were really excited about it. I saw some of their shows and they were terrific, but they were generally old-fashioned, there was no kind of psychological complexity. We started asking them to be themselves, telling them "we want you to be who you are". Of course they are kind of the people they are when they do their work, but we asked them to bring out deep personal matters that they would never allow backstage, like their issues with being a puppeteer, or if being a ventriloquist makes them angry, sad, jealous and so on. We wanted all those hidden feelings in the piece, and it was super interesting to work with them because it was a whole new thing to them.

The ventriloquists convention *is in fact a metatheatre piece that exploits various possibilities of interaction between the puppeteer and his puppet: the theme of the double, the representation of violence on a fetish body, the power games… what was the writing process? Did you build it from the performers' improvisations?*

They get huge amount of credit: the final text was mine, but I used a lot of their improvisations. For this show, they weren't using their usual puppets, we created puppets for each of them, so they had to decide a character for their new puppet. It wasn't like the character of the puppet that they use all the time in their own work. We tried to stimulate them in their manipulations and interactions with those puppets, to explore the possibilities, and they tried different things with their puppets. That's how we figured out what the puppets' characters could be.

In* I apologize *and in* Kindertotenlieder *you read the text in voiceover. How did you come to this decision? And did this awareness impact you while writing those texts?

No, because they had already been written. I brought them in for rehearsal because I thought they might be useful for the piece. I think that Gisèle just had me read them as a start, so that we could work with them, but then she liked the way I read them and that seemed to work in the piece. I re-recorded them knowing that they were going to be in the performance, just to make them more emotional or more theatrical. It was the first time that Gisèle was working with text, it was all new to her, and finally the trial ended up being a voiceover.

Similar themes often recur in your texts, such as the bonds of power, love and friendship, which seem to inevitably lead to death. For example,* I apologize*,* Une belle enfant blonde *and* Kindertotenlieder *all refer to the crime story of Dean Corll, and on Vienne's website* Jerk *is presented as a synthesis of* I apologize *and* Kindertotenlieder*. How do you and Vienne choose a theme for a performance?

There are themes that Gisèle often works with, but she has also made other pieces since then. It is her work, so I follow her in the direction she wants to go. Of course, she knows very well my writings and my style. My work is concentrated on a certain area that she likes. For instance, *The ventriloquists convention* was something completely different, it was a real going off in an area I had not gone to before, but generally she wants what I normally do. It is her decision to work with those themes and I am there to serve her ends, I am just like everybody else that works with her. For example, the idea of working on the story of Dean Corll was her proposition: she had already read my book, published in the '90s, she liked it and she chose to adapt it. We had to edit it and figure out how to bring it on stage, since there are some parts where the audience reads in their minds. It was her idea to adapt *Jerk* for the theater, and she also took the decision to let the audience actually read during some parts of the show.

How did letting the audience read work?

It seems to work really well, I have never seen such a thing in theater. I think it is exciting to make the audience have to come out of the play and participate in it. Before adapting *Jerk* for the stage, we did a radio play: in that case we had another person who read those pieces, as though they were an audience. There is also a film version, which is different again, where Gisèle decided to let everything happen inside the main character's head. There are different ways to do it, but I think the audience reading it is really exciting, because it is challenging. If they are reading it themselves, they have to picture it in their head. In this way I think the piece really sticks inside them.

Your pieces are often metatheatrical: in* Jerk *the main character recreates in his mind what he lived and reenacts it with glove puppets, in* I apologize *the performer recreates the same scene several times in different ways, and* The ventriloquists convention *is all about puppeteers' work. Is this metatheatrical tendency a sign of Gisèle Vienne's staging or does it belong also to your way of writing?

As for *Jerk*, I had set it up like this. I wrote the book before meeting Gisèle, I used the expedient of puppets because I was very interested in the idea of them representing the story, puppets being alive and dead at the same time. I was fascinated by the idea that they can be killed even if they are already dead, this ambivalence seemed to fit. So, I guess I already had an initial interest in that idea before I worked with Gisèle. Meeting her has enriched this interest, she trained as a puppeteer so she has very sophisticated ideas about how puppets work, she understands what it is possible to do with puppets, she has a very elaborate idea about that kind of representation. I have my own ideas but, again, I try to help her and I know what she's interested in. When we talk about her ideas, I try to understand what she wants the effect to be and then I try to make that work. Probably she has been influenced by *Jerk* in some way, she really liked that book, but I think that's more her interest, and I have learned how to write for it. When I have some ideas and tell them to her, it is always about proposals, I never intervene by saying what I think should be done, especially with the puppets. That is her thing, and if she wants to have the characters represented by dolls rather than performers it is her decision.

How did you work to transform the novel* Jerk *into a dramaturgy for the stage?

It was actually pretty easy, she basically adapted it. In the book there is a guy who is in prison (the prison is not there but he's in prison) and who uses puppet theater as a therapy, for himself. He is sitting in a chair in front of a small audience. The show is staged in the same way, in that sense it is a literal translation of the book. It seemed natural to do it that way. She had to decide how to do the ending, and she wanted to have that happening in the guy's head, while he is kind of zoned out. From my perspective, it was not that hard to adapt it. Plus, we had Jonathan Capdevielle, who is an incredibly brilliant performer. He brought a huge amount to the show, he really invented and came up with many things. During the rehearsals he may change things a little and they are always perfect. It is hard to underestimate how much of his job is a part of why that piece works and how it works. We could not have done it with anybody else, I don't think anybody else could possibly do what he does. It is funny because his own work is very different from *Jerk*'s style, it is fun as he naturally is. It is interesting that he can actually become this very dark character he plays in *Jerk*, while he's not.

In* Last spring. A prequel *you left all the space to the puppet. In the game of doubling that reflects the mental illness of the boy, there is one puppet that moves another thanks to a mechanical movement. What is the basic idea behind this operation? Can madness be better reflected by a machine?

I am not sure, but I had this idea that it could be the case. This piece was supposed to be a prequel, we were going to do a piece called *Last spring*, which we never did, unfortunately. In that piece, people would have really took part in the performance. The idea was that the audience could walk inside a hotel trying to find the mad boy. We developed it as a walk-through in a haunted house. We also tried to do it as an opera where the audience couldn't see inside the hotel building but they would hear everything. We tried different ways to do *Last spring* but we still haven't figured out the right way.

Do you think that robots might be the future of puppet theater?

I don't know, but that would make sense. I think Gisèle would like to work with robots, as she has already used some mechanical mannequins. For *Kindertotenlider*, for example, she was frustrated at how primitive those mechanisms were, as the mannequins move really slowly and they easily break. There is a point in *Kindertotenlider* where a character has to take a mannequin and shove it across the stage, but it often breaks and then we have to fix it. There are times when suddenly the robots stop working, it would be certainly much more convenient if they were reliable and functional. They are still quite primitive, inside the dummies there is simply a tiny clock, like an old-fashioned machine. On the other hand, that gives them an *allure*.

24 mars 2022

La drammaturgia della forma. Intervista a Marco Rogante

Come è iniziata la collaborazione con Marta Cuscunà?

Ci siamo conosciuti all'Accademia d'arte drammatica Nico Pepe di Udine. Nel 2008, quando lei ha iniziato a lavorare allo spettacolo *È bello vivere liberi!* nell'ambito del Premio Scenario, mi ha chiesto di darle un supporto. Aveva bisogno di qualcuno che le facesse da sguardo esterno, visto che stava portando avanti la creazione da sola, e di qualcuno che si occupasse della regia tecnica (suono e luci). Il lavoro finale ha vinto il Premio Scenario e ha avuto da subito una tournée molto lunga. Ho dunque colto la possibilità di continuare ad accompagnarla, continuando parallelamente a portare avanti i miei progetti teatrali.

Prima di questa occasione avevi già lavorato con il teatro di figura?

No, avevo fatto perlopiù teatro-danza e teatro d'attore, tuttavia era un ambito che conoscevo e che mi piaceva molto. In Accademia inoltre avevamo studiato il teatro di maschera, in particolare la mezza maschera della Commedia dell'Arte, e il metodo Lecoq. Quando uscii dall'Accademia, se avessi potuto scegliere liberamente, avrei scelto di portare avanti la ricerca in questo tipo di teatralità.

Dopo aver iniziato a lavorare con Cuscunà, hai collaborato anche con altre con altri artisti in qualità di aiuto regista?

Sì, ho fatto da aiuto regista e tecnico costruttore nel progetto *Bassilla* del danzatore Francesco Collavino. Il progetto prevedeva l'uso in scena di un capitello di ghiaccio che veniva sciolto da una danzatrice durante la rappresentazione. Abbiamo dovuto ragionare su come costruirlo e come sfruttarlo in scena. Ho quindi contribuito sia sul piano tecnico che su quello più prettamente registico e drammaturgico.

Il tuo background di danzatore ha portato qualcosa nel lavoro con Cuscunà, ovvero con le figure? C'è stato un incontro tra la tua pratica corporea e il lavoro con dei corpi esterni, inerti come quelli dei pupazzi?

Ho lavorato soprattutto nel teatro-danza (lo definisco così nonostante sia consapevole che questo termine è problematico sia per il mondo della danza che per quello del teatro, e che ogni categorizzazione lascia il tempo che trova…). Ad ogni modo, tali pratiche incrociate hanno fatto parte della mia formazione, soprattutto mi hanno trasmesso una forte impostazione drammaturgica. In alcuni progetti personali portati avanti con una compagnia di danza, ponevamo molta attenzione alla

drammaturgia, ovvero a come il puro movimento fisico potesse veicolare una drammaturgia, che arrivasse chiaramente allo spettatore. Credo che questo tipo di lavoro rientri in parte nel lavoro con i pupazzi. A volte, infatti, lo studio del movimento del pupazzo in funzione della drammaturgia è abbastanza simile a quello che può fare un danzatore che non parla, a quello del suo movimento fisico in funzione della drammaturgia. Anche l'esperienza con le maschere è rientrata nel lavoro con Marta, perché certe dinamiche e tecniche con cui si dà vita ai pupazzi – in particolare pupazzi con le fattezze del volto inamovibili, come ad esempio i bambini ne *Il canto della caduta* oppure il pupazzo di Ondina dentro il vagone in *È bello vivere liberi!* – sono le stesse che si usano con la maschera (soprattutto con quella intera). Per "vivere" e non essere semplicemente un pezzo di cuoio o di cartapesta apposto alla faccia, la maschera ha bisogno di essere mossa, oltre che costruita, secondo determinate regole. Alcune di queste si ritrovano nel teatro di figura.

Dopo un primo approccio come aiuto regista, nel corso del tempo hai definito in maniera diversa il tuo ruolo nella collaborazione con Cuscunà? Ti sei mai approcciato alla figura del dramaturg alla tedesca?

