Ce pilon à patate est un demi-dieu grec

Le rôle de l'acteur–manipulateur dans le théâtre d'objets et dans l'adhésion du spectateur à la fiction théâtrale.

Lauriane Lehouillier

Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

dans le cadre des exigences du programme de maîtrise ès arts en théâtre

Département de Théâtre

Faculté des Arts

Université d'Ottawa

© Lauriane Lehouillier, Ottawa, Canada, 2016

Résumé

Le bon sens veut qu'une distance émotionnelle sépare l'humain de l'objet inerte, surtout si celui-ci est une chose fabriquée à des millions d'exemplaires et destinée à un usage quotidien et banal. Sauf exception, l'individu adulte n'est pas porté à développer un sentiment d'empathie pour une théière, une lavette, un rouleau à peinture ou une épingle à linges, tous des objets que l'on pourrait retrouver dans une scène de théâtre d'objets. Le théâtre d'objets, pourtant, s'efforce de créer de l'empathie entre l'humain et l'inanimé, de sorte que le spectateur en vienne à développer un rapport affectif avec le personnage-objet lorsque celui-ci est animé par un acteur-manipulateur (un manipul'acteur). Cette thèse de maîtrise se penche sur le phénomène de dénégation dans le théâtre d'objets et sur les façons dont l'acteur-manipulateur permet ou facilite l'adhésion du spectateur à la fiction scénique. Dans un premier temps, une étude de la littérature savante permettra de distinguer le théâtre de marionnette du théâtre d'objets, mais aussi d'examiner le rôle qu'y joue le manipulateur dans sa relation à l'objet et au public. Dans un second temps, il s'agira de mettre à l'épreuve ce savoir par un laboratoire expérimental de théâtre d'objets qui évaluera l'importance de la présence visible de l'acteur-manipulateur ainsi que de l'anthropomorphisation de l'objet dans le processus de dénégation du public et de son adhésion empathique pour l'inanimé.

Nous déterminerons que c'est notamment par transfert mimétique du manipulateur vers l'objet que cette adhésion se fait.

Abstract

Common sense dictates that emotional distance separates the human from the inert objects, especially if the latter is manufactured in millions of copies and intended for everyday and commonplace use. Without exception, the adult individual is not inclined to develop a sense of empathy for a tea pot, a dish cloth, a paint roller or pin cloths, all objects that could be found in a performance of object theatre. However, the object theatre strives to create empathy between the human and the inanimate, such that the viewer may develop an emotional connection with the character object when it is animated by a manipulator-actor (a manipul'actor). This master's thesis focuses on the phenomenon of denial in object theatre and the ways in which the actor-manipulator allows or facilitates the adhesion of the spectator to the stage fiction. First, a review of the scholarly literature will distinguish between puppet theatre and object theatre, as well as the role played by the manipulator in the relation between the object and the audience. Secondly, I will test this knowledge in an experimental laboratory of object theatre that assesses the importance of the visible presence of the actor-manipulator and the anthropomorphization of object in the audience denial process and its empathetic relationship to the inanimate.

We will see that it is through mimetic transfer from the manipulator to the object that accession takes place.

Table des matières

Prologue…… v

Introduction……. ix

Chapitre I. La marionnette et le théâtre d'objets…….. p. 1

1.1 Animer l'inanimé…… p. 3

1.2 Animer des personnages……..... p. 6

1.3 Le rapport à l'objet…… p. 10

1.4 Le théâtre d'objets : essai de définition……..... p. 16

1.5 Le théâtre d'objets : animer l'inanimé……..... p. 19

1.6 Le théâtre d'objets : l'objet double, multiple, industriel, usuel et commun…….. p. 20

Chapitre II. L'acteur ?..... p. 26

2.1 Le marionnettiste……...….... p. 28

2.2 Le manipulateur ou *objecteur*……... p. 31

Chapitre III. Questions et hypothèses……..... p. 36

3.1 Étude sur la réception……... p. 37

3.2 Présentation générales des laboratoires…… p. 39

3.3 Questionnaires, résultats et analyses……. p. 48

3.4 Réponses aux hypothèses……. p. 67

Conclusion…….. p. 77

Bibliographie…….. p.79

ANNEXES

1 – Questionnaires…… p. 84

2 - Transcription des commentaires venant des questionnaires des laboratoires.… p. 88

3 – Texte de présentation…….. p. 91

4 – Programme…….. p. 92

5 - Texte de l'*Iliade* (adaptation libre)…….. p. 93

6 – Enregistrements vidéo des laboratoires…….. p. 114

7 – Affiche promotionnelle…….…….. p. 115

8 – Table des illustrations et photographies…….. p.116

Prologue

Été 2007, salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, OFFTA, Montréal. Le service de transport de la ville est en grève, il passe à peine six métros par jour. Je me présente au théâtre pour apprendre qu'il ne reste plus de billets pour le spectacle que je venais voir : *Ubu sourd la table* du Théâtre de la Pire Espèce. On m'inscrit sur une liste d'attente, en vain. Je m'apprête à quitter le théâtre pour errer dans la ville, dans l'attente du prochain métro, quand l'employée de la billetterie m'interpelle. Le placier dit pouvoir trouver une place… Peut-être. Je m'apprête à payer mais, le spectacle étant retardé, la guichetière m'offre gratuitement un billet. J'entre dans la salle où plusieurs tables rondes ont été installées pour imiter un cabaret. Puisque je me trouve parmi les dernières à entrer, je me dirige vers le siège le plus près de moi, question de ne pas déranger les autres spectateurs. À ce moment, un des comédiens déjà sur scène me pointe une chaise à l'autre extrémité de la salle, m'invitant à m'y asseoir. Je gagne mon siège sans protester, aussi discrètement et rapidement que possible. Enfin, Francis Monty et Olivier Ducas se présentent et introduisent le troisième comédien : Laurent Valo, acteur français et… sourd. Le spectacle *Ubu sourd la table* (*Ubu persiste et signe* pour le public français) est une adaptation pour public sourd et entendant du spectacle *Ubu sur la table*. Il s'agit d'une adaptation libre d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry dans laquelle les personnages sont interprétés par des objets tout droit sortis d'une cuisine. Ubu est une bouteille d'huile, la mère Ubu est une lavette, le Capitaine Bordure un marteau, le roi Venceslas et sa famille sont des bouilloires en métal… Tous ces objets sont manipulés en direct par les trois comédiens.

Le spectacle à peine commencé, je comprends pourquoi Laurent Valo m'a suggéré de m'asseoir à la place où je me trouve. Les trois comédiens expliquent au public que

parmi eux se trouve leur prochaine victime. À chaque représentation, les acteurs choisissent un spectateur qu'ils s'amusent à martyriser tout au long de la performance. Ce soir-là, c'était mon tour. C'est ainsi qu'on m'a intégrée au spectacle. Parfois les personnages me parlaient directement, en proférant des commentaires drôles et désobligeants. À d'autres moments, on me lançait des raisins ou de la salade. Dans la célèbre scène où le père Ubu jette les nobles dans la trappe à nobles, les acteurs ont utilisé une petite catapulte sur laquelle étaient placés les nobles (des fourchettes) qu'ils lançaient dans ma direction. Enfin, au moment de la mort de père Ubu, la bouteille d'huile qui le représente est renversée et son liquide visqueux est versé dans une chaudière, non sans qu'on m'ait d'abord menacée de vider le contenu de la bouteille sur ma tête.

Après cette mémorable soirée, ma vision du théâtre a profondément changé. J'avais découvert le théâtre d'objets, dont je ne connaissais presque rien à peine quelques heures plus tôt. Je venais d'assister à un spectacle où j'avais eu l'impression d'avoir entretenu une relation privilégiée et intime avec les comédiens. Je me suis dit que les autres spectateurs devaient également s'être sentis de connivence avec les acteurs, s'amusant à persécuter, du moins symboliquement, la même victime. Quelques semaines plus tard, je partais en voyage pour plusieurs mois et *Ubu sourd la table* était le dernier spectacle auquel j'avais assisté avant de m'installer à Ottawa, un an plus tard.

Je suis donc revenue plusieurs fois, en pensée, sur ce spectacle : la façon par laquelle j'avais réussi, à la dernière minute, à obtenir un billet que je n'ai pas payé ; comment j'ai eu la sensation, le temps d'une représentation, d'être en quelque sorte «- spéciale -». Des gestes aussi enfantins que lancer des aliments ou reproduire une histoire avec des objets anodins devenaient soudainement exceptionnels, une fois sur scène et posés par des comédiens professionnels et adultes. J'aurais voulu monter sur scène et jouer avec eux. Je venais de

redécouvrir quelque chose d'essentiel dans l'acte de jouer : le faire pour le simple plaisir, de manière pudique ou non.

Depuis cette soirée, j'ai suivi des formations sur le théâtre d'objets et sur la marionnette et, encore aujourd'hui, je redécouvre la satisfaction et le plaisir d'être en contact avec la marionnette et l'objet animé. J'ai appris que le marionnettiste devait céder la place, se faire le plus discret possible pour ne pas voler l'attention accordée à sa marionnette. J'ai appris à développer une neutralité corporelle que je n'avais pas vue à l'œuvre dans *Ubu sourd la table*. À vrai dire, les acteurs de la Pire Espèce étaient tout sauf neutres. Leur jeu était même à l'extrême opposé et s'apparentait plus à celui du clown : leurs gestes étaient grands et exagérés, leurs expressions faciales étaient loin d'être réservées et ils ne cessaient de modifier leurs voix en fonction de l'objet à animer. Pourtant, selon mes connaissances sur le sujet à l'époque, le théâtre d'objets était considéré comme une variante du théâtre de marionnettes. Or, si j'avais utilisé dans un spectacle de marionnettes les techniques de jeu que j'avais vues à l'œuvre dans le théâtre d'objets, la plupart des professeurs avec lesquels j'ai eu la chance de travailler m'aurait immédiatement corrigée.

J'en suis donc venue à m'interroger sur le rôle du marionnettiste et sur celui du manipulateur. Pourquoi leur travail est-il si différent si le genre théâtral qu'ils pratiquent est similaire ? Qu'arriverait-il si le manipulateur du théâtre d'objets disparaissait, comme c'est parfois le cas dans le théâtre de marionnettes ? Les résultats scéniques seraient-ils les mêmes ? Comment cela affecterait-il l'expérience du public ?

Lorsque la chance d'entreprendre une maîtrise en théâtre avec projet de création s'est présentée, j'ai voulu répondre à ces questions. Je savais que le volet création me permettrait d'approfondir mes connaissances pratiques sur la marionnette et l'objet et que

le volet recherche m'amènerait à découvrir de nouvelles compagnies et courants artistiques s'intéressant à la marionnette et au théâtre d'objets. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé d'aller de l'avant et de poursuivre mes études. Parce que cette recherche me sera bénéfique dans ma pratique personnelle et, qui sait, peut-être le sera-t-elle pour d'autres.

Introduction

Le phénomène du théâtre d'objets

> *I can pick up this pencil, tell you its name is Steve and go like that [breaks the pencil] and part of you dies just a little bit on the inside, because people can connect with anything.*
> *- Community*

Cette thèse examine la place qu'occupe le manipulateur dans le théâtre d'objets, un genre théâtral qui s'apparente en partie à la marionnette, notamment parce qu'il est fondé sur l'animation de l'inanimé. Dans l'une ou l'autre de ces formes, une force extérieure est requise pour donner à l'inanimé l'illusion d'être « en vie », c'est-à-dire l'illusion d'être mu par une force motrice intrinsèque. Dans le théâtre de marionnettes, cette force vient du marionnettiste alors que dans le théâtre d'objets, elle provient d'un manipulateur.

Les techniques pour y parvenir diffèrent d'un genre à l'autre, à commencer par la place qu'occupe le jeu de l' « acteur ». Là où le marionnettiste est d'ordinaire neutre et en retrait de sa marionnette, le manipulateur est au contraire expressif et mis de l'avant. Comment expliquer cette différence fondamentale entre théâtre de marionnettes et théâtre d'objets ? Quel rôle joue le manipulateur dans le théâtre d'objets et comment son implication dans la représentation influence-t-elle la lecture du spectateur ? La participation du manipulateur doit-elle être constamment « active » pour qu'il y ait théâtre d'objets ? Telles sont quelques-unes des questions qui guideront mon enquête.

Le premier chapitre de cette thèse vise principalement à distinguer le théâtre de marionnettes du théâtre d'objets. Pour ce faire, je m'appuierai sur des cas exemplaires puisés à même l'histoire de la marionnette, depuis son usage dans les religions animistes

jusqu'à sa récupération par les mouvements symbolistes et surréalistes d'Europe de l'ouest dont est largement issu l'art marionnettique contemporain.

Dans un premier temps, j'expliquerai que la marionnette :

1- Est une matière inanimée à laquelle on donne vie ;

2- Est fondamentalement théâtrale parce qu'expressément conçue pour la scène[1] ;

3- Renvoie d'abord à elle-même plutôt qu'à son statut d'objet.

Dans un deuxième temps, et prenant appui sur la section précédente, je m'intéresserai plus directement au théâtre d'objets, afin d'en cerner les spécificités, mais aussi pour déterminer en quoi cette forme se distingue de son proche cousin, le théâtre de marionnettes. J'insisterai sur le fait que l'objet dans ce premier type de théâtre :

1- Est une matière inanimée à laquelle on donne vie ;

2- N'est pas fondamentalement théâtral parce que conçu pour l'usage quotidien ;

3- Renvoie d'abord à sa fonction usuelle, quotidienne, plutôt qu'au personnage qu'il peut être lorsque référencé comme tel dans une fiction.

Une fois ces distinctions établies, le deuxième chapitre s'attardera à la fonction et au travail du marionnettiste/manipulateur, en particulier dans sa relation avec le public. Reprenant la structure en deux temps du premier chapitre, il s'agira d'abord d'examiner si la présence visible du marionnettiste est nécessaire pour que le phénomène de dénégation opère chez le spectateur. Il s'agira ensuite de définir le rôle du manipulateur (d'objets) en comparaison avec celui du marionnettiste afin de déterminer si sa présence visible est nécessaire pour que le phénomène de dénégation opère chez le spectateur.

Le troisième et dernier chapitre propose, cette fois par l'entremise d'un laboratoire pratique de théâtre d'objets, de répondre aux grandes questions soulevées par l'analyse

[1] J'exclus, bien sûr, les marionnettes industrielles destinées à l'enfance.

théorique, à savoir quelle est la place et l'importance du manipulateur dans le théâtre d'objets et comment le manipulateur influence le processus de dénégation dans la réception du spectacle par le public.

Pour répondre à ces questions, j'ai formulé trois hypothèses de recherche qui seront mises à l'épreuve dans les laboratoires :

1- La visibilité du manipulateur (par le spectateur) s'avère essentielle au théâtre d'objets lorsque l'objet est dénué de signes anthropomorphiques ;

2- La visibilité du manipulateur facilite la dénégation du spectateur ;

3- La dénégation dans le théâtre d'objets est principalement atteinte par deux procédés :

- La non-distanciation ou *Unverfremdungseffekt*, possible grâce à la participation du manipulateur ;
- Le sentiment d'empathie qui résulte de la translation des signes anthropomorphiques de l'acteur vers l'objet.

Concrètement, ces hypothèses de recherche seront en partie confirmées ou infirmées par l'entremise de questionnaires remplis par les participants présents aux laboratoires que j'ai réalisés en novembre 2013, et dont les analyses constituent l'essentiel du troisième chapitre de la présente thèse.

Chapitre I. La marionnette et le théâtre d'objets

> L'art de la marionnette est un art scénique très ancien, peut-être même un des plus anciens, et cependant un des moins connus. Il est parvenu jusqu'à nous nanti d'une riche tradition. C'est l'art scénique séculaire de la Chine, du Japon, de l'Inde, de la péninsule indochinoise, de l'Indonésie ; c'est, sans doute, parmi tous les arts scéniques le plus riche en tradition et celui dont la « classe » a été la moins reconnue.[2]

Comme le souligne Obraztsov dans *L'art de la marionnette*, la marionnette est une forme d'art ancienne au lieu de naissance incertain, mais qui est présente dans diverses cultures, d'abord dans un cadre rituel ou religieux.

> Le premier historien du théâtre de marionnette, Charles Magnin (1793–1862) affirme dans son *Histoire des marionnettes* (1852, nouvelle édition 1862), que les marionnettes seraient issues des anciennes idoles et seraient donc apparues dans le cadre de cérémonies et de coutumes d'ordre religieux. […] les recherches ethnographiques du XX^e^ siècle sur les cultures et civilisations premières confirment la théorie de Magnin […] La marionnette a pu ainsi naître dans chaque culture, dans chaque communauté, à un certain stade de son développement, dans un environnement religieux, ritualiste ou chamanique spécifique.[3]

L'apparition de la marionnette, affirme Magnin, ne relève pas de la géographie, étant donné que des cultures et sociétés ont développé, sans contact entre elles, des formes marionnettiques diverses au même moment de l'histoire. Cette pluralité de foyers d'apparition, et donc de pratiques, rend difficile la tâche de définir la marionnette. Suite à mes recherches sur la théorie et l'histoire de la marionnette, j'ai été en mesure de déterminer trois caractéristiques qui semblent communes entre les définitions fournies, peu importe les pratiques singulières.

1- La marionnette passe immanquablement par une transition de matière inanimée à matière animée. L'objet en représentation démontre des signes mimétiques servant à feindre une vie intérieure alors que, sans intervention extérieure, cet objet est immobile et

---

[2] Sergueï OBRAZTSOV et Didier PLASSARD, « L'art de la marionnette », *Les mains de lumière – Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, [1996] 2004, p. 267.

[3] Henryk JURKOWSKI et Thieri FOULC, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'entretemps, 2009, p. 520.

dénué de signes de vie. En ce sens, l'art de la marionnette, comme nous l'avons déjà dit, consiste à **animer l'inanimé**.

2- La marionnette est toujours personnage[4]. En représentation, l'objet marionnettique s'inscrit dans une trame narrative à titre d'actant et non à titre d'accessoire. Si l'art de la marionnette est d'animer l'inanimé, l'une de ses finalités est donc de donner vie à un **personnage**.

3- La marionnette renvoie à elle-même avant de renvoyer à l'objet qu'elle est, ce qui veut dire que la marionnette évoque d'abord le personnage qu'elle représente sur scène avant d'être perçue comme *chose*.

Ce premier chapitre sera consacré à la définition de la marionnette *moyenne* ou normative, c'est-à-dire la plus répandue actuellement dans le théâtre occidental, en retraçant les principales pratiques et mouvements dans une perspective historique. En étudiant le chemin historique de la marionnette occidentale, il est plus facile de découvrir la fonction qu'elle occupe, et a occupée, dans diverses sociétés, ainsi que d'en définir les particularités fondamentales. Pour ce faire, nous nous baserons sur les trois critères définis plus haut, soit : l'animation de l'inanimé, la marionnette en tant que personnage et la transcendance de la marionnette. Cette définition servira, par la suite, à établir une comparaison avec la « marionnette » typique du théâtre d'objets. Cette comparaison permettra de déterminer si le théâtre d'objets est à situer ou non sous l'enseigne du «- théâtre de marionnettes -» ou s'il ne s'agirait pas plutôt d'un genre autonome, voire d'un mélange de plusieurs formes théâtrales.

[4] «… élément structural organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour d'un schéma dynamique, concentrant en lui un faisceau de signes en opposition avec deux des autres personnages. » Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996 [seconde édition], p. 249.

Si le théâtre d'objets se définit d'abord par rapport au théâtre de marionnettes, c'est parce qu'une grande partie de ses acteurs et théoriciens présents et passés se disent de l'école de la marionnette (La Pire Espèce, Théâtranciel, Plassard, Jurkowski, etc.) Il semble donc nécessaire de débuter l'analyse en s'intéressant aux filiations existant entre ces deux médiums pour ensuite en cerner les principales distinctions.

1.1 Animer l'inanimé

> Au sens étroit du mot, l'animisme est la théorie des représentations concernant l'âme ; au sens large du terme, la théorie des êtres spirituels en général. On distingue encore un *animisme*, qui est la doctrine de la vivification de la nature que nous trouvons inanimée, et auquel se rattachent l'animisme et le manisme. […] Ce qui a provoqué la création de tous ces termes, c'est la connaissance qu'on a acquise de la manière extrêmement curieuse dont les peuples primitifs connus, disparus ou encore existants, concevaient la nature et le monde. D'après cette conception, le monde serait peuplé d'un grand nombre d'êtres spirituels, bienveillants ou malveillants à l'égard des hommes qui attribuent à ces esprits et démons la cause de tout ce qui se produit dans la nature et considèrent que ces êtres animent non seulement les animaux et les plantes, mais même les objets en apparence inanimés.[5]

D'après Freud, l'animisme est un système de croyances spirituelles apparu avant les religions organisées et qui postule que les animaux et les objets inanimés de la nature possèdent une « âme » les rapprochant de l'homme. Si cette essence animiste permet aux humains et aux animaux de se déplacer librement et leur confère un certain libre arbitre, il en va autrement pour les objets. Dans les croyances animistes, manipuler l'objet est une façon de servir l'âme de celui-ci, en projetant extérieurement l'essence psychique qu'il renferme.

Parmi ces rites qui incluent la manipulation cérémonielle d'objets, les plus importants sont naturellement ceux qui impliquent un type d'objet particulier, marionnette ou figurine, que l'on reconnait à sa forme mimétique anthropomorphique. Ces cérémonies

---

[5] Sigmund FREUD, *Totem et Tabou – Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Les classiques des sciences sociales, bibliothèque numérique du Cégep de Chicoutimi, 2008 [1912], Chicoutimi, p. 90.

accompagnaient deux évènements majeurs de la vie : la mort et la naissance (ou la fertilité) : « It seems that among the earliest rituals employing puppets two were the most important : funeral rites, connected with the cult of ancestors, and fertility rites.[6] » Suivant Jurkowski, mais aussi Freud, on le sait, la mort et la sexualité sont deux tabous majeurs des cultures premières. Chez les Maoris, par exemple, si un membre d'un village ou d'une tribu touchait un cadavre, la croyance voulait qu'il devienne « souillé » et, par extension, tout ce qu'il touchait par la suite. Il arrivait que cette personne soit même bannie du village suite à cette offense. Chez les Maoris et ailleurs, notamment en Afrique[7], de tels tabous entourant les morts ont favorisé le développement de rituels permettant d'accomplir symboliquement une action interdite par le truchement d'un objet : la marionnette. C'est dans ce genre de situation qu'ont été utilisés les premiers objets se rapprochant de la marionnette ou de la figurine anthropomorphique, pour représenter un défunt ou un absent ou pour accomplir le rituel funéraire sans avoir à toucher au corps, voire en l'absence de celui-ci. Il en va de même des rites de la fertilité où l'on emploie la marionnette pour imiter une relation sexuelle qui ne pouvait être accomplie publiquement sans enfreindre un tabou.

Les objets ont ainsi commencé à être utilisés dans un but mimétique afin de remplir un rite où l'implication directe de l'humain équivalait à transgresser un interdit. Le

---

[6] JURKOWSKI, Henryk, *Aspects of Puppet theatre*, seconde édition, Camberley, Palgrave Macmillan, 2013 [1988], p. 167.

[7] « In some regions Africans employ puppets in funeral ceremonies, giving them – as it seems – a symbolic form. » *Ibid.*, p. 170.
Chez les Maoris, tous ceux qui ont touché à un mort ou assisté à un enterrement deviennent extrêmement impurs et sont privés de toute communication avec leurs semblables, autant dire « boycottés ». Un homme souillé par le contact d'un mort ne pouvait pas entrer dans une maison, toucher une personne ou un objet, sans les rendre impurs. Il ne devait même pas toucher à la nourriture de ses mains devenues hors d'usage à cause de leur impureté.
FREUD, *op.cit.,* p. 65.

recours à une marionnette anthropomorphique (homme ou femme) créait une distance symbolique suffisante, une médiation, permettant de poser en relative impunité un geste autrement tabou.

L'imitation par l'objet dans un cadre animiste s'est transformée, par la suite, pour être employée dans des contextes où il ne s'agissait plus de commettre un interdit par médiation, mais plutôt d'adresser une requête aux esprits sous forme d'imitation d'actions. Le *wayang*[9] indonésien, par exemple, est encore très courant et découle de mythes hindous tirés du *Mahâbhârata* et du *Ramayana*, où la marionnette est présentée dans un contexte de rituel sacré, mais sans qu'il y ait transgression d'un tabou.

Si la marionnette a aujourd'hui largement perdu de ses connotations religieuses et animistes, elle conserve de son origine magique un léger tabou, celui de l'inanimé animé que Freud a nommé « inquiétante étrangeté[10] ». Qu'il soit chaman ou artiste, le marionnettiste doit « donner vie » à une chose faite de matière morte[11]. La marionnette a besoin que l'individu « en vie » confère vie à l'objet. C'est la relation première qui définit en partie la marionnette comme un objet dénué de force motrice et qui nécessite par conséquent un manipulateur pour la rendre vivante et fonctionnelle.

---

[9] Théâtre venant de régions indonésiennes et malaisiennes sous l'influence javanaise. Le terme *wayang* (qui vient du terme *bayang*) veut dire « ombre ». Le style de *wayang* le plus répandu se trouve à Bali où les marionnettes sont plates et faites de papier, manipulées en théâtre d'ombres derrière un drap tendu par le *dalang* (maître de cérémonie). Les histoires des spectacles de *wayang* sont traditionnellement issues du *Mahâbhârata*.

[10] L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. […] Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti. Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 215-222

[11] Il est important de spécifier que l'on peut trouver des exemples qui font exception à cette règle. Pour n'en nommer qu'un, pensons au spectacle *Tambours sur la digue* mis en scène par Ariane Mnouchkine et produit par le Théâtre du Soleil, où les marionnettes en scène étaient des acteurs vivants.

