

**PATRICE FREYTAG (dit PUMA)**

**PROLÉGOMÈNES À UNE THÉORIE GÉNÉRALE  
DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES**

**Thèse présentée  
à la Faculté des études supérieures  
de l'Université Laval**

**pour l'obtention  
du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)**

**Département des littératures  
Faculté des Lettres  
Université Laval  
QUÉBEC**

**Septembre 2004**

## RÉSUMÉ

À l'heure où toutes sortes d'objets marionnettisés participent de plus en plus à l'écriture scénique contemporaine, il a semblé nécessaire d'approfondir la connaissance du théâtre de marionnettes, d'en cerner les frontières et d'en interroger les marges.

L'objectif de cette thèse est de proposer un cadre théorique permettant de poser les bases d'une théorie générale de la marionnette. Cette réflexion prend assise sur une description critique du fonctionnement scénique du théâtre de marionnettes en vue d'en comprendre les spécificités et surtout d'évaluer s'il est toujours pertinent, considérant les évolutions contemporaines, de croire à l'existence d'un langage spécifique, voire d'une poétique marionnettique.

Après avoir brossé un état de la question, nous abordons la problématique de la définition du théâtre de marionnettes en prenant en compte tout à la fois les caractéristiques universelles de cette discipline et les profondes mutations qu'elle a subies ces dernières décennies en Occident. Une fois admis que le théâtre de marionnettes peut être examiné en tant que système ouvert complexe, s'ensuit une analyse systémique de ce type de théâtre. Six grands sous-systèmes ont été définis et considérés avec attention : le sous-système biosocial, le sous-système écologique, le sous-système économique, le sous-système dialogique, le sous-système poétique et le sous-système politique. Nous avons choisi quelques éléments significatifs dans les sous-systèmes biosocial, économique et écologique pour en approfondir les aspects structurels, et ce, afin de savoir si l'outillage théorique s'avérerait bien adapté pour fonder une démarche originale, utile autant aux chercheurs en théâtrologie qu'aux créateurs désirant se saisir de ce médium.

Un accent particulier a été mis sur les praticiens de la marionnette et l'objet manipulé. Deux grands axes ont présidé à cette étude : la relation manipulateur/objet manipulé et l'espace de la représentation. Pour finir, un cas particulier de la modernité marionnettique est examinée : la manipulation à vue.

La conclusion ouvre sur l'immense chantier qu'il reste encore à couvrir pour conforter théoriquement la recherche sur le théâtre de marionnettes. Cette *marionnettologie* naissante gagnerait à tisser des liens avec une nouvelle discipline qui a fait son apparition dans le champs des études théâtrales : l'*ethnoscénologie*.

## REMERCIEMENTS

Sur un si long trajet, que de remerciements à offrir à tous les parents, amis, maîtres, compagne, collègues qui ont porté une bienveillante et patiente attention à cet éternel étudiant qui n'en finissait pas... de finir.

J'en oublierais certainement, ils ne m'en voudront pas j'espère...

Les premiers auxquels on pense, et c'est un peu pour eux que l'on se rend au but, sont les proches, les parents, la mama surtout. Il ne fallait pas la décevoir, il fallait lui offrir cette dernière fierté, un troisième docteur dans la famille. Chère Inès, merci pour ton indéfectible confiance.

La compagne des années de recherche qui a dû subir ce qui semblait devenir plus mythique que réalité et qui a fait front à une exigeante absence occasionnée par un projet qui semblait ne jamais vouloir aboutir. Tu vois Monik, c'est fait, un peu trop tard peut-être, mais je te remercie pour tout le temps octroyé.

Et des excuses à mes trois filles que j'ai parfois un peu délaissées, mais elles comprendront, j'en suis certain, qu'une si grande aventure exige des sacrifices. Le chemin est tracé, vous n'êtes toutefois pas obligées d'y passer autant de temps... Merci Aurélie, Bérénice et Camille, « mes jolies filles que j'aime et que j'adore ».

Comment ne pas être reconnaissant à celui qui m'a ouvert la voie□celui qui m'a convaincu de traverser la grande mer pour achever un rêve commencé si longtemps auparavant. Luis, merci, sans toi, sans ta confiante obstination, rien de tout cela n'aurait été possible.

Une pensée bien particulière pour celle qui examina, observa, considéra, proposa, corrigea, révisa, avec un tel talent et un si grand dévouement, ces longs balbutiements marionnettistes. Merci Chantal, tu remplis les vides laissés par les mots de l'étudiant d'une si créative façon qu'avec toi la correction devient un art.

Et je n'oublierai certainement pas ma « marraine de thèse » qui, de sa campagne de Picardie, fut ma première et rigoureuse lectrice. C'est elle, avec son regard, tout à la fois candide pour ce qui était de la marionnette et si savant lorsqu'il était question de la langue, qui m'a encouragé par ses nombreuses remarques, interrogations, corrections et propositions. Je te suis vraiment reconnaissant Martine, pour tout le temps passé sur mon manuscrit, il m'a permis de garder le cap.

Quel bonheur d'avoir un tel vis-à-vis, une telle partenaire, une amie et collègue avec qui je partage depuis des années ce petit bureau sans fenêtre du 7<sup>e</sup>. Merci pour les longs échanges, les multiples discussions si stimulantes. Merci Denyse pour ton soutien si affectueux dans le travail. C'est bientôt à ton tour de franchir le cap, alors courage pour la dernière ligne droite.

Un remerciement particulier pour ceux de mes collègues enseignants du programme d'étude théâtrale, du département des littératures et de la faculté des lettres qui m'ont témoigné intérêt et amical soutien. Merci à Isabelle Tousignant pour la dernière révision.

Je dois aussi une pensée reconnaissante à celui qui fut, en quelque sorte, la cause de ma passion pour le théâtre de marionnettes, celui qui m'attira dans ce monde magique et qui m'aida à franchir les premières étapes de l'initiation. Et même si la vie nous a éloignés, je te remercie, Jean-Pierre Dutourd, pour ce que tu as semé il y a plus de trente ans.

Merci une fois encore à tous ceux qui ont cru en cette recherche et qui m'ont donné la main. Merci, pas seulement pour moi, mais aussi pour tout ce que représente cet art de la marionnette qui a grand besoin de considération.

Une douce pensée pour toi Christiane, mon ultime correctrice...

# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
LISTE DES TABLEAUX ET SCHÉMAS .....	xi
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
A. LES NOUVEAUX ENJEUX .....	2
B. DÉFINITIONS.....	3
C. LES OBJECTIFS DE LA THÈSE.....	5
D. ÉTAT DE LA RECHERCHE.....	6
E. BILAN BIBLIOGRAPHIQUE .....	6
F. ASSISES THÉORIQUES.....	15
<b>PREMIÈRE PARTIE DÉFINITION ET MÉTHODOLOGIE.....</b>	<b>18</b>
<b>CHAPITRE I PROBLÈME DE DÉFINITIONS.....</b>	<b>19</b>
A. ÉTYMOLOGIE.....	20
B. LES DICTIONNAIRES.....	21
C. DÉFINITION DES HISTORIENS ET PRATICIENS DE LA MARIONNETTE .....	22
<i>Gaston Baty</i> .....	23
<i>La problématique de l'enfance</i> .....	24
<i>Gérard Marinier</i> .....	26
<i>Bil Baird</i> .....	27
<i>Alain Recoing</i> .....	29
<i>Roger Daniel Bensky</i> .....	30
<i>Émile Copfermann</i> .....	31
<i>Hubert Japelle</i> .....	34
D. LES PÉDAGOGUES .....	37
<i>Werner Knoedgen, la problématique de la «Figure»</i> .....	37
<i>Joan Baixas</i> .....	39
<i>Hartmut Lorenz</i> .....	42
<i>Michel Houssid</i> .....	44
<i>Margareta Niculescu</i> .....	45
E. AXES ET BALISES POUR UNE DÉFINITION MODERNE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES .....	46
<i>La dimension anthropomorphe de la marionnette</i> .....	46
<i>Les quatre points axiomatiques d'une définition de la marionnette théâtrale</i> .....	47

<b>CHAPITRE III QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES.....</b>	<b>51</b>
<b>A. THÉÂTROLOGIE ET MARIONNETTOLOGIE.....</b>	<b>51</b>
<b>B. L'APPROCHE SYSTÉMIQUE.....</b>	<b>52</b>
<b>C. UN EXEMPLE D'APPROCHE SYSTÉMIQUE.....</b>	<b>53</b>
<b>D. LE CADRE DE L'APPROCHE SYSTÉMIQUE .....</b>	<b>56</b>
<b>E. LES CATÉGORIES SELON E.T. HALL .....</b>	<b>56</b>
<b>F. DEUX GRANDS PÔLES D'ÉTUDE □ LE SYSTÈME GÉNÉRAL ET LA REPRÉSENTATION ....</b>	<b>57</b>
<b>G. CADRE ET LIMITES DE LA RECHERCHE .....</b>	<b>60</b>

## **DEUXIÈME PARTIE LE SYSTÈME THÉÂTRE DE MARIONNETTES.....** 61

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>62</b>
<b>A. LES SIX SOUS-SYSTÈMES DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES.....</b>	<b>63</b>
<i>Le sous-système biosocial.....</i>	<i>63</i>
<i>Le sous système écologique .....</i>	<i>63</i>
<i>Le sous-système économique.....</i>	<i>64</i>
<i>Le sous-système dialogique .....</i>	<i>64</i>
<i>Le sous-système poétique .....</i>	<i>65</i>
<i>Le sous-système politique .....</i>	<i>65</i>
<b>B. LES COMPOSANTES DES SIX SOUS-SYSTÈMES .....</b>	<b>65</b>

## **CHAPITRE III LE SOUS-SYSTÈME BIOSOCIAL .....** 82

<b>A. LES PRATICIENS.....</b>	<b>82</b>
<i>Les cinq sphères d'activités des praticiens .....</i>	<i>82</i>
La sphère de direction.....	83
La sphère de la conception.....	84
La sphère de la réalisation.....	85
La sphère scénique.....	86
La sphère administrative.....	86
L'homme-orchestre.....	87
<i>L'interprète marionnettiste.....</i>	<i>92</i>
Le marionnettiste .....	92
Le montreur de marionnettes.....	94
Le joueur de marionnettes .....	95
Le manipulateur .....	96
Le manipulacteur .....	97
La formation du manipulacteur .....	98
<i>Le metteur en scène.....</i>	<i>107</i>
Avant que la mise en scène n'apparaisse .....	108
Théâtre de marionnettes et mouvements réformateurs du début du xx <sup>e</sup> siècle .....	110
Une révolution venue de l'Est.....	111
À l'Ouest .....	112

L'évolution de la place du metteur en scène dans les publications des compagnies .....	113
Division du travail, structures institutionnelles, type de public et attribution des subventions .....	119
Théâtre pour adulte et cabaret .....	120
Mise en scène et apprentissage de la rigueur scénique .....	121
Division du travail entre praticiens spécialisés et légitimité du créateur metteur en scène .....	121
Modernité et tradition.....	123
L'influence de la typologie marionnettique sur la mise en scène.....	125
L'influence de l'évolution des modes de production scéniques sur la mise en scène.....	125
Inventer un langage spécifique .....	128
L'évolution de l'organisation des compagnies françaises et la place du metteur en scène .....	129
Dissociation manipulation et mise en scène et spécificité du montage marionnettique .....	131
<b><i>Les scénographes, décorateurs, plasticiens</i> .....</b>	<b>133</b>
Les assises traditionnelles .....	133
L'apparition d'une scénographie marionnettique.....	135
Une révolution venue de l'Est .....	136
À l'Ouest, l'exemple français.....	139
Quelques règles de l'architecture spatiale de la scène marionnettique.....	142
Les exigences d'une collaboration avec des scénographes d'expérience .....	143
<b><i>Musique et musiciens</i> .....</b>	<b>146</b>
La marionnette à l'opéra .....	147
La marionnette et les avant-gardes historiques .....	150
L'espace sonore du spectacle □ son, bruitage, rythme.....	151
Le modèle japonais du Bunraku .....	153
Les différentes sortes de musique utilisées en spectacle.....	155
L'indispensable collaboration musiciens, marionnettistes.....	159
La <i>pratique</i> électronique .....	160
Le théâtre de marionnettes et ses liens avec la musique électroacoustique .....	161
<b><i>Les éclairagistes</i> .....</b>	<b>165</b>
<b><i>Les machinistes – constructeurs de décors</i>.....</b>	<b>168</b>
<b>B. LE PUBLIC.....</b>	<b>171</b>
<b><i>Les différents publics</i> .....</b>	<b>173</b>
<b><i>Les prescripteurs</i> .....</b>	<b>174</b>

<b>CHAPITRE III LE SOUS-SYSTÈME OBJETS MANIPULÉS OU MARIONNETTES .....</b>	<b>179</b>
<b>A. ASPECTS STRUCTURELS .....</b>	<b>179</b>
<i>Création et diffusion .....</i>	<b>179</b>
<i>Spécificités de l'objet marionnette.....</i>	<b>180</b>
<i>Les différents sous-systèmes de marionnettes .....</i>	<b>185</b>
Typologie .....	185
Les composants.....	187
<b>B. LA DYNAMIQUE DES INTERACTIONS MANIPULACTEUR/OBJET MANIPULÉ .....</b>	<b>191</b>
<i>La phase de fabrication.....</i>	<b>193</b>
Les marionnettes traditionnelles dans leur cadre traditionnel .....	196
Les types traditionnels utilisés dans un contexte non conventionnel .....	196
Les objets détournés.....	197
Les formes nouvelles .....	197
<i>La phase d'apprentissage ou de prise en main.....</i>	<b>198</b>
<i>La représentation publique .....</i>	<b>199</b>
<i>La nature de la relation entre manipulacteur et objet manipulé .....</i>	<b>199</b>
Aspects fonctionnels de la manipulation.....	201
Spectateurs et règles formelles et informelles .....	201
Notes et séries, l'exemple des articulations.....	202
Modèle taoïste yin/yang de la manipulation.....	203
 <b>CHAPITRE III L'ESPACE THÉÂTRAL DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES... 205</b>	
<b>A. INTRODUCTION .....</b>	<b>205</b>
<b>B. CASTELETS ET ESPACES DE JEU .....</b>	<b>207</b>
<i>Les castelets pour marionnettes manipulées par en dessous. ....</i>	<b>209</b>
Les éléments vus par le public.....	209
Les éléments cachés au public.....	209
<i>Les castelets pour marionnettes manipulées par le haut.....</i>	<b>210</b>
Les éléments vus par le public.....	210
Les éléments cachés au public.....	210
<i>Les espaces scéniques pour marionnettes manipulées de niveau .....</i>	<b>211</b>
<i>Les castelets pour les ombres .....</i>	<b>212</b>
Les éléments vus par le public.....	212
Les éléments cachés au public.....	212
<i>Les castelets pour les silhouettes peintes .....</i>	<b>212</b>
<b>C. L'ESPACE SCÉNIQUE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES .....</b>	<b>212</b>
<i>Introduction .....</i>	<b>212</b>
<b>I. L'espace poétique de la marionnette □ le modèle goffmanien .....</b>	<b>213</b>
Les régions du théâtre de marionnettes.....	214
La région antérieure .....	215
La région postérieure .....	215
<i>Remise en cause de la convention .....</i>	<b>216</b>
<i>Règles formelles, informelles et techniques.....</i>	<b>218</b>
<i>Les règles de la marionnette classique .....</i>	<b>222</b>



	<i>L'étude de l'ARSEC, images contradictoires</i> .....	223
	Les freins .....	224
	Cohabitation de différentes tailles .....	225
	<i>Spatialité et écriture scénique</i> .....	226
	<i>Incidences fonctionnelles et symboliques de la typologie marionnettique</i> .....	228
	<b>II. L'espace technique du manipulateur et sa redistribution</b> <i>    dans le théâtre de marionnettes contemporain</i> .....	230
	Un nouvel espace marionnettique.....	231
	Une région postérieure virtuelle .....	233
	Les contraintes adaptatives.....	234
	<i>Le conteur manipulateur</i> □ <i>interférences spatiales</i> .....	235
	<i>Le spectateur et l'espace marionnettique</i> .....	238
<b>D.</b>	<b>LES DISTANCES DANS LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> .....	240
	<i>La proxémique marionnettique</i> .....	240
	<i>La marionnette à tige</i> □ <i>une nouvelle distance</i> .....	243
	<i>Distances et interactions marionnettiques</i> .....	244
	<i>Distance entre manipulateurs et personnages</i> .....	245
<b>E.</b>	<b>ÉTUDE D'UN CAS PARTICULIER</b> □ <b>LA MANIPULATION À VUE</b> .....	247
	<i>Le problème de la région postérieure dans la manipulation à vue</i> .....	247
	<i>La façade du manipulateur à vue</i> .....	251
	<i>Deux écoles de manipulation</i> □ <i>dissociation ou synchronisation</i> .....	253
	<i>L'objet-marionnettique comme accessoire symbolique</i> .....	256
	L'identification à l'objet.....	257
	Distanciation et autonomie de l'objet .....	258
	Deux tendances et naissance d'un troisième genre.....	259
	<b>CONCLUSION</b> .....	261
<b>A.</b>	<b>LES GRANDES ÉTAPES DE LA THÈSE</b> .....	262
<b>B.</b>	<b>QUELQUES PISTES DE RECHERCHE À VENIR</b> .....	269
	<i>Histoire et anthropologie</i> .....	270
	<i>Poétique et structures symboliques de la marionnette</i> .....	271
	<i>Écriture dramatique et écriture scénique, le paradoxe marionnettique</i> .....	273
	<i>Formation du manipulateur</i> .....	277
	L'approche decrousienne de la formation du manipulateur .....	278
	<i>Marionnettologie systémique et ethnoscénologie</i> .....	279
	<i>Conclusion de la conclusion</i> .....	284