Non conosco esattamente le mansioni di un *dramaturg* alla tedesca, quindi mi è difficile dirti se mi posso definire attraverso tale funzione. Il mio lavoro si è evoluto nel tempo in modo estremamente concreto, sia sul fronte della tecnica (per tecnica intendo luci, audio, video) che su quello della drammaturgia. La tecnica si è evoluta molto da uno spettacolo a un altro, e contemporaneamente si è dovuta evolvere la mia capacità di gestirla. Ogni volta imparavo facendo. Parallelamente ho continuato a studiare drammaturgia, per poter aiutare Marta a costruire i testi e per rendere il mio apporto da occhio esterno più puntuale. Spesso fungo da collante per tenere insieme i diversi aspetti. Ad esempio, a un certo punto della creazione di *Earthbound*, spettacolo tecnicamente molto complesso, ero l'unico ad avere una visione completa di tutti gli aspetti dello spettacolo, dalla conoscenza del testo alla sua recitazione, da come veniva montata la scenografia a come veniva mossa tutta la parte delle luci. La mia funzione è quella di riuscire a mettere insieme tutti questi aspetti, che magari in altri lavori vengono gestiti più separatamente. Noi lavoriamo in modo che luci, audio, pupazzi, tutto quanto sia integrato nella drammaturgia, si muova in funzione della drammaturgia. Cerchiamo di far sì che non ci sia niente di accessorio, niente che sia solamente un vezzo estetico. Tutto deve essere funzionale a quello che vogliamo veicolare, anche per questo cerco di tenere in mano tutta la gestione audio, video e luci, sia durante le prove che nell'esecuzione: siamo in due, Marta che fa la performance sul palco e io che gestisco tutto il resto dalla regia. Se da un certo punto di vista può sembrare limitante, perché tutti gli elementi scenici sono curati da una sola persona, dall'altro si riesce a mantenere una forte compattezza sia drammaturgica che performativa. A questo ovviamente contribuisce il fatto che ci conosciamo e lavoriamo insieme da molti anni, ma anche che tutti e due conosciamo più o meno tutti gli aspetti del lavoro.

Come si sviluppa il lavoro nelle prime fasi?

Iniziamo a lavorare fin da subito insieme. Marta si occupa della ricerca teorica, alla quale a volte partecipo anche io. Quando lei inizia a scrivere il testo, io sono quello che legge le prime bozze. Il punto centrale del mio apporto drammaturgico sta nell'aiutare Marta a scegliere i percorsi che funzionano meglio, senza portare il lavoro dove lo porterei io, ma cercando di capire dove lo porterebbe lei. Questo, a istinto, mi sa un po' di dramaturg tedesco! In seguito applichiamo la stessa modalità alla costruzione delle scene, e lavoro così anche insieme al sound designer o al light designer. Non si tratta solo di sapere che cosa fanno, ma di cercare di incanalarli verso direzioni che siano funzionali all'ergonomia generale dello spettacolo.

Questa attitudine a legare drammaturgicamente ogni aspetto della creazione è condivisa con Marta Cuscunà e con la scenografa Paola Villani? C'è un lavoro veramente comune o ognuno ha una mansione precisa?

C'è un lavoro veramente comune, pur se ognuno ha alcune mansioni specifiche. Ad esempio Paola ha la mansione specifica di costruire i pupazzi ed è lei che ne guida la progettazione, allo stesso tempo si interfaccia con me per un aiuto tecnico o gestionale. Ma oltre il confronto tra me e Paola, c'è soprattutto quello con Marta, per avere alcune specifiche circa la recitazione, il modo in cui lei utilizzerà i pupazzi in scena. Ognuno di noi ha una o più funzioni specifiche, però queste funzioni sono sempre messe in comune e si lavora effettivamente insieme. Chiaramente Marta ha l'ultima parola, e il mio stesso tenere le fila di tutto serve per restituire a Marta una consapevolezza globale del lavoro. Cerco di essere il depositario, di conservare quello che è stato. I nostri spettacoli sono come delle macchine, una volta che arriviamo al debutto o che decidiamo lo spettacolo è finito, resta così, è come un orologio che cerco di riprodurre nel modo assolutamente più fedele in tutti i diversi spazi in cui ci troviamo. Per Marta è un po' più semplice, perché una volta che si trova nello spazio ha a che fare con i pupazzi e con le strutture a cui è abituata, per me invece si tratta di adattare ogni volta la scena a uno spazio completamente diverso, e riprodurla comunque fedelmente.

Il tuo apporto drammaturgico interviene anche sulla stesura del testo o si espleta maggiormente nella mediazione tra il testo già scritto e la resa scenica?

Ci sono varie fasi. In una prima fase Marta scrive delle bozze e me le fa leggere. In questa fase io cerco di capire se il testo ci offre già delle scene che potrebbero funzionare oppure se ci sono alcuni passaggi da aggiustare. Questo processo va avanti per un po', lei rilavora sulle scene che non ci convincono, mi fa rileggere una nuova scena e tendenzialmente andiamo avanti così, con cose sempre più piccole da modificare, finché non arriviamo ad avere un copione totale, un buon numero di scene che sono lavorabili in prova. In quel momento Marta invia una sorta di copione base e possiamo iniziare a lavorarci in teatro. In questa fase cerco di intervenire il meno

possibile con idee mie, sia perché non si tratta del mio spettacolo ma di aiutare Marta ad arrivare dove vuole arrivare, sia perché Marta ed io siamo molto diversi, quindi ogni mia idea inevitabilmente porterebbe il lavoro tutto da un'altra parte, e questo non andrebbe bene. Questo è uno dei momenti in assoluto più difficili, in cui devo capire come spiegare il senso della debolezza che intravedo nel testo e quindi aiutarla a trovare la *sua* soluzione per risolvere il nodo drammaturgico problematico. Le fasi iniziali sono le più delicate, poi quando si arriva a fasi più avanzate del lavoro, in cui il testo è più definito, c'è maggiore libertà di intervento, si può suggerire di cambiare una frase o una parola, ma sono interventi piccoli. Ma il grosso lavoro della drammaturgia arriva una volta che abbiamo il testo: esso chiaramente deve confrontarsi con i pupazzi e con il palco. Durante questa lunga fase di lavorazione molte cose vengono modificate, il testo subisce delle modifiche, la scena subisce delle modifiche perché deve interagire con il testo, ecc. Queste cose si devono adattare l'una all'altra per essere un tutt'uno coerente. C'è quindi una seconda fase di "riscrittura" che può implicare anche dei grossi interventi sulla drammaturgia, nonostante il testo non venga completamente alterato.

Passo a una domanda "difficile", nel senso che ti chiedo di riprendere una cosa che avevi detto qualche tempo fa, durante il seminario "Neurospasta Meccanica" organizzato da Ca' Foscari. In quell'occasione avevi accennato a una drammaturgia della forma, e avevi detto che la forma stessa ha una sua drammaturgia nell'evoluzione dello spazio. Potresti sviluppare maggiormente il ragionamento? L'attenzione alla forma, quindi alle figure, deve evolvere corso dello spettacolo in funzione dello spazio? Nel lavoro con Cuscunà prestate molta attenzione a ciascun movimento delle figure nello spazio?

La drammaturgia della forma è una cosa che ho studiato e che ho iniziato a capire più chiaramente lavorando con Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, miei maestri di teatro-danza. Loro ci facevano fare un esercizio basato sulle serie fotografiche di Eadweard Muybridge, fotografo che fermava l'istantanea di un movimento in una serie di fotografie consecutive (un cavallo che corre, un uomo che salta, ecc.). Prestando attenzione al fluire delle istantanee, ai vari istanti del movimento, ci si accorge che c'è una drammaturgia della forma, ovvero che ogni istante, ogni movimento catturato porta a quello successivo. Lo stacco che c'è tra la prima fotografia e la seconda ci fa automaticamente percepire in che modo il movimento sia evoluto da un'immagine all'altra. Osservando la serie, riusciamo a ricostruire in che modo il soggetto delle fotografie abbia compiuto l'intero movimento, nonostante le fotografie ce ne mostrino solo alcuni istanti. Mentalmente ricostruiamo quel movimento nella sua interezza in modo coerente. Allo stesso modo, quando ci troviamo a lavorare con le figure, dobbiamo prestare attenzione alle loro posizioni, ai loro movimenti, e soprattutto ai passaggi tra di essi: ogni istante deve essere collegato a quello che lo precede e a quello che lo segue. È come se ogni posizione contenga in sé delle possibilità di sviluppo "naturali", o che almeno noi percepiamo come naturali. Quando il passaggio da una posizione a un'altra si articola in uno sviluppo "naturale", questo evoca una

drammaturgia della forma. Ci sono delle vie di sviluppo che evocano una drammaturgia, e altre che al contrario appaiono "sbagliate" o non evocano niente. Questo appare molto chiaro in teatro. Dentro qualunque cosa che accade in teatro, se la drammaturgia (qualunque essa sia: della forma, con parole, senza parole, astratta, non astratta…) fila, vuol dire che ti sto guidando in un percorso che da un punto iniziale arriva ad uno finale, ti porto fino a qui e non ti perdo. Quando invece ci sono delle interruzioni nella drammaturgia, c'è il rischio totale che lo spettatore inizi a pensare a cosa andrà a mangiare dopo lo spettacolo. E questo a prescindere dal testo: lo spettatore non ascolta tutte le cose che vengono dette in scena, fossero anche le cose più belle del mondo, ed è quindi la drammaturgia della forma a tenere l'attenzione in modo ben più saldo. Comporre una drammaturgia della forma significa studiare il modo di portare lo spettatore in un percorso di attenzione, far sì che ti segua nel percorso che tu stai facendo. Negli spettacoli di teatro di figura di Marta ci sono anche tante parole, e per fare in modo che queste parole vengano recepite dal pubblico, vanno inserite all'interno di una drammaturgia di movimenti, che veicolano un sottotesto. In questo senso parlo di drammaturgia della forma applicata ai pupazzi – con ulteriori problemi annessi, visto che i pupazzi hanno una libertà di movimento ridotta.

Negli spettacoli di Marta Cuscunà, quindi, questo si traduce nel cercare un modo per cui il testo, che è molto presente, sia tenuto insieme ai movimenti dei pupazzi, che invece non sono molto numerosi o particolarmente mobili.

Sì, e spesso significa anche trovare un modo per "fregare" lo spettatore, o meglio la sua percezione visiva. Per esempio, ne *La semplicità ingannata* i pupazzi si muovono su un binario, i loro spostamenti sono minimi ma bastano a dare allo spettatore l'impressione che ci sia del movimento. Ne *Il canto della caduta* i corvi hanno un rimbalzo di coda che abbiamo aggiunto dopo averli costruiti, per togliere un eccesso di staticità: quel rimbalzo di coda fa sembrare che tutto si muova assolutamente di più, anche se la manipolazione impressa da Marta rimane la stessa. Inoltre dobbiamo sempre fare i conti col fatto che Marta è sola in scena, per cui possiamo contare solo su due mani e due gambe. La sfida del prossimo spettacolo sarà di dare maggior dinamicità e movimento nello spazio. In *Earthbound* abbiamo optato per l'uso del mono-ruota, con cui Marta si muove velocemente e liberamente sul palco, per fare contrasto rispetto all'elemento ben più statico rappresentato dall'albero radicato a terra. Maggior movimento ancora è stato reso dalla cupola geodetica, che ruota su se stessa. Così, la cupola ruotante imprime il movimento di Marta (del suo personaggio, Gaia), che gira attorno alla cupola sul mono-ruota, compie un giro a forma di 8, e infine ruota intorno all'albero. Questo movimento di rotazione della cupola fa muovere Gaia come se la sparasse fuori, e la tiene in una dinamica di movimento che non può abbandonare.