1. 2 Animer des personnages

La deuxième caractéristique propre à la marionnette est reliée à sa forme, à son incarnation matérielle. Dans les pratiques animistes, les participants et témoins du rituel étaient familiers avec le système de signes leur permettant d'associer les marionnettes et figurines employées à ce qu'elles représentaient. Elles étaient en cela des icônes : un signifiant associé par similitude au signifié à qui il se substitue.

> The governing principle in iconic signs is similitude; the icon represents its object 'mainly by similarity' between the sign-vehicle and its signified. This is, clearly, a very general law, so that virtually any form of similitude between sign and object suffices, in principle, to establish an iconic relationship[12]

Les « marionnettes » devaient ainsi être fabriquées en fonction du champ de connaissances de ceux qui les regarderaient. Il fallait imiter des caractéristiques reconnaissables par le groupe à qui était destiné le rituel. Si le maitre de cérémonie dirigeait un rite funéraire, l'objet représentatif devait par exemple être composé de signes identifiant le défunt. Dans les cas de rite de fertilité, les icônes représentaient parfois les organes génitaux : « In Japan, statues in the form of a phallus were very popular, as were female Dogu figures with enlarged sexual organes. It is certain that they had sacred functions. They were not animated, but this says only that they represented the earliest stage in the development of erotic puppets.[13] » S'il s'agissait d'une cérémonie dirigée vers une divinité en particulier, les objets utilisés étaient alors dotés de signes renvoyant à l'esprit invoqué.

Puisque l'animation iconique anthropomorphique se basait sur une forme mimétique, l'objet manipulé renvoyait à quelque chose de « vivant », à un être autre que l'objet en soi. Constituée de matière inanimée, l'icône allait à l'encontre même de sa

[12] Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres et New York, Taylor & Francis Group, 1980 [1987], p. 14.
[13] JURKOWSKI, *op.cit.*, p. 127.

nature première en imitant un être vivant, de sorte qu'il devait y avoir déplacement de sens sur l'objet pour que le public voie en celui-ci un « être » et non une « chose » : « These puppets did not pretend to present a definite character: they were just puppets that tried to be alive like a human.[14] »

Il faudra attendre les seizième et dix-septième siècle pour que la marionnette se singularise et devienne un personnage de fiction théâtrale, parfois jusqu'à remplacer l'acteur ou jouer sur scène avec lui. Introduite en Europe par des troupes italiennes de *commedia dell'arte*[15], la marionnette telle qu'on la connait aujourd'hui est rapidement associée au théâtre populaire, comme le sont encore les personnages classiques de la marionnette du dix-neuvième siècle : Punch et Judy en Angleterre, Guignol et Gnafron en France ou Petrouchka en Russie, tous défenseurs irrévérencieux des classes populaires contre l'autorité. Développés à partir de canevas, ces personnages, à cette époque, n'ont pas encore de dramaturgie écrite. Ils existent néanmoins à travers un système de signes plus ou moins figés et facilement reconnaissables du public : traits de caractère, accessoires ou costumes distinctifs, situations dramatiques typées, etc.

[14] JURKOWSKI, *op. cit.*, p. 101.
[15] « Groups of Italian *commedia dell'arte* players brought puppets to many countries. References in Poland indicate that Italians in 1666 performed one day as comedians and another day as puppeteers. Dutch engravings of the seventeenth century show that they insterted puppets into their live productions. The puppets were either the equivalent of an actor or 'guests' in the official Italian theatre during the Renaissance » *Ibid.*, p. 102.

GUIGNOL AND GNAFRON
Presented by Pierre Rousset, French showman
[From Ernest Maindron's *Marionettes et Guignols*]

Guignol et Gnafron

De gauche à droite : *Guignol et Gnafron* et *Punch et Judy*

Si la dramaturgie pour marionnettes existe depuis le dix-septième siècle, ce n'est qu'avec la modernité théâtrale du XIX^e^ siècle que le personnage marionnettique acquiert une singularité propre, préexistante à un modèle populaire plus ou moins archétypal comme ceux évoqués plus haut :

> Until the seventeeth century, however, the puppet demonstrations always lacked some elements; they did not have dramas, or the puppets were not characters. […] some people tried to discover that which was characteristic of puppets – to form their unique style and in consequence, though unconsciously, to form their unique sign system. They succeeded by developping that artistic puppet theatre of the nineteenth and twentieth centuries… [16]

Plus spécifiquement, c'est avec le mouvement symboliste que nait la marionnette contemporaine telle qu'on la conçoit aujourd'hui, *ici* et *maintenant*. Personnage unique et singulier, la marionnette contemporaine renvoie à elle-même en tant qu'actant dramatique au sein d'une fiction propre.

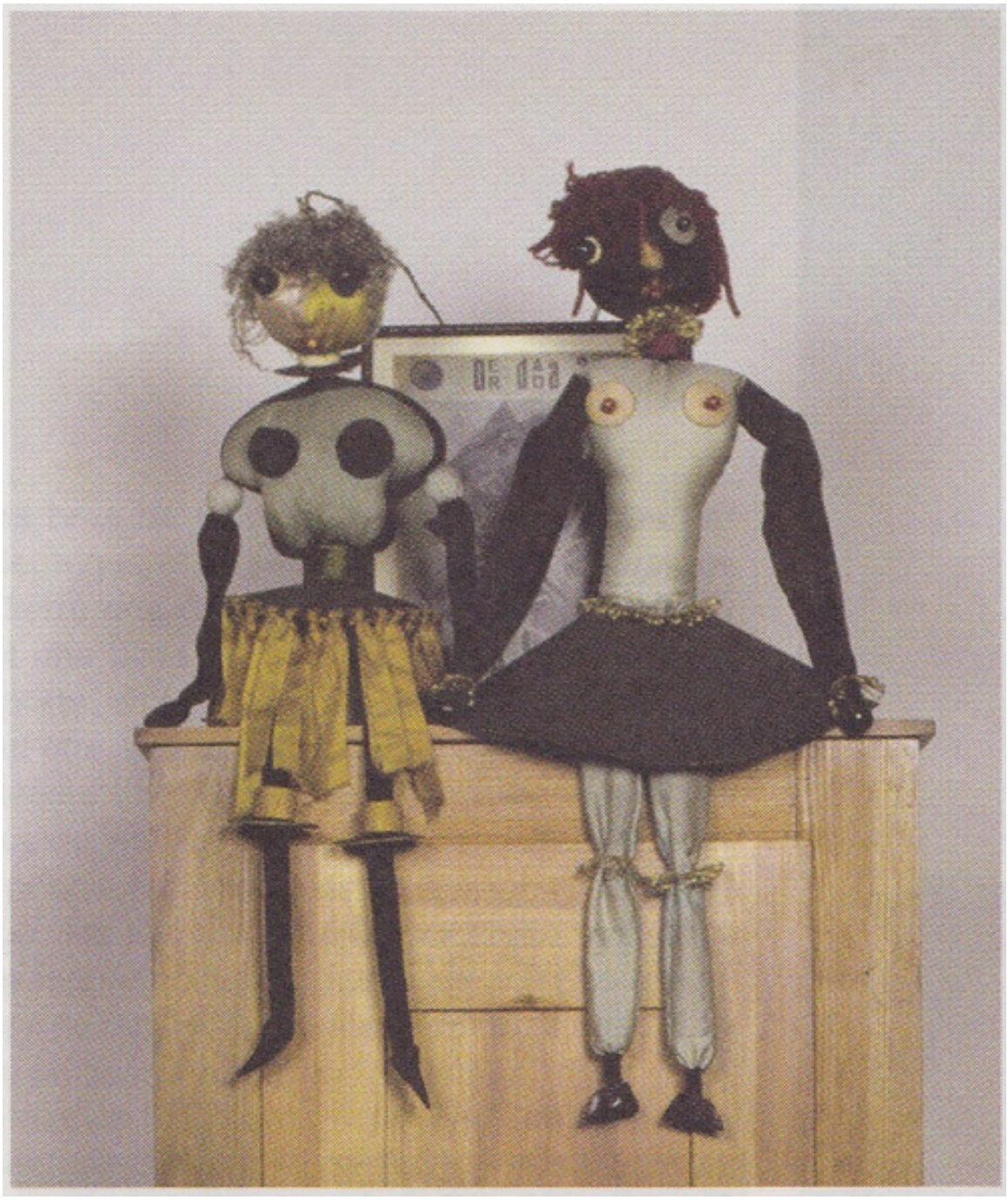
[16] *Ibid.*, p. 99.

1.3 Le rapport à l'objet

La troisième caractéristique propre à la marionnette est son statut d'*objet*. Le matériau qu'est la marionnette repose sur sa fabrication, longtemps associé à l'artisanat. Or il n'existe malheureusement pas beaucoup d'informations sur les artisans marionnettiques d'avant le XVII^{e} siècle. C'est l'arrivée de Guignol et Gnafron et de Punch et Judy, au début du XIX^{e} siècle, qui a engendré un discours théorique écrit sur la marionnette. C'est en effet à cette époque qu'Henrich von Kleist écrit son court traité *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), un des premiers textes théoriques ayant pour sujet la marionnette populaire. Suite à ce texte fondateur, d'autres ont suivi son exemple – Charles Magnin, Edward Gordon Craig, Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry ou Petr Bogatyrev –, créant une littérature abondante à laquelle les praticiens d'aujourd'hui se réfèrent toujours.

Avant le XX^{e} siècle, l'artiste manipulant la marionnette était majoritairement celui-là même qui l'avait fabriquée. C'est au début du XX^{e} siècle que les marionnettistes, principalement sous l'influence du symbolisme de Maeterlinck et de l'émergence des avant-gardes historiques, ont commencé à déléguer la confection de la marionnette à des artistes d'art visuel. Les meilleurs exemples remontent au début du XX^{e} siècle avec les avant-gardes historiques : Picasso fabrique une marionnette en 1917 ; sous l'influence du Bauhaus, Georg Grosz réalise des marionnettes pour Piscator ; Salvador Dali fabrique des mannequins surréalistes, etc.

Salvador Dali et un de ses mannequins (photo de Denise Bellon, Paris, 1938)



Hannah Höch, *Zwei Dada-Puppen, (Deux poupées Dada, Two Dada-puppets)* original exhibited during Dada-Messe (Dada Fair), Berlin, 1920

C'est ainsi que la fabrication de marionnettes a commencé à suivre les principaux mouvements artistiques de leur époque. Jurkowski confirme : « Puppets changed their

expression according to the artistic fashions dominating sculpture, painting and live theatre, and puppets followed their matter of the imitation of life.[17] »

Il a déjà été mentionné plus haut que la marionnette est un personnage et donc qu'elle renvoie sémiologiquement à elle-même dans un contexte théâtral évènementiel. En dehors de ce contexte, la marionnette n'étant plus *en performance*, elle devrait redevenir un objet sans vie. Or, depuis les avant-gardes, la marionnette contemporaine a largement perdu son statut d'objet pour devenir œuvre singulière et autonome.

Il n'est pas rare d'entendre quelqu'un parler d'un « Picasso », d'un « Dali » ou d'un « Renoir », alors que la personne parle en fait d'un tableau ou d'une œuvre de l'artiste en question. En désignant l'objet du nom de son créateur, le tableau perd son statut de « tableau » pour devenir un « Picasso », mettant ainsi le créateur devant l'objet artistique qu'il produit.

Il en est de même pour la marionnette. Elle est un amalgame de caractéristiques et d'un processus artistique qui la rendent unique. La marionnette peut être reproduite, dans l'éventualité où la première s'est cassée ou a été perdue. Sera-t-elle identique ? Peut-être… mais les mains qui la tiennent sauront qu'il ne s'agit pas de la « vraie » marionnette, qu'elle est une copie. Ce simple fait rend la marionnette spéciale.

> Molière ne dit pas à quoi ressemble Tartuffe, et au fil de l'histoire, des acteurs au profil très divers ont pu l'incarner, infléchissant, par leur physique, son caractère. À l'inverse, les auteurs qui choisissent de quitter leur traditionnel devoir de réserve et d'assigner une image corporelle à leurs créatures, affirment du même coup une mainmise sur la représentation : ils gardent un œil sur la scène, sur ceux qui y figurent et qui l'animent.[18]

[17] *Ibid.*, p. 143.
[18] Julie SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 48, 2010, p. 116.

La singularité d'une œuvre est importante dans un processus créateur, la volonté de « faire différent », d'être unique : « Looking for originality is the first principle of European art.[19] »

Ainsi, la marionnette, hors de son contexte théâtral, est plus souvent considérée comme un être plutôt qu'un objet par son caractère artistique, anthropomorphique et personnifié.

Il y a toutefois une exception à cette règle : il existe en effet des marionnettes que l'on pourrait qualifier de « non-artistiques », ne possédant pas de caractéristiques les rendant uniques. Les variantes fabriquées en série, telle qu'on peut en trouver sur les étalages de grands magasins, tombent dans une autre catégorie. Des jouets comme *Barbie*, *Elmo* et autres items à caractère anthropomorphique peuvent être retrouvés en plusieurs exemplaires, dans plusieurs magasins à travers le monde. Dans ces commerces, on peut trouver des marionnettes à main ou à fils, en plusieurs copies. Ce type de marionnettes est offert à des enfants ou utilisé dans un contexte majoritairement pédagogique. Il serait peu probable de retrouver ces poupées sur une scène, puisqu'elles ont déjà une identité, souvent reconnaissable aux yeux du public, dont il est difficile de faire fi pour lui apposer une personnalité distincte. De plus, étant donné que ce type de marionnette est d'abord un objet de consommation de masse et sont davantage susceptibles d'être reconnues comme un « produit ». Ce type de poupée appartient plutôt au domaine de l'accessoire, si placé sur scène.

L'utilisation de ce type de marionnette hors scène se fait majoritairement dans une optique sociale, thérapeutique, pédagogique et éducative, situation où le récepteur se trouve souvent à être également l'émetteur. La marionnette n'étant pas utilisée dans un

[19] JURKOWSKI, *op. cit.*, p. 98.

cadre théâtral, les sujets ne pratiquent pas la manipulation dans un but de représentation performative. Dans ce genre de pratique, la marionnette est davantage vecteur et perd son statut de personnage central, elle est un outil dans un processus non-artistique.

Par exemple, les psychologues et les thérapeutes utilisent parfois la marionnette afin de créer une distance entre un évènement traumatique et le patient, ce qui lui procure un sentiment de « sécurité » émotionnelle.

Aussi, à cause de ses nombreuses vertus extra-théâtrales, la marionnette est souvent utilisée comme vecteur pédagogique dans des spectacles pour enfants. Si la marionnette *made in China* ne se retrouve pas sur scène, la marionnette artistique peut non seulement être une œuvre d'art, mais aussi être un outil social au sein d'une pièce pour la jeunesse ou dans un autre contexte, ce qui rend ses possibles utilisations plus répandues que celles des marionnettes industrielles. Beaucoup de spectacles de marionnettes occidentaux s'adressent d'ailleurs aux enfants : « D'où la tendance onirique, si ce n'est féerique, qui peut marquer un grand nombre de ces textes, et la propension qu'ont les auteurs à les adresser au jeune public, dont le goût et les attentes sont beaucoup moins psycho-rationalistes que ceux des spectateurs adultes.[20] » La marionnette, selon Sermon, est plus accessible au public jeunesse que le théâtre d'acteurs, d'où sa grande présence dans le théâtre pour enfants. La marionnette artistique peut également être pédagogique, thérapeutique et éducative, et ce, dans un cadre théâtral.

> Actuellement, le théâtre de marionnettes joue deux rôles très importants dans le champ de la thérapie et de la rééducation : avec des patients atteints de diverses maladies mentales d'une part ; avec des patients souffrant de maladies physiologiques ou sensorielles, mais dont l'intelligence est normale, d'autre part. Par ailleurs, des ateliers thérapeutiques de groupes utilisent la marionnette comme médiation (enfants/ adultes) en psychiatrie institutionnelle. Ces ateliers ont des buts thérapeutiques précis qui sont signifiés aux patients acceptant cette thérapie. Il s'agit là d'une véritable cure où le spectacle n'est pas finalité.[21]

[20]SERMON, *op. cit.,* p. 115.
[21] JURKOWSKI, Henryk et Thieri FOULC, *op. cit.*, p. 648.

Si la marionnette artistique possède toutes ces caractéristiques, elle demeure tout de même unique puisqu'elle a été créée dans un but théâtral, ses fonctions sont secondaires, elle peut, si on le désire, être le véhicule d'un message pédagogique, comme elle peut ne pas l'être. Si l'utilisation de la marionnette industrielle est pratiquement impossible artistiquement parlant, les propriétés qui lui sont conférées dans des situations extra-théâtrales peuvent également être attribuées à la marionnette artistique sans lui enlever son statut d'œuvre d'art. Ainsi, le rapport à l'objet marionnettique peut être double si on l'envisage dans un contexte extra-théâtral. L'originalité de l'artiste, la spécificité de l'artiste ou de la forme, le caractère et le contexte de création sont toutes les caractéristiques qui différencient la marionnette artistique de la marionnette industrielle, et qui la rendent unique.

1.4 Le théâtre d'objets : tentative de définition

Dans ce chapitre, il s'agira de décrire les similitudes et différences entre le théâtre d'objets et le théâtre marionnettique. Le but, ici, est de cerner la spécificité du théâtre d'objets afin de mieux comprendre, par la suite, la spécificité de la relation manipulateur-objet par rapport au couple marionnettiste-marionnette.

À l'entrée « théâtre d'objets » de l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Foulc et Jurkowski désignent cette forme marionnettique comme un

> théâtre au centre duquel on trouve non pas la figure humaine (sous la forme de l'acteur, de la marionnette ou d'une autre représentation), mais des objets, au sens large, que la dramaturgie privilégie au détriment de la forme verbale. Il s'agit d'un théâtre à dominante visuelle, plus apparenté aux arts figuratifs que d'autres formes de théâtre. L'acteur, quand il existe, s'intègre à l'espace, parfois par l'intermédiaire d'éléments scénographiques ou par le costume, et il n'interprète pas nécessairement un personnage.[22]

[22] *Ibid*., p. 503.

Si la « figure humaine » n'est pas centrale dans cette forme, c'est d'abord parce que les objets du théâtre d'objets se définissent par leur fonction. Jean Baudrillard explique la spécificité des objets modernes comme ayant une relation froide avec les consommateurs contemporains. Son texte *Le système des objets* est souvent cité par les praticiens du théâtre d'objets, comme Christian Carragnon, par exemple. Les théories de Baudrillard s'appliquent aux objets qu'on retrouve dans beaucoup de spectacle de théâtre d'objets.

> Cette table neutre, légère, escamotable, ce lit sans pieds, sans cadre, sans ciel, qui est comme le degré zéro du lit, tous ces objets de lignes « pures » qui n'ont même plus l'air de ce qu'ils sont, réduits à leur plus simple appareil et comme définitivement sécularisés : ce qui est libéré en eux, et qui, en se libérant, a libéré quelque chose en l'homme (ou que l'homme, en se libérant, a libéré en eux), c'est leur fonction. Celle-ci n'est plus obscurcie par la théâtralité morale des vieux meubles, elle s'est dégagée du rite, de l'étiquette, de toute idéologie qui faisaient de l'environnement le miroir opaque d'une structure humaine réifiée. Aujourd'hui enfin les objets transparaissent clairement dans ce à quoi ils servent. Ils sont donc libres en tant qu'*objets de fonction*, c'est-à-dire qu'ils ont la liberté de fonctionner et (pour les objets de série) n'ont pratiquement que celle-là.[23]

Les objets que l'on retrouve sur scène dans ce théâtre partagent la même fonction que ceux, identiques, que l'on peut trouver dans la cuisine, la salle de bain ou le bureau. Ces objets quotidiens, ces « choses », n'ont pas de signification symbolique ou esthétique précise, elles ont simplement une fonction : faciliter l'accomplissement d'une tâche. Ces objets auront tendance à être non anthropomorphiques et, à première vue, non théâtraux. Leur état premier, en effet, se définit par leur utilisation, non par la place qu'ils pourraient prendre en tant que personnage au sein d'une trame narrative. Empruntés à la vie quotidienne, « [t]hey have nothing to do with the sacred or magic, as puppets once had. On the contrary, they have much to do with our profane civilization.[24] »

Une vulgarisation simpliste, pour résumer le théâtre d'objets, serait de dire que l'objet s'y substitue à la marionnette. Là où se serait trouvée la marionnette dans un spectacle, l'artiste aura préféré utiliser un objet qui n'est pas intrinsèquement théâtral. Or,

---

[23] Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1990 [1968], p. 25.
[24] JURKOWSKI, *op. cit*., p. 73.

pour Charlet, Coulon et Plassard, « […] ce n'est pas la marionnette qui se rapproche de l'objet, mais toujours l'objet qui devient marionnette ; ou plutôt, c'est le marionnettiste qui décide de se saisir de l'objet, en lieu et place de la marionnette, comme d'un instrument.[25] »

La marionnette, contrairement à l'objet, est généralement mimétique et, lorsqu'il s'agit d'une marionnette conçue pour la scène, existe dans un but exclusivement théâtral. En ce sens, la marionnette scénique a pour fonction première d'être personnage dans une fiction dramatique. Si cette marionnette est fabriquée *pour* le théâtre, les « marionnettes » du théâtre d'objets, quant à elles, n'auront pas été construites pour une raison scénique. L'artiste doit ainsi imprimer à l'objet une identité marionnettique qui absorbe et dépasse sa fonction d'objet.

> Though it may be considered an iconic sign, it nevertheless belongs to a class of objects in everday use and has nothing to do with the theatre. Introduced onstage, it becomes a character by means of movement and sometimes words, but it lacks the iconic resemblance to a true character.[26]

Sur scène, la principale différence entre la marionnette et l'objet est que la première est d'emblée perçue comme théâtrale. Même inerte, on l'a vu, la marionnette apparaît d'emblée comme personnage, sans intervention humaine. L'objet, à l'inverse, n'est pas d'emblée perçu comme personnage scénique sans la présence d'un manipulateur qui, par son intervention, le rend théâtral. Là où le marionnettiste peut être absent, l'objet semble requérir la présence d'un manipulateur.

Si le théâtre d'objets fait partie de la grande famille du théâtre de marionnettes, c'est qu'il s'agit ici aussi d'animer l'inanimé. Comme la marionnette, l'objet est inerte et doit être *transformé* par un manipulateur qui lui imprimera les signes requis pour donner vie

---

[25] CHARLET, Émilie *et al*., « Entre l'homme et la chose », *Agôn – Revue des arts de la scène*, , Publication n° 4 : L'objet, Lyon, 2011.
[26] JURKOWSKI, *op.cit.*, p. 73.

au personnage. À l'inverse, le théâtre d'objets se distingue de la marionnette par le fait qu'en dehors de la scène, il retrouve sa qualité première d'objet quotidien et cesse entièrement d'être personnage. Extirpé de son contexte où il est « chose », affichant rarement des signes anthropomorphiques mimétiques, l'objet conserve même sur scène comme un écho de sa fonction première. L'objet dans ce théâtre est ainsi premièrement identifié comme *chose* et il devra passer par deux stades de transformation, que Jurkowski nomme l'*opalization*, expliqué plus bas, avant d'être perçu comme *dramatis personae*.

Le théâtre d'objets possède une des particularités propres au théâtre de marionnettes, soit celle d'animer l'inanimé, mais s'en distingue dans son rapport à l'objet et au statut de personnage, intrinsèque à la marionnette.

1.5 Le théâtre d'objets : Animer l'inanimé

Tout comme la marionnette, le théâtre d'objets tire ses origines des croyances animistes, comme nous l'avons vu précédemment. Il consiste fondamentalement à *animer l'inanimé*.

> L'utilisation de marionnettes invite toujours le spectateur à céder à la tentation de l'animisme, vivace chez l'enfant mais que l'adulte prend soin de refouler derrière la porte de la rationalité. L'animisme, *attitude consistant à attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine*, n'est pas uniquement suscité par les marionnettes. Un objet, n'importe quel objet, peut faire l'affaire si sa manipulation crée l'impression chez le spectateur qu'il est doué d'autonomie.[27]

Ce même principe de vie autonome est applicable au théâtre d'objets. Si ces objets ne sont pas anthropomorphiques ni même uniques, comme l'est majoritairement la marionnette artistique, l'acte « d'animer » qui leur donne vie est le même, cette impression d'autonomie du geste et de la parole qui vient largement du manipulateur. De

[27] Roland SHÖN et Jean-Luc MATTÉOLI, « Les objets du théâtre », *Les oiseaux architectes – Le montreur d'Adzirie. Un peu du théâtre de Roland Shön commenté par Jean-Luc Mattéoli*, Montpellier, L'Entretemps/Institut Internationale de la Marionnette, 2009, p. 177.

fait, pour que le théâtre d'objets « fonctionne », l'objet-personnage a, tout comme le personnage-marionnette, besoin d'un facilitateur pour lui « donner vie ».

> Watching a puppet show we know immediately the importance of the skilful 'source of motor energy' that is the puppet manipulator. […] Puppet theatre is a theatre art: the main feature that differentiates it from live theatre is that the speaking and performing object makes temporal use of physical sources for its vocal and driving powers which are present beyond the object.[28]

Parce qu'il est également manipulé, animé, l'objet *est* une marionnette, ce qui ne veut pas dire que le théâtre d'objets est à proprement parler un théâtre de marionnettes, si l'on se fie aux deux autres caractéristiques fondamentales de cette forme théâtrale.