<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>285</b>
<b>OUVRAGES GÉNÉRAUX</b> .....	<b>285</b>
<b>OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE</b> .....	<b>288</b>
<b>OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> .....	<b>290</b>
<b>REVUES</b> .....	<b>300</b>
<i>Revue théâtrales</i> .....	<b>300</b>
<i>Revue éditées par les services culturels</i> .....	<b>301</b>
<i>Revue ou catalogues des musées</i> .....	<b>301</b>
<i>Revue spécialisée et/ou traitant de marionnettes</i> .....	<b>301</b>
<b>RÉPERTOIRE CLASSIQUE – TEXTES LITTÉRAIRES</b> .....	<b>302</b>

## LISTE DES TABLEAUX ET SCHÉMAS

<b>TABLEAU I</b> <b>FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE MODERNE</b> <b>(DU 7 JUIN AU 29 SEPTEMBRE 1958).....</b>	<b>114</b>
<b>TABLEAU II</b> <b>FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE TRADITIONNELLE</b> <b>(DU 15 AU 20 AOÛT 1958) .....</b>	<b>116</b>
<b>SCHÉMA I</b> <b>LE SYSTÈME THÉÂTRE DE MARIONNETTES ET SES SOUS-SYSTÈMES.....</b>	<b>68</b>
<b>I-III LE SOUS-SYSTÈME BIOSOCIAL .....</b>	<b>69</b>
<b>II- LE SOUS-SYSTÈME ÉCOLOGIQUE/ESPACE THÉÂTRAL.....</b>	<b>70</b>
<b>III-III LE SOUS-SYSTÈME ÉCONOMIQUE .....</b>	<b>71</b>
<b>IV- LE SOUS-SYSTÈME DIALOGIQUE .....</b>	<b>72</b>
<b>V- LE SOUS-SYSTÈME POÉTIQUE.....</b>	<b>73</b>
<b>VI- LE SOUS-SYSTÈME POLITICO-ADMINISTRATIF .....</b>	<b>74</b>
<b>SCHÉMA 2A</b> <b>MODÈLE SYSTÉMIQUE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> <b>(DÉTAIL PRATICIENS) .....</b>	<b>75</b>
<b>SCHÉMA 2B</b> <b>MODÈLE SYSTÉMIQUE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> <b>(DÉTAIL, LANGAGE THÉÂTRAL) .....</b>	<b>76</b>
<b>SCHÉMA 2C</b> <b>MODÈLE SYSTÉMIQUE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> <b>(DÉTAIL, TYPOLOGIE MARIONNETTE) .....</b>	<b>77</b>
<b>SCHÉMA 2D</b> <b>MODÈLE SYSTÉMIQUE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> <b>(DÉTAIL, LIEUX ET PUBLICS) .....</b>	<b>78</b>
<b>SCHÉMA 2E</b> <b>MODÈLE SYSTÉMIQUE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> <b>(DÉTAIL CONTEXTE HISTORICO-CULTUREL).....</b>	<b>79</b>
<b>SCHÉMA 3</b> <b>LE SYSTÈME CRÉATION/REPRÉSENTATION D'UN SPECTACLE</b> <b>DE MARIONNETTES : APPROCHE FONCTIONNELLE</b> <b>POUR UNE COMPAGNIE PROFESSIONNELLE.....</b>	<b>80</b>
<b>SCHÉMA 4</b> <b>LE SYSTÈME THÉÂTRE DE MARIONNETTES</b> <b>INFLUENCES ET CONTAMINATIONS .....</b>	<b>81</b>

## INTRODUCTION

De tous les modes d'expression scénique en mutation depuis une trentaine d'années, le théâtre de marionnettes est probablement celui qui est traversé par le plus grand nombre de forces contradictoires, qu'elles soient esthétiques, techniques ou idéologiques. À la croisée des chemins, là où les questionnements fondamentaux de la pensée humaine – religion, création artistique et activités sociales – se rencontrent et s'affrontent, on trouve la marionnette. Elle traverse l'histoire et les cultures en suscitant sur son passage les passions les plus antinomiques – amour, haine, mépris, admiration. Tantôt au service de forces conservatrices ou religieuses, tantôt fer de lance de la révolte populaire, la marionnette se prête à l'asservissement autant qu'à la subversion. Elle peut tenir tous les rôles, assumer toutes les fonctions et c'est ce polymorphisme même qui brouille les pistes du chercheur. Aussi lui faudra-t-il éviter de se perdre dans des siècles d'histoire et rechercher plutôt le caractère universel de la marionnette, si tant est qu'il existe. Il devra tantôt choisir de s'arrêter à ce qu'elle montre, tantôt à ce qu'elle profère ou, plus subtilement, à ce qu'elle suggère de l'intériorité de l'être humain, de ses interrogations métaphysiques ou de ses énonciations existentielles. Ces questions, qui ont préoccupé les penseurs du passé, doivent pouvoir recevoir des réponses d'aujourd'hui. Plus près de nous, voilà la marionnette confinée dans la gangue de la tradition, réduite à un divertissement de second ordre, le plus souvent destinée au seul public des enfants. Tout aussi soudainement, la voici propulsée sur le devant de la scène par des artistes visionnaires, au cœur d'une modernité théâtrale en révolution dont les soubresauts se font encore sentir de nos jours. Même si des brouilles passagères obscurcissent les liens profonds qui existent depuis toujours entre théâtre d'acteurs et théâtre de marionnettes, la longue histoire qui les rassemble<sup>1</sup> retrouve aujourd'hui tout son intérêt dans un métissage subtil qui s'affiche au cœur des expérimentations scéniques. À la croisée de plusieurs réalités contradictoires, la marionnette exprime de façon originale l'espace imaginaire, mythique et poétique des cultures humaines. C'est ce qu'ont redécouvert les réformateurs du théâtre<sup>2</sup>, lassés par un naturalisme au formalisme étriqué. Le théâtre de marionnettes semble ainsi avoir eu une place particulière dans les turbulences novatrices qui ont bouleversé les scènes occidentales

- 
1. Et plus particulièrement lorsque le théâtre d'acteurs traverse de grandes difficultés (opprobre, interdit, censure, etc.) comme ce fut, par exemple, le cas lors de la féroce compétition entre les théâtres forains et les troupes bénéficiant de privilèges royaux dans le Paris des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.
  2. On pense plus particulièrement à Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, certains futuristes italiens ou Dadaïstes, Oscar Schlemmer, Erwin Piscator, Édouard Autant et Louise Lara et plus près de nous, Michel de Ghelderode, Tadeusk Kantor, Ariane Mnouchkine, etc.

depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Porteuse d'une vision poétique forte et de mythes éternels, la marionnette inspira plusieurs théoriciens-praticiens du théâtre qui l'interrogèrent. Quant à la place et la fonction qu'elle peut occuper dans la représentation théâtrale en regard de celles tenues par l'acteur, la marionnette est encore aujourd'hui, pour qui veut rendre compte de l'évolution du théâtre contemporain, un élément incontournable. Il devient donc urgent de à mettre au jour, et ceci de façon systématique, l'évolution esthétique sans précédent qu'a connu l'objet marionnette au fil de son histoire et plus particulièrement au XX<sup>e</sup> siècle, ce qui implique une nécessaire clarification permettant d'éclairer un objet trop peu étudié. Celui qui s'y attarde doit relever un défi de taille qui consiste à opérer dans une masse d'impressions subjectives, d'états d'âme et de jugements à l'emporte-pièce, à propos d'une forme théâtrale – le théâtre de marionnettes – baignant dans un climat de passions excessives (les tenants inconditionnels de la marionnette et ses détracteurs).

## A. LES NOUVEAUX ENJEUX

En retard sur les autres modes d'expressions artistiques, quant à la saisie de son propre langage, voilà la marionnette écartelée aujourd'hui, entre ce qui fonde son particularisme théâtral et des formes nouvelles en rupture avec une codification esthétique désuète, allant puiser, sans fausse honte, dans celles de disciplines voisines. Il faut souligner ici l'apport des cultures extra-européennes, principalement du Sud-Est asiatique. Paradoxalement, le théâtre de marionnettes est devenu l'enjeu de tout un champ d'expérimentation et d'une recherche artistique multidisciplinaire grâce à la grande diversité de ses formes. La marionnette se veut le lieu du «lbut est encore possible», loin des discours réducteurs, des généralisations et des conformismes paralysants. Le bilan est étonnant. Il n'est que de constater ce qui émerge depuis les trois dernières décennies : renouvellement des techniques, des matériaux, des styles, des esthétiques, du répertoire et des divers programmes d'apprentissage. Ces mutations nous révèlent le théâtre de marionnettes sous un jour totalement différent. Un nouveau langage est apparu dont les implications dans tout le champ théâtral sont immenses et méritent de retenir notre attention. En effet, depuis trente ans le théâtre de marionnettes a cherché à sortir de son cadre familier : la tradition bousculée, le castelet a éclaté. À telle enseigne que les manipulations ne répondent plus aujourd'hui aux anciennes règles. De nouvelles approches sont envisagées, parfois empruntées à des cultures extra-européennes, souvent totalement innovantes et adaptées aux dispositifs scénographiques modernes comme aux nouvelles technologies qui envahissent progressivement le champ marionnettique. Dans ces environnements

scénographiques éclectiques et éclatés, le corps de l'acteur-marionnettiste, du manipulateur<sup>3</sup> n'occupe plus l'espace<sup>4</sup> de la même façon que par le passé sa dynamique s'en trouve modifiée. Il lui faut s'adapter à l'évolution de son art. Tous ne réagissent pas de la même façon à ces convulsions esthétiques. Les héritiers de la tradition, celle mise en place dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, manifestent une certaine résistance au changement<sup>5</sup>. L'adaptation peut être douloureuse car c'est tout un univers qui s'écroule. Par contre, ceux qui viennent d'horizons artistiques moins spécialisés s'engagent plus aisément dans l'aventure contemporaine.

Le renouvellement de la tradition passe également par une remise en question du répertoire qui rompt avec des normes installées depuis des siècles. Le recours à des textes contemporains, l'adaptation d'œuvres dramatiques ou romanesques non spécifiquement destinées au théâtre de «Poupées», obligent les créateurs à un effort de transposition et/ou d'adaptation, mais aussi à une appropriation de sujets neufs appelant fréquemment une expérimentation technique et une mise en espace novatrice qui consomment la rupture avec un mode de représentation traditionnel.

Ajoutons que, dans certaines productions récentes, les marionnettistes s'affranchissent totalement de toutes formes textuelles, au profit d'un langage fondé sur l'élaboration d'images, d'effets visuels, s'appuyant essentiellement sur la dynamique du mouvement, de la plastique et de la puissance d'évocation polysémique des objets-marionnettes. Nous faisons ici référence à des créateurs comme Philippe Genty (France), Bruce Schwartz (USA) ou Henk Boerwinckel du Figurentheater Triangel (Pays-Bas) qui ont su s'émanciper, de façon particulièrement originale, de toute parole.

## B. DÉFINITIONS

Cela nous amène à évoquer le décloisonnement des arts qui a permis de fructueux échanges entre le monde de la marionnette et celui des arts visuels. La place sans cesse croissante prise par les plasticiens contemporains dans les formes dites avant-gardistes du théâtre de marionnettes est telle qu'elle modifie la préhension manipulatrice de marionnettes tout à

---

3. Néologisme proposé par Annie Gilles (1994, 19-27). Nous reviendrons plus longuement sur cette terminologie.

4. Le concept de «proxémie» mis de l'avant par Edward T. Hall nous aidera dans notre réflexion sur l'étude, l'organisation et l'utilisation d'espaces interpersonnels.

5. Une revue française comme *Les Amis de la marionnette* se fait le porte-parole de cette résistance au changement. Elle exprime la peur d'une perte d'identité et un refus de toutes transgressions touchant aux rapports existant entre le public, la «Poupée» et son manipulateur. La manipulation à vue est particulièrement visée.

fait originales<sup>6</sup>, qui, parce qu'elles n'ont plus rien à voir avec les vieilles poupées, obligent à une redéfinition, non seulement du terme marionnette, mais aussi de l'expression «Théâtre de marionnettes» nous traquerons les sens contradictoires qui gravitent autour de cette dénomination. Après l'étude des définitions proposées par les historiens et les théoriciens de la marionnette, nous suivrons une autre piste, féconde sous bien des aspects celle des pédagogues lorsqu'ils définissent le contenu de leur enseignement. Pour présenter leur enseignement, ils doivent, préalablement, avoir délimité le champ de leur objet d'étude et, par là même, prendre position par rapport aux différents mouvements existant dans le monde de la marionnette théâtrale. Cette revue des définitions sera une façon de mettre en évidence les grandes tendances esthétiques des quarante dernières années et de cerner ainsi tout ce que l'on peut classer sous l'étiquette de marionnette. Cette dénomination doit désormais être prise dans un sens beaucoup plus large que celui qui lui est généralement attribué. L'élargissement est tel qu'il nous faut d'ores et déjà lui associer la notion «l'objet marionnettisé» rendant compte des nombreuses potentialités de tout ce qui peut être détourné à des fins théâtrales et accéder au statut de personnage. C'est pourquoi nous devons montrer que cet objet théâtral, mis en scène dans les pratiques spectaculaires contemporaines les plus éloignées des formes traditionnelles et populaires, ne peut être assimilé à un objet «accessoire» tel qu'admis dans l'approche sémiologique classique<sup>7</sup>, lorsque celle-ci traite de l'objet au théâtre. Ces instruments marionnettisés perdent, en effet, leurs fonctions signifiantes ordinaires d'«accessoires», pour accéder, par la volonté du créateur, au statut de «personnages». Cette transmutation du signe ne peut être saisie sans une modification importante de notre façon de décrire la fonction d'objet au théâtre et le rapport esthétique inédit qu'il entretient tant avec le créateur qu'avec le public. Ceci concerne plus particulièrement ce qu'il est convenu de désigner par le terme de «Théâtre d'objet». Dans ce but, nous devons prendre en compte et décrypter les nouveaux codes de signification qui s'élaborent sous nos yeux. Pour ce faire, il nous faudra amorcer un vaste inventaire critique des éléments constituant, à divers titres, le «système» théâtre de marionnettes, ceci devant permettre de définir plus précisément le rôle de chacun de ces éléments et faire ressortir la synergie en œuvre dans le fonctionnement du système.

---

6. L'engagement d'artiste comme Enrico Baj, auprès de marionnettistes, est à ce titre exemplaire ses personnages-mécano construits pour le *Ubu* monté, en décembre 1984, par le Théâtre de l'Arc en Terre, ne peuvent être manipulés de façon conventionnelle comme un Polichinelle ou un Guignol.

7. Du moins, tel que peuvent l'appréhender aujourd'hui des auteurs comme Patrice Pavis (1996 171-176) Évelyne Ertel (1977 144-147) Tadeuz Kowzan (1992) Anne Ubersfeld (1996 43-149).

## C. LES OBJECTIFS DE LA THÈSE

La tâche principale que nous nous sommes fixé pour cette recherche est de proposer un cadre théorique permettant d'établir de solides bases devant permettre le développement d'une future théorie générale de la marionnette, une réflexion globale comprenant une description critique du fonctionnement scénique du théâtre de marionnettes considéré comme un système ouvert. Nous tenterons de cerner et de comprendre ce qui est réellement en jeu, théâtralement parlant, lorsque la marionnette paraît face à un public, en quoi elle se différencie des autres formes spectaculaires et surtout s'il est toujours pertinent, au vu des évolutions contemporaines, de croire à l'existence d'universaux<sup>8</sup> aisément identifiables permettant de catégoriser précisément ce qui se rattacherait ou non au théâtre de marionnettes. S'il existe bien un théâtre de marionnettes se démarquant des autres disciplines des arts de la scène, force est de constater que ce théâtre se retrouve de plus en plus souvent à devoir partager l'espace scénique avec d'autres disciplines théâtrales d'où l'importance d'en définir la poétique spécifique. Nous chercherons avant tout à dégager les principales règles ou normes de cet art en le regardant comme un *système complexe ouvert*.

Nous comptons ainsi proposer des outils utiles à l'étude et à la compréhension du langage de la marionnette au XX<sup>e</sup> siècle, notamment en ce qui concerne le croisement des différentes influences qui traversent le théâtre de marionnettes depuis le début du siècle dernier et les conséquences que ces mutations opèrent sur la perception que peut en avoir le public, contribuant ainsi à mettre fin au discours réducteur tenu trop souvent à propos du théâtre de marionnettes et qui entrave l'expansion de cet art. Devant l'ampleur du projet, nous allons être obligés d'opérer des choix et de privilégier certains aspects, plus en accord avec notre pratique professionnelle, pour en délaisser d'autres.

La dynamique interne qui anime cette recherche est sans conteste la relation emblématique manipulateur – objet/personnage manipulé. C'est le fil qui constitue le lien invisible entre les autres sous-systèmes abordés. Les paradigmes spatiaux, la temporalité et les interactions entrant dans la composition de la représentation du théâtre de marionnette dans toute sa dimension spectaculaire, seront de ceux-là. Nous tenterons de dégager quelques règles de fonctionnement régissant ces systèmes et sous-systèmes limitant ainsi notre travail de recherche aux prolégomènes d'une théorie générale du théâtre de marionnettes.

---

8. Nous entendons par ceci les dénominateurs communs qui pourraient être acceptables dans les diverses cultures où il est possible d'identifier un théâtre de marionnettes en tant que tel.