Dal tuo punto di vista, ovvero secondo le tue molteplici esperienze di sguardo esterno, di tecnico, di dramaturg, quanto secondo te è utile la presenza di un ruolo come il tuo nella creazione del teatro di figura contemporaneo?

Credi che un rigoroso lavoro drammaturgico possa aiutare il teatro di figura non essere più percepito come un teatro minore, infantile?

Generalmente un ruolo come questo manca. È chiaro che la mia presenza nel lavoro di Marta è giustificata da due fattori, da un lato l'assenza di un regista che si occupi solo della regia, dall'altro la complessità dei nostri lavori, articolati su molti livelli, con la necessità che questi livelli siano tutti integrati perfettamente l'uno all'altro. Questo richiede che ci sia qualcuno che stia attento a come questi livelli vengono messi insieme. Non escludo che si possa fare dell'ottimo teatro di figura senza tutto questo, magari più semplice: a istinto mi verrebbe da dirti che quando il livello di complessità aumenta, soprattutto se il regista ha troppo lavoro da gestire, può essere d'aiuto avere una figura che si occupi del mantenimento dei diversi livelli dello spettacolo. Ma questo indipendentemente dal tipo di teatro (di figura, non di figura, danza, prosa…). Rispetto all'uscita del teatro di figura dall'ambito infantile, questo dipende da diversi fattori, in primis dai programmatori che non si sentono di "osare" e mettere in cartellone spettacoli di figura per adulti o tout public. Molto inoltre è dato da politiche culturali che non facilitano, che non offrono mezzi per fare produzioni di un certo tipo. Credo che il teatro di figura potrebbe essere ben più sfruttato di quanto non lo sia. Si parla tanto di avanguardia teatrale, ma ormai mi capita di vedere un po' sempre le stesse cose. Penso soprattutto al teatro di performance, che sembra da un lato godere di una stima maggiore rispetto a quello di figura, ma in fin dei conti soffre anch'esso di una scarsissima programmazione nei teatri, al di là dei festival dedicati. Eppure il teatro performativo di oggi, quello che dovrebbe essere il teatro di ricerca, sembra continuare a proporre le stesse cose da vent'anni. Di fronte a questa situazione, mi dispiace vedere che un linguaggio così bello e produttivo come quello della figura non venga sviluppato quanto potrebbe. Penso che con l'uso della figura, della maschera, la cosiddetta avanguardia potrebbe sbizzarrirsi a fare cose nuove, potrebbe sbizzarrirsi nell'uso di questo forte potere visivo, che invece credo sia stato lasciato indietro dal teatro.

08 juin 2022

Dramaturgie, écriture, adaptation. Entretien avec Pauline Thimonnier

Comment avez-vous abordé le monde de la marionnette ? Avez-vous commencé votre pratique de dramaturge avec des compagnies de marionnettistes ou dans le théâtre d'acteurs ?

J'avais rencontré des marionnettistes quand j'étais jeune, c'est un langage qui m'a questionnée et attirée dès le début. Quand je suis entrée à l'école du TNS en dramaturgie (une de rares formations de dramaturges en France), j'ai recherché un lien avec le théâtre de marionnettes. À la fin de la deuxième année l'école a réussi à mettre en place un stage grâce auquel j'ai pu rester deux mois à l'école de Charleville-Mézières, où j'ai suivi le projet de fin de deuxième année de la septième promotion. J'ai pu participer aux travaux des deux groupes, l'un dirigé par Roland Schön et l'autre par Franck Soehnle. Ça a été formidable de pouvoir me plonger dans deux approches tellement différentes, entre Schön qui travaillait sur un texte qu'il avait écrit et Soehnle qui montait à partir des écrits de Bruno Schulz un spectacle sans paroles. Ils travaillaient à deux endroits très différents. Cette expérience a confirmé l'attrait que j'avais pour la marionnette. Ensuite j'ai continué à aller voir beaucoup de spectacles de marionnettes, et c'est vrai que souvent j'en sortais un peu déçue : la proposition plastique et visuelle pouvait être très forte et belle, mais celle dramaturgique était moins convaincante, pas toujours aboutie. C'est peut-être lié au fait qu'il y a une vingtaine d'années, il y avait encore beaucoup de formes sans paroles. Au début des années 2000, en revanche, il y a eu un retour très fort des textes contemporains, aussi parce que certains auteurs se sont intéressés à la marionnette. Une fois terminé l'école du TNS, il s'est avéré que j'ai continué à travailler avec la septième promotion de Charleville. Ma première approche professionnelle de la marionnette en tant que dramaturge a été avec Yoann Pencolé, qui travaillait à l'époque pour Yeung Faï, maître des marionnettes à gaine chinoises. Ils travaillaient ensemble à la création *Hand Stories* [870], qui raconte l'histoire de la famille de Faï sur cinq générations de marionnettistes, et notamment la sauvegarde de leur savoir-faire face à la Révolution Culturelle de Mao. Ensuite j'ai écrit *Landru* et *Le Roi des nuages* pour Yoann Pencolé, et j'ai commencé à travailler en tant que dramaturge avec Antonin Lebrun de la compagnie Les Yeux Creux, et aussi avec Yngvild Aspeli de la compagnie Plexus Polaire. À partir de là les choses ont décollé, il

[870] *Hand Stories*, conception de Yeung Faï, regard extérieur de Pauline Thimonnier. Première représentation mai 2017, Fira de Titelles, Lleida

y avait une vraie demande de la part des marionnettistes et depuis je ne cesse de travailler. À tel point que je crois qu'il faudrait former des gens.

Il est intéressant que vous pensiez qu'il faudrait former des jeunes dramaturges pour le théâtre de marionnettes. Surtout si on pense à un pays comme l'Italie, où cette pratique est très peu répandue.

C'est sûr que la question économique est au cœur de cela. Quand il y a moins de moyens sur une production, le dramaturge est presque le premier poste qui saute ! Mais la question de l'habitude est aussi importante. Comme je dis souvent aux étudiants de l'ESNAM à Charleville, finalement la présence d'un dramaturge n'est pas aussi essentielle que la présence d'un questionnement dramaturgique. Il faudrait adopter un réflexe dramaturgique et toujours se poser des questions comme « qu'est-ce que je suis en train de montrer ? », « dans quel ordre je le montre ? », « qu'est-ce que j'aimerais que le spectateur ressente et comment y arriver ? », etc.

Vous avez travaillé avec de nombreuses compagnies de théâtre de marionnettes, à la fois comme dramaturge et comme autrice. Dans les occasions où vous avez écrit une pièce vous-même, quelle a été la démarche de création ?

Je peux vous donner un exemple en parlant de la pièce *Le Roi des nuages* [871] que j'ai écrite pour Yoann Pencolé. Au début il m'a dit qu'il voulait travailler autour de l'autisme, mais sans nommer directement ce type de trouble neurologique. Il avait surtout envie de travailler sur la relation d'un père à son fils. Au début j'avais un souci de légitimité par rapport à l'autisme, car je ne le connaissais pas bien, donc je me suis mise à l'étudier plus en profondeur. J'ai lu et regardé tout ce que j'ai pu trouver : des livres de psychologie, des témoignages d'autistes et de leurs parents, et je me suis renseignée aussi sur comment on présente l'autisme dans les médias. Ensuite j'ai rediscuté avec Yoann, nous avons mieux défini la situation de départ de la pièce (nous avons imaginé que c'est la première fois que le père se retrouve tout seul avec son fils, la mère étant partie en voyage). Nous avons échangé aussi par rapport au langage du petit garçon, comme j'avais lu beaucoup d'ouvrages sur la communication des autistes et que nous étions convaincus qu'il devait avoir un langage à lui. Il fallait aussi penser aux images, et c'est là que nous avons eu l'idée des nuages. Le petit garçon est ainsi devenu un expert des nuages qui regarde tout le temps le ciel. Ensuite nous avons commencé à essayer certaines choses au plateau, avec notamment Antonin Lebrun, qui a construit les marionnettes et qui joue le rôle principal. Après les premiers allers-retours entre le plateau et le texte, Yoann Pencolé m'a demandé de lui rendre un texte

[871] *Le Roi des nuages*, texte de Pauline Thimonnier, mise en scène de Yoann Pencolé. Cie La Poupée qui brûle. Première représentation 15-16 octobre 2020, Centre Culturel l'Intervalle, Noyal-Sur-Vilaine, France.

achevé. Au moment de l'écriture je savais donc déjà quels types de marionnettes allaient être utilisées, et je connaissais très bien les acteurs qui allaient jouer dans le spectacle. Ça a surement apporté une empreinte à l'écriture.

En tant que dramaturge de théâtre d'acteurs comme de marionnettes, avez-vous observé des changements dans le travail avec la marionnette ?

La marionnette multiplie les hypothèses dramaturgiques de base. Dans le théâtre d'acteurs, bien sûr que l'on définit un type de jeu, mais quand il faut définir un type de marionnette, un type de technique, la taille… ça donne des postulats de base démultipliés. J'ajouterais que le plateau décide plus de choses qu'avec les acteurs. Une scène jouée avec des marionnettes taille humaine ou avec des marionnettes taille poupée ne va pas rendre la même chose, et ce n'est pas seulement une question d'éclairage ou d'espace, mais de ressenti. En outre, tout dépend de l'encadrement d'une scène (qu'est-ce qu'il y a avant, qu'est-ce qu'il y a après), ça va très vite s'imbriquer visuellement. Il y a un ressenti visuel qui est difficile à prévoir à la table. Si au théâtre d'acteurs on peut encore avoir des expériences de dramaturgie à la table, des moments où le dramaturge va donner des pistes à chacun des artistes avant les répétitions au plateau, la marionnette nous amène beaucoup plus sur le vif, sur l'expérience du plateau, parce qu'elle comporte des endroits que nous ne pouvons simplement pas imaginer ou envisager avant de l'avoir vu jouer. Le temps aussi change beaucoup. Si au théâtre il y a un premier temps de conception avant les répétitions, dans le théâtre de marionnettes il y a un aller-retour incessant entre l'atelier et le plateau, ce qui affecte aussi le texte. À chaque fois que l'on retourne à l'atelier, on retouche le texte, la partition ou le synopsis.

Le texte peut donc changer souvent au fur et à mesure des répétitions ?

Oui. Par exemple, dans le travail avec Plexus Polaire, lorsque nous « adaptons » des romans à la scène, l'adaptation est très souvent modifiée : nous avions pensé pouvoir traduire certaines choses visuellement, et finalement une partie du texte était plus efficace en la gardant telle quelle. D'autres fois c'était le contraire : par rapport à des textes très longs (comme c'est le cas de l'adaptation du roman *Moby Dick*), il valait mieux couper des parties entières du texte pour garder l'équilibre. Le travail se fait par rapport aux images qui sont construites au plateau, là où elles fonctionnent bien. Parfois il y a des scènes qui sont magnifiquement écrites mais qui ne donnent rien une fois essayées sur le plateau. Dans le théâtre d'acteurs, majoritairement, le comédien se met au service d'un texte, alors que dans le théâtre de marionnettes il arrive parfois que le texte se mette au service de la marionnette.