1.6 Le théâtre d'objets : un objet double, multiple, industriel, usuel et commun

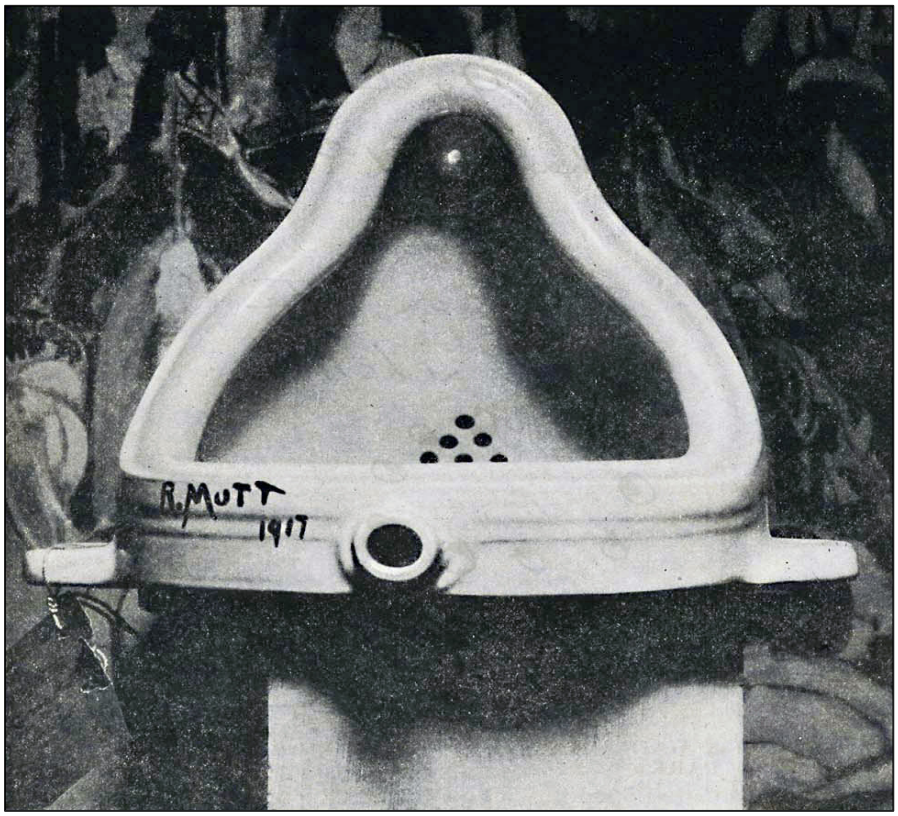
Selon Jurkowski, ce qui caractérise le théâtre d'objets, c'est le déplacement des objets de leur cadre fonctionnel quotidien vers un cadre théâtral fictif.

« The simple object was made for non-theatrical use, which is why its iconic quality refers to the class of objects, while the iconicity of the puppet refers to the definite, unique representation of its stage role.[29] »

Cette démarche trouve son origine dans le mouvement surréaliste et, plus tard, d'autres mouvements artistiques tel le *Pop Art* ; courant artistique principalement rattaché aux arts visuels où l'œuvre d'art met en son centre un objet usuel et banal, mais extirpé de son contexte fonctionnel. Ce genre d'objets est appelé un *ready-made* (de l'anglais *already made* : déjà fabriqué) et est généralement un objet produit en série. Les artistes développent leur œuvre autour d'un item préexistant, plutôt que d'utiliser et de transformer des matériaux neutres (bois, toiles blanches, papier vierge, etc.). Pour

[28] JURKOWSKI, *op. cit.*, p. 42-43.
[29] *Ibid.*, p. 196.

Fontaine, l'œuvre emblématique du *ready-made*, Marcel Duchamp a extirpé un urinoir de l'espace qu'il aurait dû occuper (c'est-à-dire les toilettes des hommes) pour le transposer tel quel dans un espace muséal, en y ajoutant simplement une signature : R. Mutt.



Fontaine, Marcel Duchamp, 1917, photographie : Alfred Stieglitz

Ce cheminement artistique ressemble beaucoup à celui du théâtre d'objets, comme le mentionne Shön : « L'art contemporain a poussé ce phénomène jusqu'à présenter des objets de la vie quotidienne, devenant du seul fait qu'ils ont été choisis et exposés par l'artiste, des objets "chargés", comme peuvent l'être les fétiches, chargés d'une pensée. [30] »

Bref, si un urinoir peut faire figure d'œuvre d'art, une bouteille d'huile peut être une marionnette, par le simple fait que l'artiste le désire.

[30] SHÖN, *op. cit.*, p. 178.

C'est sur ce même principe de déplacement d'objets, hors de leur contexte, que se base le théâtre d'objets, lequel est apparu une vingtaine d'années après les années de gloire du *Pop Art*, soit les décennies 1950 et 1960.

À l'instar du *Ready-made* et du *Pop Art*, c'est seulement détourné de son usage quotidien que l'objet peut être transformé en personnage théâtral ; autrement il n'est qu'accessoire de scène. Lorsque l'objet est manipulé sur scène autrement qu'en tant qu'accessoire, il acquiert une singularité qui fait grandir de manière exponentielle son champ de possibilités. C'est dans ce champ de possibilités que se déploie le théâtre d'objets, lequel appose une identité singulière à une matière fixe. Même lorsqu'on lui ajoute quelques signes qui l'humanisent (c'est-à-dire : des yeux, une bouche ou même des bras), l'objet et son théâtre ne sont pas à proprement parler un art du mimétisme anthropomorphique en ce sens que l'objet-personnage ne perd jamais sa qualité manifeste de *chose*. S'il s'agit d'une théière à laquelle on aurait ajouté des yeux, la théière est d'abord perçue comme théière avant que d'être personnage.

Ubu sur la table, Théâtre de la Pire Espèce, 1998

Ubu sur la table, Francis Monty, Théâtre La Pire Espèce, 1998

Lorsqu'il fait son entrée sur scène, le spectateur associera d'abord l'objet à sa fonction de « théière » pour ensuite l'associer à un personnage qu'il verra comme émanant de l'objet. C'est ce qui rend l'objet de ce théâtre double.

Dans une conception proche de l'ostension chez Ubersfeld[31], Jurkowski désigne ce phénomène sous le nom d'*opalization* :

> When movement fully dominates an object, we feel that the character is born and present on the stage. When it is the nature of the object wich dominates, we still see the object. The object is still the object and the character at the same time. Sometimes, however, this unity splits for a short while, to be regenerated after a moment. This is what I mean by opalization. […] Opalization is only a possibility for the puppet in performance, while it is a fixed prerequisite of any play with objects. The puppet exists in many ways, as was shown in the first part of this essay. However, the object has only one way forward and this is through opalization.[32]

[31] « L'ostension au théâtre concerne, on le sait, un objet réel sur scène, mais permet à travers lui de désigner un autre objet dans l'univers réel. L'objet théâtral, défini par la fonction de l'ostension est en même temps le signifiant et le référent d'un acte référentiel », Anne UBERSFELD, « L'objet théâtral », dans *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Berlin, Coll. « Lettres Sud », 1996, p. 109.
[32] JURKOWSKI, *op. cit.*, p. 73-74.

Ce caractère double du personnage-objet, cet équilibre que maintient le manipulateur, crée un strabisme chez le spectateur. Il perçoit constamment l'objet comme ayant deux identités simultanées : une dans le monde réel des objets quotidiens et une dans le monde fictif qui le rend personnage. Ce dernier est perçu par la distance qui le sépare de sa forme, de son usage et de sa fonction dans le monde des choses, c'est-à-dire par ce que lui imprime le manipulateur. Une théière peut ainsi être théière et Mère Ubu, de façon simultanée.

Il va de soi que le choix d'un objet pour un spectacle peut avoir une influence sur la lisibilité, par le spectateur, de son double statut de personnage-objet. La plupart des compagnies actives aujourd'hui utilisent des objets aisément identifiables. Les objets produits industriellement (c'est-à-dire : en série), disponibles en millions d'exemplaires sont généralement privilégiés, ce qui renforce l'identité double de ceux-ci lorsqu'animés sur une scène.

Le petit Théâtre de Cuisine, Christian Carrignon, Le Théâtre de Cuisine, 1979

Christian Carrignon, co-fondateur du Théâtre de Cuisine, décrit cette banalité du personnage-objet, ce caractère sériel qui le distingue de la singularité de la marionnette artistique : l'objet-personnage, dit-il, on le reconnaît pour « l'avoir eu en main ».

> […] [C]e n'est pas un objet fabriqué exprès pour la scène. Il nous appartient à tous, à notre mode de vie commun : un objet manufacturé qu'on achète pour quelques francs. La Société de Consommation nous apprend d'où vient ce type d'objets : made in China.
> Sa taille est faite pour la main.
> En jeu, il peut être pris en main par le comédien, déplacé, retourné, caché. [33]

Les objets *made in China* font partie de la société occidentale, on ne peut pas y échapper. Ils sont dans toutes les maisons, les écoles, les lieux de travail. Dans un contexte théâtral, les objets, leur forme et leur fonction deviennent langue commune, ce qui facilite la compréhension entre l'émetteur et le récepteur. Le manipulateur devra faciliter l'événement théâtral en ajoutant une couche de sens aux objets de la vie commune. L'acteur devra expliquer aux spectateurs qu'en plus d'être objet de consommation, la chose qu'il tient dans ses mains est également *personnage* de théâtre.

[33] Christian CARRIGNON, *Le théâtre d'objet : mode d'emploi*, « 11 - Prendre en main », *Agôn* [En ligne], Dossiers, n° 4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 25/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=2079.

Chapitre II. L'acteur ?

Le rôle premier du marionnettiste est d'être la force motrice qui anime l'inanimé, c'est-à-dire qui dirige, directement ou par l'intermédiaire de commandes électroniques, de tiges ou de gaines, les mouvements de la marionnette sur scène. Si son travail peut varier selon les codes propres à la forme marionnettique qu'il pratique, ce qui m'intéresse surtout ici – et qui aura une incidence directe sur mon projet de recherche – est (a) la relation de visibilité que le marionnettiste entretient avec le public lorsqu'il manipule sa marionnette, (b) l'impact qu'aura sa relation avec sa marionnette sur le spectateur et (c) en quoi cette relation influence la lecture de l'évènement théâtral. Ces questions sont centrales dans les pratiques contemporaines de la marionnette qui favorisent le retrait du marionnettiste hors de son spectacle.

> Soit [ce dernier] était caché par le castelet, au-dessus ou en-dessous de la scène, soit il demeurait dans l'ombre, soit encore il était visible mais absolument neutre, le visage inexpressif, le corps presque immobile, vêtu de noir. Et ceci même dans les formes les plus contemporaines, jusqu'il y a peu d'années : ce qui définissait le théâtre de marionnettes, c'était ce transfert de visibilité entre l'acteur-manipulateur et les figures qu'il animait : elles seules étaient données à voir, elles seules étaient en pleine lumière, elles seules devaient concentrer le regard des spectateurs. [34]

Dans les faits, quatre cas de figure se dessinent : le marionnettiste :

1. est rendu invisible par la taille de la marionnette (géante, à fil, à gaine), le cadre théâtral (castelet) ou le type de manipulation (contrôle électronique).

2. est visible sur scène en fonction du type de manipulation (ex. : manipulation à vue, style *bunraku*) ou du genre de marionnette employée (frontale, à main). Cette visibilité ne signifie pas pour autant que le marionnettiste est *en même temps* un personnage de la fable.

---

[34] Philippe AUFORT *et al*., « Quand le monde naît d'un froissement d'étoffe : Entretien avec Didier Plassard » *Le pari de la marionnette au théâtre*, Paris, Éditions de l'œil, 2010, p. 30.

3. est visible et actif au sein de la fable. Le marionnettiste est alors également acteur (réel) et personnage (fiction).

4. alterne ces trois modes de participation au sein du spectacle.

On l'aura compris, le niveau de présence du marionnettiste peut varier grandement au sein de la fiction comme de l'espace scénique, ce qui affecte naturellement son statut (manipulateur, acteur, etc.) comme son rôle (personnage, narrateur, etc.). Comme l'affirme Plassard, la visibilité et l'invisibilité des marionnettistes influencent le rôle et l'importance de ceux-ci aux yeux du récepteur, mais font toutes deux parties de la tradition marionnettique et, partant, ne peuvent servir à en cerner les contours disciplinaires. Que le marionnettiste soit visible ou invisible, la lisibilité d'un spectacle de marionnettes dépend surtout de la relation entre la marionnette et l'artiste qui la manipule, c'est-à-dire de la qualité de la projection émotionnelle du manipulateur[35] dans l'objet marionnettique en fonction de la technique employée.

Le statut du manipulateur d'objets ou *objecteur*, comme on l'appelle parfois (Mattéoli, Carrignon), est, quant à lui plus difficile à cerner et est, aujourd'hui encore, source de débats.

> Le théâtre d'objet, de l'aveu de l'un de ceux qui y furent impliqués dès l'origine, Christian Carrignon, s'attira immédiatement le mépris des comédiens et des marionnettistes. Pour les comédiens, il souffrait du même déficit que les marionnettes : destiné au jeune public, il ne pouvait rien dire de « sérieux » pour cette raison. Le reproche des marionnettistes, tel que le rapporte Christian Carrignon, est en revanche plus intéressant du point de vue de cette étude : le théâtre d'objet – perçu comme distinct de la marionnette – serait « un théâtre de comédiens ». Le jugement fleure bon le paradoxe : car, au-delà de la déterritorialisation frappante dont le théâtre d'objet paraît d'emblée victime (il est, si l'on en croit ses détracteurs, nulle part), la cécité des marionnettistes est frappante. Selon eux, l'objet est invisible puisque le théâtre qui prétend en user avec prédilection se réduit à du « théâtre de comédiens ». Qu'est-ce que cela signifie ? Essentiellement que, du point de vue des marionnettistes, le comédien du théâtre d'objet n'est pas si en retrait que cela et que, de plus,

[35] J'en veux pour preuve cette remarque du marionnettiste français Alain Recoing : « […] il m'a fallu trois ans pour comprendre et réaliser l'interprétation comme une projection de l'acteur dans le personnage qui lui est extérieur, ce que concrétise objectivement la marionnette ». *Les mémoires improvisés d'un montreur de marionnetttes*, Charleville-Mézières, L'Entretemps/Institut Internationale de la Marionnette, 2011, p. 140.

> l'objet n'est pas animé « suffisamment » pour même figurer dans la définition lapidaire qui en est donnée : « c'est un théâtre de comédiens » renvoie le théâtre d'objet de l'autre côté, celui où l'acteur est roi.[36]

Selon Mattéoli, la fonction d'*objecteur* (manipulateur), dans le théâtre d'objets, est rejetée pour deux raisons. D'abord, les tenants d'une définition stricte du théâtre de marionnettes ne reconnaissent pas le théâtre d'objets comme forme marionnettique puisque l'acteur ne se soumet pas complètement à la marionnette en scène. Ensuite, et à l'inverse, parce que les tenants du théâtre d'acteurs rejettent le théâtre d'objets, ces derniers estimant que le talent de l'acteur est mis au service d'une tierce partie inanimée. Il semblerait que le manipulateur soit le mouton noir de la famille des acteurs et marionnettistes puisque difficile à affilier à une catégorie simple.

2.1 Le marionnettiste

> L'opposition entre marionnettiste et acteur ne revêt pas uniquement un caractère terminologique, mais philosophique. Le marionnettiste sert la marionnette et la présence sur scène de l'acteur modifie leur rapport. Si la notion d'acteur met l'accent sur la personne qui est « active » sur scène, le comédien qui manipule la marionnette sur scène, force responsable de son mouvement, ne remet pas en question la spécificité de la marionnette. La manipulation à vue ne fait qu'en accroître la portée et ainsi à la spécificité des attitudes virtuelles de la marionnette s'ajoute celle de l'ensemble du système théâtral.[38]

La marionnette est parfois définit comme le « substitut » de l'acteur sans que la visibilité du marionnettiste, ou l'absence de celle-ci, ne soit prise en compte. C'est le cas du théâtre *bunraku*, où les manipulateurs sont complètement couverts d'une tunique noire et la voix des marionnettes vient du tayu (narrateur-chanteur de l'histoire) qui est toujours accompagné d'un joueur de shamisen (instrument à corde japonais).

---

[36] Jean-Luc MATTÉOLI, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, sous la supervision de Didier PLASSARD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire », 2011, p. 79-80.

[38] JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*, Éditions Institut International de la Marionnette/L'Entretemps, collection La main qui parle, Charleville-Mézières, 2008 [seconde édition], p. 46-47.

Katsuragawa-renrinoshigarami, Spectacle de *Bunraku*, ville d'Osaka, Japon, 2008

Dans d'autres cas où la visibilité du marionnettiste s'avère indispensable au spectacle, la marionnette peut devenir compagne de scène, par exemple lorsque le marionnettiste fusionne la marionnette à son anatomie. Nous pensons ici aux marionnettes à main développées par Obraztsov dans les années 1920[39] ou encore à la forme plus classique de la marionnette à gaine :

> La marionnette à gaine est branchée en prise directe sur le corps du manipulateur : son bras. La transmission du mouvement est sans intermédiaire. L'art de l'acteur-manipulateur réside dans la projection de l'acteur dans le personnage qui lui est extérieur. […] On joue à jouer. Dans ce jeu, l'instrument réel est la main de l'acteur, la marionnette n'étant, au premier degré, que le masque qui dissimule l'outil.[40]

[39] « Ses recherches sur la marionnette à gaine l'amènent à abandonner, dès les années vingt, le costume de la marionnette pour mettre la main à nu. Il [Obraztsov] crée un genre où la main peut incarner des personnages […] Obraztsov montre au public son avant-bras qui est à la fois le corps de Tiapa [la marionnette] et le sien. La double fonction de la matière constitue, pour Obraztsov, une découverte de l'essence du théâtre de marionnettes. Encore aujourd'hui, le fonctionnement scénique de Tiapia demeure la référence du phénomène de double vision ou d'opalisation dans le théâtre de marionnettes. » *Ibid.*, p. 40.
[40] RECOING, *op. cit.*, p. 138.

Dans ces deux derniers exemples, la relation entre le marionnettiste et la marionnette relève de la co-dépendance. S'il n'y a pas de marionnettiste sans marionnette, l'inverse peut être aussi vrai, surtout dans les cas où cette dernière est en partie constituée du corps de celui qui la manipule.

> Each puppet embodies a programme of its acting self. It is its plastic expression, its technique of animation and its tradition of movement that give the impulse to the puppet-player. If the player wants to realize this programme, he has to submit to the puppet. And this is the model of the relationship between the 'magic' puppet and its puppeteer. The puppeteer serves the puppet; that is, he serves its magic.[41]

Si la marionnette a besoin d'un marionnettiste – qu'il soit visible ou non – pour lui donner voix et vie, en retour, la marionnette *crédite* la présence et la fonction du marionnettiste. Cette convention établie, le spectateur lit la représentation comme il le ferait avec du théâtre d'acteurs. Il remplace l'acteur par la marionnette, aidé en cela par les signes anthropomorphiques et mimétiques que présente celle-ci.

Dans ce schéma, l'émetteur et le récepteur communiquent uniquement par le truchement de la marionnette, et rarement de façon directe. Du coup, la présence de l'émetteur est essentielle à la marionnette, mais pas nécessairement au récepteur. En d'autres termes, la présence visuelle du marionnettiste n'influence pas l'habileté du spectateur à *lire* la performance.

[41] JURKOWSKI, *op. cit.*, p. 74.

2.2 Le manipulateur ou *objecteur*

La place du manipulateur dans le théâtre d'objets diffère de celle du marionnettiste dans le théâtre de marionnettes.

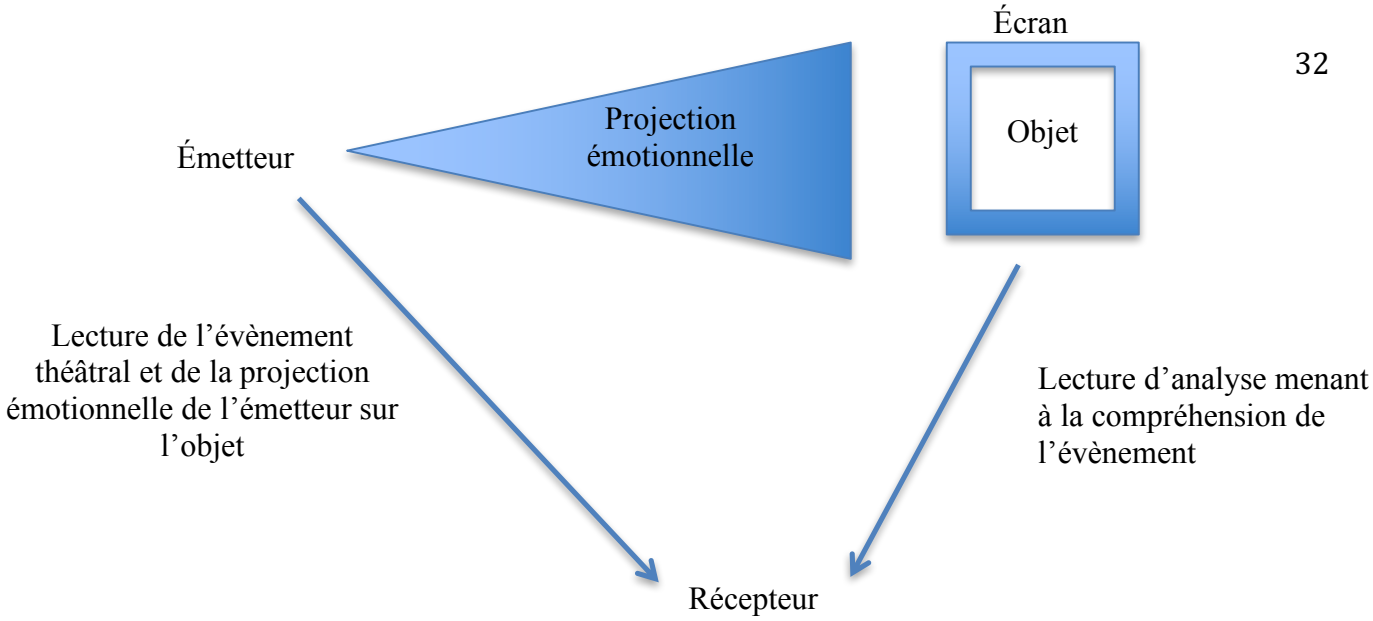
> Quant au théâtre d'objets, c'est une tout autre affaire : les objets ne sont pas des personnages porteurs du sens et de la prolifération. Cette responsabilité est dévolue au conteur-manipulateur, qui prend appui sur ces objets pour raconter. Si cette forme de théâtre connaît bien des passerelles avec le théâtre de marionnettes, il s'en détache au niveau du mode d'interprétation.[42]

Afin de rendre l'évènement théâtral cohérent aux yeux du récepteur, la relation que celui-ci entretient avec le manipulateur semble devoir être directe. En temps normal, il suffirait au récepteur d'analyser les signes anthropomorphiques de la marionnette pour lui permettre de comprendre la représentation et, éventuellement, accéder à la dénégation[43]. Ce procédé est difficile à accomplir dans le théâtre d'objets puisque le récepteur ne peut s'appuyer sur des signes mimétiques ou anthropomorphiques, les objets caractérisant les personnages ne possédant pas les qualités requises pour associer par eux-mêmes un personnage à son support matériel. Il faut que le spectateur crée un écran fictif sur l'objet manipulé, écran sur lequel seront projetés les signes permettant au spectateur d'associer l'objet à un personnage fictif.

---

[42] RECOING, *op. cit.*, p. 138.

[43] « La situation du spectateur qui subit l'*illusion* théâtrale, tout en ayant le sentiment que ce qu'il perçoit n'existe pas vraiment… Cette dénégation constitue la scène comme lieu d'une manifestation d'*imitation* et d'illusion (et conséquemment d'une *identification*); mais elle conteste la duperie et l'imaginaire, et refuse de reconnaître dans le personnage un être fictif, en en faisant un être semblable au spectateur. […] la dénégation fait osciller la scène entre *effet de réel* et *effet théâtral*, provoquant tour à tour identification et *distanciation*… » PAVIS, *op. cit.*, p. 86.



> If a performer produces an object in order to turn it into a stage character, the task is more complex than that of presenting a puppet character. By means of acting and manipulation he has to transform the object (for exemple an umbrella) into a character (for example a woman), first by contradicting the iconic and practical value of the object and next by endowing it with new functions and a new appearance to make it recognizable as the intended character.[44]

On l'a vu, une grande partie des objets quotidiens ou *made in China* du théâtre d'objets ne sont pas anthropomorphiques. Le caractère non-mimétique de ceux-ci pourrait expliquer à la nécessaire visibilité du manipulateur.

> … ce qu'on voit se produire aujourd'hui, c'est l'abandon de cette position en retrait et l'entrée en scène – au sens même le plus littéral de cette expression – du marionnettiste, qui tend à devenir personnage de son propre spectacle : il joue dans le même espace dramatique que les marionnettes. Parfois endossant l'image fantastique d'un double, parfois se chargeant d'un rôle autonome, parfois apparaissant simplement comme un accompagnateur, un regard, un témoin… [45]

Dans le théâtre de marionnette plus traditionnel, l'empathie que ressent le public envers un personnage marionnettique n'est pas redevable à une présence humaine, mais plutôt au caractère anthropomorphique de la marionnette elle-même.