Il reste qu'une préoccupation majeure sous-tend notre démarche de praticien-chercheur, c'est celle de la problématique de la formation du manipulacteur et, même si cet aspect ne peut pas être abordé dans le cadre de cette étude, elle restera toujours présente à notre esprit, espérant que ce travail nous permettra ultérieurement de jeter les bases d'une théorie de la formation du marionnettiste contemporain.

## **D. ÉTAT DE LA RECHERCHE**

L'étude scientifique du théâtre de marionnettes n'est pas très ancienne. Rares sont les chercheurs qui se sont penchés sur l'évolution et les différents moments de rupture que cet art a traversés. Malgré une abondante bibliographie tant sur l'histoire générale de la marionnette que sur des manifestations spécifiques à une culture particulière, force nous est de constater que le vide théorique est encore très grand, quand il s'agit de mettre en relation ces différents univers historiques et culturels. D'autre part, l'information que l'on peut recueillir pour s'engager dans une recherche ayant comme objet les récentes évolutions de cet art, est souvent confuse et éparpillée à travers des articles publiés principalement dans des revues spécialisées. Pourtant l'évolution du répertoire, des techniques de manipulation, des matériaux et de la technologie, qui a contribué au renouvellement de l'art de la marionnette, est immense. L'étude que nous développons se propose de remédier, en partie, à cette situation. Elle viendra compléter et surtout faire le lien avec une série de travaux déjà publiés<sup>9</sup>.

## **E. BILAN BIBLIOGRAPHIQUE**

En faisant un rapide bilan des publications sur notre sujet, l'on peut être étonné de constater qu'il existe un important corpus d'ouvrages sur la marionnette, et que, plus l'on se rapproche de notre époque, plus le nombre de ces publications augmente de façon remarquable. Nous pouvons raisonnablement nous demander s'il existe une corrélation entre cet engouement des éditeurs et celui du public pour le théâtre de marionnettes en salle. Nous serions tentés de répondre par l'affirmative, quoique aucune étude sérieuse n'ait permis, à ce jour, de confirmer cette impression subjective. Cet enthousiasme dénote, pour

---

9. Citons particulièrement ceux de Didier Plassard, Annie Gilles, Henryk Jurkowski, Jacques Pimpaneau, René Sieffert ou Olenka Darkowska.

le moins, une fascination grandissante pour cet art qui, il faut le souligner, se prête à l'édition de livres faisant la part belle à l'iconographie.

Pour les besoins de notre recherche, nous avons classé les différents documents et publications en dix grandes catégories

1. les ouvrages généraux à tendance historique
2. les biographies, témoignages ou études spécifiques sur un marionnettiste ou une compagnie, mais aussi les œuvres littéraires faisant intervenir des personnages de marionnettistes ou des rencontres avec ce théâtre<sup>10</sup>
3. les essais théoriques, études ou thèses à caractère scientifique<sup>11</sup>
4. les études anthropologiques et historiques des théâtres de marionnettes extra-européennes ainsi que les catalogues d'exposition ou de collection sur le même corpus
5. les manuels techniques traitant de la fabrication, de la manipulation, de la scénographie, de la mise en scène et de l'éclairage, même s'ils peuvent compter une courte introduction historique
6. les extraits de textes, d'études ou d'essais de non-marionnettistes relatant des expériences en rapport avec cette forme théâtrale, principalement les avant-gardes du début du siècle et les grands réformateurs du théâtre ou metteurs en scène ayant approché la marionnette
7. les revues spécialisées sur la marionnette ou les numéros spéciaux qui lui sont consacrés
8. La documentation des compagnies, plaquettes, présentation de spectacles, dossiers de presse, annuaires de compagnies, documentation sur les festivals.
9. Le répertoire, les textes dramatiques pour marionnettes, scénarios, contes et tout ce que cet art s'approprie pour les adapter au théâtre de marionnettes.
10. Les documents audiovisuels et vidéocassettes ayant fixé des représentations, des entretiens, des séances de travail.

Une analyse plus approfondie de ce corpus nous permet d'observer, qu'en définitive, beaucoup de ces documents, et plus particulièrement les ouvrages historiques, sont de même nature, tant par la forme, que par le contenu. Les différences sont minimales et très peu sont réellement originaux. Échappent à cette observation les rares ouvrages très spécialisés ou les publications de recherche à caractère scientifique.

---

10. Le personnage de Christian Waldo dans *L'homme de neige* de George Sand est un bon exemple, le jeune Wilhelm du *Wilhelm Meister*, de Goethe, en est un autre.

11. Comme la thèse de Didier Plassard (1992) ou l'ouvrage d'Annie Gilles (1993), ou encore celui d'Henryk Jurkowski (1991 et 2000).

Toutefois, l'étude scientifique du théâtre de marionnettes, n'existe que depuis la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle et encore pose-t-elle un certain nombre de problèmes dont le plus significatif est certainement celui touchant à son histoire. Non pas qu'il n'existât pas d'écrits sur ce sujet, mais à l'analyse, la majeure partie des publications traitant de l'histoire de la marionnette se révèle être des paraphrases de l'œuvre maîtresse □ l'*Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, de Charles Magnin (1793-1862), datant de 1862, et à laquelle seulement certains détails originaux ont été ajoutés. Il ne semble pas que le théâtre de marionnettes ait bénéficié des avancées théoriques des sciences de l'histoire ou que des historiens de formation aient cru bon se pencher sur le sujet ces dernières années. Des documents existent et ne demandent qu'à être revisités de façon critique afin que l'on puisse faire la juste part entre la réalité de cet art et le fatras d'idées reçues qui s'y attachent depuis si longtemps.

L'étude historique de la marionnette, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, a donc déjà fait, en France, l'objet d'un certain nombre de publications. Nous venons de voir que Charles Magnin inspira, jusqu'à une époque récente, la quasi-totalité des auteurs lui succédant. Critique théâtral respecté, son emploi de conservateur des imprimés à la Bibliothèque Royale de Paris lui donna la possibilité d'écrire son *Histoire des marionnettes en Europe* à partir de documents d'archives jusqu'ici peu exploités. Sa connaissance du grec et du latin lui permit d'aller puiser ses informations à la source même des historiens et chroniqueurs de l'Antiquité<sup>12</sup>. Cet important travail, inégalé jusqu'à nos jours, fut ainsi la source de la plupart des ouvrages qui suivirent, traitant directement ou indirectement de l'histoire de la marionnette en Occident. D'Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols* (1900), d'André-Charles Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France* (1947), de Gaston Baty et René Chavance, *Histoire des marionnettes* (1959), de Jacques Chesnais, *Histoire générale des marionnettes* (1980) à René Regnier, *Les marionnettes* (1982), la filiation est évidente. L'originalité de ces travaux ne tient bien souvent qu'à des ajouts concernant l'Asie, l'Amérique ou l'Afrique ou à l'existence de nouvelles compagnies contemporaines de l'auteur. Toutefois ces compléments d'informations offrent l'avantage de nous donner des indices sur l'importance de la pénétration et des influences extra-européennes sur les pratiques théâtrales européennes ou sur les contributions innovatrices qu'ont pu apporter des artistes originaux. Mais force est de constater que nous n'avons pas eu, depuis Charles Magnin, une remise en question sérieuse de toutes ces sources ni une analyse critique des

---

12. Et pourtant, Georges Lafaye met en garde les lecteurs sur les approximations concernant la présentation de la marionnette dans l'Antiquité gréco-romaine «[...] Magnin surtout doit être consulté avec la plus grande circonspection», dans son article sur «Neurospaston» (1969 □ 76).

documents susceptibles de nous assurer la fiabilité des nombreuses hypothèses avancées par ce précurseur.

Par ailleurs, la richesse iconographique de certains ouvrages ne doit pas nous faire oublier la minceur des textes théoriques, lorsqu'il s'agit du théâtre de marionnettes. La tendance à l'illustration, que l'on peut observer aujourd'hui, est certes bien tentante – la plasticité de la marionnette s'y prête volontiers –, mais l'image ne peut en aucun cas remplacer la rigueur scientifique de l'analyse, ce dont nombre d'éditeurs semblent peu soucieux.

La mise à plat des données historiques sur la marionnette n'est pas l'objet de cette recherche. Cependant l'analyse des structures systémiques devrait permettre la mise en chantier d'une historiographie marionnettique dont nous pouvons affirmer qu'il serait urgent qu'elle se fît de façon approfondie. L'enjeu pourrait bien être la crédibilité de cette discipline au sein des études théâtrales.

Malgré tout, nous pouvons observer depuis quelques années une sensible évolution dans la façon de traiter la marionnette dans les ouvrages ou articles de référence et il existe des tentatives intéressantes de synthétiser de façon critique les connaissances et les expériences accumulées sur le sujet. Le texte d'Alain Recoing, « Les marionnettes », publié dans *Histoire des spectacles* (1965), en est un excellent exemple. Plus récemment encore, l'ouvrage collectif *Les marionnettes* (1982), rédigé sous la direction de Paul Fournel, propose un large panorama de la marionnette à travers le monde en faisant appel à des spécialistes de renom<sup>13</sup>, qui se penchent, de façon novatrice, sur les problématiques posées par la pratique de cet art et l'évolution des formes qui s'y rattachent.

Des ouvrages étrangers importants ont aussi été traduits. *L'art des marionnettes* de Bil Baird (1965, traduit en français en 1967) ouvrage de référence par la richesse de la documentation photographique, l'approche universaliste ainsi que la façon dont sont introduits le cinéma et la télévision comme on les pratique aux États Unis. Pourtant, il n'échappe pas aux observations critiques formulées plus haut sur la minceur de l'approche scientifique.

Pour tempérer notre position face aux historiographes de la marionnette, ajoutons qu'il existe des documents dont le sujet central est la marionnette, mais qui n'ont pas, à proprement parler, un rapport direct avec son histoire. Nous trouvons des témoignages, des

---

13. Comme René Sieffert pour le Japon, Jacques Pimpaneau pour la Chine, Henryk Jurkowski pour l'Europe de l'Est ou Olenka Darkowska pour l'Afrique.

essais, traitant de phénomènes isolés géographiquement ou temporellement, reposant tantôt sur une pratique personnelle, celle d'un praticien désireux de retracer son expérience artistique singulière, tantôt sur celle d'un observateur curieux découvrant une forme de théâtre de marionnettes étrangère à sa propre culture. Ces textes ont la qualité de témoignage et, à ce titre, nous sont très précieux. Mais, qu'elles soient historiques ou anthropologiques, ce ne sont pas là des études systématiques possédant l'exigence méthodologique que requiert toute approche scientifique. Ce sont des contributions qu'il faut manier avec beaucoup de prudence comme des documents dans lesquels il existe potentiellement, quoiqu'à des degrés divers, une forte charge émotive. Ainsi, des ouvrages biographiques comme ceux de Louis Lemercier De Neuville, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes. Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, nous permettent d'entrevoir quelle fut la vie quotidienne des marionnettistes de salon du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous trouvons, dans les récits de voyages d'écrivains célèbres comme Stendhal ou Gérard de Nerval<sup>14</sup>, des témoignages de la vitalité des spectacles populaires de marionnettes le premier nous parle des *fantoccini* romains (*Lettres de Rome*, 1824), le second du *Caragueuz turc* (*Voyage en Orient*, 1851). Sans qu'ils fussent des spécialistes de la question, leurs observations éclairent notre perception d'une fraction de l'histoire de la marionnette. Les écrits sur «Les marionnettes» de Charles Nodier (1842) ou encore le célèbre *Sur le théâtre de marionnettes*, de Henrich von Kleist (1810) nous confirment dans l'idée que le débat sur cette forme théâtrale existait déjà depuis longtemps et préfigurait les arguments que Maeterlinck et Craig avancèrent quelques dizaines d'années plus tard.

Dans un autre registre, l'ambassadeur de France au Japon que fut Paul Claudel entre 1921 et 1927, nous fait partager son engouement pour le théâtre *bunrakou*<sup>15</sup> et nous communique l'essence de l'enjeu esthétique qui se joue sur la scène. D'autres écrits suivront son court essai sur le théâtre japonais<sup>16</sup>, mais Claudel aura été parmi les premiers à questionner ainsi le théâtre de son temps, grâce à cette analyse de l'art dramatique japonais (Claudel, 1966 [78-94]).

Nous n'allons pas ici passer en revue tous les écrits ayant eu pour thème la marionnette pour cela, nous pouvons nous reporter au remarquable travail de Didier Plassard *Les mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Cet ouvrage est une

---

14. L'anthologie des écrits sur l'art de la marionnette de Didier Plassard (1996), est un excellent ouvrage de référence où sont regroupés les extraits de textes importants qui jalonnent, depuis ses origines jusqu'à nos jours, l'histoire de la marionnette.

15. Nous conservons ici, l'orthographe de l'auteur, bien que nous orthographierons le mot sans «ou» et avec un «u» majuscule dans la suite du texte, soit Bunraku.

16. Celui de Roland Barthes par exemple (1970 [76-82]).

référence pour tous ceux qui veulent étudier l'évolution de la question esthétique du théâtre de marionnettes de l'Antiquité à nos jours.

Il existe aussi quelques monographies ayant pour objet le parcours artistique d'une compagnie ou d'un marionnettiste. L'étude effectuée par Françoise Kourilsky (1971) sur le *Bread and Puppet Theatre* en est un exemple trop rare. Elle nous donne un éclairage intéressant sur les manifestations contemporaines du théâtre de marionnettes dans le contexte social et politique bien particulier du New York des années soixante et de la guerre du Vietnam.

Si, concernant les aspects traditionnels et historiques, les documents ne manquent pas, en dépit des réserves formulées plus haut, ils viennent cependant de domaines souvent fort éloignés de la discipline marionnettique, depuis les ouvrages géo-touristiques<sup>17</sup> jusqu'aux articles d'anthropologues publiés dans des revues spécialisées<sup>18</sup>. Les formes extra-occidentales de théâtre de marionnettes sont parfois étudiées par des spécialistes de ces cultures, citons celui de Jacques Pimpaneau (1978) *Fantômes manipulés le théâtre de poupées au Japon*. Sa rigoureuse description de l'évolution des différentes formes de cet art sur l'archipel nippon est d'un grand intérêt pour une étude comme la nôtre par le modèle de développement qu'il propose. Il décrit longuement le Bunraku japonais qui reste la forme théâtrale orientale qui fascine le plus les créateurs occidentaux. Outre ces publications savantes, des expositions peuvent donner l'occasion d'éditer des études sur des formes peu connues du théâtre de marionnettes. C'est le cas pour le catalogue *Marionnettes et ombres d'Asie* rédigé par Françoise Gründ et Rainald Simon (1986).

L'exemple de l'Afrique nous instruit sur les limites des études anthropologiques effectuées sur notre sujet. L'histoire d'une science permet de prendre conscience que l'évolution de celle-ci n'échappe pas à certains préjugés sociaux, moraux ou idéologiques. La marionnette et les études africaines n'ont pas toujours fait bon ménage même si aujourd'hui la situation s'améliore. En effet, l'Afrique noire est peu connue pour ses marionnettes le masque a abusivement occulté cette forme pourtant si vivante de la théâtralité africaine, mais cette omission a été réparée comme en témoigne la dernière publication d'Olenka Darkowska *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain* (1998)<sup>19</sup>. Ceci nous incite à la

17. *La Chine en construction*, mensuel en français édité à Pékin *Pékin informations*, revue chinoise hebdomadaire en langue française éditée à Pékin, à consulter aux Amitiés Franco-chinoises, 36, rue des Bourdonnais, 75016, Paris *Indonésia*, Ambassade d'Indonésie, 49, rue Cortambert, 75016, Paris *Paris-Prague*, Trimestriel, édité par l'Association France Tchécoslovaquie, 24, rue Yves Toudic, 75010 Paris.

18. Y. Cisse (1977) ou J.-M. Jadot (1950-559-570) *Viviane Sukanda-Tessier* (1977).

19. Outre cet ouvrage, voir aussi le n°38 des *Cahiers de littérature orale*, 1995, consacré à la marionnette, et plus particulièrement l'article d'Olenka Darkowska.

prudence mais nous ouvre aussi des champs d'études jusqu'alors quasiment inexistantes et nous apporte des points de vue nouveaux sur notre sujet. Nous garderons toujours à l'esprit ces études anthropologiques afin d'éclairer notre réflexion théorique sur les différentes façons d'aborder l'art de la marionnette. Nous avons, dans ce but, regroupé, analysé et synthétisé un grand nombre de documents. L'étude de la culture marionnettique extra-européenne est très précieuse pour qui tente de comprendre la complexité des rapports qu'entretiennent entre eux les différentes composantes du théâtre de marionnettes, que ce soit le rapport à l'imaginaire symbolique ou mythique d'une culture ou les relations existant entre l'interprète et son public ou encore, le marionnettiste et sa marionnette. La préservation d'une tradition millénaire nous permet aussi d'échafauder des hypothèses sur les racines du théâtre de marionnettes dans notre propre culture. L'étude comparative de systèmes différents sera de plus en plus indispensable pour appréhender l'ensemble du champ théâtral couvert par la marionnette. Un grand travail de synthèse systématique sur le théâtre extra-européen reste à réaliser pour présenter une vision claire de la richesse de cet art dans le monde. Le dictionnaire encyclopédique du théâtre de marionnettes permettant de rendre compte de l'ensemble de la problématique marionnettique reste à mettre en chantier<sup>20</sup>.