Quand la création se fait à partir de textes qui n'ont pas été écrits exprès pour la marionnette, comment travaillez-vous à l'adaptation de ces textes ? S'agit-il d'une synthèse des thèmes saillants du texte en fonction de la

marionnette, ou plutôt d'une véritable réécriture ? Quel a été, par exemple, le travail effectué sur le texte de* Moby Dick *?

Il ne s'agit pas d'une synthèse du texte, l'idée n'est pas d'en faire un résumé. Quand on adapte, l'idée c'est de produire un geste. Une des premières choses qu'à chaque fois je demande aux marionnettistes c'est « pourquoi ce texte et pourquoi le faire en marionnettes ? ». À partir de là, nous essayons de définir ce que nous intéresse vraiment de raconter. Il est très important également de savoir si le metteur en scène est intéressé par l'histoire en général ou seulement certains des thèmes qui y sont contenus. C'est par exemple ce qui s'est passé pour l'adaptation de *Dracula* [872] : cela ne nous intéressait pas de raconter toute l'histoire du roman de Bram Stoker, mais plutôt celle de la première de ses victimes, Lucie. En revanche, nous avons réinjecté dans l'histoire de Lucie d'autres éléments du roman qui nous parlaient. Pour ce spectacle, Yngvild Aspeli n'était pas particulièrement intéressée par le folklore autour du vampirisme (bien que dans cette histoire de morts vivants il y a évidemment quelque chose de la marionnette, qui se situe entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le mort), mais plutôt par la possibilité de raconter une forme de folie (la dépendance, l'addiction). Le fait de raconter comment Lucie devient de plus en plus faible et comment elle sort d'elle-même, c'est finalement une manière de raconter certaines formes d'aliénations mentales. En ce sens, l'adaptation dérive nettement de l'histoire du roman. J'ai retrouvé le même thème de la folie à l'occasion de l'adaptation de *Moby Dick* [873], la folie d'un homme qui va conduire un groupe de gens à la mort. La question était aussi de comprendre comment un équipage entier décide de le suivre tout en reconnaissant qu'il est fou, jusqu'à la mort. Ça nous raconte pas mal de choses sur notre monde contemporain, malheureusement. Nous nous sommes donc concentrés en premier sur la figure d'Achab.

Dans le dossier de présentation du spectacle* Michelle, doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz *? de la Cie Les Yeux Creux, j'ai remarqué qu'il y a des esquisses, qui peut-être proviennent d'un carnet de travail utilisé pour organiser les scènes comme dans un* storyboard*. Ayant travaillé avec plusieurs compagnies de théâtre de marionnettes, avez-vous constaté si les compagnies recourent souvent à cet outil ? Le dessin, le storyboard et autres techniques similaires, sont-ils nécessaires à la création de spectacles de marionnettes ?

---

872 *Dracula*, mise en scène d'Yngvild Aspeli, dramaturgie de Pauline Thimonnier. Cie Plexus Polaire. Première représentation en mars 2022, Théâtre Jean Arp, Clamart, France.

873 *Moby Dick*, texte d'Herman Melville, mise en scène d'Yngvild Aspeli, dramaturgie de Pauline Thimonnier. Cie Plexus Polaire. Première représentation en octobre 2020, Nordland Teater, Mo|Rana, Norvège.

Antonin Lebrun est très visuel, il dessine énormément. La recherche, dans son cas, se fait en effet sur carnet. Sylvain Levey avait écrit le texte pour ce spectacle suite à une commande, et j'imagine qu'à partir du texte Antonin Lebrun a dessiné chaque scène sur ses carnets, mais je ne suis pas intervenue là-dessus. Effectivement ça arrive souvent que les marionnettistes travaillent à partir de dessins. Ça a été surtout le cas pour *Hand Stories* par Yeung Faï : comme l'équipe était internationale c'était la meilleure façon de se comprendre. En amont des répétitions, Faï avait fait un *storyboard*, avec différentes cases comme dans une bande dessinée. Il y avait une vingtaine des dessins, et quand on déroulait les pages ça racontait déjà une histoire. Derrière chaque dessin il y avait un tableau avec des notes de ce qui se passait en jeu, ce qui se passait en marionnettes, en vidéo, en lumière, en son… C'étaient les premières choses qu'il avait jetées sur le papier et à partir desquelles nous sommes passés au plateau. Une fois que nous sommes arrivés en répétitions, nous avons un peu abandonné le *storyboard*, mais il est intéressant de noter que quand nous étions bloqués, nous retournions voir ce que Faï avait dessiné là, et à chaque fois cela fonctionnait, ça nous permettait de trouver la solution au plateau pour dérouler la suite. J'avoue que c'était assez magique ! Pour moi qui venais d'une formation tellement centrée sur le texte et la dramaturgie, cette synopsis visuelle était impressionnante et excitante.

Cette démarche de travail a-t-elle enrichi votre pratique de la dramaturgie ?

Bien sûr, ça m'a permis d'ouvrir le champ des possibles : aujourd'hui, pour moi, le « texte » peut être une partition, un synopsis, quelque chose sous forme de bande dessinée…ces formats différents racontent déjà quelque chose du postulat dramaturgique du projet. Ce n'est pas anodin si un metteur en scène fait des dessins pour un spectacle sans paroles, par exemple. Comme l'a fait Faï, qui nous a raconté la dramaturgie d'une manière visuelle, dans son langage. Il a trouvé une forme qui dit quelque chose du spectacle à venir, et qui permet de déployer l'écriture.

Comment le travail s'est-il déroulé avec Yeung Faï ?

La dimension visuelle était très importante, comme il travaille avec la vidéo aussi. Surtout dans *Blue Jeans* [874], la vidéo était une grande partie de l'écriture et participait effectivement au vertige d'écrire sans texte et en même temps avec d'autres moyens d'écriture : comment on fait pour écrire avec la marionnette, la vidéo et le son en direct ? Comment ça s'imbrique, comment ça s'équilibre ? Quand on écrit un texte on n'a qu'un seul instrument, alors qu'un spectacle visuel, sans parole, écrit avec tous les éléments, c'est plus complexe à mettre en place, comme une partition d'orchestre. Faï a souvent des images très nettes des scènes, mais il peut avoir besoin de l'aide d'un

[874] *Blue Jeans*, mise en scène de Yeung Faï, dramaturgie de Pauline Thimonnier. Première représentation en décembre 2013, Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi, Choisy-le-Roi, France.

dramaturge pour voir comment passer de l'une à l'autre. Il ne s'agit pas seulement de transitions, mais de vrais chemins, de directions à trouver. Nous avons aussi réfléchi aux motivations qui le poussaient à monter un spectacle comme *Blue Jeans*. Il était désespéré de l'état de pollution de son pays, il avait envie de le dénoncer au monde. Il avait vu notamment un documentaire, *China Blue* [875], dont il a tiré les témoignages qui sont retransmis en vidéo pendant le spectacle. De mon côté je me suis renseignée sur l'industrie textile en Chine, l'utilisation des teintures etc. L'histoire que Faï voulait raconter n'était pas si nette au début, il avait une envie très forte de mettre en contraste le monde rural traditionnel chinois, son extrême pauvreté, et l'urbanisme qui jette les gens dans une autre forme de pauvreté et qui suscite la pollution. Nous avons tissé une histoire à partir de ces éléments, avec l'intention de confronter la marionnette aux témoignages réels du documentaire. Faï a aussi voulu expérimenter une forme scénique et visuelle qui prévoyait de projeter les vidéos sur des panneaux mobiles qui permettent de modifier en permanence la disposition de la scène. C'était un dispositif contraignant, qui a influencé l'écriture.

Vous avez souvent travaillé avec des compagnies qui utilisent des marionnettes grand format, à taille humaine, manipulées à vue par les comédiens. Dans ce type de créations qui confrontent l'humain au non-humain, quelles sont les contraintes dramaturgiques les plus fortes ?

Pour *Moby Dick*, par exemple, la marionnette la plus grande est celle d'Achab, pour représenter la démesure de sa folie ; à partir du moment où on a posé ça, on a trouvé les tailles de toutes les autres. Les échelles entre les tailles sont données aussi par les effets de zoom, ou par la facilité de manipulation. Par rapport à la manipulation à vue, il est important de décider s'il va y avoir une convention ou pas, c'est-à-dire si on va jouer avec cette convention du manipulateur non caché, mais finalement c'est assez rare. J'ai l'impression que dans la majorité des cas on essaye d'objectiver la présence du manipulateur, de l'incarner à minima. Par exemple, dans *Le Roi des nuages*, la marionnette devient une sorte de masque pour le petit garçon qui la manipule, une sorte de rempart pour se présenter au monde ; dans *Battre encore* il y a le double sens des marionnettes-hommes qui se font manipuler par des femmes qui à leur tour se font abuser par les marionnettes.

Vous avez souvent travaillé avec ou à partir des textes de Sylvain Levey. Comment cela est-il arrivé ? Le fait d'avoir travaillé plusieurs fois sur le même auteur a-t-il eu un impact sur votre approche ?

En effet, Sylvain dit qu'il adore avoir sa « dramaturge spécialisée » ! Mais c'est le fruit du hasard et des rencontres si j'ai travaillé sur plusieurs textes de Sylvain. Et chaque fois, la rencontre avec le texte et son auteur a été différente. Par exemple, pour

[875] *China Blue*, régie de Micha Peled, États Unis, 2005.

Michelle, doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?, le texte, qui était une commande d'Antonin Lebrun, a été écrit avant le début du travail de plateau, tout était déjà écrit lorsque j'ai commencé à travailler avec Antonin et j'ai peu échangé avec Sylvain à cette occasion.En revanche, pour le spectacle *L'appel du dehors* [876] nous avons réfléchi ensemble à comment adapter son texte pour la création de Fanny Bouffort. Nous sommes en fait partis d'une pièce de théâtre qu'il avait écrite préalablement (*Lys Martagon*), dont nous avons seulement gardé certaines choses qui nous intéressaient par rapport à l'idée de Fanny, car nous nous étions orientés sur une forme plus poétique que dramatique. Sylvain a donc retravaillé le texte lui-même, et avec Fanny nous l'avons remodifié à notre tour.

Vous avez souvent traité de sujets issus d'histoires vraies et d'événements d'actualité, de faits divers. En quoi la marionnette peut-elle être un moyen de restituer l'actualité, de traiter le réel ? Comment la marionnette fait-elle face au réel ?

Quand la marionnette semble plus humaine que l'acteur elle peut nous dire quelque chose de notre condition humain. Je pense que la marionnette, parce qu'elle est image, symbole, représentation, permet une forme de mise à distance, ce qui rend plus simple de parler des problèmes d'aujourd'hui. On peut se permettre plus avec la marionnette, mais il n'y a pas de vérité générale. Par exemple, dans le spectacle *Battre encore* [877] de la Cie La Muette, qui parle de la violence contre les femmes, les hommes sont des marionnettes manipulées par les femmes. Elles dansent avec le mannequin qui les abuse, mais ce sont elles qui le manipulent, qui nous montre la violence subie. Ce n'est pas du tout le même ressenti et le même discours que si nous avions choisi de représenter les femmes en marionnettes et de faire des hommes, leur manipulateur. La marionnette et sa manipulation peuvent déployer énormément de sens et de sensation.