> If we see somebody beating a child, we feel different than if we see somebody beating a computer : in the case of beating a child we empathize and feel compassion, whereas if we see somebody beating a computer, we do not. However, if an inanimate object looks in certain ways like a human being, we feel ill at ease when someone is beating it. [46]

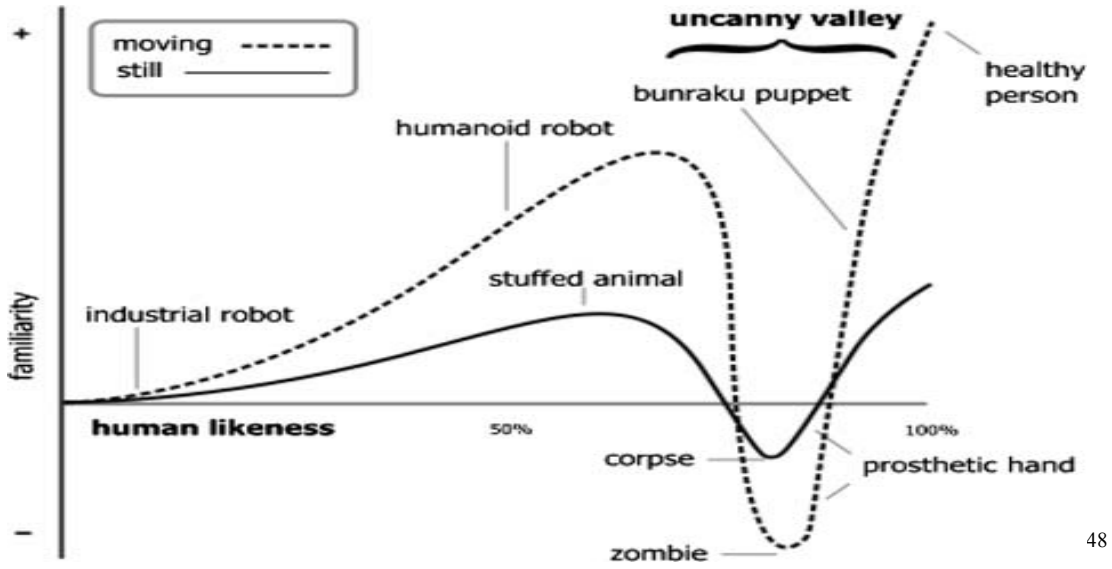
---

[44] JURKOWSKI, *op. cit.*, p. 152.
[45] AUFORT, *et al.*, *op. cit.*, p. 30.
[46] Catrin MISSELHORN, « Empathy with Inanimate Objects and the Uncanny Valley », *Minds and Machines*, Springer Science+Business Media B.V., 2009, p. 345.

Pareille empathie envers la marionnette est difficilement applicable à l'objet-personnage du théâtre d'objets.

> … we can understand why, as a rule of thumb, the more human-like an object is the more empathy it will cause, and why this is *just* a rule of thumb. An increase of human likeness in terms of number, salience and typicality of features will trigger the relevant human concept more strongly. [47]

L'empathie éprouvée face à un objet anthropomorphique peut être évaluée subjectivement grâce aux travaux de Masahiro Mori (*The Buddha in the Robot*, 2005 [1998]), un roboticien qui s'est intéressé à l'effet d'inquiétante étrangeté (*unheimlich* ou *uncanny valley*, dans le diagramme ci-dessous) ressenti face aux robots et androïdes à l'apparence humaine parfois stupéfiante.



[48]

Le graphique de Mori évalue le degré de familiarité associé à l'objet selon son niveau de ressemblance avec l'être humain. On peut voir, par exemple, que la marionnette *bunraku*, très ressemblante à l'humain, apparaît volontiers comme familière

[47] *Ibid.*, p. 350.
[48] *Ibid.*, p. 346.

au regard extérieur. Sans être aussi anthropomorphique que dans le *bunraku*, la marionnette demeure cependant, de par son apparence générale, « familière » aux yeux des hommes. À ce titre, on peut supposer que l'empathie et l'adhésion qu'elle suscite se situent quelque part entre l'animal en peluche (ou 50%) et la marionnette *bunraku* (90%).

Mais qu'en est-il de l'objet ? Ici, la relation empathique ne peut venir de la ressemblance humanoïde avec l'objet, puisque celui-ci est d'abord fonctionnel, banalement quotidien, et rarement mimétique. Catrin Misselhorn dépeint cette relation empathique entre l'humain et l'objet inanimé de cette façon : « S empathizes with an inanimate object's imagined experience of emotion E if S imaginatively perceives the inanimate object's T-ing and this imaginative perception causes S to feel E for the inanimate object[49] ».

Misselhorn attribue à l'imagination du récepteur la création d'un sentiment d'empathie envers l'objet. Le problème avec cette prémisse est qu'en représentation, l'objet n'est jamais indépendant de son manipulateur et ne peut donc feindre *par lui-même* d'éprouver une émotion. Il faut plutôt un truchement par lequel le spectateur est amené à projeter sur l'objet vie et émotions afin qu'il puisse *lire* la représentation comme s'il s'agissait d'un spectacle de marionnettes. Ce truchement n'est nul autre que le manipulateur-acteur qui projette son jeu sur l'objet.

En le manipulant, en parlant pour lui, le manipulateur imprime vitalité et émotivité à l'objet, lesquelles passent largement par le visage de l'*objecteur* même, ce que perçoit naturellement le récepteur qui voit simultanément l'objet et son manipulateur. Ce transfert empathique est-il dû à la visibilité du manipulateur et à ses caractéristiques physiques ? Ce transfert est-il possible sans la présence d'un *objecteur*, comme il est

[49] *Ibid.*, p. 352.

fréquent dans le théâtre de marionnettes qui cache le marionnettiste de la vue des spectateurs ? Telles sont quelques-unes des questions abordées dans le chapitre suivant.

En m'appuyant sur les réflexions développées jusqu'ici sur la spécificité du théâtre d'objets et sur l'importance, dans cette forme théâtrale, de la présence de l'objecteur, il s'agira maintenant de répondre à ces questions après avoir présenté les hypothèses de recherche qui ont guidé mon laboratoire public de théâtre d'objets, et les résultats expérimentaux qui en ont découlé.

Chapitre III. Questions et hypothèse ;

Mes recherches s'appuient sur les deux principales caractéristiques du théâtre d'objets décrites plus haut : la visibilité du manipulateur (potentiellement nécessaire) et le caractère quotidien, non-anthropomorphique de l'objet-marionnette lui-même. Concrètement, il s'agira de voir si la lisibilité du spectacle et l'adhésion du public sont affectées positivement ou négativement :

a) en rendant le manipulateur invisible ;

b) en anthropomorphisant légèrement l'objet-marionnette.

Jusqu'à quel point le spectateur peut-il expérimenter l'effet de dénégation sans une présence humaine visible ? Pourrait-il lui-même créer une relation empathique avec l'objet comme s'il s'agissait d'une marionnette ? Du même souffle, jusqu'à quel point l'ajout de signes anthropomorphiques à l'objet tiré du quotidien (c'est-à-dire « ready made ») facilite-t-il l'adhésion du spectateur à la fiction scénique et son empathie à l'endroit de l'objet marionnettique ?

Telles sont, en substance, les deux grandes questions que je tenterai d'explorer à travers le laboratoire pratique qui représente la seconde partie de mes recherches. Il s'agira, en somme, de vérifier la validité du discours théorique entourant le théâtre d'objets, à savoir que la présence visible du manipulateur est nécessaire à l'adhésion du spectateur comme à la lisibilité du spectacle, lesquelles sont facilitées lorsque l'objet possède des signes anthropomorphiques clairs. Voilà ce que nous explorerons dans ce dernier chapitre, qui témoigne d'une expérience menée en novembre 2013 dans le cadre de cette thèse.

Hypothèses de travail :

- *Le manipulateur est aussi, sinon plus important que l'objet* ;
- *L'importance du manipulateur varie selon le niveau d'anthropomorphisme des objets* ;
- *Le manipulateur est celui qui facilite l'accès à la dénégation chez le spectateur grâce à deux procédés :*
  - *La non distanciation ou unverfremdungseffekt, possible grâce à la participation du manipulateur ;*
  - *La transposition empathique des signes anthropomorphiques de l'acteur à l'objet.*

3.1 Étude sur la réception

Quel est le degré d'importance du manipulateur dans le théâtre d'objets et comment affecte-t-il la lecture du spectateur ?

> […] la question du public est inextricablement liée à celle de la réception du spectacle dans la mesure où la marionnette, la figure artificielle, détermine par elle-même une modification des relations à l'espace et où la dimension réduite impose un nombre limité de spectateurs. Dans une étude fondamentale, Petr Bogatyrev distingue les systèmes sémiotiques du théâtre de marionnettes et du théâtre d'acteurs en soulignant le fait que les deux genres supposent une perception différente par le spectateur : le théâtre de marionnettes, à l'opposé du cadre illusionniste du théâtre à l'italienne (dominant en Occident), utilise un langage hautement codifié et conventionnel dans une optique antinaturaliste et antipsychologique, ce dont témoigne d'emblée son « acteur » non humain.[50]

Contrairement au théâtre d'acteurs où le récepteur analyse les données d'un émetteur simple, le spectateur doit analyser, plus souvent qu'autrement, un émetteur double dans le théâtre d'objets. L'acteur et l'objet font figure d'émetteur et ce, de façon simultanée, l'acteur donnant voix et vie à l'objet, sans se cacher de la vue du public. Le récepteur doit assimiler le tout comme s'il s'agissait d'un émetteur simple, l'acteur et l'objet formant le personnage de façon symbiotique. Comment le public y arrive-t-il ? Comment accéder à la dénégation au sein de la trame fictive si le public doit

[50] JURKOWSKI et FOULC, *op. cit.*, p. 563.

constamment alterner entre l'objet et l'acteur. Cela ne crée-t-il pas une distance empêchant l'adhésion du récepteur ?

> De sa capacité à maîtriser ces deux dimensions – « l'intégration » dans la figure et la « distance » par rapport au rôle – dépend la force de l'art du marionnettiste et donc sa puissance de persuasion auprès du spectateur qui doit demeurer ensorcelé et qui n'est pas sommé, comme dans le théâtre épique de type brechtien, de respecter un détachement critique.[51]

Le marionnettiste, selon Jurkowski, est responsable de l'adhésion du spectateur à l'évènement théâtral. Si le manipulateur est celui qui crée un espace extra-théâtral qui inclut le spectateur, le meilleur moyen de découvrir comment cet espace influence le récepteur est en étudiant ses réactions.

Devant un spectacle de théâtre d'objets, le spectateur analyse rarement le chemin qui le mène à la dénégation. En modifiant comme nous nous proposons de le faire un élément de l'évènement théâtral (relié au manipulateur ou à l'objet) susceptible de compromettre cette dénégation, il devient plus facile pour le spectateur de prendre conscience de ce qui bloque, ou non, son adhésion à la fiction théâtrale et, par conséquent, au chercheur d'en analyser le mécanisme. Pour ce faire, j'ai conduit une recherche pratique, sous forme de laboratoires, qui s'intéresse à la réception du spectateur face à un extrait d'un spectacle de théâtre d'objets. Je souhaite ainsi déterminer en quoi la relation objet – manipulateur influence l'adhésion du récepteur au spectacle qu'il a sous les yeux.

[51] *Ibid.*, p. 563-564.

3.2 Présentation générale des laboratoires

Dans le cadre des laboratoires, ce qui fut présenté au public était un extrait d'un spectacle nommé *L'Iliade pour les nuls*, d'abord présenté en avril et mai 2013 au Café Show (salle de spectacle, qui n'existe malheureusement plus, située à Hull). Le spectacle original avait une durée approximative de 45 minutes. Pour le bien des laboratoires, j'ai sélectionné un extrait du spectacle d'une durée d'environ 20 minutes[52].

Le spectacle reprend les grands évènements de la fable de l'*Iliade* d'Homère et met principalement en scène les trois batailles majeures de l'épopée, soit le duel entre Pâris et Ménélas (chant III), la confrontation entre Patrocle et Hector (chant XVI) et celle qui oppose Achille à Hector (chant XXII).

Outre mon goût personnel, j'ai choisi d'adapter l'*Iliade* parce qu'il s'agit d'une histoire qu'on peut supposer connue des spectateurs (ayant été souvent l'objet d'adaptations cinématographiques, comme le film *Troy*, figurant Brad Pitt, en 2004), ce qui facilite la compréhension du spectacle et retire une variable de l'analyse.

Les objets utilisés pour les laboratoires étaient, en grande majorité, des tasses et des théières, créant ainsi un univers relativement cohérent d'objets de cuisine. Ils ont été choisis pour leur familiarité auprès du public et leur faible coût, sans souci d'associer un objet donné au caractère du personnage qui lui était affilié, ce qui aurait pu faciliter l'empathie du spectateur et fausser les données recueillies.

[52] Le texte du spectacle se trouve en Annexe 5.

Objets/personnages par ordre d'apparition :

Cassandre – théière (sur la photo : Lauriane Lehouillier)

Achille – pilon en bois et une coupe en guise de casque (sur la photo : Mylène Ménard)

Agamemnon – tasse

Patrocle – manche à rouleau de peinture

Pâris – pot de crème

Hélène (à gauche) – pot de crème

Ménélas – tasse

Hector – tasse

Priam – amphore et gant noir

Les spectacles ont été présentés dans un studio du département de théâtre de l'Université d'Ottawa aménagé pour accueillir 25 spectateurs. Les objets étaient manipulés sur un podium jaune d'une hauteur approximative de 1,22 m. et d'une largeur de 1,88 m. Le podium était composé d'une face plane, côté public, et d'une

« bibliothèque » encastrée, côté manipulatrices, dans laquelle nous pouvions ranger les objets lorsqu'ils n'étaient pas manipulés. L'évènement était filmé et le rapport scène-salle était de type frontal.

Podium servant de scène

Les spectateurs présents avaient répondu à un appel lancé sur les médias sociaux ou grâce à des affiches promotionnelles diffusées dans l'Université (voir Annexe 7). Les membres du public n'appartenaient pas à un groupe démographique spécifique, toutefois, vu la nature de l'évènement, une grande majorité d'entre eux faisaient partie du milieu théâtral ottavien, professionnel ou universitaire.

Les laboratoires ont eu lieu les 13 et 14 novembre 2013, dans le studio 311 du département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Chaque soirée, les laboratoires étaient présentées à trois reprises, soit à 19 h 30, à 20 h et à 20 h 30. Un court entracte séparait chacune des représentations.

Déroulement des laboratoires

Au début de la soirée, soit à 19 h 30, les spectateurs présents étaient séparés en deux groupes : le Groupe 1 et le Groupe 5[53]. Le Groupe 1 assistait seulement au premier spectacle du laboratoire de 19 h 30 à 20 h tandis que le Groupe 5 assistait à la totalité du laboratoire de 19 h 30 à 21 h.

Une fois le premier spectacle terminé, les spectateurs du Groupe 1 étaient escortés à l'extérieur du studio et guidés vers une autre salle où ils étaient invités à remplir un questionnaire (voir Annexe 3). Une fois le Groupe 1 sorti de la salle de spectacle, le Groupe 2 entrait dans le studio pour assister, en compagnie du Groupe 5, au deuxième segment, soit de 20 h à 20 h 30. Les spectateurs du groupe étaient ensuite escortés jusqu'à l'autre salle pour répondre à leur tour au questionnaire anonyme. Finalement, le Groupe 3 assistait au dernier segment du laboratoire, de 20 h 30 à 21 h, et remplissait un questionnaire. Le Groupe 5 quittait enfin la salle à 21 h et devait également remplir un questionnaire anonyme, différent de celui des Groupes 1, 2 et 3.

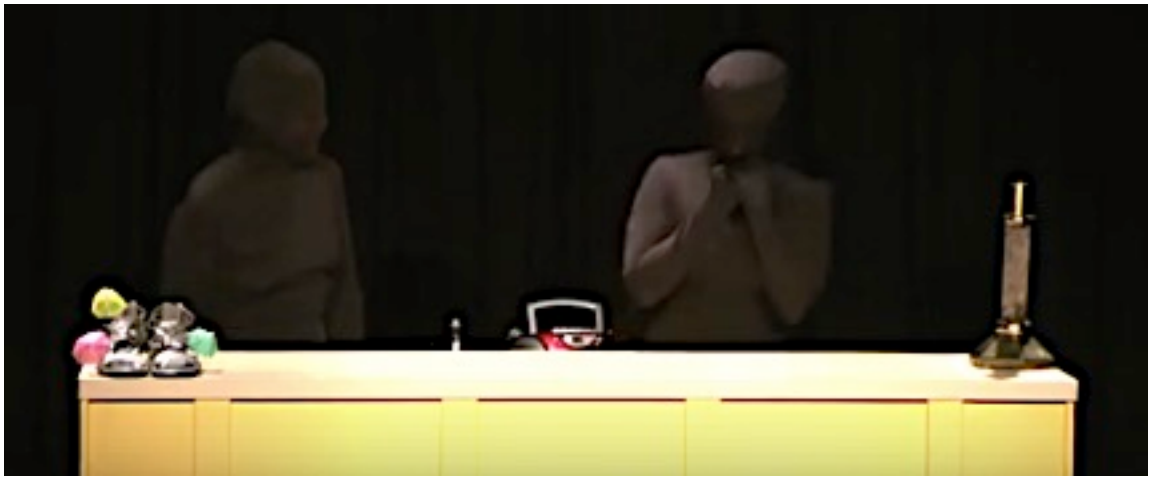
[53] Bien qu'en réalité, il n'y ait que quatre groupes qui aient participé aux laboratoires, à la base, il devait y avoir une quatrième représentation pour chaque soir, donc quatre groupes distincts et un groupe voyant toutes les représentations : le Groupe 5. À cause d'un changement de dernière minute, la quatrième représentation a été éliminée du processus de laboratoire, mais les questionnaires sont restés les mêmes, ceux-ci étant identifiés comme « Groupe 5 ». Bien qu'il s'agisse du quatrième groupe, pour des raisons de collecte de données, je continuerai à appeler ce groupe le Groupe 5 pour le reste de cette recherche.

Le spectacle, présenté à trois reprises durant la même soirée, était identique hormis pour une seule modification. Cette différence touchait a) la visibilité des manipulatrices par le public ou b) les objets manipulés, sans affecter la trame narrative, le texte ou la mise en scène. Cette variable isolée faisait en sorte que chaque groupe voyait exactement le même spectacle, à une exception près. Il était beaucoup plus facile ensuite d'analyser les réponses aux questionnaires des laboratoires, en éliminant autant que possible les variables de l'analyse, sauf pour celle soumise à l'enquête.

Le Groupe 5, quant à lui, assistait aux trois représentations de la soirée. Pour cette raison, un questionnaire spécifique a été conçu qui portait sur les différences entre les trois spectacles.

Dans le premier spectacle (19 h 30 à 20 h), les deux manipulatrices étaient vêtues d'un justaucorps noir les couvrant de la tête aux pieds. Leur visage devenait invisible et, le spectacle étant présenté devant un rideau noir opaque, leur corps se fondant également au mur de fond, les rendant neutres et, pour ainsi dire, quasi invisibles.

En se fondant dans l'arrière-plan, le but était de donner l'illusion que les objets en représentation s'animaient d'eux-mêmes, indépendants de la main qui les tenait, suivant le même principe que celui du théâtre de marionnettes. En cachant le visage, les expressions faciales des actrices ne parasitaient pas la lecture du spectacle. L'exercice servait à vérifier si l'invisibilité partielle affecte la compréhension et l'adhésion du spectateur à l'évènement théâtral. Dans ce segment du laboratoire, les objets « primaient » sur les manipulatrices, ce qui veut dire qu'ils devaient capter l'attention des spectateurs en premier lieu.



Représentation numéro 1

Représentation numéro 1

Dans le deuxième spectacle (20 h à 20 h 30), les deux manipulatrices retiraient leur justaucorps et jouaient avec leur visage et leur corps à découvert, portant des vêtements noirs un peu plus révélateurs. À ce moment, l'objet et la manipulatrice avaient une relation d'égalité, les objets demeurant inchangés. Le but était de voir si le spectateur était plus porté à regarder un visage expressif ou des objets en mouvement. Tout cela afin d'évaluer l'importance du manipulateur visible dans le théâtre d'objets.

Représentation numéro 2

Représentation numéro 2

Dans le dernier spectacle (20 h 30 à 21 h), les deux manipulatrices ajoutaient des yeux adhésifs à tous les objets-personnages, leur donnant ainsi un aspect plus mimétique et anthropomorphique. En donnant une apparence plus marionnettique aux objets, il s'agissait de vérifier si un anthropomorphisme accru suffisait aux spectateurs pour éloigner leur regard des manipulatrices ou si l'impact de ce stratagème était faible, voire nul.

Représentation numéro 3, Achille

Représentation numéro 3, Agamemnon

Représentation numéro 3, Priam

3.3 Questionnaires, résultats et analyse

Échantillon

En dépit d'une publicité importante, 29 personnes seulement se sont présentées aux laboratoires, incluant quatre personnes qui n'ont pas répondu au questionnaire. À cause de ce petit échantillon, les données rassemblées ne sont pas suffisantes pour tirer des conclusions définitives. C'est sans doute là la principale faille de cette recherche et il est important de la reconnaitre d'entrée de jeu. C'est pourquoi, dans les analyses qui suivent, je me suis principalement intéressée aux écarts qui semblaient significatifs. Ceci dit, les réponses obtenues m'apparaissent suffisantes pour tirer certaines conclusions. En ce sens, l'analyse des données recueillies en situation de laboratoire renforce, dans la pratique, les réponses obtenues par l'étude du discours théorique sur le théâtre de marionnettes et d'objets que j'ai effectuée dans les chapitres précédents.

Sur les 25 personnes qui ont participé à l'enquête, 14 étaient des femmes et 11 des hommes. La grande majorité (80 %) avait entre 18 et 30 ans. Le public était principalement constitué de jeunes adultes, probablement des étudiants pour la plupart, la publicité de l'évènement ayant été faite sur les médias sociaux et sur le campus de l'Université d'Ottawa.

Les participants aux laboratoires, bien qu'étant familiers avec le théâtre, restaient des néophytes du théâtre de marionnettes et, surtout, du théâtre d'objets. Dans les faits, seulement 22 des 25 répondants ont affirmé assister de zéro à deux spectacles de marionnettes par année. La grande majorité des participants avaient peu d'expériences passées avec lesquelles ils pouvaient comparer les laboratoires.

Analyse des résultats

Outre les questions préliminaires servant à établir sommairement la démographie de l'échantillon et sa familiarité avec le théâtre d'objets, les autres questions, au nombre de neuf, portaient directement sur le spectacle auquel le public venait d'assister. Concrètement, il s'agissait de répondre subjectivement en utilisant des échelles qualificatives déterminées comme suit :

Groupe 1-2-3 :

1. Très mauvais	1. Pas du tout	1. Aucune
2. Mauvais	2. Un peu	2. Pas du tout
3. Passablement bon	3. Moyennement	3. Moyenne
4. Bon	4. Beaucoup	4. Grande importance
5. Très bon	5. Complètement	5. La visibilité était indispensable

1. Pas du tout	1. Aucunement	1. 1 min. ou -
2. Un peu	2. Un peu	2. 1 – 2 min.
3. Assez	3. Moyennement	3. 3 – 5 min
4. Grandement	4. Beaucoup	4. 6 – 8 min.
5. Complètement	5. Énormément	5. Vous n'avez pas « cru » à l'histoire

Groupe 5 :

1. Favorisé votre appréciation	1. L'objet	1. Les manipulateurs
2. Nui à votre appréciation	2. Le manipulateur	2. Les objets
3. N'a eu aucun impact	3. Les deux	3. Les deux

Pour les répondants qui désiraient laisser des commentaires ou donner des réponses plus détaillées, une section « commentaires » se trouvait à la fin du questionnaire.

Dans l'analyse des résultats qui suit, je m'intéresserai plus spécifiquement aux questions ayant créé des écarts dans les résultats. Pour ce faire, j'aurai recours à des schémas, des tableaux et des statistiques. Dans ces cas où les réponses étaient majoritairement unanimes, je résumerai de façon plus générale les résultats. Toujours, mes commentaires seront prudents, compte tenu du nombre très faible de répondants.

Résultats et analyses

1. **Sur une échelle de un à cinq, évaluez votre appréciation globale face à la représentation.**

En général, les trois groupes ont répondu avoir trouvé le spectacle *Passablement bon* (3) ou *Bon* (4). Le Groupe 2, celui pour qui le visage des manipulatrices était visible et les objets inchangés, a répondu de façon unanime *Bon* (4). Dans les deux autres groupes, ceux pour qui les manipulatrices étaient invisibles (Groupe 1) ou les objets

légèrement anthropomorphisés (Groupe 3), les réponses variaient entre *Passablement Bon* (3) et *Bon* (4). Sans tirer de conclusion définitive – l'écart étant peu significatif –, on peut émettre ici l'hypothèse selon laquelle l'intérêt des spectateurs est susceptible de baisser légèrement lorsque son attention est plus centrée sur les marionnettes-objets (que ce soit en faisant disparaitre les manipulatrices ou en anthropomorphisant les objets) que sur une relation plus équilibrée entre les objets et ses manipulatrices.

2. Sur une échelle de un à cinq, à quel point avez-vous « adhéré » / « embarqué » / « cru » à l'histoire ?

Cette question avait pour but d'évaluer obliquement la réussite de la dénégation du spectateur en fonction des variables soumises à l'analyse. Comme pour la question précédente, les réponses variaient de *Un peu* (2) à *Complètement* (5). Ici encore, le Groupe 2 penchait plus vers *Beaucoup* (4) (à raison de quatre participants sur six) que les deux autres groupes (à raison de 50 % ou 25 %), ce qui laisse croire qu'une focalisation accrue sur l'objet rend plus difficile le phénomène de la dénégation dans le théâtre d'objets.

3. Sur une échelle de un à cinq, diriez-vous que la visibilité des manipulateurs avait une importance face à votre adhésion émotionnelle à l'histoire ?