Il existe une autre catégorie d'ouvrages consacrés plus particulièrement aux aspects techniques de la marionnette □ manipulation et fabrication, auxquelles peuvent s'adjoindre accessoirement des éléments historiques de base. La manipulation, par exemple, est abordée par André-Charles Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France* (1947) ou par Marcel Temporal, *Comment construire et animer nos marionnettes* (1942) dans lequel les techniques de fabrication des marionnettes et du castelet sont également traitées. Cette dernière publication peut être considérée comme l'archétype des manuels techniques consacrés à la marionnette. De tels ouvrages nous permettent d'avoir un bon aperçu des us et coutumes en vigueur chez les marionnettistes pour une époque donnée, de prendre en considération les pratiques concrètes, les savoir-faire, contemporains du texte. Les exemples donnés, dessins ou photographies nous aident à comprendre quels pouvaient être les choix esthétiques d'alors. Ces livres sont de niveau et de qualité très hétérogènes et les publications en français ne peuvent guère prétendre à la première place. Remarquons aussi que l'édition des ouvrages sur les techniques de fabrication a connu, à partir des années soixante, une inflation galopante. Le lectorat visé est essentiellement celui de l'école, ses enseignants et ses élèves, et marginalement les lieux d'éducation populaire, colonies de

---

20. Il semblerait que cela soit en cours de réalisation d'après la troisième de couverture de l'ouvrage d'Olenka Darkowska cité plus haut.

vacances ou mouvements de jeunes. Le risque que font courir ces ouvrages techniques<sup>21</sup> est celui d'enfermer la marionnette dans une activité manuelle d'art plastique et de bricolage en minimisant, voire en éliminant son aspect théâtral. De plus, l'exigence esthétique des modèles est souvent si pauvre qu'elle ne peut guère susciter un réel désir de création, et ceci, pour, soi-disant, se mettre à la portée des enfants. La part de l'introduction historique de ces ouvrages n'est, le plus souvent qu'un pauvre plagiat reproduisant, sans les vérifier, un ensemble de lieux communs et de stéréotypes qui entretiennent une vision réductrice de cette discipline.

Il semble qu'il n'existe pas d'ouvrage technique destiné aux professionnels de la marionnette – toutefois certaines publications se détachent des publications de masse par la qualité de leur contenu. Hansjürgen Fettig est de ceux là avec son *Hand-und-Stabpuppen*, publié en 1970. Les manuels de l'américain David Currell (1974, 1980, 1992) se situent, quant à eux, à mi-chemin entre des manuels pour animations enfantines et des ouvrages destinés à des amateurs éclairés. Ils donnent une foison d'informations techniques de base, fort utiles aux néophytes.

L'évolution des livres techniques est donc, elle aussi, un élément important pour observer le passage des innovations artistiques des avant-gardes dans le grand public. Ces ouvrages nous proposent des classifications typologiques sommaires mais instructives sur la pénétration de nouvelles formes marionnettiques. Nous pouvons, par exemple, mesurer l'intrusion d'objets détournés ou de manipulation à vue et constater qu'elle se fait timidement. Ceci dit, elle était impensable il y a seulement trente ans. Mais toutes ces publications n'ont pour objectif qu'une approche pratique, artisanale de la marionnette et il est difficile de trouver, ailleurs que dans quelques articles et de rares essais<sup>22</sup>, les éléments théoriques permettant de mener à bien l'analyse détaillée de l'importante mutation esthétique en cours depuis le début du siècle. La description anecdotique domine trop souvent ainsi que la polémique et la subjectivité. L'étude de vastes zones de la créativité marionnettique reste grandement inachevée surtout lorsque l'on se rapproche de la période contemporaine. Le théâtre de marionnettes ne fonctionne pas en circuit fermé – tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, il s'est trouvé confronté à d'autres formes de spectacles vivants, comme le théâtre d'acteurs humains notamment – que nous nommons ainsi afin de bien le démarquer

---

21. Comme *Les marionnettes en s'amusant* (Smith, 1997), *La ronde des marionnettes* (Luthi-Amos, 1975), *Marottes et marionnettes* (Delpeux, 1974), *La vie des marionnettes* (Humbert, 1987), qui ne sont ni pires ni meilleurs que beaucoup d'autres de la même veine.

22. Comme la thèse, déjà citée de Didier Plassard (1992) ou encore la quatrième partie de l'ouvrage d'Annie Gilles (1993).



de celui utilisant des «poupées» ou des objets – ou de disciplines artistiques comme les arts plastiques. On ne s'étonnera donc pas que nous nous tournions vers les travaux d'hommes de théâtre, mais aussi de peintres ou de sculpteurs – comme un Depero ou un Schlemmer – qui, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, ont réfléchi aux interactions que ces formes artistiques entretiennent épisodiquement entre elles, voire qui ont provoqué ces rencontres. Ces artistes ont, à un moment ou à un autre, connu la tentation de la marionnette et laissé des écrits sur le sujet. Des expériences peu connues de jeux scéniques ou d'écritures ont eu pour axe privilégié la marionnette. Nous pouvons citer comme exemples les écrits de Gordon Craig (1916, 1964, 1980) et son concept de «sur-marionnette», les écrits de Meyerhold (1973) sur le théâtre de foire et de marionnettes devant contribuer à la création de l'acteur nouveau. Avant eux, Maeterlinck s'était interrogé sur l'opportunité de remplacer les acteurs par des figures inanimées pour interpréter ses pièces symbolistes<sup>23</sup>. Il y a aussi les expériences ponctuelles de quelques «philistins» des avant-gardes historiques – comme le Futurisme<sup>24</sup> ou le Bauhaus – les œuvres de Depero ou Schlemmer (1978) ou encore les activités du «Laboratoire Action» des Autant et Lara<sup>25</sup>. L'on ne peut passer sous silence le théâtre de Ghelderode et son intérêt pour les formes traditionnelles de la marionnette belge<sup>26</sup>, l'œuvre de l'écrivain dramatique Pierre Albert-Birot (1977-1980)<sup>27</sup> ou les propositions dramatiques de Tadeusz Kantor (1999)<sup>28</sup> qui interroge de façon originale les marges du théâtre de marionnettes ou encore celles du metteur en scène du Cartel, Gaston Baty (1934, 1942, 1954), et sa soudaine passion pour les comédiens à tête de bois avec lesquels il noua de fructueux rapports.

C'est de ces avant-gardes ou de ces réformateurs du théâtre qu'un certain nombre de créateurs de spectacles de marionnettes se réclament aujourd'hui. À ce jour, nous ne pouvons estimer scientifiquement toute l'influence que ces écrits ou ces actions théâtrales ont pu avoir sur l'évolution du théâtre de marionnettes de ces dernières années. Nous pouvons cependant faire l'hypothèse qu'il existe des transmissions informelles d'expériences difficiles à évaluer parce que reposant trop souvent sur des trajectoires individuelles dont il faudrait pouvoir recueillir le témoignage. Toutefois, une chose est certaine – l'intérêt pour les réformateurs du théâtre, ayant approché de quelque façon que ce

23. Maurice Maeterlinck, «Menus propos — Le théâtre», *La Jeune Belgique*, n°9, septembre 1890, p.331-336.

24. Les futuristes Depero, Prampolini, Pannagi, à ce sujet, voir les deux tomes du *Théâtre futuriste italien*, de Giovanni Lista (1976) et *Futurismo et Futurismi*, le catalogue d'exposition au Palazzo Grassi à Venise, 1986, édition Abris Bompian.

25. Nous trouvons des traces de ces expériences théâtrales dans les ouvrages de Giovanni Lista (1976), de Didier Plassard (1992), de Michel Corvin (1978) et dans le n° de *Puck* consacré aux avant-gardes.

26. À ce sujet se reporter aux *Entretiens d'Ostende* de Ghelderode (1956).

27. *Théâtre I. Matoum et Téviabar. Larountala*, 1979.

28. *Les voies de la création théâtrale*, XI, T. Kantor 1, dans Denis Bablet (dir.), 1999.

soit la marionnette, trouve un écho manifeste au sein des équipes de création des années soixante-dix—cette influence est visible dans les partis pris esthétiques élaborés depuis cette période, que ce soit lors de rencontres fortuites confirmant des intuitions créatrices ou dans le cas d'un ascendant plus direct justifiant un engagement radical—la rencontre a eu lieu et a pris, depuis une quinzaine d'années, une ampleur exceptionnelle dont les revues spécialisées<sup>29</sup> se font l'écho. Pour cette période, nos principales sources d'information se trouvent dans des revues sur la marionnette comme les treize numéros de *Puck*, les onze numéros de *Mû*, la revue *Marionnettes* publiée au cours des quinze dernières années, sans compter les numéros spéciaux, consacrés à la marionnette par quelques périodiques<sup>30</sup> et les vidéos d'extraits de spectacles tournées lors de festivals ou directement fournies par les compagnies et regroupées au centre de documentation de l'Institut International de la marionnette<sup>31</sup> domicilié à Charleville-Mézières (France).

## F. ASSISES THÉORIQUES

Si nous voulons apporter un point de vue novateur à l'étude du théâtre de marionnettes, il nous faut aborder notre objet sous un angle différent de ce qui, jusqu'à ce jour, a pu s'écrire à propos de cette discipline. Les approches conventionnelles ne suffisent plus à rendre compte de la complexité du phénomène à étudier. La sémiologie reste l'un des outils d'analyse privilégiés des études théâtrales. Même si le théâtre de marionnettes est le plus souvent ignoré par les chercheurs de cette discipline, la tentation pouvait être forte de s'engager dans une allée si bien balisée. Force est de constater que cette approche privilégiée pendant des années, se trouve de plus en plus souvent remise en question ou, qu'elle a, pour le moins, perdu son statut dominant. Nous devons prendre acte de cet élargissement méthodologique qui, de plus, rencontra notre exigence de renouvellement, sans toutefois écarter définitivement des outils ayant fait leurs preuves. Cette exigence du renouvellement des outils et des méthodes n'est pas nouvelle dans les études théâtrales en général, mais elle l'est sûrement dans le champ réduit du théâtre de marionnettes. La complexité de cette recherche réside dans l'obligation devant laquelle nous place ce sujet d'étude de puiser à plus d'une discipline. Nos assises théoriques se trouvent donc à la

---

29. En 1988, la revue *Puck* consacre son premier numéro aux avant-gardes et aux rapports qu'elles ont entretenus avec la marionnette.

30. *Théâtre/public, Jeu, Art et thérapie, Actualité scénographique, Cahiers de littérature orale*, etc.

31. L'un des plus grands centres européens de documentation sur le théâtre de marionnettes.

croisée de différents champs – l’histoire du théâtre, la sémiologie théâtrale<sup>32</sup>, l’anthropologie culturelle<sup>33</sup>, la topologie symbolique et archétypale de l’imaginaire humain<sup>34</sup>.

Sans toutefois aborder spécifiquement le théâtre de marionnettes, dans son ouvrage didactique sur *L’analyse des spectacles*, Patrice Pavis, a fort bien démontré la nécessité d’une approche interdisciplinaire et interculturelle. Après une remise en question de la sémiologie théâtrale des années 1970 et 1980 (Pavis, 1996 – 13-17), l’auteur s’interroge sur la pertinence de renouveler les théories d’analyse du phénomène spectaculaire – « Il convient d’imaginer un modèle qui combine une esthétique de la production et de la réception, qui étudie leur tension dialectique, faisant la part de la réception anticipée par la production et de la production liée à l’activité du spectateur dans la réception » (Pavis, 1996 – 27).

Il devient donc pour lui, urgent de sortir d’une sémiotique par trop restrictive pour ouvrir la recherche en s’appuyant sur des disciplines comme la sociologie ou l’anthropologie. « La sémiologie [...] doit toutefois s’enrichir – et si possible sans perdre de sa rigueur – par une étude des mécanismes de besoin (sociologique) et du désir (psychanalytique) dans la perspective d’une anthropologie de l’acteur et du spectateur » (Pavis, 1996 – 30).

Nous pourrions adopter sans réserve ce point de vue méthodologique à notre objet et inscrire notre recherche dans cette mouvance théorique et méthodologique. Si cette ouverture multidisciplinaire nous semble la démarche la plus adaptée à l’étude détaillée du théâtre de marionnettes, nous ne pouvons pas, dans le cadre restreint de notre recherche, embrasser à nous seul et maîtriser toutes les disciplines convoquées plus haut. La théorie des systèmes nous semble, dans ce cas, être le moyen le plus sûr de prendre en compte la complexité de notre objet d’étude. Mais nous ne pourrions avancer sérieusement dans notre démarche qu’une fois définis avec précision les contours de cet objet. Il nous faudra donc effectuer une analyse critique des définitions que l’on peut trouver, sous les termes marionnette et théâtre de marionnettes. Parvenu à ce stade, il nous sera possible de dégager quelques-uns des grands axes autour desquels s’organise cette pratique théâtrale. Ceci devrait nous permettre de poser les bases d’une description systémique des différents éléments composant le théâtre de marionnettes.

---

32. Essentiellement les ouvrages de Patrick Pavis (1996), Tadeuz Kowzan (1992), Anne Ubersfeld (1981, 1996) et Évelyne Ertel (1977).

33. Nos références théoriques seront essentiellement puisées auprès de Marcel Jousse (1974), Marcel Mauss (1985) et Georges Devreux (1970).

34. Nos références seront principalement les ouvrages des auteurs comme Gilbert Durand (1969), Gaston Bachelard (1942, 1943, 1948, 1957, 1960), André Leroi-Gourhan (1945, 1964, 1965, 1968).

À ceci, il nous faut ajouter que, pour des raisons de logistique, la plupart de nos documents proviennent d'Europe et plus particulièrement de la France, ceci devrait teinter sensiblement notre étude d'une coloration hexagonale surtout pour les parties possédant des dimensions sociologiques comme les relations scène salle.

# **PREMIÈRE PARTIE**

## **DÉFINITION ET MÉTHODOLOGIE**

## CHAPITRE II

### PROBLÈME DE DÉFINITIONS

*Marionnette* □ Petite figure de bois ou de carton, qu'un homme placé derrière une toile fait mouvoir, à l'aide de fils ou de ressorts, sur un petit théâtre (Larousse, 1900 □ 634 et 1957 □ 634).

Certains termes, parce qu'ils possèdent un large éventail de sens, présentent des approximations sémantiques qui brouillent l'image que l'on a d'eux. Ils peuvent ainsi se voir attribuer diverses acceptions, le plus souvent métaphoriques, qui créent autour d'eux une sorte d'aura brumeuse qui masque leur sens réel. C'est le cas pour le terme *marionnette* lorsque l'on désire l'approcher en privilégiant son aspect théâtral. Par la potentialité polémique qui s'y rattache, le problème de la définition est certainement un des points délicats de toute étude sur le théâtre de marionnettes. Il est encore loin le temps qui verra s'installer un consensus ralliant praticiens, chercheurs ou simples amateurs autour d'une « formule » qui rendrait compte des différents aspects de cet art, tout en lui permettant de se dégager définitivement de toute ambiguïté réductrice. Qui plus est, ce consensus est certainement plus difficile à obtenir aujourd'hui que par le passé. Tant que la marionnette restait confinée dans un cadre traditionnel, les repères permettant de la décrire dans son utilisation théâtrale, s'avéraient relativement simples. La diversité typologique se résumait, sous l'Ancien Régime et pour le XIX<sup>e</sup> siècle, à quatre grands types □ la tringle, le fil, la gaine, et l'ombre<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, le cadre référentiel dans lequel se développe le théâtre de marionnettes a subi des modifications significatives. Sous la pression des artistes, qu'ils soient marionnettistes ou non, les techniques marionnettiques ont évolué à un tel point, que les repères et les codes habituellement admis par le public, se brouillent jusqu'à devenir méconnaissables ou, mieux encore, cessent purement et simplement d'exister. La disparition progressive des préjugés, qui jusqu'alors touchaient le milieu artistique lorsqu'il était question de marionnette, a favorisé, pour une nouvelle génération de plasticiens, de chorégraphes, de

---

1. Nous détaillerons ces différentes techniques de manipulations au chapitre suivant.

metteurs en scène<sup>2</sup>, une réappropriation de la marionnette, non sans quelques licences créatrices vis-à-vis de la tradition. Ces artistes ont introduit la marionnette, sans toujours la nommer ainsi, préférant les termes de fantoches, effigies, figures, mannequins, pantins, etc., comme par effraction, dans des lieux scéniques d'où elle était exclue et dans des situations dramatiques où sa présence vient interroger la création actuelle. Pour le chercheur contemporain, rendre compte de ces nouvelles pratiques, de ces nouvelles esthétiques, de ces recherches théâtrales singulières, devient une tâche d'autant plus mal aisée que ce mouvement est multiple, contradictoire et loin de faire l'unanimité. Il semble, en effet, que l'on trouve encore des phénomènes de résistance au changement chez certains spectateurs non averti et parfois même dans les milieux plus spécialisés.

La revue des définitions portant sur la marionnette devient un précieux indicateur de l'évolution des mentalités vis-à-vis de cet art. Dans ce chapitre, nous souhaitons présenter un bilan de l'évolution qu'a pu subir l'expression *théâtre de marionnettes* depuis que l'on s'y intéresse, ailleurs que dans la lexicologie classique. Nous ne ferons donc pas une étude exhaustive du terme, mais plutôt un survol critique, devant nous faire progresser dans la compréhension du sens que recouvre aujourd'hui ce terme. Prenant prétexte de cet inventaire, nous soulèverons les principales interrogations qui se posent dès que l'on aborde l'art de la marionnette.