Dans un entretien avec Heiner Müller publié dans la revue* Théâtre/Public *sur la pratique dramaturgique, il déclare : « Nous devrions arriver à ce que les textes soient présentés au théâtre de la même manière que les images à la télévision », et il ajoute, « Ne me demandez pas comment ». Pensez-vous que le théâtre de marionnettes puisse permettre, dans certains cas, de matérialiser les processus de visualisation préconisés par Müller ?

Oui, mais je pense que le théâtre d'acteurs peut aussi le faire. Bien sûr qu'il y a un aspect visuel plus prépondérant dans le théâtre de marionnettes, mais si je considère

---

[876] *L'appel du dehors,* conception du projet, jeu et mise en scène de Fanny Bouffort, texte de Sylvain Levey, dramaturgie de Pauline Thimonnier. Première représentation en octobre 2019, Festival Marmaille, Rennes, France.

[877] *Battre encore*, direction artistique de Delphine Bardot et Santiago Moreno, écriture de Delphine Bardot, dramaturgie de Pauline Thimonnier. Cie La Muette. Première représentation en janvier 2021, Le Triangle, Huningue, France.

ce que fait par exemple Robert Lepage uniquement avec des acteurs, je n'ai pas l'impression qu'il y ait une spécificité de la marionnette à cet endroit.

14 juin 2022

Poudre Noire, un parcours de création. Entretien avec Simon Delattre

Comment avez-vous rencontré l'écriture de Magali Mougel et pourquoi lui avez-vous passé une commande d'écriture ?

Avant de rencontrer son écriture j'ai surtout rencontré la personne. À l'époque où je l'ai rencontrée, je travaillais beaucoup avec Olivier Letellier du Théâtre du Phare, pour lequel elle a aussi écrit une pièce qui lui a été commandée. La première occasion de rencontre a été à l'occasion d'un stage que nous avons animé pour des amateurs, conjointement avec d'autres artistes du Théâtre du Phare. J'ai apprécié la qualité de nos échanges sur des questions de dramaturgie, d'accointances artistiques, de musique, d'arts visuels, de romans… Il y avait un univers commun. Ensuite j'ai découvert son écriture, et surtout sa manière d'écrire en lien avec un spectacle en cours, en faisant des allers-retours avec le plateau. Évidemment cette démarche est intéressante pour la place de la marionnette. Le texte se fait à mesure que l'écriture de plateau avance, que les objets marionnettes, la scénographie, la dramaturgie de la marionnette se précise. D'une certaine manière ça laisse plus de place à la dimension visuelle. Ensuite, je savais que j'allais travailler sur la notion de fantôme. Le point de départ était l'analogie évidente qu'on peut faire entre une certaine idée du fantôme et une certaine idée du marionnettiste en scène : cet être supposé invisible (dans certains cas) qui agit sur des objets. Cette idée de départ a intéressé Magali Mougel. Je lui ai notamment parlé de Sarah Winchester, une femme qui a construit une maison pour cohabiter avec les fantômes des personnes tuées par les armes à feu construites par son beau-père et son époux, qui sont successivement décédés. Au moment où elle s'est retrouvée à la tête d'une fortune, elle a décidé de constamment investir dans des travaux pour cette maison. Apparemment, les plans des travaux lui étaient dictés pendant des séances de spiritisme. (Ensuite, j'ai eu la chance d'aller visiter cette maison, qui se trouve en Californie, mais la visite s'est avérée décevante parce que c'est très à l'américaine, c'est un peu le Manoir Fantôme de Disneyland. Je crois que j'aurais préféré garder mon imaginaire là-dessus). En tout cas, cette maison ne répond à aucune logique autre que celle de Sarah Winchester et des fantômes qui lui ont parlé, qui lui ont montré les plans. Tout ça a amené à la conception du spectacle sur la question du fantôme, dont la figure s'est manifestée aussi dans l'écriture scénique du texte et dans l'écriture de l'espace, puisque nous avons travaillé à une scénographie très marionnettique et marionnettisable.

Comment votre collaboration s'est-elle déroulée ? Le texte a-t-il été écrit au fil des échanges avec le plateau ou vous a-t-il été livré abouti par Magali Mougel ? L'autrice a-t-elle assisté aux répétitions ?

La collaboration avec Magali s'est développée dans un aller-retour avec le plateau. Pendant les moments de résidence, elle nous envoyait des textes ou je lui faisais des retours, et quasiment à chaque nouvelle résidence on avait une nouvelle version du texte. J'ai ensuite modifié mon approche des commandes. Sur ce projet, il y a eu trop de changements d'une résidence à l'autre, on perdait beaucoup des acquis du plateau. Maintenant je pousse le dialogue plus loin dans l'écriture, dans les exigences et les allers-retours, pour qu'il y ait moins de fluctuations ou de variations des arcs narratifs, moins de choses qui vont s'empiler et épaissir la densité du texte. Certes, à un moment donné le texte s'est stabilisé, mais il faut préciser que dans le cadre d'une commande, il y a forcément l'enjeu du travail fourni par l'auteur ou l'autrice. À l'époque, en outre, la compagnie était moins structurée qu'aujourd'hui, les moyens financiers étaient limités, ce qui a participé au degré d'exigence que je me suis autorisé à formuler à l'autrice. À partir du moment où j'ai eu le sentiment que je pouvais faire quelque chose avec son texte, j'ai arrêté d'être aussi exigeant que je le souhaitais. Aujourd'hui, je pense que j'aurais poussé plus loin le travail de réécriture.

Comme vous l'avez écrit dans le dossier de présentation du spectacle* Poudre Noire*, la figure du fantôme est vue comme une « mystérieuse présence invisible qui n'est pas sans rappeler celle du marionnettiste… ». De quelle manière la mise en scène a-t-elle joué sur cette présence fantomatique du manipulateur ?

Il y a eu un travail dramaturgique sur la question de comment le fantôme se manifeste physiquement au plateau. La première apparition du fantôme était plutôt de l'ordre de la magie : un verre se déplaçait tout seul sur une table et allait tomber et se casser. Cette première apparition magique avait l'utilité de faire comprendre au public que le fantôme avait été libéré. Ensuite, il fallait guider le public plutôt vers une illusion consentie. Au début j'avais des envies de magie et le fait d'utiliser des techniques de magie nouvelle a été une grande question, mais au bout d'un moment je me suis dit : « pourquoi est-ce que je veux faire de la magie alors que la marionnette permet l'illusion ? ». En fait, le territoire commun à la marionnette et à la magie c'est justement cette notion d'illusion : dans un cas elle est cachée, dans l'autre elle est consentie et naît d'un pacte de lecture signé avec le spectateur. Les manifestations du fantôme sont ainsi devenues des vêtements qui entraient en lévitation et qui retombaient tous seuls, des sweatshirts apparemment vides, avec des capuches rigides qui donnaient un visage absent, comme une présence marionnettique. Dans une scène, le dialogue entre le personnage de Sarah jeune et un adolescent est porté par une seule personne, tournée de dos, qui manipule son partenaire de jeux en donnant l'illusion qu'il s'agit vraiment d'un autre interprète, jusqu'au moment où l'illusion est révélée en montrant qu'il n'y a qu'un corps. Dans ce cas, il s'agit d'une illusion qui se désarme en elle-même, visuellement. Nous avons aussi utilisé des techniques du théâtre noir, pour ne pas laisser le marionnettiste apparaître, et quelquefois des marionnettes à gaine, utilisées

pour donner un paysage très lointain. Le marionnettiste, en tous cas, était traité de manière invisible la plupart du temps, comme dans le théâtre noir. Les cadrages et l'utilisation de la lumière construisaient un espace mental d'où émergeaient des images.

La pièce est riche en didascalies, qui sont aussi parfois très précises. Il y a des didascalies qui font tout de suite penser à leur traduction par le biais de la marionnette ou de l'objet, notamment la question de la main qui vient toucher l'épaule de Sarah à plusieurs reprises, ou d'autres indications telles que « Un crayon posé sur la table se soulève, traverse, telle une fusée, la pièce. Il s'arrête face au mur. Une main invisible commence à tracer des lignes sur les murs blancs de la cuisine », ou encore « Un marteau laissé sur la table se met à voler dans les airs » ; d'autres didascalies, en revanche, prennent en compte le jeu des acteurs ou l'environnement sonore (il y a différentes descriptions de sons et des musiques…). Les didascalies ont été écrites par l'autrice en fonction de votre idée de mise en scène ou, au contraire, vous avez dû les traduire visuellement une fois qu'elles ont été écrites ?

Les deux. Il y a en effet des didascalies qui sont des résurgences d'expériences de plateau, de motifs visuels, dramatiques que l'autrice a réagencés dans son écriture, tout comme il y a des didascalies qui sont plutôt des suggestions de mise en scène. Ces dernières je les ai mises de côté, parce que la question du texte était différente de celle de la conception des images. La création avait besoin d'air, cela ne m'intéressait pas de mettre en place une partition mais plutôt de la comprendre et de l'interpréter.

La pièce s'adresse surtout à un public d'adolescents. L'histoire raconte un événement traumatique, la mort d'un jeune adolescent causée par un ami qui jouait avec une arme à feu. Pourquoi, en ciblant ce type de public, le choix s'est-il porté sur la question du meurtre ?

Il s'agissait plus de la notion d'épouvante. Pendant l'adolescence on recherche beaucoup à se faire peur ensemble. Je me disais que cette narration autour du fantôme, de ce à quoi on croit ou on ne croit pas, pourrait être un bon moyen d'aborder la question. Le texte se concentre aussi sur l'héritage d'éducation transmis par les parents (ce qu'ils autorisent ou interdisent), qui peut être également un héritage traumatique. L'idée était de dire que peut-être qu'on ne comprend pas nos parents parce qu'on ne les a pas connus dans leur jeunesse, ou parce qu'il y a des choses qu'ils gardent pour eux. Pouvoir ouvrir une réflexion là-dessus nous semblait nécessaire autant pour les parents que pour les adolescents. Nous voulions parler à la jeunesse à travers des artifices de théâtre.

Comment travaillez-vous à la dramaturgie de vos spectacles ? Avez-vous déjà travaillé avec un dramaturge au sens allemand ?

Depuis l'adaptation de *La Vie devant soi* de Romain Gary j'ai un collaborateur artistique, Yann Richard, qui m'assiste à la mise en scène et qui clairement prend aussi

ce rôle de dramaturge. Il est attentif à ce que dit le texte et à ce que dit l'image, il m'aide à me confronter à cela. Nous avons une vraie complémentarité dans le travail, il a la rigueur que je n'ai pas. Normalement il est présent aux répétitions tout au long de la création. C'est un apport très précieux. Je n'envisage plus de travailler sans quelqu'un à cette place.

24 juin 2022

Du « populaire » au « pop », en passant par le postdramatique. Entretien avec Frédéric Feliciano-Giret

Comment avez-vous abordé le langage de la marionnette ?