Tous les spectateurs ont affirmé que la visibilité des manipulatrices avait une importance pour l'adhésion à la fiction, les réponses variant entre *Petite* (2) et *Indispensable* (5). Fait à souligner, le Groupe 1, où les manipulatrices étaient le moins visibles, a aussi répondu que l'importance de la visibilité des manipulatrices variait entre *Moyenne* et *Indispensable*, ce qui est surprenant puisqu'elles étaient à peine visibles dans

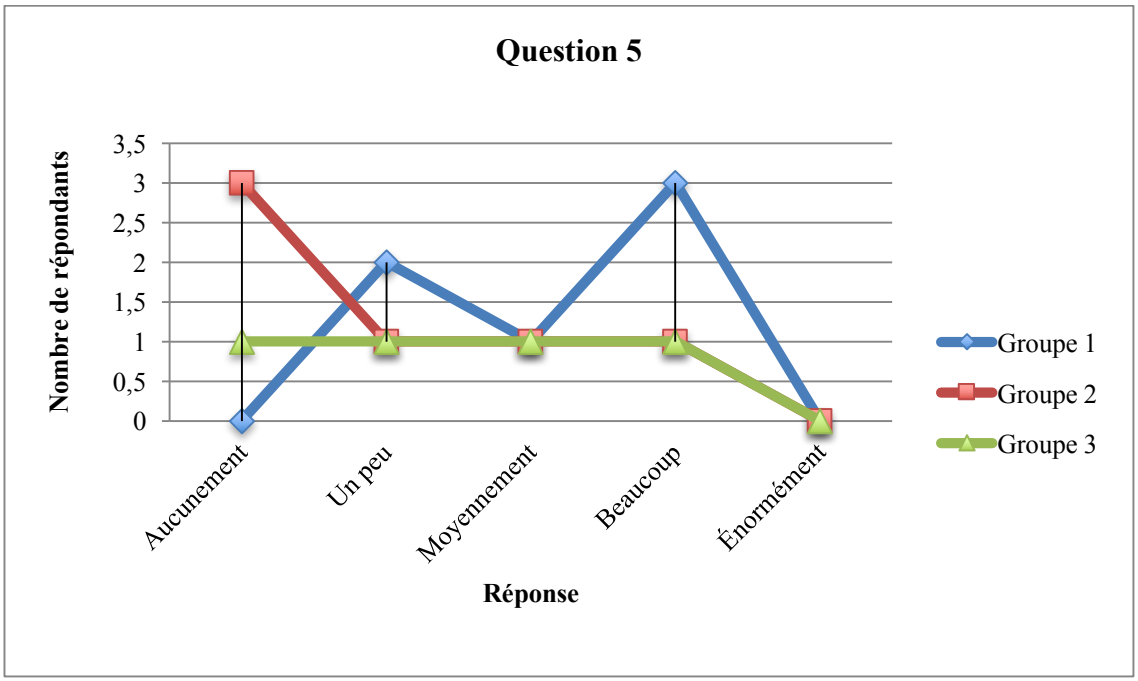
cette représentation. Il est curieux que le groupe ait accordé autant d'importance à un élément si discret. Peut-être était-ce dû à l'absence de référents mimétiques sur les objets en représentation ?

4. Sur une échelle de un à cinq, à quel point avez-vous « cru » aux personnages ?

Les trois groupes ont *Assez* (3) ou *Grandement* (4) « cru » aux personnages, le Groupe 2 penchant plus vers le *Grandement* (4) que les deux autres.

Cette quatrième réponse, lue conjointement avec celles des trois questions précédentes, souligne la tendance déjà associée au Groupe 2 qui semble être celui à avoir le mieux adhéré au spectacle et l'avoir apprécié. Le Groupe 2, on l'a dit, assistait à la représentation où aucun changement n'était apporté aux manipulatrices ou aux objets, ce qui laisse croire que la relation objet-manipulatrice où la manipulatrice est mise de l'avant est la plus efficace pour établir les codes de la représentation dans le théâtre d'objets et faciliter l'adhésion du spectateur.

5. Sur une échelle de un à cinq, diriez-vous que vous avez ressenti de l'empathie à l'endroit des personnages ?



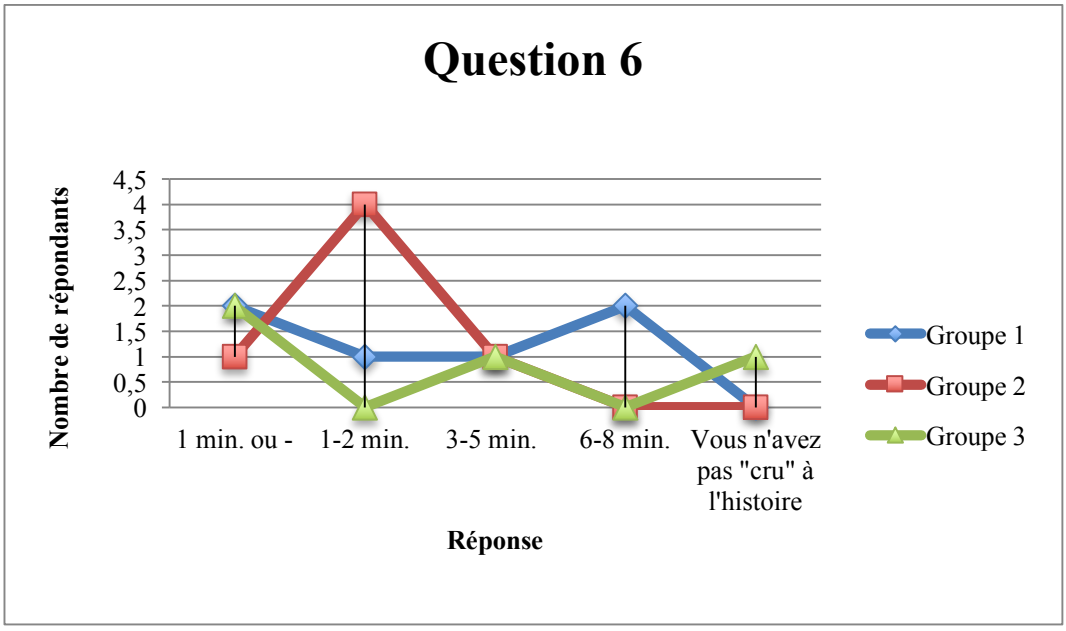
Nombre de répondants	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 3
Aucunement	0	3	1
Un peu	2	1	1
Moyennement	1	1	1
Beaucoup	3	1	1
Énormément	0	0	0

La moitié du Groupe 2 n'a *Aucunement* (1) ressenti d'empathie et le quart du Groupe 3 également. Les réponses varient ensuite de *Un Peu* (2) à *Beaucoup* (4) avec un participant par groupe. Les deux groupes ayant eu le plus accès à la visibilité des manipulatrices sont ceux ayant ressenti le moins d'empathie. 50 % du Groupe 1 a, quant à lui, ressenti *Beaucoup* (4) d'empathie. Dans le spectacle où les manipulatrices ont le statut se rapprochant le plus de celui d'un marionnettiste (Groupe 1), les membres du public sont ceux ayant le plus « connecté » avec les objets. Un indice laissant croire que le

théâtre d'objets se rapproche plus du théâtre épique que dramatique lorsque les actrices sont visibles.

De plus, il semblerait que lorsque les manipulatrices et les objets demeurent inchangés, la présence humaine sur scène attire plus l'œil que l'objet manipulé. Vu la nature du jeu des manipulatrices (expressions faciales exagérées, changements de voix, grands gestes et l'apparence parfois « banale » des objets) les actrices captivaient probablement beaucoup plus l'attention du spectateur que la fiction dramatique et les objets-personnages la constituant. Puisque les manipulatrices ne se basaient pas sur un jeu réaliste, le spectateur a probablement gardé une certaine distance émotive face à celles-ci, ce qui pourrait expliquer le taux peu élevé de « connexion » entre le Groupe 2 et les objets.

6. Combien de temps, environ, cela vous a-t-il pris avant d' « embarquer » / « croire » / « adhérer » à l'histoire ?

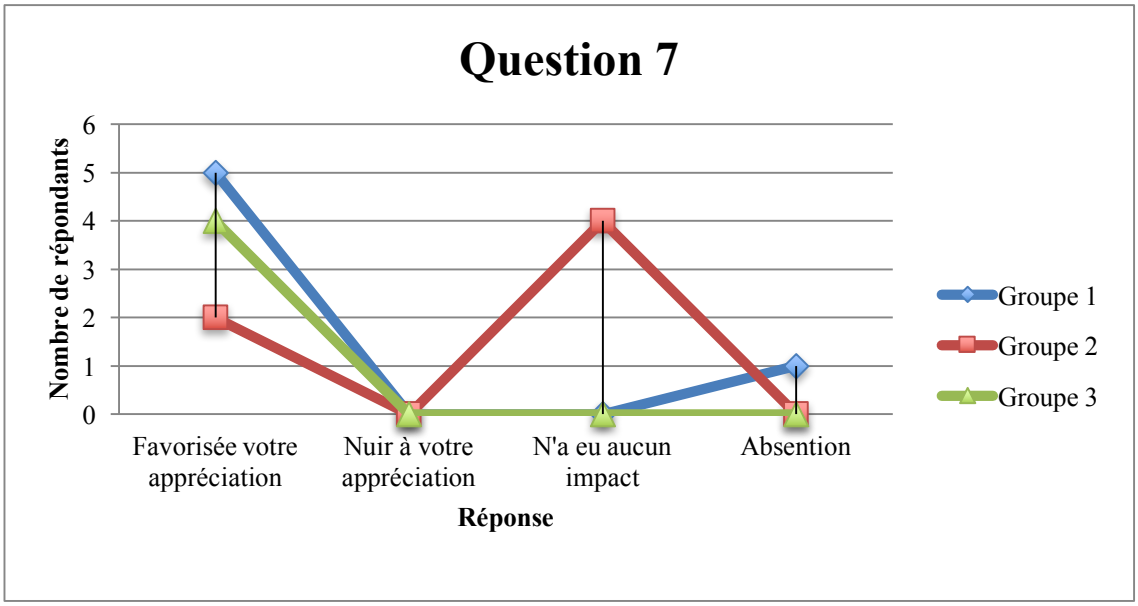


Nombre de répondants	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 3
1 min. ou -	2	1	2
1-2 min.	1	4	0
3-5 min.	1	1	1
6-8 min.	2	0	0
Vous n'avez pas "cru" à l'histoire	0	0	1

Des trois groupes, le premier est celui dont les résultats sont le plus également répartis entre les réponses, ce qui semble pointer vers une certaine incertitude du public. La majorité du Groupe 2 a pour sa part pris *deux minutes ou moins* avant de « croire » à l'histoire et est celui qui a le plus rapidement adhéré à la fiction. Quant au Groupe 3, la faiblesse comme la répartition de l'échantillon ne nous permet pas de tirer de conclusion fiable.

Il semble qu'un statut majoritairement « égal » entre l'objet et l'acteur (Groupe 2) favorise la dénégation chez le spectateur, alors que dans les autres cas, les réponses fluctuent. La présence physique des manipulatrices, émettrices doubles avec l'objet, accélère peut-être le processus « d'adhésion » au spectacle et facilite la dénégation du spectateur.

7. La manipulation « hors normes » des objets (tenir une tasse à l'envers, etc.) a :



Nombre de répondants	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 3
Favorisé votre appréciation	5	2	4
Nui à votre appréciation	0	0	0
N'a eu aucun impact	0	4	0
Abstention	1	0	0

La totalité des Groupes 1 et 3 (moins une abstention) a estimé qu'une manipulation « hors norme » des objets a *Favorisé* (1) son appréciation du spectacle. En modifiant l'orientation normale des objets-personnages (renverser une théière, par exemple), certains objets semblaient du coup avoir un nez, une tête ou un corps. Ce repositionnement ou utilisation non-quotidienne, on l'a dit, créait un mimétisme anthropomorphique minimal dans les objets. Fait intéressant à souligner, la majorité des répondants du Groupe 2 a trouvé que cette façon de tenir les objets *N'a eu aucun impact* (3) sur son appréciation du spectacle. Comment rendre compte de cette réponse qui diverge grandement de celles des autres échantillons? Pourquoi la manipulation « hors norme » des aurait-elle revêtu une importance moindre pour le Groupe 2?

On peut avancer que la manipulation est essentielle dans le cas où les manipulatrices sont absentes (Groupe 1). N'ayant pas de visage humain auquel se rattacher, l'attention du spectateur est largement tournée vers l'objet, ce qui confère à sa manipulation une importance décisive pour l'adhésion, la compréhension et l'appréciation du spectacle. En effet, le spectateur n'a que peu d'autres signes pour adhérer à la fiction.

Si le Groupe 1 a porté plus attention aux objets à cause de l'invisibilité des manipulatrices, dans le cas du Groupe 3, l'ajout d'éléments mimétiques aux objets a peut-être fait « sortir » du lot ceux-ci.

L'anthropomorphisme du corps de l'acteur est probablement ce qui rend la position des objets plus ou moins importante pour le récepteur. Mon hypothèse est que le spectateur transpose l'anthropomorphisme de l'acteur sur l'objet, diminuant l'importance du mimétisme de celui-ci. Si l'objet est déjà mimétique, cette même translation devient probablement désuète (Groupe 3), alors que la présence restreinte du manipulateur (Groupe 1) la rend impossible.

8. Aux deux questions précédentes, au moment de répondre, le personnage pour vous, était :

1 - L'objet

2 – Le manipulateur

3 – Les deux

Les réponses varient entre *L'objet* (1) ou *Les deux* (3) – c'est-à-dire le manipulateur et l'objet. La majorité des répondants ont indiqué avoir considéré le duo acteur–objet comme un tout formant le personnage, ce qui porte à croire qu'aux yeux du spectateur, l'un ne va pas sans l'autre. Toutefois, un petit pourcentage des spectateurs a indiqué voir

le personnage dans l'objet seul, alors qu'aucun spectateur n'a nommé le manipulateur comme étant le personnage en soit. Si la tendance générale des spectateurs est de considérer le duo acteur – objet comme constituant le personnage, *L'objet* (1) semble néanmoins dominer face au *Manipulateur* (2), effet sans doute de la projection émotionnelle du manipulateur dans l'objet, comme nous l'avons vu précédemment (section 2.2).

9. Lors de la présentation, votre attention était surtout portée sur :

1 - Les manipulateurs

2 – Les objets

3 – Les deux

Ici encore, la majorité des répondants a indiqué avoir porté une attention égale aux *deux* - manipulatrices et objets - soulignant de nouveau combien l'objet et l'acteur forment un duo qui semble inséparable. Toutefois, trois spectateurs ont mentionné avoir porté plus d'attention aux objets qu'aux manipulatrices, ce qui pointe vers la primauté de l'objet-écran dans le schéma communicationnel propre au théâtre d'objets, comme nous l'avons vu plus haut.

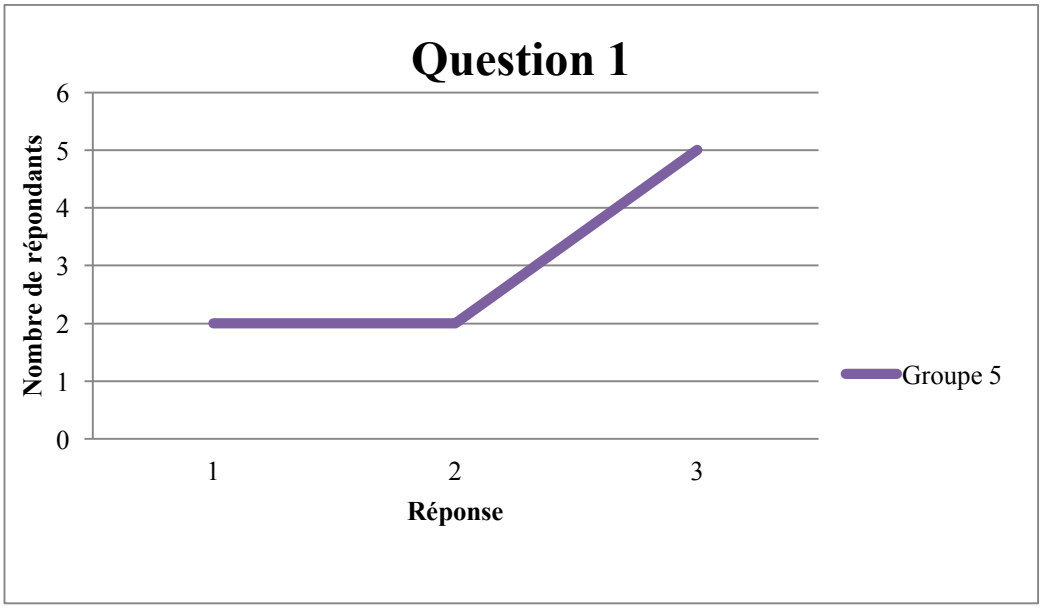
Avant de faire l'analyse du questionnaire du Groupe 5, celui qui a vu les trois spectacles, il apparait essentiel de préciser les conditions de réception particulières de cet échantillon.

Ayant vu les trois spectacles en leur ensemble, il est plus que probable que le Groupe 5 ait perçu l'évènement non pas comme trois spectacles en soi, mais comme un évènement en son ensemble ; voyant le spectacle 1 comme le début, le spectacle 2 comme

le corps et le spectacle 3 comme la fin d'une œuvre entière. L'horizon d'attente rend ainsi les réponses aux questionnaires plus subjectives. Devant répondre aux questions en comparant les trois spectacles, le Groupe 5, comme n'importe quel spectateur en général, se souvient mieux du début et de la fin d'une fiction que du milieu. Les réponses et analyses des résultats doivent prendre en compte cette réalité.

Penchons-nous maintenant sur le questionnaire du Groupe 5 qui a vu les trois spectacles, l'un à la suite de l'autre.

1. Quelle version avez-vous le plus appréciée ?



Nombre de répondants	1	2	3
Groupe 5	2	2	5

Après avoir assisté à la totalité de l'évènement, plus de 50 % du Groupe 5 a préféré le spectacle 3. Ceux-ci avaient la possibilité de comparer les trois représentations. Il semblerait qu'une fois comparé à des spectacles où sa présence était moindre, le mimétisme ait été préféré chez l'objet et dans le spectacle en général.

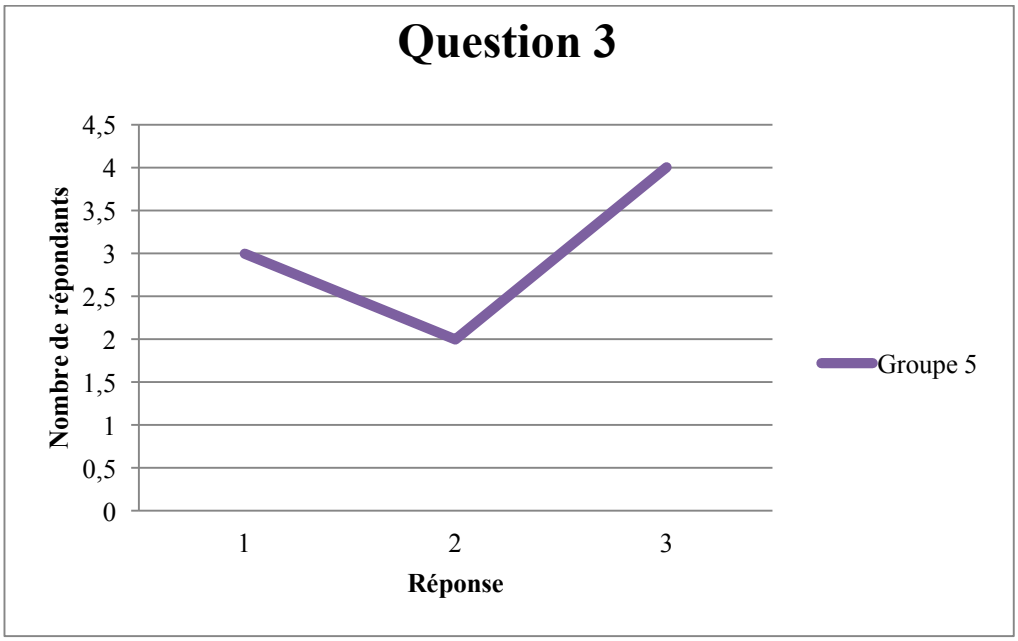
Il faut néanmoins spécifier que le spectacle 1 était le plus difficile à suivre. Le spectateur doit non seulement décoder les signes de la représentation dans les premières minutes d'un évènement théâtral, quel qu'il soit, mais, de plus, le spectacle 1 des laboratoires était le moins accessible, puisque les objets étaient dénués de mimétisme et les manipulatrices presque invisibles.

Il n'en demeure pas moins que le mimétisme des objets est important, mais l'expérience théâtrale et les contraintes qu'elle présentait ont, bien évidemment, influencé les réponses des participants.

2. Quelle version avez-vous le moins appréciée ?

Chaque spectacle a reçu le tiers des votes. En conséquence, aucune conclusion ne peut être tirée de cette question. Aucun commentaire des participants ne permettait d'expliciter leurs réponses.

3. Dans quelle représentation avez-vous le plus « embarqué » / « cru » / « adhéré » à l'histoire ?



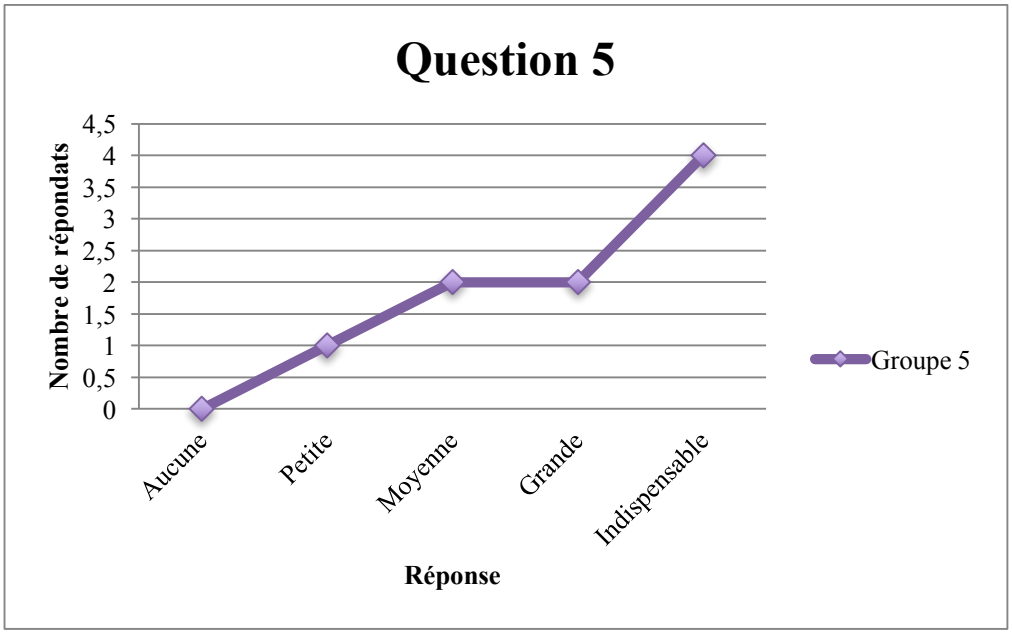
Nombre de répondants	1	2	3
Groupe 5	3	2	4

Le Groupe 5 a davantage « adhéré » aux spectacles numéro 3 et 1 respectivement. Le spectacle avec le moins d'éléments mimétiques et celui en comportant le plus étaient les deux spectacles où les spectateurs ont le plus « embarqué » dans l'histoire. Le deuxième spectacle est celui où le phénomène de dénégation s'est le moins fait ressentir. Peut-être qu'en comparaison avec les premier et troisième spectacles, celui où la présence du manipulateur est la plus manifeste est celui où l'effet de distanciation entre objet et acteur est le plus présent.

4. En comparant les représentations, quelle importance accordez-vous à la visibilité des manipulateurs, sur une échelle de un à cinq ?

Les deux tiers des participants du Groupe 5 ont dit avoir accordé une grande importance aux manipulatrices et à leur présence visible, toutes représentations confondues. La participation des manipulatrices, même lorsqu'elles sont peu visibles, semble ainsi être essentielle au bon fonctionnement du théâtre d'objets. Ce genre de résultat porte à croire que, contrairement au théâtre de marionnettes, la visibilité du manipulateur dans le théâtre d'objets constitue un élément central pour les spectateurs. L'analyse des résultats de cette question est cependant limitée par un problème de conception. Il aurait été préférable de permettre aux participants du Groupe 5 de comparer ou de répondre séparément pour les trois spectacles.

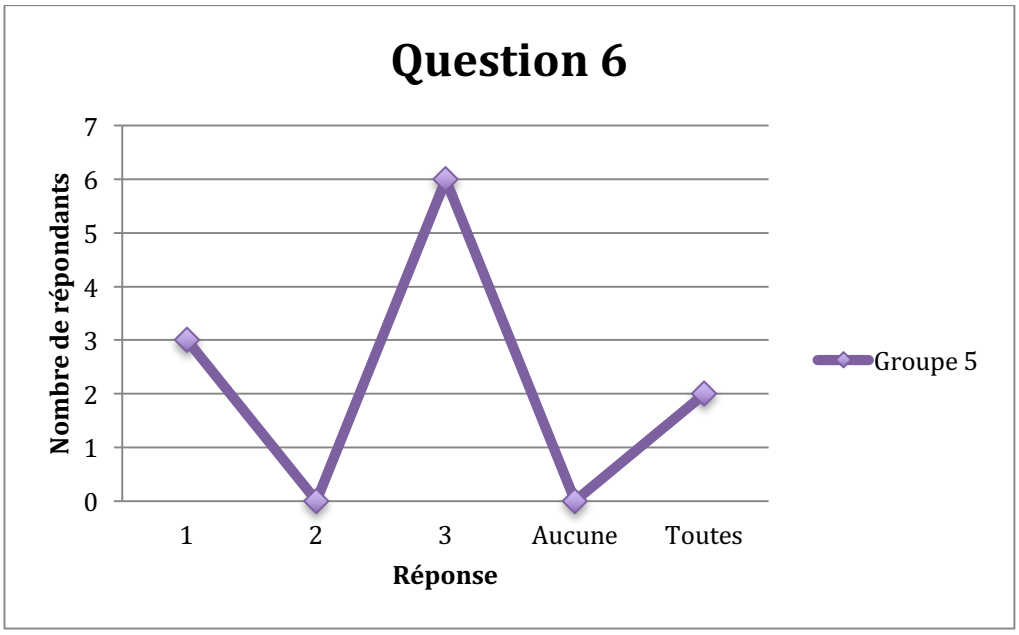
5. En comparant les représentations, quelle importance accordez-vous à l'interprétation des manipulateurs, sur une échelle de un à cinq ?