## A. ÉTYMOLOGIE

Avant toute chose, voyons ce que l'étymologie française de *marionnette*, peut nous révéler sur l'histoire de ce mot. Charles Magnin en propose une origine religieuse<sup>3</sup>

Comme du nom latin *Maria* le moyen âge avait formé *Mariola*, qui des jeunes filles passa aux statuette de la Vierge exposées à la vénération publique dans les églises et dans les carrefours, de même à la naissance de notre langue nos aïeux ont dérivé du nom de *Marie* plusieurs gracieux diminutifs, *Marotte*, *Mariotte*, *Mariole*, *Mariette*, *Marion*, et même *Marionnette*. [...] Cependant, comme l'ironie finit par se glisser partout, on ne tarda pas à détourner le sens d'abord aimable et religieux des mots, *Marotte*, *Mariotte*, *Marionnette*, pour leur donner une acceptation profane ou railleuse (Magnin, [1862] 1981<sup>3</sup>108-109).

Magnin avance, quoiqu'avec moins de certitude, que le mot viendrait des *Marie di legno*<sup>3</sup> vénitiennes, qui remplacèrent, au XIV<sup>e</sup> siècle, les jeunes filles dans les processions de la fête annuelle *delle Marie*. Remarquons toutefois qu'en français le terme générique de

2. Brook, Vitez, Mnouchkine, Lavaudan, Kantor, Lavelli, etc.

3. Marie de bois.

marionnette possède une acceptation sémantique beaucoup plus large et donc moins précise, que dans les autres langues européennes. Alors qu'en France, marionnette désigne généralement toutes les sortes de fantoches utilisés à des fins théâtrales, pour les Italiens, les Anglais, les Espagnols ou les Allemands *marionnette* désigne spécifiquement l'instrument manœuvré à l'aide de fils, le manipulateur dominant sa poupée. La [marionnette à] *gaine*, quant à elle, se différenciera de celle à *fils* par des termes comme *burrattini*<sup>4</sup> en Italie (*pupi* étant réservé aux marionnettes à tringle sicilienne), *puppet* en Angleterre, *titere* en Espagne ou *Handpuppe* en Allemagne.

Nous ne pouvons pousser plus loin l'approche étymologique par manque d'informations complémentaires, prenons acte seulement de la forte connotation religieuse associée à la marionnette au Moyen Âge.

## B. LES DICTIONNAIRES

Pour prendre conscience du réseau sémantique dans lequel est pris le mot marionnette nous avons choisi quelques exemples de définition prise dans des dictionnaires généralistes et spécialisés. Le *Petit Larousse* dans son édition de 1959 nous donne la définition suivante pour le mot Marionnette « Petite figure de bois ou de carton qu'un homme placé derrière une toile fait mouvoir, à l'aide de fils ou de ressorts, sur un petit théâtre. »

Notons que, depuis l'édition de 1900, placée en exergue du chapitre, la définition n'a pas changé.

Le *Larousse de poche* dans son édition de 1979 propose la définition suivante « Poupée articulée qu'on fait mouvoir à l'aide de fils. » Dans cette version, nous remarquons la spécialisation du terme qui n'est pas sans rappeler l'acceptation qui lui est faite en Italie ou en Allemagne. Retenons d'autre part le terme de poupée.

Le *Robert micro* dans son édition de 1995 donne la définition suivante « Figurine représentant un être humain ou un animal, actionnée à la main par une personne cachée. *Marionnettes à fils, à tige, à gaine.* » Il semble qu'ici, l'auteur de l'article ait pris en compte, en partie, l'évolution qu'a subie l'art de la marionnette dans les années 1980 en

---

4. L'acteur italien, élément de la troupe des *Gelosi*, eut un tel succès que les marionnettistes ambulants lui empruntèrent son nom pour en doter leurs marionnettes en signe d'admiration, les voulant à la ressemblance du grand acteur le terme passa dans le langage populaire et y demeura (Magnin, [1862] 1981:81 et Duchartre, 1955:107).



particulier l'utilisation du terme figurine. Mais c'est dans les dictionnaires spécialisés, analogique ou de synonymes, que nous comprenons le mieux à quoi l'on associe communément la marionnette.

Dans le *Dictionnaire des synonymes* Robert (Du Chazaud, 1989□ 438, 485), pour *marionnette*, on nous renvoie à *pantin* qui propose comme synonymes□ arlequin, bamboche, burattino, clown, fantoche, guignol, jouet, joujou, mannequin, margotin, marionnette, pantalon, polichinelle, poupée, pupazzo. Dans le dictionnaire des synonymes de Larousse (Genouvrier, Désirat et Hordé, 1977□293) *marionnette*, ne figure pas, il faut aller à *pantin* pour trouver□ marionnette, fantoche, guignol, polichinelle. Enfin dans le *Dictionnaire analogique* de Charles Maquet ([1936] 1977□ 39, 347) *marionnette* est renvoyé au mot-centre *automate* qui nous donne□ androïde, fantoche, jacquemart, marionnette, bamboche, guignol, pupazzi, pantin, poupée, polichinelle, jouets mécaniques, ombres chinoises.

Dans un tel contexte, nous percevons les difficultés qui peuvent surgir lorsque l'on veut rompre avec les habitudes et les images qui sont associées à la marionnette. C'est un fait d'histoire qu'il faut considérer et sur lequel nous n'engagerons aucune polémique. Il nous suffit de préciser clairement que le seul objet qui nous intéresse ici, est□ *le théâtre de marionnettes*. Si un élément de ce *théâtre* peut entretenir quelque cousinage avec des pratiques n'appartenant pas à cet art, qu'elles soient d'ordre magique, pédagogique, ludique ou thérapeutique, nous les repérerons sans toutefois nous y attarder.

### **C. DÉFINITION DES HISTORIENS ET PRATICIENS DE LA MARIONNETTE**

Un rappel des définitions données par les dictionnaires les plus communs nous semblait indispensable pour suggérer le cadre dans lequel la marionnette évolue du point de vue lexicologique, toutefois, notre propos n'est pas de développer cet aspect de la recherche. Pour saisir l'évolution sémantique du théâtre de marionnettes, nous voulons interroger des auteurs qui, soit comme praticiens, soit comme théâtrologues ou historiens, se sont engagés dans l'élaboration d'une définition qui leur semblait, à leur époque, le mieux rendre compte de cette pratique théâtrale.

## Gaston Baty

Nous avons choisi, pour commencer cette revue critique, la définition du fondateur des « Marionnettes à la française » et historien du théâtre et de la marionnette, Gaston Baty. Elle nous semble emblématique du type d'approche que l'on pouvait avoir avant les années cinquante. Baty s'est surtout intéressé à la marionnette à gaine lyonnaise, à laquelle il a voulu redonner une vie nouvelle, renouant ainsi avec une partie du répertoire du XIX<sup>e</sup> siècle. « Qu'est-elle donc en fin de compte ? Une poupée, apparemment, mais capable de revêtir des personnalités diverses et douée d'une mobilité intelligente et puissamment expressive » une poupée qui joue » (Baty et Chavance, 1959<sup>[6]</sup>).

Le metteur en scène du Cartel<sup>5</sup> exclut un peu rapidement le manipulateur et induit une personnification de la poupée » terme qui relie fortement le théâtre de marionnettes au monde de l'enfance. Avec cette définition réductrice, Baty s'inscrit dans la mentalité héritée du XIX<sup>e</sup> siècle. Il perpétue un point de vue que résume la citation placée en exergue de ce chapitre. Pourtant Baty ne peut être suspecté d'avoir voulu infantiliser cet art, lui qui délaissa les sociétaires de la Comédie française pour des acteurs plus dociles » les marionnettes. Il était à ce point conscient des exigences techniques de la manipulation, qu'il recréa à l'usage des manipulateurs de sa compagnie une sorte de grammaire d'exercices pour marionnettistes à gaine<sup>6</sup>. Nous pouvons nous faire une idée de cette discipline grâce au témoignage d'Alain Recoing, l'un de ses héritiers directs et maître français incontesté de cet art de la manipulation. Dans un spectacle-démonstration, *Manipulation*, Recoing, non seulement expose, mais pousse jusqu'à la virtuosité la richesse de cet art de la manipulation. Cet exemple permet de comprendre le décalage qui existe trop souvent entre, d'une part, la pratique et, d'autre part, le discours tenu sur celle-ci dès qu'un artiste veut faire œuvre de vulgarisation. Il y a, dans le langage de bon nombre des défenseurs de la marionnette (comme dans celui de Baty), une difficulté à présenter ce théâtre sans y glisser des expressions réductrices et sans le ramener au seul domaine de l'enfance.

---

5. Association, connue sous le nom du *Cartel des quatre*, fondée à Paris le 6 juillet 1927 par Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëf, directeurs respectifs du Studio des Champs-Élysées, du théâtre de l'Atelier, de la Comédie des Champs-Élysées et du théâtre des Mathurins.

6. Pour un résumé de cette grammaire élémentaire voir André-Charles Gervais (1947), ainsi que Marcel Temporal (1942<sup>[95-120]</sup>).

## La problématique de l'enfance

Nous ne pouvons aller plus loin dans notre examen des définitions sans nous arrêter sur les liens qui relient, certains diraient aliènent, le théâtre de marionnettes au monde de l'enfance. Il a été et est encore un enjeu trop important pour nombre de marionnettistes qui veulent obtenir la reconnaissance du milieu théâtral, pour l'ignorer. Sans épuiser le sujet dans ce chapitre, nous pouvons pour le moins l'évoquer. Pour ce faire, nous pouvons convoquer l'hypothèse d'Annie Gilles (1980□44-47)<sup>7</sup>, l'une des rares chercheuses françaises qui se soit penchée de façon novatrice sur la marionnette. Pour elle, le jeu théâtral de la marionnette pourrait bien avoir comme origine la poupée et les activités ludico-symboliques de la petite-fille qui s'amuse avec sa poupée. L'approche est d'autant plus originale que le sujet est brûlant, en effet, et qu'il focalise beaucoup de controverses entre les nostalgiques de l'enfance et ceux qui rejettent toute assimilation à cette période de la vie. Cette tentative d'analyse pourrait bien être le germe d'un réel mouvement permettant de dédramatiser quelque peu le débat□

La soumission d'objets aux fantasmes de qui lui assigne un rôle et les manipule, fait du théâtre de marionnettes, même dans ses formes les plus élaborées, une sorte de prolongement du jeu enfantin dans un comportement d'adulte. [...] Ce rapport ludique aux objets prend toutes les nuances décelables dans le jeu enfantin du même type□l'objet peut devenir un double ayant pour fonction la préservation de l'anonymat, [...] ce peut être un objet compagnon qui entretient bien des analogies avec l'objet «transitionnel□, ce peut être un objet sacralisé, [...] en tout cas symbolique et c'est en affirmant cette dimension ludique et l'absence de frontières étanches entre le monde de l'enfance et celui de l'âge adulte que le théâtre de marionnettes contemporain me semble le plus subversif. Mais la marionnette est aussi un objet exhibé et c'est en cela que son jeu se distingue du jeu enfantin dans la mesure où ce dernier n'implique pas nécessairement d'autre spectateur que le joueur lui-même. Le théâtre de marionnettes est d'abord du théâtre et il diffère du théâtre d'acteur par la fonction intermédiaire de la marionnette dans le rapport de celui qui joue au public (Gilles, 1980□47).

Comme nous le voyons dans ce texte, Annie Gilles, en présentant la pratique de la marionnette comme un prolongement du jeu de l'enfant «manipulant□ une poupée-jouet, propose une hypothèse de définition stimulante. Cette assertion rejoint celle que faisait déjà Charles Nodier en 1842, lorsqu'il attribuait à la poupée avec laquelle joue la petite fille, l'origine du théâtre de marionnettes□«Quant aux marionnettes, il est impossible de n'en pas retrouver le type dans ce jouet cosmopolite qu'on appelle une poupée□ (Nodier cité par Plassard, 1996□73). Cette position avait été jusqu'à présent assez violemment rejetée par les historiographes de la marionnette qui lui préféraient une origine plus noble, voire une ascendance sacrée, celle de la statuaire mobile des rituels pharaoniques ou hellènes.

---

7. Cette hypothèse est reprise et développée dans Gilles (1993□43, 137, 172-176, 284-287).

Toutefois, si cette idée est quelque peu à contre-courant du sentiment général de la profession, elle permet de resituer la marionnette dans un processus «[...] qui nous rappelle [...] des modes de pensée dépassés de notre préhistoire individuelle et des temps originaires des peuples» (Freud, 1985[253]). Ces traces d'animisme, qui peuvent surgir au contact de la marionnette, évoque pour nous ce concept d'*inquiétante étrangeté* dont Freud avançait qu'il pouvait découler «[...] de la proximité du complexe de castration (Freud, 1985[250])» et dont Annie Gilles développe certains aspects dans son ouvrage *Images de la marionnette dans la littérature* (Gilles, 1993[82-97]).

Mais cette référence au jeu enfantin n'est pas sans danger. Nous risquons de voir s'y glisser une autre approche de l'enfance, moralisante cette fois, celle héritée de la bourgeoisie catholique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et réactivée dans les années 1960-1970, quoique différemment, par une bourgeoisie qui voyait dans cette période de la vie une sorte d'âge d'or, tout empli de douceur angélique, de spontanéité et de poésie bucolique, qu'il faudrait à tout prix retrouver ou pour le moins préserver. Âge d'or de l'enfance mythique que l'on trouve en filigrane, dans l'un des aspects de la révolte des jeunes Français en mai 1968 et de leur utopique revendication à l'expression d'un imaginaire poétique libéré de l'emprise du monde adulte qui ne sait plus rire, créer et jouir librement. Il faut peut-être voir dans cette conception idéalisée et naïve de l'enfance qui perdure encore dans l'inconscient collectif occidental, un lien avec le besoin qu'a l'être humain de manipuler des forces qui le dépassent. S'il existe une motivation psychologique similaire, qui serait liée, selon Annie Gilles, à la résolution du complexe de castration, le jeu de l'enfant avec un objet, une poupée par exemple ou la théâtralisation fonctionnelle de l'objet en personnage dramatique, poursuit des objectifs différents principalement sur le plan de la relation à l'autre. Le vécu existant entre le manipulateur et son objet est d'une nature assurément différente de celui qu'entretient un enfant avec sa poupée, mais plonge peut-être ses racines comportementales dans une même matrice. Ici encore, il faut être prudent, car nous ne pouvons pas affirmer que cette relation à l'objet possède des caractéristiques universelles. Chaque marionnettiste, dans le secret de sa relation, entretient un type d'échange qui lui est personnel ou encore imposé par les exigences de sa culture. Qu'y a-t-il de commun entre la marionnette propitiatoire du chaman investie de la présence réelle de la divinité et le numéro de music-hall d'un montreur virtuose ? En fait, le rapport *magique* supposé entre l'objet et l'enfant est plus à rechercher dans la relation marionnettes-spectateurs que dans celle du marionnettiste à son instrument, encore faudrait-il apporter des nuances d'ordre psychologique et culturel.

Au vu de ces remarques nous pouvons avancer qu'il ne sera pas vain d'aller chercher du côté de la problématique de l'enfance, prise dans une acceptation large (processus d'évolution cognitive, symbolique, manifestation de l'inconscient dans la structuration du Moi et du Surmoi, objet transitionnel, etc.), des explications sur les raisons de la fascination que cet art exerce sur cette catégorie de public que sont les enfants. Inversement, la ferme volonté de certains praticiens de se démarquer de cet univers infantile pourrait bien être le signe d'une maturation des modes de pensée. À partir de cette réflexion, il devrait être possible, d'une part, d'éclairer un certain nombre d'interrogations touchant à la résistance aux changements tant du côté du public que des artistes eux-mêmes et, d'autre part, de tenter de comprendre les mécanismes en jeu lorsque les processus de création et de perception sont en action.

## Gérard Marinier

Mais revenons à une approche plus chronologique des définitions de la marionnette théâtrale. Dès le début des années cinquante, on était à même de percevoir un certain trouble qui commençait à envahir le théâtre de marionnettes□

Une marionnette est en réalité la reproduction plus ou moins fidèle, plus ou moins interprétée, d'un être vivant, dans une proportion variable, et plus ou moins capable de mouvements déterminés, pouvant évoquer toutes sortes de sentiments, d'états d'âme et d'attitudes, bref, ayant des possibilités dramatiques, étant animée soit visiblement, soit invisiblement à l'aide de n'importe quel moyen inventé par son manipulateur (Marinier, 1953, cité par Bensky, 1971□2).

Ce qui est exprimé ici, dans le propos de Gérard Marinier, est une volonté d'ouvrir la définition en prenant garde de ne rien exclure. L'utilisation de termes comme «□plus ou moins□», «□variable□», «□toutes sortes□», «□n'importe quel moyen□» souligne les précautions langagières de l'auteur. Il reste qu'il y a dans la formulation «□la reproduction plus ou moins fidèle [...] d'un être vivant□» une ambiguïté qui perdure en ce qu'elle laisse peu de place aux objets pouvant être animés au point de changer de statut et de devenir de véritables personnages marionnettiques, surtout ceux qui ne possèdent aucune ressemblance morphologique avec un être vivant comme les ustensiles de cuisine, les outils ou tout autre objet de récupération. *A contrario*, nous pouvons noter une certaine audace, par rapport à la tradition, dans le fait de laisser entendre que le manipulateur puisse manipuler à vue une marionnette «□[...] animée soit visiblement, soit invisiblement□». Pareille allusion est encore rare à cette époque. Hormis les montreurs de marionnettes et les ventriloques du music-hall, nous n'avons guère d'exemple de spectacle où le marionnettiste opère à vue. Il faut attendre l'organisation de deux festivals qui tinrent leurs assises, en été

1958, à Liège le Festival International de la Marionnette Moderne qui s'étendit du 7 juin au 29 septembre et celui de la Marionnette Traditionnelle concentré du 15 au 20 août 1958, pour voir se confronter sur la scène internationale les formes dites traditionnelles et les théâtres de marionnettes «modernes». À cette occasion se tint un congrès à caractère scientifique, le Congrès International de la Marionnette Traditionnelle<sup>8</sup> où furent débattues d'importantes questions portant sur l'évolution récente de la marionnette. Au travers des différentes communications qui furent prononcées pendant ce congrès, des articles de presse portant sur les spectacles qui y furent présentés, plus particulièrement ceux donnés par des marionnettistes comme Yves Joly (France)<sup>9</sup> et Michael Meschke (Suède), l'on sent un mélange d'intérêt et de réticence qui rend compte de l'émergence timide d'un phénomène (manipulation à vue, théâtre d'objets) qui ne prendra vraiment son ampleur qu'une quinzaine d'années plus tard. En cela, cette rencontre est un moment décisif pour l'histoire de la marionnette. L'on comprend mieux la prudence de Marinier qui, tout en sentant l'émergence de nouvelles formes, ne pouvait encore prendre toute l'étendue de la mutation qui allait s'opérer quelques années plus tard.