Il y a eu différentes étapes. Je suis parisien, et quand j'étais enfant Antoine Vitez dirigeait le Palais de Chaillot, où il organisait aussi des spectacles de marionnettes. Comme ma mère était sensible au milieu théâtral, j'ai eu l'occasion de voir plusieurs spectacles au Trocadéro – et par ailleurs j'ai vu des marionnettistes avec lesquels j'ai ensuite travaillé. Vers l'âge de quinze ans je me suis inscrit à l'association de l'UNIMA et j'ai lu les premiers fascicules en papier qui étaient publiés. Ensuite, j'ai abandonné ce milieu pendant quelques temps, lorsque je me suis inscrit à la faculté de droit avec l'idée de vouloir devenir avocat (comme le Mahatma Gandhi, une figure qui m'a beaucoup inspiré). Pour payer mes études j'ai répondu à une annonce d'un marionnettiste qui travaillait dans le Guignol parisien. J'ai donc commencé à faire de la marionnette dans un contexte traditionnel, avec la marionnette à gaine. Ensuite j'ai découvert la marionnette asiatique, que j'ai trouvée formidable. Grâce à cet intérêt, j'ai rencontré Pierre Blaise, qui est devenu ensuite président de THEMAA et directeur du Théâtre aux Mains Nues. Quand il m'a rencontré, Pierre a été marqué par ce que je faisais en tant que manipulateur, et il m'a aidé à jouer dans les scènes nationales françaises avec un grand spectacle (à l'époque il y avait les moyens financiers). La marionnette m'a donc accompagné, je suis devenu intermittent du spectacle – même si à la base je voulais faire du rock'n'roll ou la révolution. La marionnette, au début, était pour moi ce qui me permettait de survivre, et en fait elle m'a fait vivre la majeure partie de ma vie. Ensuite j'ai vécu en Italie pendant treize ans, où j'ai continué à faire de la marionnette. C'est la marionnette qui est venue à moi, et quand je la quittais, elle revenait toujours. Aujourd'hui, avec ma compagnie Le Friiix Club, nous avons un bureau à Bordeaux, nous faisons des tournées dans toute la France et nous commençons à tourner aussi en Europe. Dans mes spectacles j'utilise plusieurs formes différentes, je ne me suis pas arrêté sur un seul type de marionnette, je choisis la technique qui m'intéresse selon le spectacle, selon les images que j'ai envie de travailler.

Vous construisez vous-même les marionnettes pour vos spectacles ?

Je les ai construites pendant très longtemps. En Italie, par exemple, j'ai appris beaucoup de choses sur la construction des marionnettes grâce au contact avec des maîtres de la *guarattella* napolitaine, notamment Bruno Leone et Gaspare Nasuto, et avec d'autres marionnettistes italiens, dont Paolo Valenti à Arezzo. Lorsque je suis revenu en France, je me suis rendu compte qu'il n'était pas possible de continuer à tout faire : ici, il faut rédiger beaucoup de dossiers à chaque nouvelle création pour trouver des subventions, ce qui prend énormément de temps, donc j'ai commencé à déléguer

la construction. Pour mes deux derniers spectacles, cependant, où je n'utilise que mes mains, j'ai construit avec ma femme des petits accessoires que je manipule.

Comment s'est-elle déroulée la création de* Guignol ou la vie de pov'gants *? Était-ce votre première expérience en tant qu'auteur dramatique ? Pourquoi avez-vous choisi de travailler la marionnette à gaine avec un dispositif plus contemporain comme celui de la manipulation à vue ?

J'avais déjà écrit pour le théâtre d'acteurs, mais pas pour la marionnette. Ce qui a été intéressant pour moi au moment où j'ai écrit *Guignol ou la vie de pov'gants*, c'était qu'il fallait vraiment écrire pour la gaine, qui est généralement un art davantage lié à l'oralité. Le processus a aussi été en lien avec l'imprévisible de la création : d'abord, ce spectacle est né entre l'Italie et la France. Gaspare Nasuto m'avait conseillé de commencer à créer des spectacles de Guignol qui pourraient avoir une diffusion internationale. Il y a eu une première résidence en France, et tout a commencé à prendre forme. Je me suis fait accompagner par un musicien et plasticien sonore, Guillaume Laidin, qui a créé un son très particulier qu'il jouait en direct. Au début de la conception du spectacle, j'étais sur une forme liée à la tradition, notamment à la tradition du mélodrame, même si j'avais prévu des moments où, en tant que marionnettiste, je sortais du castelet et je participais au jeu. Ensuite, au fur et à mesure des répétitions, j'ai choisi d'enlever complètement le voile qui cache le marionnettiste à l'intérieur du castelet, et de rester visible du début à la fin. Le dispositif fonctionnait merveilleusement, il mélangeait les possibles du regard en laissant les spectateurs libres de regarder ce qui se passait en haut ou en bas. La forme du spectacle était donc devenue plus contemporaine. En revanche, la dramaturgie était plus faible que le dispositif. La pièce fonctionnait, mais j'aurais dû prendre plus de distance avec le genre du mélodrame, sur lequel j'avais décidé de travailler. Il n'est pas exclu que je reprenne cette pièce, mais en révisant le texte, peut-être même en confiant l'écriture à un auteur contemporain. Cette création, en tous cas, est importante dans la trajectoire de la compagnie. En faisant ce spectacle, je voulais faire passer le message que la marionnette à gaine pouvait être du théâtre contemporain. Ce but était tellement important pour moi que j'ai oublié ce qu'est un spectacle : un moment d'émotion, et pas un manifeste. Néanmoins, j'avais atteint un objectif, en démontrant qu'il suffit de quelques détails, quelques déplacements pour que ce théâtre devienne contemporain.

Pour votre deuxième spectacle,* Mickey Mouse Project*, vous avez choisi une forme ouvertement contemporaine, non seulement dans la forme dramatique du texte, mais aussi dans la mise en scène. Celle-ci mêle différentes techniques de marionnettes, dont notamment des panneaux rappelant la bande dessinée. Comment avez-vous conçu la mise en scène ?

J'ai fait appel à deux personnes pour la mise en scène. En même temps, j'étais l'auteur sur le plateau, donc j'avais aussi des idées et des envies de mise en scène. La conception théâtrale a donc été compliquée. Aujourd'hui je me rends compte que

j'aurais dû prendre en charge la mise en scène, mais à l'époque cela me faisait peur. En outre, j'étais encore dans une certaine immaturité artistique, qui me faisait croire qu'on peut être pluridisciplinaires sur un même spectacle. Je croyais pouvoir utiliser différentes grammaires : je mettais en place une grammaire, et ensuite je l'abandonnais pour en mettre en place une autre. C'est ainsi que le langage de la bande dessinée est entré en jeu. Au final, dans le spectacle il y avait des silhouettes, des marionnettes à gaine, des marionnettes à sac et le jeu des acteurs. Les silhouettes sont entrées dans le processus grâce à l'influence de la bande dessinée. Alors que je travaillais sur *Mickey Mouse Project*, je suis tombé sur *From hell* d'Alan Moore, un scénariste de bande dessinée que j'adore. Le livre, tout en noir et blanc, est un chef d'œuvre. L'histoire traite de Jack l'Éventreur, tout en donnant une peinture sociale de l'époque victorienne. L'auteur s'est énormément documenté sur son sujet et il arrive, dans son œuvre, à soutenir une thèse qu'il fait vivre à travers ses personnages, tout en mêlant ces matériaux avec des incursions de poèmes de William Blake. Il y avait là tout ce qui m'intéressait : le réel, l'enquête et la poésie. J'ai donc beaucoup travaillé au texte de *Mickey Mouse Project* en suivant ces directives. Mais finalement, le peu d'expérience que j'avais à cette époque-là a fait que la mise en scène du texte s'est réalisée comme un ensemble de choses, ce qui a aussi rendu difficile la distribution du spectacle.

Parlons du texte. Sur le site web consacré au projet, vous écrivez que la lecture du* Théâtre postdramatique *de Lehmann vous a fourni des outils pour l'écriture, voire même, en quelque sorte, déclenché votre écriture. Ce que je trouve intéressant, c'est qu'un acteur-marionnettiste s'inspire d'un essai sur la description de la scène contemporaine, qui affirme la tabula rasa du texte, pour écrire un texte dramatique. Comment cela est-il arrivé ?

À un moment donné, dans mon écriture, j'ai senti que le texte pouvait prendre la forme d'un chant, un long chant comme ceux des poèmes épiques d'Homère. Tout au long de ce chant, les acteurs pouvaient prendre le relais, le flux passait d'acteur en acteur, parce qu'il n'y avait pas de personnifications. C'est ce concept de dé-personnification que j'ai surtout tiré de l'œuvre de Lehmann, avec celui de la fragmentation. Je travaillais avec des textes fragmentés, des images fragmentées, sans en avoir peur. Il est en effet intéressant que grâce à une œuvre comme celle de Lehmann qui décrit l'âge contemporain, je sois arrivé à une écriture davantage empruntée à l'âge classique. Mais la mise en scène que j'avais imaginée, où le texte était pris en charge par les acteurs et les marionnettes, n'a finalement pas été réalisée. Mon idée, qui était plutôt abstraite, s'est ensuite recadrée dans une forme plus concrète, avec des processus d'identification des acteurs avec les personnages, alors que je voulais me détacher de l'identification pour atteindre une dynamique d'universalité.

Il y avait donc l'idée de faire porter le texte par les acteurs comme le rhapsode chantait les poèmes ? Ce qui n'est pas sans rappeler la « rhapsodisation » théorisée par Sarrazac…

Exactement. Il y avait aussi l'influence d'un certain type de travail théâtral, qui s'était développé dans les années 1980, autour de la voix, autour des sonorités du texte : comment le mâcher et le cracher. J'aurais vraiment voulu travailler là-dedans. Je pense que dans *Mickey Mouse Project* il y a deux actes, un acte d'être humain, de citoyen – la recherche de la vérité sur un fait divers – qui a été accompli, et un acte artistique qui, en revanche, a été avorté.

Dans le travail d'écriture, quelle était la place du réel ?

Je ne voulais pas faire du théâtre documentaire. J'ai commencé à écrire des dialogues, des scènes, de manière non ordonnée, alors que maintenant je travaille plus en séquentiel. La difficulté était aussi liée au fait que le texte raconte mon histoire, et celle d'une amie. J'essayais de m'en sortir en jonglant avec la vérité, des rêves et des fantasmes. En tous cas, l'histoire que je raconte adhère à la vérité de ce qui s'est passé. À côté de cette recherche plongée dans le réel il y avait une envie de ne pas être complètement dans le réel. Au cours du travail j'ai rencontré la notion de « théâtre de la sidération » dans un article sur Le Monde Diplomatique, utilisée pour décrire des spectacles produits en Irak après la guerre, qui essayent de raconter ce qui s'est passé à travers le théâtre. Je l'ai trouvé très intéressante, émotionnellement très forte, ça correspondait au travail que j'étais en train de faire.

Vous décrivez vous-même le texte de* Mickey Mouse Project *comme un « poème enquête ». En effet, le texte a un rythme et une langue poétique lorsqu'il guide le lecteur-spectateur à travers les découvertes que vous avez faites en enquêtant sur le fait divers. Mais comment ces deux aspects, l'enquête – ancrée dans la réalité – et la poésie, se combinent-ils ?