Nombre de répondants	Aucune	Petite	Moyenne	Grande	Indispensable
Groupe 5	0	1	2	2	4

Près de la moitié du Groupe 5 considérait le jeu des manipulatrices comme *Indispensable* (5), alors qu'un nombre équivalent estimait son importance *Moyenne* (3) ou *Grande* (4) dans l'ensemble de la représentation. La bonne compréhension du spectacle semble ainsi résider, en partie, dans le jeu des manipulatrices. Ceci n'est guère surprenant si l'on songe qu'elles doivent faciliter la dénégation du spectateur, lequel doit adhérer à une fiction construite à partir d'objets quotidiens peu susceptibles d'être par eux-mêmes vecteurs de sens et d'émotions. Leur implication facilite la réception du spectateur, car elles sonten constante communication avec l'objet et le public. Les manipulatrices font figure de pont symbolique entre la fiction et la dénégation pour le spectateur.

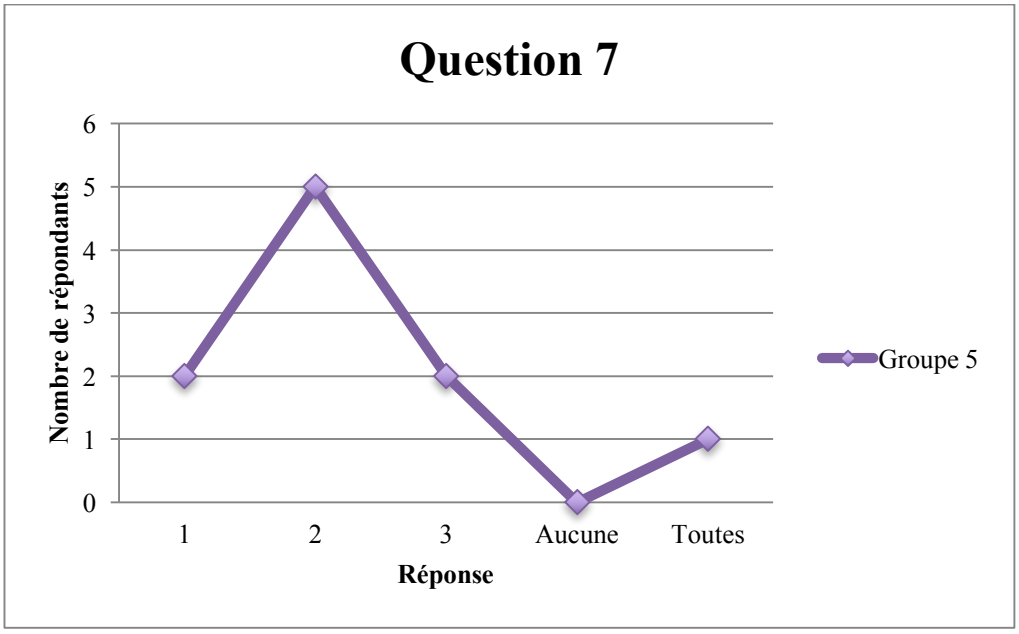
6. Votre attention était plus portée sur les objets dans la / les représentation (s) : (vous pouvez encercler plus qu'une réponse)



Nombre de répondants	1	2	3	Aucune	Toutes
Groupe 5	3	0	6	0	2

L'attention n'était jamais portée davantage sur les objets dans le spectacle 2. Plus de 50 % du Groupe 5 dit avoir porté son attention sur les objets dans le spectacle 3, celui où les objets comportaient le plus d'éléments mimétiques. L'attention du public semble ainsi davantage attirée vers l'inanimé lorsque celui-ci est anthropomorphisé ou en l'absence de référents anthropomorphiques chez l'acteur, par exemple. Il semble de plus en plus certain qu'une présence « accrue » des manipulatrices, bien que nécessaire à l'adhésion et à la compréhension d'un spectacle de théâtre d'objets (du moins dans les premières minutes), amoindrisse le sentiment d'empathie qui se développe entre le récepteur et l'objet-personnage.

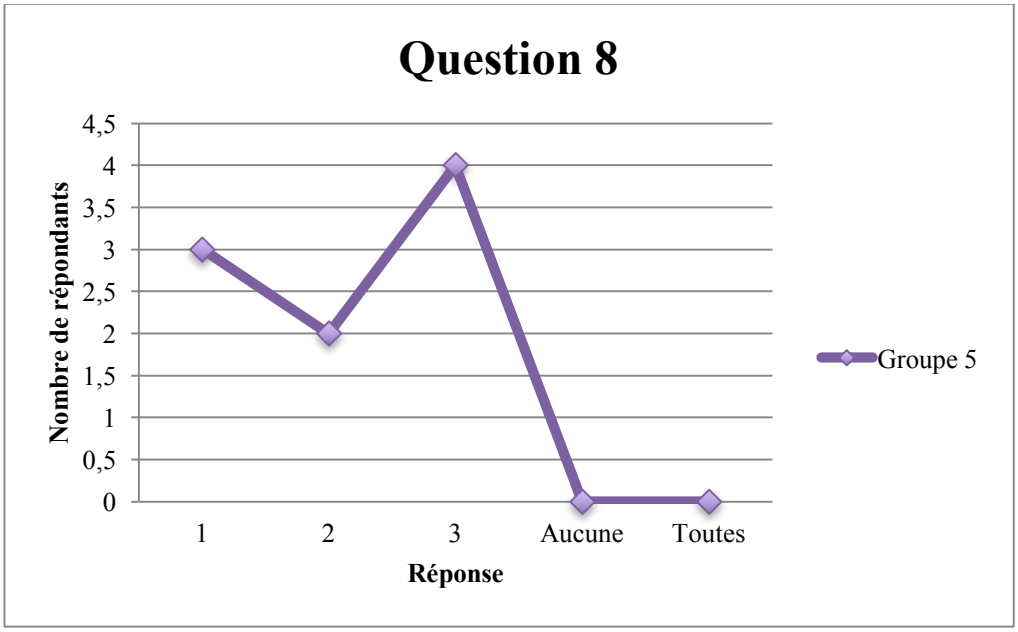
7. Votre attention était plus portée sur les manipulateurs dans la / les représentation (s) : (vous pouvez encercler plus qu'une réponse)



Nombre de répondants	1	2	3	Aucune	Toutes
Groupe 5	2	5	2	0	1

À l'inverse de la question 6, les réponses de la question 7 montrent que l'attention des spectateurs était principalement tournée vers les manipulatrices dans le deuxième spectacle, celui où leur présence était mise sur un même plan que l'objet. Il semble de plus en plus évident que dès que l'acteur entre en scène, il relègue l'objet dans l'ombre, à moins que l'objet possède plusieurs signes mimétiques. À ce moment, l'objet se rapproche de la marionnette, celle-ci ne requérant pas la visibilité de l'acteur pour la bonne compréhension du public.

8. Dans quelle représentation avez-vous le plus « cru » aux personnages ?

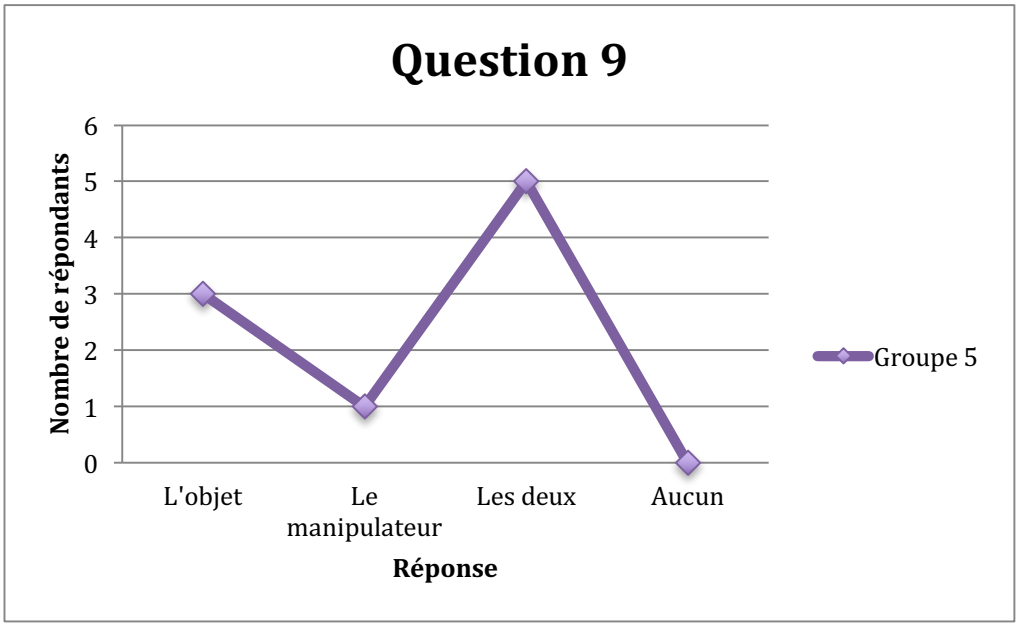


Nombre de répondants	1	2	3	Aucune	Toutes
Groupe 5	3	2	4	0	0

La deuxième présentation est celle où le moins de spectateurs ont « cru » aux personnages et la troisième présentation est celle où le plus de spectateurs ont « cru » aux

personnages avec presque 45 % des réponses. Pour la première présentation, 33,33 % des spectateurs du Groupe 5 ont « cru » aux personnages. Le manque de mimétisme de la première présentation pourrait être ce qui a influencé le public, celui-ci n'ayant à porter de l'attention que sur les objets, tandis que dans le troisième spectacle, l'ajout de mimétisme est ce qui a créé le phénomène d'empathie, lié directement à l'objet, celui-ci étant le point focal. Le fait que le deuxième groupe devait diviser son attention entre l'objet et la manipulatrice est peut-être ce qui a brouillé le lien empathique du public avec la fiction scénique. Dans tous les cas, il semble y avoir une meilleure adhésion lorsqu'il y a absence de mimétisme ou débordement.

9. Lorsque vous répondiez à la question précédente, par personnage, vous pensiez à :



Nombre de répondants	L'objet	Le manipulateur	Les deux	Aucun
Groupe 5	3	1	5	0

Comme précédemment avec les Groupes 1, 2 et 3, le Groupe 5 considère les personnages comme étant un amalgame de l'objet et du manipulateur, et ce, à plus de 50 %.

3.4 Réponses aux hypothèses

-Le manipulateur est aussi, sinon plus important que l'objet dans la fiction scénique

Vrai, en partie. Selon les résultats, les participants des laboratoires disent avoir porté une attention égale au duo objet-manipulatrice ou à l'objet uniquement, mais jamais seulement aux manipulatrices.

Il semblerait qu'une présence accrue des manipulatrices (c'est-à-dire visibles avec des objets non anthropomorphisés) facilite « l'adhésion » du spectateur à la fiction théâtrale. Une participation active des manipulatrices à la fiction théâtrale facilite la lecture du spectacle pour le public puisque ce sont elles qui établissent les règles de la représentation. Si l'objet est plutôt mimétique (et ainsi attire le regard du spectateur) ou si les manipulatrices sont invisibles, les spectateurs semblent avoir de la difficulté à « accepter » les codes de la représentation, ne pouvant « s'accrocher » à un élément familier au sein de l'évènement théâtral.

Dans le cas précis des laboratoires, on peut penser que si les manipulatrices sont essentielles à « l'adhésion » du spectateur à la représentation, c'est d'abord que leur implication dans la fiction aide le spectateur à appréhender de façon moins brutale vers un genre théâtral somme toute peu connu des participants. Le public peut d'abord se référer à une présence humaine qui manipule l'objet, puis glisser son attention vers l'objet uniquement ou dans des allers retours constants. Les manipulatrices-actrices sont donc un élément clef de la dénégation chez les spectateurs, mais elles demeurent essentielles pour

un court laps de temps seulement (de quelques secondes à quelques minutes). En effet, une fois les règles du spectacle établies, les répondants disent avoir porté une plus grande attention aux duos objets-manipulatrices ou seulement aux objets. Dans certains cas, les manipulatrices semblent avoir même « nui » au spectacle, le Groupe 5 étant celui ayant le moins bien répondu à la deuxième représentation, là où les manipulatrices avaient la plus grande présence scénique.

De plus, les participants ayant développé un plus grand degré d'empathie envers les personnages sont ceux qui n'ont pas assisté au deuxième spectacle, représentation où les manipulatrices prenaient la plus grande place.

Enfin, bien que les manipulatrices, dans le théâtre d'objets, ne soient pas plus importantes que l'objet, leur présence est tout de même nécessaire et cela, pour deux raisons sur lesquelles je reviendrai.

- *L'importance du manipulateur varie selon le niveau d'anthropomorphisme des objets*

Vrai. Le personnage, dans le théâtre d'objets, réside dans le duo que forme le manipulateur-objet. Partant, le manipul'acteur – osons le néologisme –, doit faire appel de manière égale à ses talents en jeu et en marionnettique.

Il arrive parfois que le récepteur identifie l'objet comme protagoniste, mais jamais le manipulateur seul. Si, pour la création du personnage, le manipulateur et l'objet ont tous deux un grand rôle, l'objet semble avoir un peu plus de poids dans la balance, l'acteur devant s'effacer un peu lorsque vient le temps d'animer un personnage. Cela pourrait expliquer pourquoi, dans certain cas, les spectacles 1 et 3, là où les manipulatrices avaient un impact moindre sur la représentation, ont été plus appréciés que le second.

Une implication « égale » entre manipulatrices et objets permet au récepteur d'atteindre plus facilement et rapidement un état de dénégation (Groupe 2). Pourtant, lorsqu'il est question d'empathie, plus le manipulateur intervient, moins les spectateurs semblent en ressentir envers l'objet. L'origine de ce phénomène pourrait être un effet appelé « anti – distanciation » ou *Unverfremdungseffekt*[54], terme qui sera expliqué dans la prochaine section.

Si l'empathie du spectateur augmente avec l'absence de l'acteur, sa compréhension de l'action dramatique, en revanche, diminue.

Il s'agit sans doute ici d'une des principales différences entre les théâtres de marionnettes et d'objets. La marionnette étant mimétique et intrinsèquement théâtrale, elle ne requiert pas nécessairement une présence humaine pour que son spectateur puisse développer un lien empathique avec le personnage et « adhérer » à la fiction proposée. L'objet, pour sa part, est accompagné d'une indispensable béquille (ou un atout, selon le point de vue) : le manipul'acteur. Or, bien qu'essentiel au théâtre d'objets, le comédien n'en est pas le point focal pour le spectateur.

Quant à l'objet, celui-ci peut être difficilement perçu comme théâtral, à moins d'être très fortement anthropomorphique, ce qui pourrait remettre en question son statut d'objet quotidien. On l'a vu, la marionnette est d'abord personnage tandis que l'objet est d'abord *chose*. Si le personnage émane plus de la forme (ou apparence) que de la fonction de l'objet, il s'agira d'une marionnette avant tout. Le théâtre d'objets qui se pratique aujourd'hui nécessite donc une participation active de la part des manipulateurs et, parfois, des spectateurs.

---

[54] Terme ayant été utilisé et explicité dans un laboratoire sur l'objet présenté par le Théâtre de La Pire Espèce en 2011. *L'Anatomie de l'objet, traité n° 2 : dimensions*, présenté à l'Espace Libre les 10 et 11 juin 2011.

- Le manipulateur est celui qui facilite l'accès à la dénégation chez le spectateur suivant deux procédés :

- *1. La non-distanciation ou Unverfremdungseffekt, possible grâce à la participation du manipulateur ;*
- *2. Par transposition empathique des signes anthropomorphiques de l'acteur vers l'objet.*

Vrai. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la dénégation désigne le phénomène par lequel le public accepte la règle fondamentale de la représentation théâtrale, c'est-à-dire croire, pour la durée de l'évènement, que ce qui leur est présenté est vrai, tout en sachant qu'il s'agit d'une fiction. Pour ce faire, le spectateur doit s'identifier au personnage en scène, ce qui est facilité par le fait que dans le théâtre d'acteurs, le spectateur et l'acteur sont des humains de chair et d'os et peuvent donc partager des sentiments et des expériences comparables, sans doute même au-delà de leur bagage culturel respectif, lequel peut, autrement, les séparer.

Afin de rompre la dénégation et de rappeler au spectateur qu'il assiste à un évènement théâtral, diverses techniques existent, lesquelles ont été reprises et popularisées en grande partie par Brecht dans une visée politique qu'il a appelé le *Verfremdungseffekt*, ou la distanciation, selon la traduction française courante. La distanciation est cet effet de distance créé entre l'acteur et le public par des décrochages divers rappelant à ce dernier qu'il est témoin d'une œuvre de fiction.

L'*Unverfremdungseffekt*, à l'inverse, se définit par l'absence de distanciation entre l'objet et le récepteur, là où normalement il y aurait distance. En effet, le spectateur n'aura probablement pas le réflexe de développer de l'empathie pour un objet inanimé, condition *sine qua none* à la non distanciation du spectateur. Du coup, sa relation avec l'objet est

automatiquement une relation distanciée : le spectateur est conscient dès les premières secondes de l'évènement qu'il est face à une fiction. Pour amenuiser ce phénomène, le manipulateur doit travailler à l'encontre de la nature de l'objet et de sa fonction mondaine afin que le récepteur puisse lire l'objet comme personnage et, potentiellement, développer une certaine empathie à son égard. Si le théâtre épique cherche à briser l'effet de dénégation chez le spectateur, le théâtre d'objets doit au contraire briser l'effet de distanciation avec le public. L'intégration de l'acteur facilite, en partie, le développement d'une relation empathique entre le récepteur et l'objet, particulièrement dans les premières minutes d'un spectacle. Il n'en demeure pas moins que mal dosée, la visibilité et participation accrue du manipul'acteur peut créer l'effet contraire et briser cette même relation empathique, tel qu'expliqué plus haut.

Puisque le théâtre d'objets emploie majoritairement des *ready-made*, l'objet utilisé peut difficilement être interprété par le spectateur comme un émetteur potentiellement porteur d'identification. Il existe – presque naturellement – une distance et, par conséquent, une non-identification entre l'animé et l'inanimé. Pour créer le phénomène de dénégation entre émetteur et récepteur, le manipulateur doit briser cette distanciation naturelle. C'est ce principe qui pourrait être qualifié d'*Unverfremdungseffekt*, ou de non-distanciation. Le manipulateur, par des processus d'humanisation ou de manipulation de l'objet, amène le public à s'identifier non pas nécessairement à l'objet lui-même, mais bien au personnage qu'il incarne et à la situation dans laquelle il s'incarne[55].

Un spectateur présent au laboratoire a émis le commentaire suivant, après avoir vu le premier spectacle, celui où les manipulatrices portaient un justaucorps noir :

[55] *L'anatomie de l'objet, Traité n° 4*, 2012, La Pire Espèce, présenté à L'Espace Libre, Montréal.

> I really enjoyed the presentation, it was simply hilarious. There were moments where I would look at the manipulator, but I felt my attention was drawn there because of confusion, sometimes because I am an anglophone.
>
> There were other times where I looked to the manipulator for expression, though voice and intention were clear, for emotional connection ; it was very strange with the actors in morphsuits because we got none.

Un autre membre du public a dit : « [...] je pense que le fait de ne pas voir les visages des manipulatrices nous prive beaucoup d'éléments qui nous font rire. On perd un peu l'absurdité quand on se concentre seulement sur l'objet... » La visibilité du manipulateur est en somme essentielle à la compréhension du récepteur et à son adhésion à la fiction.

Transposition empathique de l'acteur vers l'objet

C'est par comparaison immédiate entre émetteur et objet que le récepteur parvient à identifier les personnages de la trame dramaturgique et à « adhérer » à celle-ci. Tel que vu précédemment dans le chapitre 2, une relation empathique entre un objet non mimétique et le récepteur est difficile, voire impossible à atteindre. Pour que le spectateur développe un sentiment empathique envers un objet, celui-ci doit posséder suffisamment de signes anthropomorphiques pour évoquer un être vivant aux yeux du récepteur. Un objet dépourvu de mimétisme est difficilement sympathique et conserve son statut de *chose*.

La marionnette est un bon exemple d'un objet suffisamment anthropomorphique pour que le spectateur puisse créer un lien empathique, sans qu'une présence humaine soit essentielle. Cet état de fait n'est pas transposable dans le théâtre d'objets. Prenons, à titre d'exemple, la photo ci-dessous de l'*Avare*, une production de la compagnie espagnole Tàbola Rassa.

Un homme est debout, en partie recouvert par un drap derrière lequel il tient un robinet et une chandelle. Cet amalgame d'objets représente le personnage de l'Avare. La main qui tient la chandelle s'intègre à la marionnette et devient la main de l'Avare ; le

robinet, recouvert d'un bonnet de nuit, dessine un nez ; le reste du drap représente le corps du personnage dans une robe de nuit.

L'Avare, Théâtre Tàbola Rassa, Barcelone, Espagne, 2003

Lorsqu'on retire de la photographie le visage de l'acteur, l'Avare semble disparaitre ou, tout du moins, la définition corporelle du personnage semble perdre une large part de sa clarté, comme on peut le constater dans l'image ci-dessous.

Retrait du manipulateur

On peut expliquer ce phénomène par le fait que le spectateur réussit à projeter sur l'objet les repères du visage du comédien, de telle sorte que le mimétisme anthropomorphique découle non pas de l'objet lui-même, mais de la proximité physique du manipulateur avec l'objet qu'il manipule. Par transfert de l'un vers l'autre, l'amalgame

manipulateur-objet permet au récepteur de ressentir une empathie pour l'objet et ainsi de transférer l'émotion du manipulateur sur l'objet, ce qui crée en retour un effet de dénégation facilitant l'adhésion à la fiction.

Le spectateur fait lui-même une translation mentale, comparable au schéma ci-dessus, devant une représentation de théâtre d'objets, apposant à l'objet les signes

anthropomorphiques de l'acteur grâce à leur proximité et à la visibilité du comédien. Si le manipulateur disparaissait, la comparaison immédiate deviendrait impossible pour le récepteur et engendrerait chez lui une possible confusion quant à l'identification des personnages-objets : « Dans le théâtre d'objet, le comédien est en effet rarement en retrait de son personnage comme dans le théâtre de marionnettes, et il ne domine pas l'accessoire dont il use, comme dans le théâtre d'acteurs.[56] »

Ainsi, la visibilité de l'acteur-manipulateur est particulièrement importante au début du spectacle, là où sont présentés les codes spécifiques d'une représentation donnée, mais aussi ceux des personnages-objets qui la porteront. Par la suite, une fois compris les moyens par lesquels l'objet est anthropomorphisé, la visibilité du manipulateur peut devenir moins importante aux yeux du spectateur, à moins que le manipulateur ne soit aussi un personnage au sein de la fiction. Si tel n'est pas le cas, il restera un élément de référence pour le spectateur dont l'œil sera de plus en plus aguerri au fil de l'évènement.

[56] MATTÉOLI, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 83.

Conclusion

Cette thèse avait pour but premier d'examiner l'importance et le rôle du manipulateur dans le théâtre d'objets, un genre pensé ici comme parent mais distinct de la marionnette, mais aussi du théâtre d'acteurs.

Suivant mes hypothèses de départ, je m'attendais à conclure que le théâtre d'objets s'apparente bien plus au théâtre d'acteurs qu'au théâtre de marionnettes, à cause principalement de l'implication expressive et corporelle nécessaire du manipulateur au sein de l'action scénique. Les résultats auxquels je suis parvenue m'ont quelque peu surprise. Je savais que la présence visible du manipulateur dans le théâtre d'objets était plus grande que celle du marionnettiste dans le théâtre de marionnettes, mais je croyais également que cette présence nécessaire du manipulateur reléguait l'objet à l'arrière-plan. Or, s'il s'avère que la présence visible du manipulateur est plus essentielle que celle du marionnettiste, les données rassemblées dans le cadre du laboratoire semble m'indiquer que l'objet occupe le même plan que l'acteur.

De fait, si le manipulateur permet d'instaurer les codes facilitant la lecture de l'objet comme personnage, son rôle pour la suite du spectacle consiste à servir de référent pour le spectateur qui peut, par comparaison furtive, transférer les émotions et les intentions du manipulateur vers l'objet, lequel concentre et son regard et son attention.

La visibilité du manipulateur et sa proximité aux objets manipulés permettent au public d'effectuer une transposition des signes anthropomorphiques de l'acteur et de les vers l'objet. À l'inverse, plus l'objet est anthropomorphique, moins la présence du manipulateur semble importante, un objet mimétique générant plus d'empathie auprès du public qu'un objet moins transformé.

Il demeure que l'objet, dans ce genre de théâtre, reste identifiable en tant que chose quotidienne et que, partant, il crée une distance émotive que le manipulateur devra combler par son jeu et sa présence, phénomène que j'ai appelé la non-distanciation ou *Unverfremdungseffekt*. Dans ce processus indispensable au théâtre d'objets, le manipulateur et l'objet ne font qu'un, ils sont vus simultanément par le spectateur. Le personnage est *l'objet et le manipulateur*, ce dernier jouant un rôle actif qui le rapproche de celui de l'acteur incarnant un personnage.

Au final, c'est dans cette relation triangulaire complexe entre le spectateur, l'objet et le manipul'acteur, que réside une large part du plaisir quasi enfantin que procure le théâtre d'objets : celui de voir s'animer l'inanimé, celui de voir l'objet quotidien devenir héros grec.

Bibliographie

ADAM, Marthe, « Le marionnettiste et ses créatures », *Jeu : revue de théâtre*, n° 129, (4) 2008, p. 115-117.