## Bil Baird

Dans le milieu des années 1960, la référence obligée à l'enfance et, avec elle, à l'amusement, commence à disparaître. Elle n'est plus systématiquement mise de l'avant comme en témoigne la définition suivante attribuée à Bil Baird, marionnettiste américain et historien de la marionnette : «Une marionnette est une figure inanimée qui, guidée par une main, se meut devant des spectateurs» (Baird, 1967, 13).

Avec cette affirmation qui brille par sa concision, nous franchissons une étape significative. La notion de «figure» rompt avec la poupée enfantine. Celle de «guidée» donne à la manipulation une richesse nouvelle qui laisse une place à la relation complexe qui s'installe entre l'objet manipulé et son manipulateur. Baird ne s'engage pas dans la voie de la pensée magique, qui attribuerait «magiquement» la vie à l'objet. Il introduit tout à la fois, les facteurs aléatoires, qui appartiennent à la physique du mouvement avec lesquels le manipulateur doit composer, «figure inanimée [...] guidée par une main», et ce qui donne

---

8. Manifestation qui donna lieu à une intéressante publication (*Quand les marionnettes du monde se donnent la main...*, Commission du Folklore de la Saison Liégeoise, 1958) retraçant les débats et les communications dont certaines prennent acte des évolutions récentes du théâtre de marionnettes, mais aussi les programmes des spectacles et des articles parus dans la presse écrite.

9. *Quand les marionnettes du monde se donnent la main...*, Commission du Folklore de la Saison Liégeoise, 1958, p. 33 et 39.

tout son sens à la présence de la marionnette comme personnage qui se voit attribuer l'illusion d'une autonomie, «figure inanimée [...] se meut», que ce personnage marionnettique doit posséder dès qu'il paraît sur scène.

Cela dit, la proposition de Baird n'en est pas moins restrictive. L'expression «guidée par une main» ne sous-entend-elle pas une position esthétique marquée par un certain ethnocentrisme? Rappelons que Baird est avant tout un marionnettiste à fils et que ce type de manipulation requiert une grande technicité instrumentale qu'il va perfectionner dans les studios de cinéma et de télévision. La technique «sérieuse» et progressivement implantée dans les studios de cinéma exerce certainement une influence sur Baird et ses successeurs qui réaliseront que l'art de la marionnette doit acquérir une perfection technique qui l'éloigne du castelet, symbole traditionnel de la marionnette française ou européenne bien qu'exigeant beaucoup moins d'engagement personnel dans le jeu et l'expression des sentiments.

Mais c'est le rapport à la «main» qui nous interpelle ici. Il nous faut prendre acte que la notion de «manipulation» recouvre un sens beaucoup plus large que celui induit par son étymologie «*manu*». La main, même si elle conserve une position dominante dans l'activité marionnettique, n'est pas hégémonique. Nous trouvons en Afrique, par exemple, des marionnettes manipulées avec les orteils<sup>10</sup> ou encore, dans certaines formes contemporaines, avec la tête, les dents, les genoux, les épaules ou toute autre partie du corps. Dans le théâtre contemporain, ces diverses manipulations vont nécessiter une disponibilité et un engagement corporel bien différent de celui exigé pour le castelet. Ce rapport à la main du manipulateur laisse supposer une taille réduite, inférieure à son modèle humain. Cette miniaturisation de la représentation humaine est l'un des critères le plus généralement admis lorsque l'on pense à la marionnette; il sera lui aussi remis en question dans d'autres cultures que la nôtre, en Afrique par exemple, mais aussi dans des spectacles occidentaux récents comme ceux du Bread and Puppet (USA) ou de l'Atelier de l'Arcouest (France) pour ne nommer que ces compagnies. La main seule ne suffit plus à mettre en mouvement la marionnette, elle exige même parfois que le corps entier du manipulateur soit impliqué pour, paradoxalement, donner vie à une seule main du personnage marionnettique.

---

10. Voir l'illustration 7a et b, dans *Cahier de littérature orale*, n°38, Paris, 1995 et dans l'article «Les oreilles ne dépassent jamais la tête». Les maîtres de marionnettes africains, d'Olenka Darkowska dans le n° de la revue *Mû*, 1994, 103 et 105.

## Alain Recoing

Dans son chapitre consacré aux marionnettes dans l'*Histoire des spectacles* de Guy Dumur (1965), Alain Recoing propose une vision large de ces «objets animés». En pointant nettement leur fonction spectaculaire, il lève beaucoup d'ambiguïtés.

Les marionnettes sont des objets animés par l'homme. Elles ne sont pas forcément figuratives et vont de la représentation, naïve ou non, satirique ou tragique, de la figure humaine au signe le plus abstrait. Enfin leur animation est organisée en vue d'un spectacle, soit de variété, soit dramatique ou lyrique. C'est pourquoi on oppose généralement la marionnette à la poupée-jouet, aux automates, aux santons. La rencontre avec [...] les techniques modernes de l'éclairage scénique ou de la caméra, élargit à l'infini son emploi (Recoing dans Dumur, 1965 1461).

Un mot clef apparaît ici, celui d'*objet*. Cette rupture dans l'approche de la marionnette est d'une grande importance, elle porte en elle une volonté démystificatrice qui redonne au créateur la première place, que celui-ci soit acteur-manipulateur (manipulacteur) ou metteur en scène. Recoing, dans cette définition, affirme la nature d'objet de la marionnette, en excluant clairement ce qui ne peut lui être totalement assimilé. L'auteur précise la limite de cet objet dramatique sans toutefois le cantonner au seul théâtre ou spectacle vivant. C'est aussi une façon d'introduire la marionnette dans la modernité que de faire état de sa rencontre avec l'éclairage scénique ou encore avec l'image enregistrée ou différée, celle du cinéma et surtout celle de la télévision où elle fait, à cette époque, une percée remarquée. Les différents types de spectacles énumérés et, en particulier, ceux que recouvre le terme de *variété* fournissent des informations utiles à qui veut comprendre comment s'est structurée l'image de la marionnette dans l'esprit de nos contemporains. Il n'est pas inutile de rappeler ici que certaines formes novatrices du théâtre de marionnettes pour adultes de la fin des années 1950 ont été créées au cabaret<sup>11</sup>. Yves Joly en est un remarquable exemple avec ses sketches *Ombrelles et parapluies*, *Bristol* ou sa *Tragédie de papier* créés à la Rose Rouge (1958) à Paris. Par leur originalité et l'utilisation non conventionnelle d'objets ou de matériaux comme des parapluies ou du papier, les numéros de Joly vont «[...] marquer d'une façon déterminante l'évolution des spectacles de marionnettes» (Recoing dans Dumur, 1965 1489), au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Force est de reconnaître à présent que nous sommes loin de la définition citée plus haut et tirée de l'édition 1900 du dictionnaire Larousse.

---

11. À cette époque, il n'y a guère, en France, d'autres débouchés pour les avant-gardistes de la marionnette comme Yves Joly ou Georges Lafaye, que le cabaret, ce qui induit des formes courtes de spectacles «[...] animation pour adultes» (Recoing dans Dumur, 1965 1489).



## Roger Daniel Bensky

En passant en revue ces diverses propositions, nous avons déjà pu suivre une partie de l'évolution des mentalités sur l'art de la marionnette ainsi que les transformations techniques et esthétiques qui s'opèrent en son sein. Le chercheur Roger Daniel Bensky a entrepris la tâche délicate de synthétiser cette métamorphose. Après avoir analysé quelques définitions, il propose la sienne. Elle sera, dit-il, une hypothèse de travail permettant d'étudier le théâtre de marionnettes sur des bases consensuelles□

La marionnette est au sens propre, un objet mobile, non dérivé, d'interprétation dramatique, mû soit visiblement, soit invisiblement, à l'aide de n'importe quel moyen inventé par son manipulateur. Son utilisation est l'occasion d'un jeu théâtral. [...] Cette hypothèse de travail nous permettra d'examiner les différents aspects du «Théâtre de marionnette□ considéré comme manifestation esthétique particulière, ayant des conventions et des lois propres. En tant que phénomène théâtral, le jeu de la marionnette implique une action dramatique, une figuration de la réalité, un espace ou emplacement scénique, et des spectateurs (Bensky, 1971□21-23).

Cette approche met l'accent sur deux éléments, en rupture avec la tradition, qui commencent à émerger au cours des années 1970. Le premier est emprunté à Gérard Marinier et concerne la manipulation qui peut se faire «Soit visiblement, soit invisiblement□. La pratique de la manipulation à vue, qui sera déterminante pour l'évolution de la marionnette, se confirme donc et n'ira qu'en s'amplifiant dans les années suivantes. Le deuxième élément que nous voulons souligner est l'affirmation de la créativité□du marionnettiste. Nous ne sommes plus en présence d'un montreur qui reproduit plus ou moins fidèlement une effigie humaine conformément aux fondements d'une pratique transmise traditionnellement, mais d'un artiste qui invente l'instrument même de son art et la façon de s'en servir. Là aussi la rupture est considérable, même si la fracture s'est fait sentir bien avant les années 1970. D'autre part, Bensky prend soin de délimiter l'espace spectaculaire de la marionnette comme manifestation théâtrale, car enfin il est bien question ici du *théâtre* de marionnettes.

Il persiste toutefois une zone d'ombre dans la définition de Bensky qu'il nous faut rapidement éclaircir, car elle met en cause la plasticité de l'objet. Lorsque celui-ci évoque la notion d'objet «Non-dérivé□ qu'il a préalablement défini comme un objet simple «□...] façonné par l'homme et n'ayant aucun caractère expressif en soi ni préalablement□ (Bensky, 1971□21-23), Bensky évacue un peu rapidement le fait que le modelage, la sculpture de certains personnages sont parfois si expressifs qu'un jeu de lumière suffit à

insuffler la vie sans qu'aucun mouvement ne soit imprimé à l'objet-marionnette<sup>12</sup>. Il ne faut donc pas sous-estimer l'aspect plastique des marionnettes qui, indépendamment de tout mouvement, peuvent suggérer beaucoup par leurs seules présences. Cette restriction posée, nous pouvons affirmer qu'avec Bensky, nous avons franchi un pas décisif □ celui de la marionnette prise comme phénomène théâtral à part entière, ayant ses conventions et ses lois propres. Nous pouvons saisir la marionnette, dans ses spécificités, c'est-à-dire aussi bien comme agent singulier d'une écriture scénique spécifique, qu'agent susceptible de nouer des liens relationnels entre l'animé, l'inanimé et l'animateur. Reste à formuler la problématique centrale de la vie transférée à l'objet. Les définitions qui suivent vont justement préciser l'importance de la perception ou de la manifestation du vivant dans le théâtre de marionnettes.

## Émile Copfermann

Marionnette désigne une forme donnée à la représentation humaine se destinant au spectacle. Animée par un manipulateur, un marionnettiste, elle n'existe qu'avec cette faculté de pouvoir inclure en elle l'animation. Même inerte, une marionnette n'est ni une poupée, ni une statuette, ni un automate. Elle porte en elle sa propre destination, être vue telle □ la lecture, le regard, l'imagination achève la statuette [...]. Dans la marionnette, tout ce qui est n'existe que pour suggérer ce que la manipulation précisera □ elle s'ouvre aux expressions «Parlées □ par le mouvement, car la parole première de la marionnette est son action. [...] C'est l'action de l'objet-marionnette qui lui donnait son caractère-personnage-marionnette (Copfermann, 1980 □ 41).

Dans cette définition d'Émile Copfermann (1980 □ 40-42), toute l'équivoque de la modernité de la marionnette est soulevée, en particulier celle de la manipulation et par là du mouvement et de son rapport au public. Il reste néanmoins quelques traces de la vision anthropomorphe traditionnelle, «Une forme donnée à la représentation humaine □, mais l'allusion est suffisamment vague pour que toutes sortes d'interprétations soient possibles. La dimension spectaculaire est affirmée, mais ce qui est nouveau, c'est la prise en compte de l'importance de la lecture créatrice du spectateur<sup>13</sup> □ la marionnette n'est jamais totalement achevée tant que le spectateur n'est pas venu y poser la touche finale. Cette recherche dans la production d'un sens, qui ne saurait aboutir sans une participation active de l'imaginaire du public, croise la démarche des *écrivains scéniques*<sup>14</sup> ainsi définis par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos et du «□...] rapport dynamique [qui] s'installe dès

12. Par exemple, un simple miroir placé au fond d'une orbite renvoie la lumière de telle façon qu'on pourrait croire à un regard vivant.

13. Notion chère à un réformateur du théâtre comme Meyerhold.

14. Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos utilisent cette expression pour désigner des créateurs qui privilégient avant tout dans leur composition théâtrale un travail dans et sur l'espace plutôt qu'à partir d'un texte dramatique.

lors entre le spectateur et l'image [la marionnette], selon qu'il s'en empare ou se laisse saisir par elle» (1998, 181). Les propositions théoriques avancées par Hébert et Perelli-Contos à propos du théâtre de l'image (ou théâtre visuel) recourent à celles formulées par des analystes du théâtre de marionnettes contemporains comme Didier Plassard ou Brunella Eruli<sup>15</sup>. Ces nouvelles approches théâtrales se démarquent de toutes références à la mimésis aristotélicienne. Nous sommes en face de l'émergence d'un nouveau langage théâtral dont le cœur reste le *mouvement* sur lequel Émile Copfermann met l'accent. Pour lui, le mouvement est l'élément déterminant, le moteur du discours dramatique du personnage. En affirmant que «*La parole première de la marionnette est son action*», Copfermann fait écho à Claudel qui disait du théâtre Bunraku «*Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit*» (Tokyo, le 17 novembre 1926). La prise de conscience qu'il ne s'agit plus de prêter un discours bavard à la marionnette pour donner l'illusion de la vie, est d'une grande importance. La pratique de la manipulation en tant qu'art du mouvement, au même titre que la danse ou le mime, devient une préoccupation majeure pour les artistes marionnettistes qui s'engagent dans cette voie difficile, et qui prennent une telle distance avec la parole que certains vont l'éliminer complètement. On pense à Philippe Genty qui, avec les spectacles qu'il produit dans les années 1970, s'engage dans cette voie à la suite d'Yves Joly<sup>16</sup>. Mais au-delà d'une prise de conscience, c'est l'expression d'une volonté affirmée de créer une *forme théâtrale*<sup>17</sup> en rupture avec un *réalisme de fait*<sup>18</sup>, et ceci malgré le degré plus ou moins grand de stylisation qu'impose l'instrument lui-même.

Par ailleurs et à l'instar de Recoing, Copfermann se prononce également pour une différenciation de la marionnette et des objets voisins comme la statuette, l'automate ou la poupée. Nous avons évoqué plus haut combien ce terme de poupée, si fortement rattaché à l'enfance, était souvent amalgamé à la marionnette devenant, dans la bouche de beaucoup de marionnettistes traditionnels, un synonyme de l'instrument lui-même.

La réflexion de Copfermann concernant le mouvement rejoint une des préoccupations récurrentes de ces dernières années pour les créateurs contemporains. Elle sous-tend la plupart des problèmes esthétiques auxquels sont confrontés ceux qui veulent s'affranchir du cadre

---

15. Se reporter à leurs articles respectifs parus dans les numéros 9 et 11 de la revue *Puck*.

16. Remarquons dès à présent que ces deux artistes ont des liens étroits avec le music-hall ou le cabaret et donc avec un public «*d'adultes*» (et non pas d'enfants) qui, à cette époque, ne pouvait guère se trouver ailleurs.

17. Au sens où l'utilise Mnouchkine dans sa rencontre avec Josette Féral (1995).

18. Ce réalisme de fait tient des partis pris esthétiques du XIX<sup>e</sup> siècle s'exprimant dans une volonté d'imitation de l'humain qu'on retrouve, entre autres, dans les présentations de marionnettes à fils, dont celles de Salzbourg restent l'un des exemples les plus convaincants ou, dans un autre registre, les parodies des œuvres théâtrales et lyriques de l'époque que donnent beaucoup des marionnettistes à gaine comme le prolifique Pierre Rousset dans les années 1888.

traditionnel et qui touchent tout à la fois la forme de l'objet à manipuler et la façon de lui donner une vie théâtrale face aux spectateurs.