La poésie m'inspire beaucoup. Ensuite, comme je disais, j'avais l'idée de construire le texte de *Mickey Mouse Project* comme un poème, un long chant. Utiliser la poésie permet de créer une distance. Dans ma formation de comédien j'ai beaucoup travaillé sur la langue, surtout à partir du texte *Politique du rythme* par le linguiste Henri Meschonnic, où il mène une réflexion sur l'Ancien Testament. Pendant ma jeunesse, j'ai été marqué aussi par le travail sur la langue effectué par *à compléter*, un acteur d'Antoine Vitez, ou encore par la manière dont Claude Régy faisait travailler la diction à ses acteurs. On ne peut pas travailler l'extraordinaire de la langue si on n'est pas sur une base de texte poétique, on ne peut pas parler différemment si on n'est pas sur une écriture qui est, elle-même, *extra-ordinaire*. C'est ça que je cherchais au départ, c'était mon envie première.

Ce travail de la langue, qui est aussi un travail de la voix, comment se place-t-il par rapport à la marionnette ? Est-ce que le devenir artificiel de la langue a un lien avec la marionnette, qui est un objet artificiel ?

Oui, effectivement on est dans un domaine artificiel, mais souvent au théâtre il s'agit de convention : on va voir un spectacle et on accepte que tout soit faux. Dernièrement, en revanche, j'ai l'impression que les artistes ont envie de dire : « non, ce n'est pas faux ». Même si dans les représentations contemporaines il demeure une partie de rituel, donc de conventionnel, il y a un contact très fort avec le réel. Je pense par exemple à Milo Rau, qui travaille avec des acteurs non professionnels. Il y a une envie d'éclater la convention. Dans mon cas, je travaillais avec la poésie, donc avec un style très conventionnel, mais en même temps, il y avait un engagement physique très fort des acteurs dans la manipulation. Le spectateur comprenait alors immédiatement qu'en face de lui il y avait du réel, il y avait un événement et du présent. La marionnette est par essence très physique, elle est une extension du corps, une extension d'énergie. À travers la marionnette l'énergie devient palpable, s'extériorise. La marionnette attire et concentre toute l'énergie du manipulateur, et le spectateur va prendre cette animation en pleine tête, c'est très réel. On est hors de l'ordre de la convention, plutôt dans celui du jeu. À travers le jeu, l'acteur donne à voir la vie.

Après avoir écrit les textes pour* Guignol ou la vie de pov'gants *et* Mickey Mouse Project*, vous êtes passé à un type de théâtre sans paroles (*Mano Dino*,* T'es qui toi, dis ?*). Et cela, après que le texte de* Mickey Mouse Project *a été publié, ce qui n'est pas évident. Comment et pourquoi cette transition a-t-elle eu lieu ?

D'abord pour des contraintes matérielles. Comme *Mickey Mouse Project* n'a pas tourné beaucoup, après deux ans de travail très intense sur le projet, la compagnie a traversé une période assez dure. Le fait qu'il s'agisse d'une pièce basée sur un épisode traumatisant de ma vie, celui de la perte d'une amie à cause du terrorisme, l'a rendue encore plus lourde. J'étais fatigué, j'en avais marre de travailler avec des monstres. Je voulais me consacrer à quelque chose de joyeux, quitter cette noirceur. Je voulais travailler de manière libre, laissant libre cours à l'imagination, à l'inconscient, en laissant de côté le verbe et son autorité pour aller vers quelque chose de simple et léger. C'est comme ça que *Mano Dino* est né. Ce spectacle a eu un tel succès qu'ensuite on en a conçu un autre dans le même esprit. *T'es qui toi, dis ?* aborde la question du genre pour un public très jeune. Bien que nous ayons fait beaucoup de recherches sur le sujet, j'ai essayé de travailler avec l'inconscient, avec le rêve : j'allais dans l'atelier, je m'endormais, et quand je me réveillais je construisais quelque chose. Aujourd'hui je suis en train de revenir au texte. Je me suis posé la question de pourquoi les gens ne vont plus au théâtre, ou voir des spectacles de marionnettes, mais continuent à regarder la télé et à aller au cinéma. C'est peut-être parce que ça reste un art populaire, et l'art populaire passe par le récit. En tournant en France, en dehors des scènes nationales, je me suis rendu compte que le public exprime la nécessité de suivre un fil rouge, de suivre une histoire. J'ai envie de revenir au récit, de reprendre le côté populaire de l'art

de la marionnette, tout en le plongeant dans notre culture, non plus « populaire » mais « pop ». Pour notre prochaine création, *Birdy*, je vais mélanger le récit au langage de la marionnette et à celui du manga et du rap. La grammaire de la marionnette va avoir une grande importance dans cette création, avec l'utilisation de marionnettes type bunraku de 80 cm, dont l'esthétique est inspirée de l'univers du manga japonais. *Birdy* part également d'une histoire vraie, mais là aussi il ne s'agit pas de théâtre documentaire. L'écriture que je suis en train de faire ne s'appuie sur l'histoire vraie qu'à certains moments.

Comment organisez-vous le travail ? Qu'est-ce qui vient en premier, l'idée scénique ou l'idée dramatique ? Ou bien procédez-vous selon la méthode d'écriture de plateau ? Avez-vous déjà collaboré avec un dramaturge au sens allemand du terme ?

Il y a eu différentes étapes dans ma démarche d'un projet à l'autre. Sur *Mickey Mouse Project*, j'ai travaillé d'abord à la table pour l'écriture du texte, avec des allers-retours avec les comédiens pour tester le premier impact à la lecture à voix haute. Pendant les répétitions, ensuite, on a effectivement utilisé des procédures de l'écriture de plateau, on a enlevé ou modifié des parties du texte en fonction des exigences scéniques. Aujourd'hui, pour la création de *Birdy*, je travaille pour la première fois avec une dramaturge, Julie Postel, qui m'accompagne surtout pour le début de l'écriture, dans l'individuation des pistes qui nous intéressent. Avec elle on va aussi réfléchir à la matière poétique de la scène : comme on travaille avec une économie de moyens, on essaye d'être le plus légers possible. Ceci est également lié au fait que je suis persuadé que la magie se trouve dans le corps du manipulateur, dans la manipulation, plus que dans une scénographie étonnante. En fait, l'écriture pour la marionnette c'est avant tout l'écriture de la manipulation, c'est la pure écriture de plateau. *Mano Dino* et *T'es qui toi, dis ?* ont été construits directement sur le plateau : on n'écrit pas le spectacle avec un stylo, on l'écrit avec nos mains.

Donc la pratique dramaturgique que vous menez avec Julie Postel n'est pas centrée seulement sur la définition du sens du spectacle, mais aussi sur ses aspects matériels ?

Oui, il s'agit d'un accompagnement plus global. On pense par exemple à quel type de matière utiliser, à comment faire travailler ensuite la matière choisie.

01 août 2022

La figura come strumento di evocazione del reale. Intervista a Fabiana Iacozzilli

La Classe *è il primo spettacolo in cui utilizzi il linguaggio del teatro di figura. In una scena dello spettacolo racconti di come da bambina le tue bambole ti parlassero, e di come la tua maestra di allora, Suor Lidia, ti avesse incitato a creare una recita con quelle bambole che sentivi vive. Perché non hai sfruttato prima la figura come forma di espressione scenica?*

È un tema ampio, anche perché questa domanda ne sottende un'altra: perché non la stai continuando a utilizzare? In realtà l'anno scorso abbiamo realizzato un altro progetto con la figura (debuttato a Santarcangelo Festival, 2021), con dei grandi *puppets* di carta. Mi sono avvicinata al teatro di figura perché ho pensato, ho fortemente voluto, che il progetto di *La Classe* fosse raccontato utilizzando anche il teatro di figura, date le tematiche che andava ad affrontare. Ho riflettuto molto su quale tipo di linguaggio potesse raccontare al meglio questa storia. Tra le possibilità si era affacciata anche quella di mettere in scena dei bambini, ma avrebbe dato adito a un approccio eccessivamente retorico. Cercavo qualcosa che potesse dare alla vicenda un valore più assoluto. Così sono approdata, per un'intuizione –come spesso succede quando si ragiona a lungo su una cosa – al linguaggio del teatro di figura. Era la sintesi che cercavo, il segno che mi mancava. Si è rivelata un'intuizione felice. I miei lavori antecedenti, inoltre, hanno un forte impianto visivo e danno un grandissimo spazio al potere narrativo dell'azione scenica: ho sempre messo in scena dei personaggi fortemente caratterizzati, stilizzati come nel fumetto, tanto che li definirei più come "funzioni" che personaggi veri e propri. Nei miei spettacoli gli attori parlano attraverso l'azione, all'interno di partiture fisiche molto precise, con molto silenzio e poco testo. L'approdo al teatro di figura è stato dunque un "passaggio obbligato", o meglio, naturale. In *La Classe*, è vero che quando il personaggio della Suora chiede al mio personaggio (ovvero io bambina) quale sia il mio segreto, le rispondo che la notte le bambole mi parlano, ma questo aspetto è più legato a un mio ricordo infantile. Davanti al letto avevo un grande mobile con delle mensole su cui stavano le bambole, e di notte immaginavo che tutte le bambole mi parlassero. Forse non stavo molto bene! Con questo episodio, comunque, volevo raccontare al pubblico quel canale di immaginazione che la Suora ha saputo cogliere, spronandomi a prendere in mano la regia di una piccola recita per la festa della mamma. Questo ricordo mi ha fatto poi capire quanto, in effetti, questa storia avesse bisogno della bambola, della figura per essere raccontata. Mi sembrava che chiudesse organicamente il cerchio.

La Classe *descrive un pezzo del tuo passato, i tuoi anni d'infanzia, e descrive soprattutto il tuo modo, anni dopo, di fare i conti con quell'infanzia, con quel passato segnato dalla figura di Suor Lidia, la tua maestra delle elementari che*

usava violenze contro voi bambini. Che rapporto intercorre tra queste due componenti dello spettacolo – il confronto con il proprio passato e il tema della violenza fisica e psicologica contro i bambini – e la scelta di utilizzare le marionette?

Rispetto alla memoria ho lasciato che mi ispirasse *La Classe morta* di Kantor, come è ovvio da diversi riferimenti. Kantor, parlando de *La Classe morta*, dice di aver sentito che il ricordo andasse espresso. Era la prima volta che mi dedicavo a una scrittura autobiografica, a qualcosa di così intimo e personale: in quel momento ho sentito l'urgenza di raccontare questo episodio della mia infanzia. Nei miei altri spettacoli la violenza era sempre molto presente, le relazioni tra i personaggi denotavano una grande tensione. Sentivo di dover raccontare la matrice, l'origine di tutta questa violenza. Quando ho deciso di raccontare lo spettacolo usando la figura, ho cominciato ad andare a vedere molti spettacoli di teatro di figura, che prima invece non seguivo molto. Cominciando anche a studiarlo, mi sono resa conto che lavorare col teatro di figura può essere molto semplice, quando si entra nel luogo del ricordo. Ne sono un esempio i manichini di Kantor che stanno sulle spalle degli attori come delle protesi. Crescendo, il ricordo viene filtrato, e rappresentarlo per come era diventa molto difficile. Mi sono quindi resa conto che il pezzo di legno era l'unico modo per raccontarlo: renderlo così stilizzato, per mezzo della figura, mi ha aiutato a trovare l'incandescenza che c'è dentro il ricordo. Ho ritenuto che fosse molto organico raccontare la memoria utilizzando il teatro di figura, lo spettacolo avrebbe altrimenti perso molta forza. È proprio grazie alla presenza di questi "esserini" che rappresentano i bambini che lo spettacolo riesce a raccontare la sopraffazione che hanno subito. Sulla costruzione stessa dei pupazzi abbiamo fatto uno studio importante, ancora una volta legato allo studio della memoria. Abbiamo utilizzato le fotografie dei miei compagni come traccia per i tratti del viso, in modo da mettere in scena proprio loro. Anche se il pubblico non coglie questa sfumatura, per me, in quanto drammaturga, averli davanti è stato fondamentale. Mentre scrivevo il testo non avevo davanti quattro pupazzi qualunque, erano proprio loro che mi guardavano: si è costruita una grande relazione. Questo ha aiutato a far emergere il lavoro della memoria. Abbiamo scelto di rappresentarli con gli occhi sgranati, come dei bambini piccoli con delle immagini di violenza davanti agli occhi.