ADAM, Marthe, « Le théâtre de marionnettes actuel : ambigüité, provocation, recherche », *Jeu : revue de théâtre*, n° 51, 1989, p. 70-89.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Ubu et Cyrano », *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, numéro 43-44, 2008, p. 15 à 30.

AUFORT, Philippe *et al*. « Quand le monde naît d'un froissement d'étoffe : Entretien avec Didier Plassard », *Le pari de la marionnette au théâtre*, Paris, Éditions de l'œil, 2010, 214 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, 3e édition, Paris, Les Presses universitaires de France, [1957] 1961, 215p.

BALINT, Alice et Michael BALINT, « Transfert et contre-transfert », *Amour primaire et technique psychanalytique*, [1939] 1972, p. 223-230, http://www.psychanalyse.lu/articles/BalintTransfert.htm.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, [1968] 1990, 288 p.

BEAUCHAMP, Hélène, « Les marionnettes en festival : premier Festival international de la marionnette », *Jeu : revue de théâtre*, n° 41, 1986, p. 76–90.

BELL, John, *Death and Performing Objects*, URL : http://www.nyu.edu/classes/bkg/death.txt, 1997, 8p.

BELL, John *et al*. *Puppets, Masks and Performing Objects*, New York, TDR Books, 2001, 197 p.

BERTIN, Raymond, « Francis Monty. Le génie du clown », *Jeu : revue de théâtre*, n° 132, (3) 2009, p. 107-109.

BERTIN, Raymond et al. « Planète marionnette », Jeu : *revue de théâtre*, n° 143, Montréal, 2012, 175 p.

BOMPARD, Barthélémy et al. *Rencontres de boîtes*, Montpellier, coédition l'Entretemps/compagnie Kumulus, 2007, 220 p.

CRAIG, Edward Gordon, *Le théâtre en marche,* Londres, Éditions Gallimard, [1921] 1964, 262 p.

BOGATYREV, Pyotr, *Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre*, EBSCO Publishing, [1923] 2003, 19 p.

BRAULT, Marie-Andrée, « Cas d'espèce : regard sur le Théâtre de la Pire Espèce », *Jeu : revue de théâtre*, n° 120, (3) 2006, p. 63-69.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'arche, [1948] 2005, 116 p.

CARRIGNON, Christian et Jean-Luc MATTÉOLI, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Encyclopédie fragmentée de la marionnette [volume 2]*, Paris, Themaa, 2009, 55 p.

CARRIGNON, Christian, *Le théâtre d'objet : mode d'emploi*, *Agôn* [en ligne], Dossiers, N. 4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 25/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=2079.

CHARLET, Émilie *et al*., « Entre l'homme et la chose », *Agôn – Revue des arts de la scène* [en ligne], Lyon, Publication n° 4 : L'objet, 2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668.

DAVID, Gilbert, « La marionnette ou l'enfance de l'art », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979, p. 79–85.

DENNISON, George, *An Existing Better World- Notes on the Bread and Puppet Theater*, New York, Autonomedia, [1966] 2000, 96 p.

DOUVILLE, Anita, *Écriture et expérimentation d'un répertoire de textes à caractère pédagogique utilisant la marionnette pour les enfants de 0 à 5 ans fréquentant un service de garde*, Montréal, Mémoire, Université du Québec à Montréal, 2010, 189 p.

DUBEAU, Catherine, « Du cabinet au cabaret : Freud et l'éclairante étrangeté de la marionnette : quelques réflexions sur *Les enrobantes* de Marie-Christine Lê-Huu », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 31, 2002, p. 134–153.

ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres et New York, Taylor & Francis Group, [1980] 1987, 173 p.

FOURNEL, Paul, *Les marionnettes,* Paris, Bordas, 1982, 159 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 344 p.

FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou – Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Les classiques des sciences sociales, Chicoutimi, bibliothèque numérique du Cégep de Chicoutimi, [1912] 2008, 188 p.

FREUD, Sigmund, *Moïse et le monothéisme*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, [1939] 2002, 94 p.

GAUVIN, Lise, « La statut ambigu de la marionnette », *Jeu : revue de théâtre*, n° 12, 1979, p. 35–41.

GROSS, Kenneth, *Puppet : an Essay on Uncanny Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, 206 p.

INNES, Christopher, « Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 65-84.

INNES, Christopher, « Puppets and Machines of the Mind: Robert Lepage and the Modernist Heritage », *Theatre Research International* · vol. 30, n° 2, p. 124-138.

ISHIGURO, Hiroshi, « Android Science: Conscious and Subconscious Recognition », *Connection Science*, Vol. 18, n° 4, Osaka, « Francis and Taylor Group », 2006, p. 319-332.

JURKOWSKI, Henryk, *Aspects of Puppet Theatre*, seconde édition, Camberley, Palgrave Macmillan, [1988] 2013, 206 p.

JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses. La marionnette au XX^e^ siècle*, seconde édition, Charleville-Mézières, La main qui parle, 2008, 324 p.

JURKOWSKI, Henryk et Thieri FOULC, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps et UNIMA, 2009, 864 p.

KATAYAMA, Lisa, Wired, *How Robotics Master Masahiro Mori dreamed up the 'uncanny valley'*, 2011, URL : http://www.wired.com/magazine/2011/11/pl_mori/.

KLEIST, Henrich von, *Sur le théâtre de marionnettes,* Allemagne, Éditions Mille et une nuits, 1810, 31 p.

LE BŒUF, Patrick *et al*., *Craig et la marionnette*, Actes Sud/Bibliothèque nationale de France, 2009, 117 p.

LECLERC, Josée, *Freud devant l'objet de l'art. Pour une pensée de l'atteinte* [en ligne], 1996, URL : http://mapageweb.umontreal.ca/scarfond/T7/7-Leclerc.pdf, 19 p.

LECUQ, Alain *et al*., « 2007/2010 : Saisons de la marionnette. États généraux de la Marionnette : 4 – 5 avril 2008, Giboulées de la Marionnette, Strasbourg », *Manip : Le journal de la marionnette*, n° 13, Paris, Themaa, 2008, 20 p.

KOBLIZEK, Tomas, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, « Formalisme esthétique : Prague et Vienne au XIX^e^ siècle », LI/VII, No. 2, 50th Anniversary Issue, 2014, p. 282–289.

MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours* [en ligne], Deuxième édition, revue et corrigée, Paris, BnF Gallica, [1852] 1862, 356 p. URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882536z/f7.image.r=Histoire%20des%20marionnettes%20en%20Europe,%20depuis.langFR.

MANCEL, Yannick *et al*. « Denis Marleau, Modernité de Maeterlinck », *Alternatives théâtrales* n° 73-74, 112 p.

MAETERLINCK, Maurice, *La mort*, Paris, La république des lettres, [1911] 2013, 237 p.

MATTÉOLI, Jean-Luc, « Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 99–112.

MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, sous la supervision de Didier PLASSARD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire », 2011, 254 p.

MILLER, Christian, « Defining Empathy: Thoughts on Coplan's approach », *The Southern Journal of Philosophy*, Volume 49, Spindel Supplement, 2011, p. 66-72.

MISSELHORN, Catrin, « Empathy with Inanimate Objects and the Uncanny Valley », *Minds and Machine*, Springer Science + Business Media, 2009, p. 345-359.

MORI, Masahiro, *The Buddha in the Robot* : *A Robot Engineer's Thoughts on Science and Religion*, Kosei Publishing Company, [1982] 1989, 192 p.

NORA, Pierre, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux», dans *Les lieux de mémoire*, Tome I, *La République*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », [1984] 1997, p. 24-37.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009 [seconde édition], 447 p.

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, 1992, 370 p.

PLASSARD, Didier *et al*. « Edward Gordon Craig : Relecture d'un héritage », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, Ottawa, CRCCF, 2005, 244 p.

PLASSARD, Didier, « L'art de la marionnette » de Sergueï OBRAZTSOV, *Les mains de lumière – Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézière, Éditions Institut International de la Marionnette, [1996] 2004, 370 p.

POLETTI, Michel, *Introduction aux marionnettes*, Ottawa, éditions Soleil Inc., 1968, 121 p.

RECOING, Alain, *Les mémoires improvisés d'un montreur de marionnettes*, Charleville-Mézières, L'Entretemps/Institut Internationale de la Marionnette, 2011, 214 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 103-112.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Dijon-Quetigny, Circé Poche, 2005, 253 p.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Grande Bibliothèque Payot, [1916] 1995, 269 p.

SCARPETTA, Guy, « Prélude », « Majeur et Mineur » et « Finale », dans *L'Impureté*, Paris, Grasset, Coll. « Figures », 1985, p. 81.

SERMON, Julie *et al*. *La Marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, Paris, Théâtre/Public, 2009, 119 p.

SERMON, Julie, *L'Annuaire théâtral*, « Dramaturgies marionnettiques », numéro 48, 2010, p. 115.

SHÖN, Roland et Jean-Luc MATTÉOLI, *Les oiseaux architectes – Le montreur d'Adzirie. Un peu du théâtre de Roland Shön commenté par Jean-Luc Mattéoli*, « Les objets du théâtre », Montpellier, L'Entretemps/Institut Internationale de la Marionnette, 2009, 198 p.

SIGOUIN, Gérald, « Orientations et mutations du théâtre…euh! (première partie) », *Jeu : revue de théâtre*, numéro 2, 1976, p. 63-64.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 87 p.

UBERSFELD, Anne, « L'objet théâtral », dans *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Berlin, Coll. « Lettres Sud », 1996, p. 107-136.

VAN HOOF, Marine, « Une espèce en voie d'expansion », *Marionnettes: Magazine annuel de l'Association québécoise des marionnettistes*, 2008, Centre UNIMA-Canada (section Québec), p. 14.

WILMERDING, John, *The Pop Object : The Still Life Tradition in Pop Art*, New York, Acquavella, 2013, 256 p.

ZICH, Otakar, « Otakar Zich : Aesthetic and artistic evaluation, Part 1 », *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, Issue no. 1, 2010, p. 189–201.

ANNEXE 1 - Questionnaires

Questionnaire : Hypothèse sur l'Iliade
Groupe 1

Ce questionnaire est complètement anonyme. N'ayez pas peur d'être honnête!

Âge :

0 - 18 ans ☐ 19 - 25 ans ☐
26 - 30 ans ☐ 31 - 36 ans ☐
37 - 42 ans ☐ 43 - 50 ans ☐
51 - 60 ans ☐ 61 - 69 ans ☐
70 ans ou + ☐

Sexe :

☐ Homme ☐ Femme ☐ Autre

Par année, combien de fois, environ, allez-vous voir du théâtre de marionnettes? :

☐ 0 ☐ 1 - 2 ☐ 3 - 4
☐ 5 - 6 ☐ 6 et +

1. Sur une échelle de un à cinq, évaluez votre appréciation globale face à la présentation :

☐ 1 - Très mauvais
☐ 2 - Mauvais
☐ 3 - Passablement bon
☐ 4 - Bon
☐ 5 - Très bon

2. Sur une échelle de 1 à cinq, à quel point avez-vous « adhéré » / « embarqué » / « cru » à l'histoire?

☐ 1 - Pas du tout
☐ 2 - Un peu
☐ 3 - Moyennement
☐ 4 - Beaucoup
☐ 5 - Complètement

3. Sur une échelle de un à cinq, diriez - vous que la visibilité des manipulateurs avait une importance face à votre adhésion émotionnelle à l'histoire?

☐ 1 - Aucune
☐ 2 - Une petite importance
☐ 3 - Moyenne
☐ 4 - Grande importance
☐ 5 - La visibilité était indispensable

Questionnaire : Hypothèse sur l'Iliade
Groupe 1

4. Sur une échelle de un à cinq, à quel point avez-vous « cru » aux personnages?

☐ 1 - Pas du tout
☐ 2 - Un peu
☐ 3 - Assez
☐ 4 - Grandement
☐ 5 - Complètement

5. Sur une échelle de un à cinq, diriez -vous que vous avez ressenti de l'empathie à l'endroit des personnages? :

☐ 1 - Aucunement
☐ 2 - Un peu
☐ 3 - Moyennement
☐ 4 - Beaucoup
☐ 5 - Énormément

6. Combien de temps, environ, cela vous a-t-il pris avant d' « embarquer » / « croire » / « adhérer » à l'histoire? :

☐ 1 min. ou -
☐ 1 - 2 min.
☐ 3 - 5 min.
☐ 6 - 8 min.
☐ Vous n'avez pas « cru » à l'histoire

7. La manipulation « hors normes » des objets (tenir une tasse à l'envers, etc.) a :

☐ Favorisée votre appréciation ☐ Nuit à votre appréciation ☐ N'a eu aucun impact

8. Aux deux questions précédentes, au moment de répondre, le personnage, pour vous, était :

☐ L'objet ☐ Le manipulateur ☐ Les deux

9. Lors de la présentation, votre attention était surtout portée sur :

☐ Les manipulateurs ☐ Les objets ☐ Les deux Autre :

COMMENTAIRES :

Questionnaire : *Hypothèse sur l'Iliade*

Groupe 5

Ce questionnaire est complètement anonyme. N'ayez pas peur d'être honnête!

Âge :

0 - 18 ans ☐ 19 - 25 ans ☐

26 - 30 ans ☐ 31 - 36 ans ☐

37 - 42 ans ☐ 43 - 50 ans ☐

51 - 60 ans ☐ 61 - 69 ans ☐

70 ans ou + ☐

Sexe :

☐ Homme ☐ Femme ☐ Autre

Par année, combien de fois, environ, allez-vous voir du théâtre de marionnettes? :

☐ 0 ☐ 1 - 2 ☐ 3 - 4

☐ 5 - 6 ☐ 6 et +

1. Quelle version avez-vous le plus appréciez? :

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3

2. Quelle version avez-vous le moins appréciez? :

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3

3.Dans quelle présentation avez-vous le plus « embarqué » / « cru » / « adhéré » à l'histoire? :

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3

4. En comparant les présentations, quelle importance accordez-vous à la visibilité des manipulateurs, sur une échelle de un à cinq ? :

☐ 1 - Aucune
☐ 2 - Petite
☐ 3 - Moyenne
☐ 4 - Grande
☐ 5 - Indispensable

5. En comparant les présentations, quelle importance accordez-vous à l'interprétation des manipulateurs, sur une échelle de un à cinq? :

☐ 1 - Aucune
☐ 2 - Petite
☐ 3 - Moyenne
☐ 4 - Grande
☐ 5 - Indispensable

Questionnaire : *Hypothèse sur l'Iliade*

Groupe 5

6. Votre attention était plus portée sur les objets dans la / les présentation(s) :
(vous pouvez encercler plus qu'une réponse)

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ Aucune ☐ Toutes

7. Votre attention était plus portée sur les manipulateurs dans la / les présentation(s) :
(vous pouvez encercler plus qu'une réponse)

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ Aucune ☐ Toutes

8. Dans quelle présentation avez-vous le plus « cru » aux personnages? :

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ Aucune ☐ Toutes

9. Lorsque vous répondiez à la question précédente, par personnage, vous pensiez à :

☐ L'objet ☐ Le manipulateur ☐ Les deux ☐ Aucun

10. Sur une échelle de un à cinq, à quel point la présence des spectateurs des autres groupes a influencé votre appréciation? :

☐ 1 - Aucunement
☐ 2 - Un peu
☐ 3 - Moyennement
☐ 4 - Beaucoup
☐ 5 - Énormément

COMMENTAIRES :

ANNEXE 2 - Transcription des commentaires venant des questionnaires de laboratoires.

Commentaires venant des questionnaires des laboratoires :

Groupe 1:

« I often try to look at the manipulator but was unable to see very clearly because of the ~~mor~~ suits. However I think it was beneficial to not see the faces when creating an image and when manipulators exchanged the manipulation of one character, it made the transfer more seemless. »

« I really enjoyed the presentation, it was simply hilarious. There were moments where I would look at the manipulator, but I felt my attention was drawn there because of confusion, sometimes because I am an anglophone.

Therewere other times where I looked to the manipulator for expression, though voice and intention were clear, for emotional connection; it was very strange with the actors in morph suits because we got none. »

« Pour avoir vu la version de ce spectacle au café show, je pense que le fait de ne pas voir les visages des manipulatrices nous prive beaucoup d'éléments qui nous font rire. On perd un peu l'absurdité quand on se concentre seulement sur l'objet. Par contre, j'ai beaucoup apprécié l'emploi d'objets autres que les tasses comme l'asperge, l'oeuf, ça m'a fait beaucoup rire! »

Groupe 2 :

« Beau travail! »

« Bon travail! »

« Très intéressant comme Laboratoire. Bon questionnement sur la place des manipulateurs dans le théâtre d'objet. »

« - Excellente adaptation/vulgarisation du Classique

- Belle pointe d'humour (décrochage, québécisme). »

« 1 in/visibilité des manipulateurs ~~est~~ donne des effets différents, l'un n'est pas plus crédible que l'autre.

2... »

« Wow! Continue!

J'adore le théâtre d'objets.

Humour bien dosé.

Histoire un peu compliquée, même si on a vu le film (on se rappelle juste de Brad Pitt...)

Je ne sais pas à quel point la visibilité du manipulateur est importante... Je reste ~~ceu~~ confuse. Il faut en voir encore, je pense! »

Groupe 3 :

« Merci pour ton (ou ta?) performance. Les objects a moments specific a trés vivide. C'est mes trésment fovorite. ~~Les vo~~ Voices being more specific and going in playing w the same rules of the world would elevate the show uni petite peu. Kids in the sandbox know how to lose beautifully. The performers being more human w the objects would make them more empathetic. The movement of the objects between spaces (i.e. walking) could have been a bit more specific. »

« - C'est le dialogue entre « objet » et « manipulation » qui donnait sens au spectacle.

- Le denouement est à revoir »

« ~~J'~~ I had a hard time getting into the show because one of the manipulators kept breaking and there were alot of asides meant only to be funny and irrelevent to [the] story. These things brought me out of the story more than anything else.

The only time that I actually felt connected to the characters is at the very end during the funeral. This is the only place I thought the story was taken " seriously " and that there was a weight. »

Groupe 5 :

« les yeux sur les personnages ne regardait pas toujours vers " l'avant ", s'était assez distrayant, tandis que lorsqu'il n'y avait pas ~~des~~ d'yeux je les imaginaient où je voulais. »

« Je trouve que l'ajout des yeux donne une côté visuel intéressant mais pas indispensable. Je trouve qu'avec l'expression du visage du manipulateur et l'objet en soi, on obtient un résultat satisfaisant et suffisant pour qu'on y croit et pour laisser aller notre imaginaire. Bon travail!! Bravo! »

« l'ajout des yeux mont permis de mieux personnalisér (humaniser) les objets »

« Beau travail! »

ANNEXE 3 - Texte de présentation

Bonsoir à vous tous

Merci énormément d'être présent ce soir. Pour ceux qui ne me connaissent pas, je m'appelle Lauriane Lehouillier. Je suis candidate à la maîtrise en recherche - création ici même, au département de théâtre de l'Université d'Ottawa. J'ai commencé par m'intéresser au Théâtre d'Objets et puis au fil du temps, je me suis questionnée sur la place du manipulateur et de l'objet dans ce genre de théâtre.

En passant, le Théâtre d'Objets ressemble au théâtre de marionnettes, mais utilise des objets de la vie de tous les jours qui ont rarement une forme anthropomorphique.

Comme le Théâtre d'Objets n'est pas du théâtre de marionnettes comme tel, je me suis mise à me demander la place que prenait le manipulateur dans ce genre théâtral. Plus grande place, plus petite ? Est-ce que le manipulateur est essentiel ? L'objet peut-il être indépendant de l'acteur ?

Pour répondre à ces questions, je dois faire une étude comparative sur la réception.

C'est pour ça que je me trouve devant vous ce soir et vous devant moi. J'ai besoin de votre aide. À la fin de ce sketch d'une durée approximative de 20 minutes, vous serez invités par la personne à l'accueil, à remplir un questionnaire à choix de réponses multiples. Les questionnaires sont complètement anonymes. Surtout, n'oubliez pas de prendre cinq minutes pour répondre au formulaire. Certains d'entre vous vont rester jusqu'à la fin et voir les trois sketchs. Vous répondrez à un autre questionnaire. En comparant les impressions de chacun des groupes, il me sera plus facile de tirer des conclusions et finalement, d'écrire ma thèse. Merci de m'encourager dans mon succès scolaire.

Je voudrais aussi spécifier que l'évènement est filmé.

Sur ce, bon labo.

ANNEXE 4 - Programme

LABORATOIRE « EXPÉRIMENTATOIRE » SUR LE THÉÂTRE D'OBJETS

Adaptation libre de l'Iliade de Homère

Dans le cadre de la maîtrise en recherche - création de Lauriane Lehouillier

Superviseur de projet : Docteur Sylvain Schryburt
Texte : Lauriane Lehouillier (avec l'aide de Homère)
Conseiller dramaturgique : Docteur Sylvain Schryburt
Manipulation : Lauriane Lehouillier et Mylène Ménard
Accueil : Alexandra Beraldin

Remerciements :
Un immense merci à la Gratuiterie de l'Université d'Ottawa, Le Département de Théâtre de l'Université d'Ottawa, Tina Gorawlski, Sylvie Dufour, Les ateliers de Théâtre de l'Île, Julie Malenfant et Arnaud (pour tous ses jouets).

Mot de la candidate :
L'*Iliade* de Homère est une des plus grande épopée que l'Humanité ait jamais produite. Malheureusement, l'Iliade, la vraie, disparait du champ des connaissances générales aussi rapidement que les centimes des portefeuilles. C'est que cette histoire populaire ancienne est touffue, écrite en chants poétiques et recquiert une assez bonne connaissance de la mythologie. Bref, lire l'*Iliade* demande de la persévérance. Pendant les deux dernières années, je me suis demandée comment l'expliquer au commun des mortels de façon claire et intéressante. Avec ces centaines de personnages, ces intrigues, ces relations tordues et complexes, ces lois et tout son tralala, impossible d'embaucher autant d'acteurs ou d'en faire la scénographie. Mais dans mon tiroir à fourchettes, il y a assez de coutellerie pour jouer l'*Iliade*, l'*Odyssée* en finissant par *Les Troyennes*. Deux manipulatrices, quatre mains et une vingtaine d'objets.
Le théâtre d'objets est l'ennemi du verbe. Une parole, un geste. Il faut aller droit au but et dire beaucoup avec peu. Il faut savoir vulgariser et synthétiser. Un moyen extraordinaire de raconter une histoire compliquée. À ce moment-là, la question s'est imposée. Le théâtre d'objets est moitié marionnettes, moitié acteurs, mais objets et acteurs sont-ils inseparables ? Serait-il possible de faire un théâtre d'objets sans voir ceux qui les animent ? Les Italiens l'ont bien fait avec le théâtre de marionnettes à castelet, serait-ce possible ici aussi ? Qui est maître au Théâtre d'Objets ?
Chers spectateurs, je vous le demande!
Grâce aux questionnaires distribués à la fin de cet exercice, je pourrai utiliser les informations recueillies afin de répondre à cette question tracassante.
Si l'intellectualisme peut prendre la forme d'un rouleau à peindre du nom de Patrocle ou d'une épingle à linge troyenne, alors l'académisme pourrait peut-être devenir beaucoup plus excitant! Amusez - vous!

ANNEXE 5 - Texte de l'*Iliade* (adaptation libre)

Hypothèse sur l'Iliade - version labo –

Résumé :

Première partie :

La représentation débute avec Cassandre, princesse troyenne ayant le don de prophétie, mais que personne n'écoute. Elle explique qu'Achille et ses troupes piétinent devant les portes de Troie depuis neuf ans, insistant sur le fait qu'Agamemnon (roi de tous les rois) a récemment offensé Achille en lui dérobant une esclave. Depuis, Achille et ses troupes refusent de se battre. Exaspéré par cette guerre interminable, Agamemnon décide d'attaquer Troie par surprise. Une fois sur le champ de bataille, Pâris – prince troyen et amant d'Hélène – recule devant son ennemi, Ménélas, roi de Spartes et époux légitime d'Hélène. En apprenant cela, Hector – prince troyen et grand guerrier – confronte son frère Pâris. Poussé par son frère, Pâris propose un duel à Ménélas : le vainqueur remportera Hélène et toutes ses richesses. Pendant cette confrontation, Pâris, visiblement condamné à la défaite, s'enfuit pour se réfugier dans le palais. C'est à ce moment qu'un soldat troyen profite de la commotion pour décocher une flèche qui blesse Ménélas.

Deuxième partie :

Suite à cet affront, Agamemnon se présente devant Achille pour lui donner des offrandes et lui présenter des excuses qu'Achille refuse, Patrocle, son meilleur ami, le supplie de lui prêter. Il explique qu'en voyant l'armure d'Achille, les troyens apeurés risquent de reculer, ce qui permettrait aux grecs de gagner la guerre. Achille refuse ce subterfuge. Achille endormi, Patrocle désobéit en s'emparant de l'armure et du casque du héros et attaque les troyens. Son plan fonctionne. Croyant affronter Achille, les troyens reculent

d'effroi, à l'exception d'Hector qui provoque Patrocle en duel, pensant qu'il s'agit en réalité d'Achille. Il tue Patrocle et comprend trop tard avoir non pas vaincu Achille mais son meilleur ami. Il rallie ses troupes et se sauve au palais.

Troisième partie :

Lorsqu'Achille apprend la mort de Patrocle, il se rend à Troie où il défi Hector en duel pour venger son meilleur ami. Hector fait ses adieux à la ville avant de sortir affronter Achille et son destin. Hector sort perdant de la bataille qu'il paie de sa vie. Achille s'empare du corps et le ramène à son campement. Sous un déguisement, Priam – roi de Troie et père d'Hector – se rend secrètement au campement des grecs. Une fois devant Achille, il lui baise les pieds et le supplie de lui rendre le corps de son fils. Achille rend le corps d'Hector à Priam, qui le ramène avec difficulté à Troie où les rites funéraires ont lieu, ce qui clôt le spectacle du laboratoire.