À ce stade de l'analyse, nous sommes à même de formuler comme suit la question centrale de ce chapitre : qu'est-ce qui confère le statut de « marionnette » à un objet ? En d'autres termes, la seule manipulation d'un objet est-elle la condition nécessaire et suffisante pour que celui-ci devienne marionnette ? Est-ce parce qu'il est construit ou, mieux, « programmé », pour répondre à une tâche dramatique précise (comme cela est le cas, par exemple, dans la marionnette à fils traditionnelle), avant que ne commence le travail de plateau ou bien est-ce le mouvement seul, généré par le manipulateur, qui suffit à le faire accéder à ce statut de marionnette ? Si l'on devait se satisfaire de la première partie de l'énoncé (c'est-à-dire spécialement conçu pour répondre à une tâche dramatique précise), force serait de reconnaître que bien peu de place serait laissée à des objets bruts ou de récupération, d'origine industrielle, n'ayant jamais été conçus pour une quelconque utilisation théâtrale. Mais ces objets trouvent leur vie propre dans le processus de création faisant beaucoup appel à l'aléatoire de l'improvisation du *performer*, comme on le voit dans les spectacles du Théâtre de Cuisine ou de celui de la Compagnie Turak.

Ce dilemme nous permet de mettre le doigt sur un exemple concret du clivage existant entre une conception dite traditionnelle, celle d'un objet construit en vue d'une fonction dramatique précise, et une vision plus moderne, celle d'un objet non théâtral pouvant même provenir du milieu naturel, détourné de son état initial ou de sa fonction première, pour être investi d'une vie dramatique dynamique. Cette existence lui est prêtée par l'action théâtrale d'un manipulateur-créateur. Paradoxalement, cette attitude moderne<sup>19</sup> évoque étrangement une pratique « primitive », dans laquelle un objet brut est choisi dans la nature pour sa puissance spontanément magique. Ce sont les « curios » dont parle Leroi-Gourhan dans son ouvrage *Le geste et la parole* (1965 : 214-216) recherchés par les derniers Paléanthropiens. Cet objet deviendra alors le support signifiant d'une représentation divine intervenant dans un rituel. Ce peut être « la pierre surprenante, la racine compliquée » (1965 : 216), un crâne ou une mâchoire d'origine animale, l'important étant que l'objet puisse être identifié comme représentation temporelle d'un esprit supérieur<sup>20</sup>.

---

19. D'autres disciplines rencontrent de telles coïncidences, il suffit de prendre l'exemple de la musique concrète et électroacoustique où nombre de compositeurs se trouvent confrontés, dans leurs recherches de matières sonores, de timbres, d'enveloppes ou de grains, à des problématiques très semblables à celle de la musique pygmée du centre de l'Afrique.

20. Jacques Pimpaneau (1978 : 7) donne un exemple d'une telle appropriation.

Dans la même période où certains artistes s'engagent résolument dans la modernité en créant des formes nouvelles en rupture avec le passé, d'autres s'élèvent violemment contre ces pratiques «hérétiques». Le petit groupe des «traditionalistes» de l'Association des Amis de la Marionnette est du nombre. Pour eux, la marionnette doit être «[...] équipée d'un système d'animation plus ou moins complexe, grâce auquel le marionnettiste transmet à la marionnette des mouvements qui font croire à une vie autonome» (Boilot, 1993[7]).

Ils rejettent comme des usurpateurs tous ceux qui cherchent à assimiler à l'art de la marionnette des formes qui ne répondent pas à leurs critères. «Toutes les autres formes n'utilisant pas de *poupées* [se] réclament abusivement aujourd'hui de la Marionnette. Pour intéressantes qu'elles soient dans bien des cas, ces activités sont totalement étrangères à l'Art de la Marionnette dont elles n'escomptent pas moins bénéficier du prestige en empruntant le nom» (Boilot, 1993[8]).

Il n'est pas inutile de souligner que la plupart des praticiens qui se reconnaissent dans ce mouvement de pensée, des amateurs pour la plupart, sont le plus souvent en contact avec un public composé majoritairement d'enfants. L'utilisation, dans la citation ci-dessus, du terme «poupée» pour caractériser la marionnette, s'inscrit dans ce que nous relevons plus haut quant aux liens que cet art a tissés avec l'enfance. Cette opinion bien arrêtée n'empêche pas toutefois ces irréductibles conservateurs de reconnaître certains mérites à des spectacles dans la mesure où ils n'empiéteront pas sur le territoire du théâtre de marionnettes. «Les plus inventifs se réclament d'ailleurs, et ils ont parfaitement raison, d'autres notions» théâtre d'objets, théâtre de formes animées...» (Boilot, 1993[8]), et de conclure dans le même article «Il est donc principalement en fonction des techniques de manipulation que se distinguent les différentes formes de marionnettes» (Boilot, 1993[8]), sous-entendu, celles qui sont vraiment des marionnettes et les autres objets qui devraient, selon eux, être exclus de cette catégorie.

## **Hubert Japelle**

Ainsi, si l'on en croit les *amis de la marionnette*, seul un objet poupée, dont la manipulation répondrait aux critères traditionnels (à gaine, à tiges, à tringle ou à fils), pourrait revendiquer le droit au label marionnette. D'autres auteurs ne partagent pas ce point de vue et mettent en avant la nature du mouvement et non l'aspect extérieur de l'objet à manipuler. C'est le cas du metteur en scène Hubert Japelle, qui poursuit à la fois des recherches dans les domaines du théâtre d'acteurs humains et du théâtre de marionnettes. Japelle répond de

façon particulièrement éclairante à cette importante interrogation qui est au centre de l'évolution de la notion de marionnette aujourd'hui.

La marionnette commence par être un objet. Une chose inerte qui se fera valoir pour telle, que l'on ne risquera pas de confondre à quelque organisme vivant que ce soit. Ce qui transforme cet objet en marionnette, ce qui la transmue, c'est le mouvement et l'interprétation que le spectateur s'en donne. Le principe même de la marionnette c'est la sensation que son mouvement produit chez le spectateur. Et ce principe se fonde sur le contraste que crée le mouvement imprimé à la matière inerte. Par principe donc, la marionnette peut être à proprement parler, n'importe quel objet puisqu'aussi bien ce sera le mouvement et le mouvement seul qui la qualifie. Mais si l'objet initial, c'est-à-dire l'objet immobile, peut être n'importe quel objet, il peut aussi être le résultat d'une création, d'une invention plastique, d'un projet poétique. On peut déterminer sa forme, effectuer des choix en vue de représenter, de montrer, de communiquer quelque chose à autrui. Dès lors, l'objet devient l'instrument d'un langage (Japelle, 1980□54-55).

C'est donc bien, en première instance, le mouvement qui donnerait le statut de *marionnette* à n'importe quel objet, y compris, bien entendu, les instruments fabriqués dans une intention théâtrale. La deuxième instance intervenant dans ce processus d'identification serait le regard interprétatif du spectateur confirmant le sens à donner à ce premier mouvement. Japelle poursuit son raisonnement en levant le voile sur l'un des phénomènes principaux pouvant expliquer la fascination du public pour cette étrange magie□qui se dégage de la marionnette□

En réalité, l'objet paraît vivant parce qu'il paraît penser, et il paraît penser parce qu'il paraît décider lui-même des divers mouvements qu'on peut lui imprimer. [...] Contrairement à ce qu'on croit généralement, le mouvement n'établit pas une connexion directe avec le règne du vivant mais il établit une connexion directe avec l'activité psychique. [...] La marionnette ne nous semblera donc pas «vivre□ parce qu'elle bouge, mais parce qu'elle bouge, elle nous semblera en train de penser. Il nous paraîtra voir sa pensée agir. Le moindre de ses mouvements sera alors perçu comme l'indice visible et expressif de sa pensée en action (Japelle, 1980□54-55).

La réflexion de Japelle éclaire l'importance de la relation psychique appelée à s'installer entre la marionnette et le spectateur. C'est à cette condition qu'un théâtre de marionnettes peut réellement exister comme art de la scène. Et ceci est fondamental pour le marionnettiste metteur en scène et, par voie de conséquence, pour la formation du manipulateur.

À ce stade, il est temps de réintégrer le manipulateur considéré de plus en plus comme acteur-interprète à part entière, «Les marionnettes ne sont donc pas le substitut des comédiens mais des instruments aux mains d'acteurs. On pourrait distinguer ces acteurs des autres en les nommant tout simplement "manipulateurs"□ (Gilles, 1993□ 44). La réintégration du marionnettiste dans la famille des acteurs dramatiques ne doit pas faire

oublier pour autant la distinction à faire entre le théâtre de l'objet et celui de l'acteur de chair, «[...] le sujet parlant et agissant [la marionnette] bénéficie de source d'énergie articulatrice et motrice qui lui est extérieure et qui ne lui est que prêtée» (Jurkowski, 1980 : 50). L'énergie articulatrice, qui meut l'objet-marionnette, est bien évidemment différente de celle du personnage interprété par un acteur et c'est ce qui fondamentalement «le distingue du théâtre d'acteurs vivants», sans toutefois être un phénomène réducteur et dévalorisant au détriment du manipulateur. La dualité personnage/acteur<sup>21</sup> n'est pas remise en question dans le théâtre de marionnettes où la relation objet-marionnette/manipulateur reste fondamentalement de nature identique, même si la construction du personnage-marionnette, «le sujet parlant», s'élabore suivant des modalités particulières où les choix esthétiques d'ordre plastique ont une place déterminante. En effet, une partie du sens proposé aux spectateurs est déterminée par la morphologie même de l'objet construit (ou choisit, s'il s'agit d'un objet préexistant) pour représenter ce «personnage vu» dont parle Pavis (1996 : 250). Plus précisément, les capacités dynamiques potentielles que cette construction a en quelque sorte «induites» et qui seront mises en mouvement par l'énergie créatrice du manipulateur possèdent des propriétés différentes de celles de l'acteur. Il reste que la différence avec l'acteur humain réside dans la dissociation physique du personnage et de celui qui lui donne vie : ils «n'habitent» pas le même espace.

Dans notre approche du théâtre de marionnettes, le mouvement et l'espace trouveront donc une place centrale. Certes, nous aurons toujours à faire avec un objet, mais la théâtralité marionnettique aura pour fondement les déplacements signifiants de celui-ci dans l'espace scénique. Le théâtre de marionnettes est avant toute chose un art du mouvement, un langage gestuel.

À la lumière des extraits de définition tirés de la revue de la littérature sur le théâtre de marionnettes, nous pouvons constater combien il est délicat et difficile de définir la marionnette et ce malgré les avancées théoriques et pratiques dont nous pouvons maintenant prendre acte. Une des difficultés provient, nous semble-t-il, de l'amalgame qui est fait entre le terme *marionnette* et celui de *théâtre de marionnettes*. Le champ sémantique qu'embrasse le terme marionnette dépasse de beaucoup celui de théâtre de marionnettes qui n'en est qu'un sous-ensemble. Nous avons très clairement délimité notre champ de recherche et cela oriente nos choix de définitions. Nous devons laisser de côté tout ce qui ne concerne pas l'activité théâtrale en sachant toutefois que les frontières ne sont

---

21. Acteur devant soit incarner soit interpréter scéniquement le personnage, que l'on ait opté pour la lignée «artificielle» ou la ligne «organique» telle que décrite par Grotowski.

pas étanches et que des domaines voisins peuvent parfois produire des interférences comme nous l'avons vu pour ce qui touche le domaine de l'enfance. Il en va de même pour les activités relevant de la pédagogie ou de la psychiatrie.

## D. LES PÉDAGOGUES

C'est donc bien vers le *théâtre*, sa pratique et l'acquisition de savoir-faire particuliers qu'il nous faut nous tourner afin de pousser plus loin notre réflexion. Il nous a semblé pertinent, à ce stade de notre étude, de poser la question de la nature théâtrale de la marionnette en nous appuyant sur le discours tenu par les pédagogues-praticiens enseignant dans des institutions officielles, reconnues pour la qualité de la formation qui y est offerte. Ceci est d'autant plus intéressant que l'enseignement des arts de la marionnette est un phénomène récent<sup>22</sup>. Si la marionnette et son théâtre peuvent être matière à enseignement, nous pouvons supposer qu'une réflexion approfondie s'est effectuée à propos du corpus. Des partis pris, des choix esthétiques ont dû être effectués : que doit-on enseigner, pourquoi, pour qui, comment, pour quel lieu théâtral ?

Le numéro 1 de la revue *Puck* (1994), consacré à ces questions d'apprentissage et par ricochet aux caractéristiques du théâtre de marionnettes, donne la parole à quelques-uns des professeurs de cette discipline. Nous disposons d'un ensemble de témoignages d'un grand intérêt, car, au travers des points de vue pédagogiques, émergent les tendances contradictoires qui s'affrontent parfois violemment au sein des différentes écoles. Nous renouons ainsi avec le problème qui nous occupe, celui de la définition du théâtre de marionnettes.

### Werner Knoedgen, la problématique de la « figure »

Werner Knoedgen<sup>23</sup>, s'explique sur les raisons qui l'ont poussé à nommer son département consacré à la formation des marionnettistes : théâtre de figures. Précisons que le terme de *figure* semble mieux adapté à la langue allemande, aux langues nordiques et anglo-

---

22. En France, la création de l'École Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières date seulement de 1987 ; dans les pays de l'Europe de l'Est (Tchécoslovaquie, Pologne, Roumanie, etc.), elle date des années 1950, ce qui peut expliquer en partie l'avance qu'ils possèdent sur l'Ouest non seulement au plan formel ou esthétique, mais aussi dans la reconnaissance sociale du théâtre de marionnettes.

23. Directeur du département « Théâtre de Figures », École Nationale Supérieure de la Musique et des Arts de la Scène, Stuttgart, Allemagne.



saxonnes qu'aux langues latines. En France, en particulier, ce terme a beaucoup de difficultés<sup>24</sup> à s'imposer malgré quelques tentatives.

C'est à dessein que nous avons choisi d'appeler «Théâtre de figures» notre discipline» cette appellation, à l'époque, était pour ainsi dire comme un emballage qui n'attendait que son contenu. Néanmoins, ce choix entraîna, et entraîne toujours, des malentendus parmi les spécialistes. À aucun moment nous n'avons renié, à Stuttgart, les origines traditionnelles de notre art. Encore moins avons-nous eu l'intention d'essayer «l'améliorer» d'un seul coup l'ancien concept de «Théâtre de marionnettes» par un simple maquillage verbal. [...] Cette appellation générique élargie ne nous avait pas été imposée par une décision administrative quelconque» elle ne constituait qu'une conséquence des changements sociologiques intervenus et l'élargissement de la conscience esthétique. [...] Depuis des dizaines d'années déjà, le théâtre de figures opérait à la marge des arts du spectacle et des arts plastiques, grâce à des empiètements mutuels de plus en plus fréquents et extrêmement novateurs (Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Achim Freyer, etc.). Lui-même comprenait justement – à côté du cas particulier des théâtres de marionnettes qui se limitent à animer des reproductions d'êtres vivants – d'autres formes de spectacle qui font largement usage de l'abstraction, comme les théâtres de matériaux, d'objets, de performance, de danse-théâtre et du jeu de masques» (Knoedgen, 1994» 76-77).

La référence à certains metteurs en scène de théâtre les plus en vue des années 1960-1970 n'est pas sans importance pour le renouvellement de la perception de la marionnette que veulent imposer les pédagogues comme Knoedgen. Que de tels artistes puissent s'intéresser à la marionnette donne à cette dernière un poids, un intérêt, voire un prestige qui rejaille sur toute la profession. Le regard social change et les tutelles administratives deviennent plus favorables à l'attribution de subventions. L'intrusion de la marionnette sur le territoire de disciplines scéniques voisines oblige à redessiner la topologie d'un art qui prend progressivement ses distances avec les formes traditionnelles et populaires d'origine. Pour inscrire cette différenciation, il fallait marquer symboliquement cette volonté» la notion de *Théâtre de figures* remplit cette fonction. La *figure* peut ainsi espérer accéder à la «four des grands» et rejoindre le théâtre, encore aujourd'hui considéré comme un art majeur par rapport au théâtre de marionnettes taxé d'art mineur. L'évolution du théâtre de marionnettes devient un phénomène culturel et social dont il faut prendre acte. Il n'est plus question de réduire la marionnette à un simple instrument mais plutôt de prendre en compte la dynamique relation complexe qui s'installe dès lors que l'objet manipulé est mis en présence de son manipulateur. La *figure* devient l'axe d'un enjeu esthétique nouveau et cela contraint d'adapter l'enseignement.

---

24. Si l'on prend son sens courant tel que proposé par le dictionnaire» *figure*» *forme extérieure d'un corps, d'un être*, le terme n'est pas sans intérêt et pourrait constituer une alternative efficace à celui de *marionnette*. Toutefois il semble que la raison des réticences à l'adoption du mot «*figure*» soit liées à la polysémie du terme qui, en français, le rapproche de l'idée de «*visage*» humain, alors qu'en allemand, le mot «*Figur*» a les sens de figure (sculpture, dessin), pièce (aux échecs), personnage (en littérature), silhouette (plus proche de la marionnette par ses caractéristiques plastiques).

## Joan Baixas

Cette évolution n'est pas sans créer des ambiguïtés. Car enfin, si tout peut devenir marionnette, existe-t-il une limite quelconque qui contiendrait cet «Univers» en expansion? Le catalan Joan Baixas, professeur au département Marionnette de l'Institut de Théâtre de Barcelone, fournit des éléments de réponse. «[...] Le théâtre de marionnettes ne se distingue pas des autres formes scéniques. N'importe quel morceau de bois, manœuvré avec précision, peut devenir une marionnette intéressante, tandis que la marionnette-objet la mieux réalisée, manœuvrée sans dextérité, ne sera qu'une jolie silhouette, sans efficacité théâtrale» (Baixas, 1994:40).