In che modo la figura, l'uso della marionetta, ti ha aiutato a esprimere il tema della violenza che sostanzia* La Classe*?

Il teatro di figura parte dall'evocazione. Partendo dall'evocazione, serve poi molto poco per generare dei cortocircuiti tra chi scrive e il pubblico che guarda. Penso che l'immediatezza permessa dal teatro di figura aiuti molto in questo senso. Se si riesce a entrare in quel mondo, quel mondo consente di fare delle cose altrimenti difficili da realizzare, di arrivare a delle complessità di senso e di toccare delle note inconsce nel pubblico, che difficilmente si raggiungono col teatro d'attore. Chiaramente anche nel teatro di figura si deve riuscire a "far succedere" qualcosa, ma lo strumento aiuta. Ad

esempio nella scena degli zigomi [un episodio in cui la Suora, per far imparare ai bambini cosa siano gli zigomi, li colpisce tutti e più volte su quella parte del viso] sono riuscita a non mostrare mai direttamente la violenza. Era del resto un'intenzione relativa allo spettacolo nel suo insieme: fare arrivare la violenza senza mai farla vedere. Tale scelta drammaturgica è stata amplificata dal fatto che avevamo dei *puppets* con cui nascondere, omettere la violenza. Un altro punto in cui abbiamo lavorato a lungo in modo che la violenza fosse presente in modo sottile, è stato quello della relazione tra il performer-animatore e le figure. Venendo dal teatro di prosa, per me è fondamentale far succedere la relazione in scena. In questo caso ho provato a fare la stessa cosa: mi sono chiesta che tipo di relazione potesse esserci tra l'animatore e i bambini. Chi sono i performer per i pupazzi (e viceversa)? Sono i genitori che sono costretti ogni giorno a far rivivere al figlio quella storia? Sono altre persone che vivono nel collegio? Alla fine abbiamo deciso che fossero semplicemente delle funzioni, dei manipolatori che loro malgrado dovevano portare i pupazzi a vivere quegli episodi. In alcuni momenti abbiamo acconsentito che i performer non fossero mere funzioni, ma entrassero per qualche istante in un personaggio (come quello di un genitore). Questo non viene percepito razionalmente dal pubblico, ma serve a veicolare un'energia diversa.

Nella loro relazione sembra effettivamente esserci una dicotomia: i performer manipolano i pupazzi e quindi fanno vivere loro quegli episodi terribili, ma al tempo stesso li aiutano (a muoversi, ad utilizzare un oggetto…) e di conseguenza il pupazzo li ringrazia. Penso soprattutto alla scena in cui una marionetta dà un bacio sulla guancia a uno dei performer.

Esatto. Questo nasce dal fatto che durante la fase di ricerca abbiamo analizzato il ruolo del carnefice e quello del genitore. La dicotomia di cui parli è assolutamente presente ed è figlia delle diverse possibilità che abbiamo attraversato.

In* La Classe *le marionette non parlano. Le voci che intervengono sono testimonianze, racconti o riflessioni. Nonostante questo, pensavi alla marionetta durante la stesura del testo?

Non ho mai scritto il testo a tavolino. Siccome vengo da una formazione di stampo russo (con Nikolai Karpov e Natalia Sdereva), ho studiato le strutture in maniera maniacale. A scuola lavoravamo moltissimo sugli studi, sugli *études*, senza parole. Anche sui testi lavoravamo per strutture, le scomponevamo e le ricomponevamo in drammaturgia scenica. L'ho fatto per due anni della mia formazione, e mi è rimasto questo imprinting. Quando sono uscita dalla scuola, ho continuato a lavorare sulle drammaturgie sceniche, attraverso delle improvvisazioni con gli attori. Scrivo in scena. Ho fatto degli spettacoli di cui non esiste nemmeno il copione. Per *La Classe*, abbiamo cominciato dapprima a lavorare con una sola marionetta (Giorgia, la protagonista dagli occhiali gialli), attorno alla quale ho costruito i primi 20 minuti. La costruzione delle marionette ha dettato i tempi sulla costruzione del testo. Quando arrivava un nuovo pupazzo cominciavamo una nuova serie di improvvisazioni con i performer.

Cominciando a lavorare con le figure, mi sono resa conto che non potevo dirigerle come avevo sempre fatto con gli attori! Dovevo quindi arrivare alle prove con le idee chiare, delle proposte su cui i performer potessero improvvisare fino a che la scena non avesse raggiunto la sua configurazione finale. Improvvisavamo le scene e poi le fissavamo. Non mi è mai venuto in mente di far parlare le marionette, semplicemente perché avevano le bocche chiuse. Mi sembrava assurdo, forse perché vengo dal teatro d'attore. Inoltre, farle restare mute sottende una motivazione più forte. I bambini non avevano parole, non potevano parlare: come potevano raccontare quell'indicibile? Il loro silenzio era più calzante alla storia, e corrisponde anche ad una mia attitudine: ad esempio, il mio ultimo lavoro [*Una cosa enorme*, 2021] è uno spettacolo muto.

Il racconto autobiografico, la ricerca sul campo, l'utilizzo delle voci dei veri protagonisti fanno di* La Classe *uno spettacolo che rientra nei canoni del teatro documentario. Come ti sei situata rispetto ai metodi di questo teatro? Perché lo hai scelto?

Come dicevo, *La Classe* è stato un progetto molto diverso da quelli che avevo fatto in precedenza. Tutto è nato dall'esigenza di raccontare quella storia. Sicuramente penso di essere stata influenzata dal fatto che il teatro contemporaneo, in tutte le sue forme, è molto concentrato (forse anche troppo) sull'aspetto documentario e (auto)biografico. Sono convinta, comunque, che anche questo tipo di teatro debba trovare una strada per creare una corrispondenza dentro lo spettatore. Non è detto che raccontare i propri drammi renda artistica una proposta. Ho riflettuto a lungo su questo, anche perché lo spettacolo che ho fatto dopo *La Classe* partiva anch'esso da una domanda personale, che ha a che fare con la maternità, o meglio con la mancanza di essa. Anche in questo caso sono partita da una ricerca sul campo, ho intervistato molte donne per fotografare quel nucleo. Questa ricerca per me è stata fondamentale, anche se le ore e ore di materiale registrato non sono quasi per nulla entrate nello spettacolo: in *Una cosa enorme* c'è soltanto, all'inizio, un montato audio delle interviste che dura sei minuti, ma queste hanno comunque contaminato tutto lo spettacolo. Per *La Classe* il lavoro documentario è stato più ridotto, ma comunque fondamentale. Non avrei potuto creare lo spettacolo se non avessi interpellato i ricordi dei miei compagni. Avevo bisogno di confrontarmi con loro, anche per capire se alcuni ricordi che avevo facessero riferimento a fatti realmente accaduti o se col tempo si fossero mescolati a cose che mi ero soltanto immaginata. In questo senso più che un documentario è stato un thriller! Attraverso le interviste cercavo dunque di capire quale fosse la realtà. Come per molte cose forti, in seguito non se ne parla più, e noi ex compagni di classe ci eravamo tutti persi. È stato interessante ritrovarli e capire la differenza che c'era nel modo di affrontare uno stesso ricordo: alcuni avevano rimosso tutto, ma la maggior parte ricordava le stesse cose. Per *La Classe* il metodo documentario era necessario. Poi, mi sono trovata molto bene nel mettere insieme il documentario e le marionette, perché sono due cose talmente lontane tra loro (il racconto del reale e un oggetto immaginifico) che accostarle ha generato una forza immediata. Credo sia proprio questa la forza dello spettacolo. Mi

sembra che *La Classe* abbia avuto tanta attenzione perché siamo riusciti a far convivere due linguaggi che apparentemente non sembrano stare bene insieme. Mentre le voci registrate dei compagni riportano alla crudezza di quegli episodi, la marionetta li trasforma in racconto poetico. Crudezza del reale e poesia, insieme, creano una terza strada molto interessante.

Table des matières

Sommaire 16

Introduction 20

Chapitre I *Le grand inconnu* 36

I. Écrire vers la matière 38

I.1. Géographies de la figure 40

I.1.1 Cousins éloignés 40

I.1.2 Des programmes européens 45

1.1.3 Quelques remarques sur les développements des aides à la création dramatique en France et en Italie 49

I.2 Les dramaturgies pour la marionnette 55

I.2.1 Des études sur la dramaturgie pour marionnettes 55

I.2.2 Répertoires (et difficultés de repérage) 63

I.2.3. Évolutions contemporaines 74

1.2.4. Pour les objets 94

I.3. Le drame contemporain et l'écriture pour marionnettes : théories 98

I.3.1 Forêts narratives 100

I.3.2 Le théâtre de marionnettes et le drame moderne 107

I.3.3 Le théâtre « postdramatique ». Points de contacts 110

I.3.4 Les « dramaturgies marionnettiques » 131

Chapitre II *« Un état de fluidité constante »* 136

II. La place de l'auteur et l'émergence du dramaturge 138

II.1 Le retour des auteurs ? 141

II.2 Qui écrit ? La posture de l'auteur dans le théâtre de marionnettes 159

II.2.1 Auteur extérieur 161

II.2.2 Auteur-marionnettiste 186

II.2.3 Auteur-à-venir 213

II.2.4 Récurrence et sens de l'écriture scénique 222

II.3 « Where is this sight ? » 232

II.3.1 Des développements de la dramaturgie 234

II.3.2 « Écrire en marionnette » 239

II.3.3 Processus dramaturgiques codifiés 247

II.3.4 Processus dramaturgiques étendus 258

II.3.5 Processus de visualisation 267

Chapitre III *Poétique de la vision* 270

III. L'agencement de la parole et de l'image 272

III.1 « La mémoire de la marionnette » 274

III.1.1 Mise en question de la marionnette 277

III.1.2 Greffes du passé dans des dramaturgies contemporaines 289

III.1.3 Réécritures, transpositions _____ 303

III.2 La marionnette face au réel _____ 325

III.2.1 Le rapport à l'évènement historique _____ 328

III.2.2 La marionnette et le documentaire _____ 352

III.3 La marionnette et le mal _____ 379

Conclusion *La charrue à figures* _____ 420

Index nominum _____ 436

Bibliographie _____ 442

Table des illustrations _____ 476

Annexes *Entretiens inédits* _____ 480

Table des matières _____ 560