Dramatis personnae :

Les Grecs

ACHILLE ; Grand guerrier légendaire. Demi-dieux et fils de roi. Roi des mirmidons. Il entretient une rivalité avec Agamemnon. Une prophétie, disant que sans son aide, Troie ne tomberait pas, pousse Achille à participer à la bataille. Cette prophétie dit également que sa participation à la guerre de Troie résultera en une mort prématurée, mais que sa gloire sera éternelle. Il est fier, orgueilleux et protecteur. Achille est le plus beau de tous les grecs et le plus grand soldat.

AGAMEMNON ; Roi de Mycènes et de toute la Grèce. Frère de Ménélas. Il se bat aux côtés de celui-ci pour sauver l'honneur familial et respecter le *Serment de Tyndare*. Égoïste et colérique, il possède tout de même un bon jugement et sait rendre justice.

MÉNÉLAS ; Époux d'Hélène et roi de Spartes. Cocufié par Pâris. Frère d'Agamemnon. Ressemble beaucoup à son frère, sous tous les aspects. Moins colérique, mais très entêté, il refuse de quitter Troie avant d'avoir obtenu vengeance et rétribution.

HÉLÈNE ; Épouse de Ménélas et reine de Spartes. Amante de Pâris. Suite à un pacte passé entre Pâris et Aphrodite, elle doit suivre celui-ci jusqu'à Troie. Une fois partie, Ménélas et Agamemnon en appel au *Serment de Tyndare* et déclare la guerre à Troie. Hélène n'a aucun jugement (pour ne pas dire qu'elle est conne) et est très influençable.

PATROCLE ; Ami et amant d'Achille. Intelligent et rusé. Il est le bras droit d'Achille et l'accompagne depuis l'enfance.

Les Troyens

CASSANDRE ; Fille de Priam et Hécube. Prêtresse vierge d'Apollon. A reçu le don de prophétie. Après avoir refusé de se donner à Apollon, celui-ci lui a craché à la bouche, la condamnant à ne jamais être cru de personne. Elle regarde de haut les évènements, tout en essayant, en vain, d'avertir les héros des fléaux qui les menacent.

PÂRIS ; Prince troyen. Fils de Priam. Avant sa naissance, l'oracle avait prédit qu'il causerait la perte de Troie. Incapable de tuer son fils, Priam l'abandonna au sommet du mont Ida où il fut recueillit par des bergers. Plus vieux, Pâris reçut la visite de trois déesses, lui demandant de juger laquelle des trois était la plus belle. Aphrodite conclut un marché avec Pâris et en échange de son vote, lui promit l'amour de la plus belle femme de Grèce. Jeune, couard et imbu de lui-même. Se dit un grand guerrier, mais recule devant la première menace. Amant d'Hélène et sexuellement très actif.

HECTOR ; Fils de Priam et Hécube. Héritier du trône. Mari d'Andromaque et père d'Astyanax. Héro de Troie. Fier et pompeux. Ne cesse de faire la morale à Pâris pour son manque de courage. Meilleur rival d'Achille.

PRIAM ; Roi d'Ilion. Père de Pâris et Hector.

Le Serment de Tyndare ;

Hélène, princesse de Spartes, est née de l'union entre Léda, une humaine, et Zeus, un dieu descendu sur terre sous la forme d'un cygne. Tyndare, roi de Spartes et époux de Léda, adopte Hélène et l'élève comme sa fille. La beauté d'Hélène grandit avec les années, si bien qu'on en vient à dire qu'elle est la plus belle femme de Grèce. Un jour, Thésée kidnappe Hélène afin d'en faire sa femme. Castor et Pollux, ses frères, vont la secourir. Voyant les problèmes causés par la beauté de la princesse, Tyndare décide de faire passer un serment à tous les prétendants de celle-ci. Il convoque les 31 rois grecs qui convoitent la main d'Hélène et leur fait jurer leur loyauté envers son futur mari. Ainsi, les souverains grecs ont l'obligation de porter secours à l'époux d'Hélène, si celle-ci venait à lui être dérobée. Lorsque Pâris kidnappe la reine de Spartes et la ramène avec lui à Ilion, Ménélas, l'époux d'Hélène, fait appel au *Serment de Tyndare* et déclare la guerre à Troie. Avec l'aide des rois grecs et de leur armée, il part combattre Ilion.

Lauriane entre en scène et explique le contexte du labo. Elle explique le déroulement.

Acte I

Scène 1

1. CASSANDRE

Voici Achille! Grand guerrier, demi-dieux et fils de roi. Lui et les autres grecs piétinent devant les murs de Troie depuis bientôt neuf ans. Il y a peu de temps de cela, Agamemnon, roi de tous les rois, surtout des rois grecs, a offensé Achille. J'entrerai pas dans les détails, mais y'a toute une histoire de cul derrière ça. Agamemnon a pris l'esclave

d'Achille, ça l'a mis en colère, pis depuis, il refuse de se battre. Lui, le plus redouté des héros grecs.

Patrocle, son amant et ami, se prélace sur la plage tous les jours en admirant le champ de bataille.

Sans l'aide du héro, l'armée grecque perd du terrain et Agamemnon, exaspéré par cette guerre interminable...

2. AGAMEMNON

Je suis exaspéré par cette guerre interminable!

3. CASSANDRE

... tente une nouvelle stratégie et décide d'attaquer Troie par surprise.

4. AGAMEMNON

Je décide d'attaquer Troie par surprise.

5. PÂRIS

Quoi, il décide d'attaquer Troie par surprise! Hey les mecs, on nous attaque par surprise! Voilà la lâcheté du héro grec.

6. MÉNÉLAS, *apparaissant*

Pardon ?

7. PÂRIS

Mélénas! Roi de Spartes, frère d'Agamemnon, époux cocufié d'Hélène!

8. MÉNÉLAS

Quoi ? Vous avez baisé ma femme!

9. PÂRIS

Wooooo, wooo, calmes-toi le cocu.

10. MÉNÉLAS

Quoi! Attendez que je...

11. PÂRIS

Time out! J'ai mes *times*, j'ai mes *times*!

Il se sauve.

Scène 2

Hector et Pâris entrent en scène. Pâris pleure un petit peu.

11. HECTOR

Pâris, misérable! Tu fais honte à ta race et à toi-même. Tu recules devant l'homme que tu as cocufié. Nous couvriras-tu encore plus de honte en refusant de te battre pour la guerre que tu as toi - même commencé ?

12. PÂRIS

Hector, mon frère, tu as raison. (*Il pleure*) Je propose un duel par procuration avec Ménélas et le vainqueur remportera Hélène et toutes ses richesses.

Hector sort. Hélène entre en saluant de la main et en envoyant des baisers. Elle sort. Apparait Ménélas.

Scène 3

13. MÉNÉLAS

Pâris!

14. PÂRIS

Mélénas!

15. MÉNÉLAS

Ménélas!

16. PÂRIS

Oui, c'est ce que j'ai dit.

17. MÉNÉLAS

Paraitrait que vous voulez me défier en duel ?

18. PÂRIS

Wooo wooo wooo, les grands mots. Duel, duel, du calme du calme, ne nous emportons pas. On saute vite aux conclusions par chez vous!

19. MÉNÉLAS

Mettons qu'on niaise pas avec la *puck*. Surtout quand ça fait neuf ans qu'on s’ la passe. 20. PÂRIS

Bon, c'est correct, c'est correct, alors, je propose, et sens-toi très à l'aise de refuser, qu'on se batte par procuration...

21. MÉNÉLAS

Je refuse!

22. PÂRIS

Mais, cela veut dire que votre meilleur soldat vous représente dans le combat. Qu'est-ce t'en dis ?

23. MÉNÉLAS

Je refuse. Soyez un homme et battons-nous face à face.

24. PÂRIS

Quoi ? Vos soldats grecs sont pas assez forts ? Dans l’ fond c'est parce que t'as peur de perdre. T'as peur, t'as peur Ménélas!

25. MÉNÉLAS

Je refuse... euh... non... que dites-vous ?

26. PÂRIS

Envoye! Baiseur de moutons! Bandes de tantes! Montre-moi que les soldats grecs sont pas des moumounes.

27. MÉNÉLAS

Tes paroles sont offensantes, vous saurez que n'importe quelle moumoune peut se battre aussi bien que n'importe qui. Je vais t'apprendre... puisqu'il en est ainsi, mes meilleures moumounes se battront contre les tiennes. Tu vas voir de quoi nos moumounes sont capables.

28. PÂRIS

Parfait!

29. MÉNÉLAS

Nous devons maintenant décider où nous nous battrons et quelle sera la grandeur du terrain...

30. PÂRIS

Aucun problème, j'ai justement ça icitte. Esclaves! Champ de bataille...

Deux pions sortent un napperon faisant figure de champ de bataille

31. MÉNÉLAS

Ohhhh, c'est nouveau tout ça. Avez-vous faite refaire le plancher ?

32. PÂRIS

Ouais, tsé le poil long pis le sable, après un banquet, c'est du trouble à nettoyer, mes esclaves devaient toujours faire de l'*overtime*. Mais là, *check* ça ce prélart-là! Je pensais aussi faire installer un mini - bar avec un mur de miroirs.

33. MÉNÉLAS

Oh, j'trouve que ça fait un peu trop 1990's B.C.

34. PÂRIS

Ah ouin, peut-être...

Temps

35. MÉNÉLAS

Pâris!

36. PÂRIS

Ménélas!

37. MÉNÉLAS

Que le duel commence!

Scène 4

38. PÂRIS

D'accord, j' vais me tasser. Bien! J'appelle mon meilleur soldat : *Asparagus*!

Sortir une asperge molle avec laquelle on frappera Ménélas qui finira par l'avaler.

39. MÉNÉLAS, *rit et recrache le soldat*

Je n'en ai fait qu'une bouché de votre *asparagus*. Haha! À mon tour! J'appelle mon meilleur soldat : Prius!

Sortir une petite Toyota Prius, elle roule, mais manque Pâris de peu.

40. MÉNÉLAS

Merde! Oeuf vide, à l'attaque!

Ménélas lance littéralement un œuf vide à Pâris qui esquive le coup.

41. MÉNÉLAS

Oh! J'en ai assez. À nous deux, Pâris! J'appelle mon arme secrète : mon bras!

Ménélas/Lauriane tend la main vers Pâris, mais celui - ci se met à lancer des soldats à Ménélas et se sauve dans le palais.

42. PÂRIS, *tout en lançant des épingles*

Protégez-moi, allez, sacrifiez-vous. Pour la ville, pour le roi, pour la patrie, pour l'honneur, pour mon visage, pour...

Scène 5

43. MÉNÉLAS

Pâris! Pâris! Pâris! Revenez espèce de lâche...

44. UN SOLDAT TROYEN

Eh les mecs, c'est le moment. Je m'élance! Yaaaaaaaaa!

Une flèche troyenne atteint Ménélas. Il s'effondre.

Scène 6

Entre Agamemnon.

45. AGAMEMNON

NOOOOOOONNNN! Mon frère, mort!

Pâris observe de loin et voyant Ménélas par terre, sort et s'écrit ;

46. PÂRIS

Hourra! On a gagné! Bandes de débiles consanguins! Fils de bœuf!

47. CASSANDRE

Non, non, y'est pas mort, y'est juste...

48. AGAMEMNON

Ahhhhhhh! Ahhhhh! Ménélas, je vengerai ta mort!

49. PÂRIS

Ah! Ah! Bien fait! Nanananana!

50. CASSANDRE

Écoutes-moi! Y'est vivant, la flèche a juste...

51. AGAMEMNON

Je trouverai le salaud qui a fait cela et... mais... Aille attends menute, si Ménélas est mort, on a pus besoin de se battre. Aille *guys*, tous aux bateaux, la guerre est finit!

Ménélas se relève.

52. MÉNÉLAS, *se relève péniblement*

Agamemnon...

53. AGAMEMNON

Oh! Ménélas, je vous croyais mort. Comme je suis sou - la - gé.

54. CASSANDRE

Te l'avais dit.

55. PÂRIS

Ta gueule Cassandre!

Il sort.

56. MÉNÉLAS

Moi, mourir ? Jamais! Pas avant d'avoir vaincu les troyens. Et si pendant la bataille, je devais tomber, mon frère, je sais que tu vengerais ma mort et que tu ne quitterais pas Ilion avant d'avoir honoré la mémoire de ton frère et l'honneur de la Grèce.

57. AGAMEMNON, *marchant sur son orgueil*

Il est temps de faire la paix avec Achille.

58. MÉNÉLAS

Allons-y!

ACTE II

Scène 1

59. CASSANDRE

À ce moment-là, Agamemnon, extrêmement fier, devait s'excuser à Achille, qui lui, est ben rancunier.

Agamemnon s'est mis à envoyer des émissaires grecs à Achille.

Un petit grec débarque devant Achille et dépose pleins de richesse devant lui.

Achille refuse.

Les émissaires envoyaient des cadeaux pour lui demander de revenir se battre parmi les grecs.

60. ACHILLE

Je ne bougerai pas tant que je n'aurai pas reçu des excuses de la bouche même d'Agamemnon.

61. CASSANDRE

Ça fait que, Agamemnon cède à la pression et se rend devant Achille.

62. AGAMEMNON, *tournant, ben comme il faut, autour du pot*

Aille. Achille. Quoi de neuf ?

Silence

Tsé j't'ai jamais dit, mais j'trouve ça pas mal cool votre relation à vous deux. Moi-même d'ailleurs, il m'arrive de pratiquer l'abstinence sexuelle dans mes temps libre. Tout ça pour dire que, j' suis ben ouvert à vous autres là.

63. ACHILLE

Agamemnon, cessez de tourner autour du pot.

Temps, malaise.

64. AGAMEMENON

Oui, bon. Ben je sais pas trop comment dire ça... hum... (*bas*) s'cuse

65. ACHILLE

Quoi ? Je n'ai pas entendu, il y avait une vague.

66. AGAMEMNON, *voix basse*

Excuses - moi.

67. ACHILLE

Hein ? J'ai pas compris, parles plus fort.

68. AGAMEMNON, *criant*

Je vous demande pardon!

69. ACHILLE

Ahhhhhh! Vous admettez l'ignominie de votre geste!

70. AGAMEMNON

C'est une façon de le dire...

Temps

Hum, hum... vous aviez dit que...

70. ACHILLE

Ah oui! J'ai dit que je bougerais.

Achille se lève et s'étire. Il se rassoit. Agamemnon ne comprends pas.

Ah! J'ai dit que je bougerais, mais je n'ai jamais spécifier où ni comment.

71. AGAMEMNON

Alors... vous ne... l'armée... la guerre

72. ACHILLE

Nop! Je vous souhaite bonne chance.

Agamemnon retiens sa grande colère.

73. AGAMEMNON

D'accord. Je reviendrai plus tard.

74. ACHILLE

Vous me ramènerez Brigitte en même temps.

75. AGAMEMNON

Ouais, ouais c'est ça.

Scène 2

Entre Patrocle.

76. PATROCLE

Achille, mon ami et amant, je sais comment mettre fin immédiatement à cette guerre. Nous devons venir en aide à nos compatriotes. En plus, je commence à avoir une bedaine à force de boire des mojitos. Les grecs se meurent et perdent la bataille. Vu que tu veux pas te battre, donne-moi ton casque pis ton armure pis je vas aller me battre à ta place. Les troyens vont penser que chus toi, ils vont pogner peur pis reculer. Ça va nous donner une longueur d'avance.

77. ACHILLE

Il n'en est pas question, Patrocle, amour de ma vie, tu m'es trop précieux. Nous repartirons sur notre flotte dès l'aube.

78. PATROCLE

D'accord Achille, mon ami d'enfance avec lequel j'entretiens une relation privilégière...

79. CASSANDRE

O.K. On a compris, vous fourrez!

80. ACHILLE

Oui, bon. Patrocle, je refuse.

81. PATROCLE

Puisque c'est comme ça Achille, je vais me coucher! Pis j'ai mal à tête!

82. ACHILLE

Mais... Patrocle... Je suis dur comme du bois! Bien! *Temps*. J'arrive dans une minute.

Patrocle entre dans la valise/bateau et Achille monte la garde. Puis, il entre dans le bateau, laissant son casque derrière, et on l'entend fourrer un autre soldat. Patrocle vole le casque.

Scène 3

83. CASSANDRE

Une fois sur le champ de bataille, les troyens voient l'armure d'Achille pis reculent. Sauf Hector, le plus brave des guerriers. Oh merde, Hector. Hector! Hector!

84. HECTOR

Cassandre, je suis occupé, faut j'aille me battre contre Achille.

85. CASSANDRE

Non, Hector, n'y va pas!

Hector ne l'écoutes pas et se dirige vers la bataille. Cassandre s'accroche à ses pieds.

86. CASSANDRE

Non, Hector, c'est pas Achille, c'est Patrocle. C'est un piège! N'y va pas sinon nous sommes perdus!

87. HECTOR

Ta gueule Cassandre! Et lâches - moi!

Elle le lâche.

88. CASSANDRE

Tragédie!

Scène 4

89. HECTOR, *face à Patrocle*

Achille! Je te défis en duel.

Ils se battent. Patrocle meurt.

90. HECTOR

Haha! On a gagné! J'ai battu Achille et la victoire est à nous. *Il voit qu'il ne s'agit pas d'Achille*. Mais, ce n'est pas Achille! Oh non! Nous sommes perdus. Vite, à Troie!

Achille débarque.

Scène 5

91. ACHILLE

Patrocle ? Patrocle ? *Il voit Patrocle.* Patrocle, nooooonnn.

Soulève Patrocle sur l'air de Ave Maria et dépose sur la table. Allume une allumette.

92. PATROCLE

Achille... c'était... c'était... Hector.

Il meurt quand on souffle l'allumette. On le recouvre d'un mouchoir et on le sort. Achille pleure.

ACTE III

Scène 1

Achille braille comme ça se peut pas, puis après un bon bout, il se ressaisit ;

93. ACHILLE

Vengeance! Mon casque!

Lauriane dépose le casque sur la tête d'Achille. Sortir Troie. Achille cogne et crie le nom d'Hector.

Scène 2

94. HECTOR

Oh! C'est Achille!

95. ACHILLE

Hector, descend et vient te battre.

96. HECTOR

Achille, n'y aurait-il pas un autre moyen ? Je jure que je savais pas que ce n'était pas toi.

97. ACHILLE

Non, descends. Je suis venue venger la mort de Patrocle. Viens défendre ton honneur!

98. HECTOR

Bien, je descends. Peuple de Troie! Vous me voyez peut-être pour la dernière fois. Je descends combattre Achille, tueur du Sphinx.

99. CASSANDRE

Euh... Ça c'est Oedipe...

100. HECTOR

Massacreur d'enfants!

101. CASSANDRE

... Tantale...

102. HECTOR

Pourchasseur de minotaure!

103. CASSANDRE

Voyons, c'est Thésée qui a...

104. HECTOR

Mais ta gueule Cassandre! Tu vois pas que je suis occupé ?!? (*se reprend*)

Un seul de nous deux sortira de ce combat vivant. Je vais me battre pour la ville, pour son honneur et pour mon propre honneur, mais surtout pour mon propre honneur. Adieu.

Fait la révérence.

105. CASSANDRE

Vise le talon. Hector! Vise le talon.

106. HECTOR

Merde Cassandre. Ta gueule!

Hector fait face à Achille. Celui-ci sort sa lance et poursuit Hector autour de Troie. Achille lance et rate. Il sort son épée, Hector aussi. Une bataille serrée s'ensuit. Mylène lance la baguette, Lauriane la rattrape et frappe sur Hector en le faisant mourir éternellement.

107. MYLÈNE, *à part*

Lauriane... Lauriane... yé mort!

108. LAURIANE

Ah oui bon.

109. ACHILLE

Qu'on amène mon char et qu'on y attache le corps d'Hector comme trophée.

Achille sort avec le corps d'Hector qui traine à terre dans un crissement de pneu de Ferrari.

Scène 3

110. CASSANDRE

Priam, le roi de Troie et le père d'Hector avait tout vu et était effondré de douleur. Il se mit à marcher, déguisé et *undercover*, jusqu'au campement des grecs. Une fois arrivé, il s'est jeté aux pieds d'Achille et il a embrassé ses pieds.

Scène 4

111. PRIAM

Achille, je viens de faire ce qu'aucun homme n'a jamais fait avant moi. J'ai embrassé les pieds du meurtrier de mon fils.

112. ACHILLE

Qui es-tu, vieil homme ?

113. PRIAM

Je suis Priam ; roi d'Ilion et père d'Hector.

114. ACHILLE

Que me veux-tu ?

115. PRIAM

J'implore ta pitié. Je te supplie de me rendre le corps de mon fils Hector, afin que je puisse le ramener à Troie, où il sera enterré selon les rites funéraires sacrés.

116. ACHILLE

J'admire ton courage et ta bravoure vieil homme. Il t'en a fallu du *guts* pour te rendre jusqu'ici. C'est entendu, je te rends le corps de ton fils. Mais part dans l'heure, ou je devrai te tuer.

Scène 5

117. CASSANDRE

C'est comme ça que le vieux roi Priam est revenue à Troie, en trainant péniblement le corps d'Hector. À Ilion, la coutume, c'était de brûler le corps du mort pis d'enterrer ses cendres. *Silence*. Comme on a seulement un Hector et qu'il est en métal, on va brûler une bougie comme symbole.

Lauriane met une bougie sur Troie et l'allume. Pendant ce temps, Priam met le corps d'Hector à la mer en utilisant une ficelle.

118. CASSANDRE

Et c'est ainsi que repose Hector, dompteur de chevaux... *avec un sanglot*, je vous l'avais dit...

Elle sort

Pâris sort pour assister aux funérailles de son frère. Il regarde son père. Ils se regardent pendant quelques secondes, puis regardent le public. Lauriane et Mylène les déposent, se lèvent debout. Regardent le public, se regardent et éteignent la bougie.

FIN

ANNEXE 6 – Enregistrements vidéo des laboratoires

Sur les DVDs accompagnant ce document.

ANNEXE 7 – Affiche promotionnelle

LABORATOIRE PUBLIC DE THÉÂTRE D'OBJETS

Dans le cadre de sa maitrise en recherche - création, Lauriane Lebouillier vous invite à venir participer à un laboratoire public de Théâtre d'Objets.

Venez assister à l'*Iliade* d'Homère, adaptation libre, présentée le 13 et 14 novembre 2013. L'événement est gratuit et aura lieu au Département de Théâtre de l'Université d'Ottawa :

135 Séraphin Marion, Ottawa, ON (au troisième étage, studio 311)

Les spectateurs seront invités à remplir un questionnaire anonyme.

L'événement sera filmé.

Veuillez réserver votre place, en spécifiant l'heure et la date qui vous conviennent le mieux, au llebo069@uottawa.ca

Vous recevrez plus d'informations par la suite.

DATE	LIEU	HEURE	
13 NOVEMBRE 2013 14 NOVEMBRE 2013	DÉPARTEMENT DE THÉÂTRE DE L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA, SALLE 311	19 H 30, 20 H ET 20 H 30	Les représentations sont d'une durée approximative de 30 minutes.

ANNEXE 8 – Table d'illustrations et photographies

Guignol et Gnafron, sur la photo : Pierre Rousset, de Marionnettes et Guignols de Ernest Maindro, p.19, URL : http://amisdeguignol.free.fr/texte/conference/conf_080216.htm.

Guignol et Gnafron, couverture du livre de Pierre-Emile LEGRAND : « Un regroleur dit Gnafron, un canut nommé Guignol », Lyon, 1975, p. 20, URL : http://www.crcb.org/guignol-un-maitre-du-baton/.html.

Punch et Judy, p. 20, URL : http://theatreroomasia.com/tag/punch-and-judy/.

Salvador Dali et un de ses mannequins (photo), de Denise Bellon, Paris, p. 22, URL : 1938, https://www.pinterest.com/pin/457608012112097731/.

Zwei Dada-Puppen (Deux poupées Dada), de Hannah Höch, exposition : Dada-Messe (Dada Fair), Berlin, 1920, p. 23, URL : http://archives-dada.tumblr.com/post/15674207658/hannah-h%C3%B6ch-zwei-dada-puppen-deux-poup%C3%A9es-dada.

Fontaine, Marcel Duchamp, 1917, photographe : Alfred Stieglitz, p.32, URL : http://golfedespictons.vendee.e-lyco.fr/espace-pedagogique-d-etablissement/histoire-des-arts/fontaine-de-marcel-duchamp--1057.htm.

Ubu sur la table, Théâtre de la Pire Espèce, 1998, p. 33, URL : https://www.google.ca/search?q=ubu+sur+la+table&espv=2&biw=1149&bih=625&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjF4aj2k9LJAhXKFx4KHTJwBscQ_AUIBigB#imgrc=_PKwEA_SGPhayM%3A.

Ubu sur la table, Francis Monty, Théâtre de la Pire Espèce, 1998, p. 34,
URL : http://www.pire-espece.com/ubutable.html.

Le petit Théâtre de Cuisine, Christian Carrignon, Le Théâtre de cuisine, 1979, p. 35, URL : http://www.lafriche.org/content/th%C3%A9%C3%A2tre-de-cuisine.

Katsuragawa-renrinoshigarami, spectacle de Bunraku, ville d'Osaka, Japon, 2008, p. 40, URL : http://www.pref.osaka.lg.jp/en/attraction/culture/bunraku/index.html.

Graphique, MORI, Masahiro, *The buddha in the robot*: *A robot Engineer's Thoughts on Science and Religion*, Kosei Publishing Company, [1982] 1989, p. 45.

Photographies des laboratoires, sur les photos : Mylène Ménard et Lauriane Lehouillier, Ottawa, 2013, p. 52 - 53 - 54 - 57 - 58 - 59 – 60.

L'Avare, Théâtre Tabolà Rassa, Barcelon, Espagne, 2003, p.85 - 86 – 87, URL : http://www.lavant-seine.com/evenement/lavare/.