Comme pour n'importe quelle forme de spectacle, c'est la qualité de l'interprétation qui doit être au centre des préoccupations esthétiques de l'artiste de théâtre et non les accessoires ou autres inventions scénographiques. L'acte créateur du manipulacteur est le moteur du processus théâtral. Pour Baixas, comme pour tout manipulacteur novateur, inventif, tout asservissement à une quelconque tradition sclérosée est insupportable«[...] rien n'est plus étranger que l'orthodoxie aux pratiques actuelles du théâtre de marionnettes et d'objets. L'artiste contemporain se plaît aux métissages et aux mélanges des genres dans une charmante confusion de résultats excitants et prometteurs» (1994:40).

Si un certain chaos créateur est indispensable à l'artiste, il n'exclut pas que l'on puisse y chercher, *a posteriori*, un ordre, un classement, même provisoire qui aide à clarifier la perception que nous avons d'une chose. Dans la mouvance actuelle du théâtre de marionnettes, Baixas distingue «deux genres voisins et complémentaires»

[...] D'un côté, je situerai l'art traditionnel des marionnettes tel que nous le comprenons actuellement, et de l'autre, ce que j'appellerai l'art des images en mouvement, le théâtre cinétique ou visuel. Du premier point de vue, la marionnette est un habitant du parc jurassique qui se refuse à disparaître, c'est un art non actuel et non nécessaire, mais inexpugnable. Du second, l'art des images en mouvement est un genre hybride, point de rencontre entre le spectacle technologique et l'artisanat, à la recherche de sa propre grammaire. Il correspond à une invasion des arts plastiques dans l'espace scénique. C'est une forme nouvelle, qui pour les uns représente l'avenir, pour les autres guère plus qu'une mode (1994:40).

Pour Baixas, cette division entre théâtre de marionnettes et théâtre de l'image ou théâtre visuel a des conséquences directes sur la manière de concevoir le rôle de l'interprète ou du manipulacteur. En effet, la

[...] marionnette relève de la zoologie, du monde des êtres vivants. L'image en mouvement se développe au contraire dans la virtualité, dans la métaphore. L'une demande à s'inscrire dans le biologique, l'autre se repaît de langage. Toutes deux ont le même but, l'émotion théâtrale. Mais elles le recherchent par des chemins interprétatifs différents. L'art des images en mouvement

demande des manipulateurs, l'art des marionnettes exige des acteurs. Les marionnettes sont des personnages, les images des évocations (1994□40).

La matérialité, l'incarnation de l'objet diverge donc aussi bien dans sa forme que dans sa fonction. L'image, dans la conception de Baixas, participe de cette «machinerie» à faire rêver ayant plus à voir avec une démarche de plasticien désirant théâtraliser sa production (en «exposant» sur scène ses scénographies dynamiques à grand renfort de nouvelles technologies) qu'avec une pratique théâtrale telle qu'elle est communément admise. En ce sens, une bonne partie du problème de classification ou de définition semble être résolue. Le théâtre de marionnettes exigerait un «objet» manipulé avec «dextérité», pouvant créer l'illusion d'une pensée autonome, source du mouvement et donc de vie, auquel, de surcroît, l'on fait endosser la fonction théâtrale de «personnage» ayant, d'une façon ou d'une autre, un lien étroit avec la problématique du vivant actualisé sur scène. En cela, le théâtre de marionnettes se différencie beaucoup moins du théâtre d'acteurs qu'on pouvait le penser de prime abord.

En fait, nous constatons que les turbulences dans lesquelles le théâtre de marionnettes est engagé ne diffèrent pas beaucoup de celles qui agitent aujourd'hui le théâtre d'acteurs confronté à un *théâtre de l'image* qui remet en question le texte dramatique, les processus narratifs et la notion même de personnage<sup>25</sup>.

Si l'on peut observer, au sein du théâtre de marionnettes contemporain, des lieux de métissages créatifs, l'on peut aussi distinguer des îlots de sens où s'affirment les enjeux d'une poétique qui devraient nous permettre de baliser ces différentes manifestations scéniques. La notion de personnage manipulé devrait tenir une place centrale dans cette réflexion. C'est ce que Baixas induit lorsqu'il propose une frontière nette entre «l'art des images en mouvement» et «l'art des marionnettes». La conséquence directe en est qu'il va exister, lorsqu'un objet est manipulé sur scène, des niveaux de relation et d'engagement différents entre cet objet manipulé et l'interprète qui le met en mouvement. Prenons comme exemple le manipulateur intervenant dans des spectacles de Jean-Paul Céalís<sup>26</sup> ou du groupe Alís<sup>27</sup>, où il s'agit de déplacer des éléments plastiques dans l'espace et l'interprète du docteur Faustus qui doit faire vivre ce personnage marionnettique avec vérité.

---

25. L'on peut se référer à ce propos à l'ouvrage collectif réalisé sous la direction de Béatrice Picon-Vallin (1998), *Les écrans sur la scène*.

26. «Jardin à la française» de 1989, spectacle de théâtre d'objet ou comme son auteur le nomme lui-même de théâtre d'art plastique, qui n'est pas soutenu par une histoire, un drame, une anecdote reconnaissable et qui exige donc «une syntaxe spécifique, un langage singulier» (*Puck* n°2, 1989□51).

27. Association Lieux Images Sons (Alís) créé en 1982 et à propos duquel Didier Plassard parle de théâtre «abstrait» où «la marionnette n'est donc pas présente comme poupée, ici, mais comme forme éclatée entre ses différentes

La qualité et l'exigence dramatique de la manipulation va installer une certaine hiérarchie entre le simple manipulateur d'images plus proche du rôle d'un accessoiriste et celui du marionnettiste au savoir-faire créateur de vie et dont le rôle et les fonctions font de lui bien plus qu'un montreur de marionnettes ou un manipulateur d'objets scéniques que nous désignons comme un manipulacteur. Mais attention, ce ne sont là que des degrés de compétence ou mieux, de situation de jeu, qui ne remettent pas obligatoirement en question l'intégralité du statut de la production elle-même dans une même représentation, un interprète peut fort bien se retrouver à devoir assurer ces différents niveaux de manipulations, de même que les deux niveaux d'écriture scénique et dramatique coexistent.

Ajoutons, que nous sentons dans le ton subtilement polémique de Baixas, le clivage qui s'est installé dans les lieux de recherche et de formation prônant une attitude résolument novatrice. Si les formes de marionnettes traditionnelles y sont souvent enseignées – car elles seules, jusqu'à présent, possèdent suffisamment de références théâtrales, de vocabulaires expressifs, d'éléments techniques instrumentaux et de codes réellement retransmissibles pour constituer une base solide à un enseignement professionnel –, elles sont considérées, tout au plus, comme une base historique pour faire ses « classes », mais les contraintes de la tradition risquent d'emprisonner l'imaginaire du jeune créateur. Nous reviendrons sur cet aspect de polémique esthétique entre « anciens et modernes » retenons pour le moment les notions de *métissage* et *d'art du mouvement*. Dans certaines écoles, l'influence prédominante des arts plastiques pousse à faire table rase du passé et à emprunter la radicalité des précurseurs de l'art moderne du début du XX<sup>e</sup> siècle. Le théâtre des marionnettes traditionnelles est considéré, dans ces milieux artistiques, comme un théâtre anachronique n'ayant pas su opérer la rupture esthétique qu'a pu effectuer en son temps la peinture, lorsque quelques peintres anticonformistes rejetèrent l'académisme pour l'impressionnisme et plus tard l'abstraction. C'est bien la situation dans laquelle se trouve la marionnette qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> voit « [...] en même temps se scléroser les créations populaires, s'effondrer les survivances traditionnelles et disparaître les recherches artistiques. [...] et nous ne pouvons guère, pour cette regrettable époque, que faire le bilan du désastre » (Baty et Chavance, 1959, 109). De ce fait, le théâtre de marionnettes a accumulé sur les autres arts un grand retard qu'il lui faut rattraper à tout prix, même si l'on doit pour cela sacrifier des pans entiers de ce qui a fait la richesse de cette discipline. Cette attitude rebelle a eu le mérite de faire céder les résistances conservatrices qui, en France, étaient manifestement dans l'impasse du castelet de square,

---

composantes de l'objet en mouvement, les gestes du manipulateur, le défi aux lois de la pesanteur, la permutation des catégories du grand et du petit (Puck n°4, 1991, 57).

de la pâle imitation de la vie du Théâtre des Bonshommes Guillaume, ou d'un Guignol parodique qui aurait perdu sa verve populaire et son esprit frondeur<sup>28</sup>. Ce « désastre », dont le cinéma est certainement l'une des causes principales, est européen, mais ne touche pas avec la même ampleur les théâtres asiatiques ou africains, quoiqu'ils soient à l'heure actuelle de plus en plus menacés.

Il est remarquable que le discours iconoclaste tenu à propos de la tradition européenne disparaît subitement dès que l'on se trouve en face des traditions japonaises, indonésiennes ou chinoises. L'on peut s'étonner de cette attitude qui reconnaît une valeur indéniable à des traditions extra-européennes et qui, dans le même mouvement, rejette si radicalement les siennes propres. Ceci est particulièrement évident lorsqu'il s'agit de la programmation de spectacles de marionnettes dans les grandes institutions culturelles. La fascination pour l'exotisme extra-européen n'est pas suffisante pour expliquer une telle position et serait inutilement dévalorisante pour ces productions. Ne faut-il pas plutôt y voir une remise en question, non pas du théâtre de marionnettes en tant que tel, mais bien plutôt de la façon dont on présente cet art au public. Le niveau de virtuosité et d'expressivité, mais aussi le contenu et plus précisément le type de rapport au public qui tient autant à la forme qu'au fond du discours théâtral, sont autant d'éléments qui peuvent durablement favoriser ou non la présentation publique de spectacles de marionnettes. Le rapport entre le fond signifiant et la forme théâtrale est une question centrale qui doit préoccuper le pédagogue. Les problèmes de l'acquisition de ces savoir-faire et d'une recherche de sens de l'activité théâtrale vont devenir quelques-uns des axes centraux des recherches actuelles, rejoignant ainsi les préoccupations d'une recherche de vérité et d'un réel engagement artistique d'un Grotowski, d'un Brook ou d'un Barba.

## Hartmut Lorenz

Pour Hartmut Lorenz, directeur du département « Art de la Marionnette » de l'École Supérieure d'Art Dramatique « Ernst Busch » de Berlin, cette question s'articule à partir de deux éléments ayant une incidence directe sur le type de formation que doivent suivre les étudiants marionnettistes :

En premier lieu, quel est l'objet du processus de représentation ? Et, en second lieu, quel est l'objet de la formation ? Ces deux questions n'appellent pour nous qu'une seule et même réponse : *l'être humain*. Les marionnettistes sont des artistes-interprètes, semblables aux acteurs, mais qui, en plus du matériau gestuel subjectif (corps, voix, mouvement, etc.) trouvent

---

28. À l'exclusion des mouvements d'avant-garde, qui ne sont, nous le savons bien, que des expériences ponctuelles, confinées dans des milieux restreints, très éloignées du grand public.

dans les objets (marionnettes, matières, etc.) un matériau supplémentaire qu'ils mettent en scène dans le processus de la représentation. [...] Lorsqu'en 1971 je fus appelé à l'École Nationale d'Art Dramatique de Berlin-Est<sup>29</sup> pour y créer une filière «l'Art de la marionnette» je m'aperçus que la condition indispensable à cette mise en œuvre – une formation d'acteurs approfondie – était déjà remplie (1994-81).

En fait, Lorenz affirme que, pour lui, il n'y a pas de réelle différence entre comédien et manipulateur de marionnettes. Le tronc commun de la formation (corps, voix, mouvement, etc.) signifie bien l'appartenance à la même pratique artistique – le théâtre. Seuls peuvent changer certains instruments ou certaines façons d'utiliser ces instruments. Alors se pose le problème du choix instrumental et pour le faire en toute conscience, «[...] il faut décider du type de relations sujet-objet sur lesquelles la représentation se constituera». Les deux types de relation que Lorenz définit comme «montrer en cachant» et de «jeu à découvert», obéissent à des principes différents. La première relation est celle qui existe dans les formes traditionnelles du théâtre de marionnettes,

[...] l'interprète se dissimule derrière un paravent, des coulisses ou n'importe quoi d'autre. Les spectateurs se concentrent ainsi sur ce qui leur est donné à voir – la marionnette. Le marionnettiste projette sur celle-ci toute sa subjectivité, toutes ses facultés de créateur et d'interprète. Pour cette raison, il nous semble que les compétences d'un véritable acteur sont nécessaires pour que le processus artistique de *dissimulation* se transforme en un processus de *révélation*, de désignation (1994-81).

L'ombre de Stanislavski semble planer sur cette façon relativement classique d'aborder la construction du personnage. Dans le cas de la manipulation à vue, c'est plutôt à la dialectique brechtienne que l'on songe, l'on y «[...] oppose, pour l'essentiel, la forme d'expression subjective, dépendant de l'individu, au processus d'animation. Le rapport du créateur (sujet) et de l'œuvre (objet), de l'intention et de l'effet, acquiert ainsi une signification centrale». Malgré des différences importantes sur le plan de l'esthétique théâtrale, «[...] le jeu "caché" comme le jeu "à découvert" justifient tout autant l'un que l'autre, par leurs relations sujet-objet respectives, la nécessité d'une formation générale d'acteur» (Lorenz, 1994-81). Et cette affirmation, d'une formation de base identique entre *acteur* et *manipulateur*, était rendue possible, dans les pays d'Europe Centrale, par la mise en place, au sein même des écoles de théâtre, d'un tronc commun entre futurs comédiens, marionnettistes, metteurs en scène, scénographes et dramaturges – la spécialisation intervenait plus tard. Cette situation particulière de la formation professionnelle des arts du spectacle, en place depuis 1945, a favorisé l'émergence d'un renouvellement important du théâtre de marionnettes, déterminer des partis pris de mise en scène et des esthétiques

---

29. L'école fut fondée par Max Reinhardt puis développée sous la direction de Wolfgang Heinz et Rud Penka.

originales qui vont donner à ces pays (DDR, Roumanie, Tchécoslovaquie, Pologne, URSS, Hongrie, etc.) quelques longueurs d'avance sur leurs confrères occidentaux.

## Michel Houssid

Nous commençons maintenant à mieux percevoir comment peut s'articuler, du point de vue du manipulacteur, le rapport de celui-ci au théâtre de marionnettes. Acteur avant tout, il se spécialise dans le choix d'un instrument – la marionnette. Cet objet – dont il a été admis qu'il pouvait être à peu près n'importe quoi –, peut, dès l'instant, dans l'action, le manipulacteur lui confère une vie, prendre en charge l'expression théâtrale d'un personnage dramatique. Mais quelles étapes cet objet doit-il franchir pour pouvoir assurer ce rôle ? Michel Houssid metteur en scène et professeur à l'Interstudio (École Internationale de théâtre de Synthèse et d'Animation de Saint-Petersbourg), expose un processus qui répond aux critères ayant cours au sein de l'Interstudio de Saint-Petersbourg. Il y est question de « trois codes »

Le premier code est inscrit dans l'objet par la nature même. Ce sont sa densité, sa structure, sa couleur, son tempérament, sa matière.

Le deuxième code est donné à l'objet par l'artiste, qui le transforme en produit. Ce peut être un sculpteur qui sculpte un masque, ou un armurier qui forge un glaive, ou un plasticien qui donne la forme à une marionnette, ou un maître luthier qui fabrique un violon. Au moment de la création, il inscrit dans l'objet son sentiment, son Moi.

Et un troisième code est apporté au moment de l'action théâtrale du spectacle. Il est apporté soit par le metteur en scène soit par la troupe. Alors se produit en quelque sorte l'ouverture des trois cadenas. Le moment d'animation est donc un acte de création sur scène *hic et nunc*, mais la compréhension, la préparation d'un terrain idéal pour sa réalisation se produit avant (Houssid, 1994 [71]).

Ces trois étapes de l'élaboration-appropriation de l'objet théâtral nous permettent de mieux comprendre les métamorphoses subies par l'objet initial pour devenir un personnage dramatique. De la matière brute ou d'un objet commun, l'artiste tire un instrument théâtral, et là, c'est principalement l'intention artistique qui compte. Ce processus peut être réduit à sa plus simple expression, celui du « choix » du créateur, qui sort un objet de sa condition ordinaire et lui confère, pour tout un ensemble de raisons (sa forme esthétique ou symboliquement suggestive, ses possibilités d'articulation, donc de mouvements, etc.), une nouvelle fonction, différente de celle pour laquelle il a été fabriqué. L'objet peut ainsi aller d'une sculpture extrêmement élaborée, à un objet brut dont le créateur décide qu'il sera doté d'une âme virtuelle propre à exprimer actions et émotions dans une situation dramatique. Enfin, l'acte créateur se poursuit dans la manipulation même en situation de

représentation. En cela le spectateur a un rôle déterminant pour valoriser cet acte de création qui a lieu sous ses yeux. Nous mesurons ici combien l'étude de la marionnette théâtrale est indissociable de son manipulacteur. S'il nous faut insister un moment sur l'un des aspects de ce «double», nous sommes très vite conduits à réinstaller la présence de l'autre élément. C'est donc bien dans ce rapport dialectique complexe qu'il faut comprendre le théâtre de marionnettes.

## Margareta Niculescu

Nous nous demandions, en commençant ce chapitre, si les pédagogues des instituts de formation avaient, du fait de leur fonction d'enseignant, quelque chose de particulier à nous apprendre sur le statut de la marionnette aujourd'hui et sur celui du marionnettiste qui l'utilise. Margareta Niculescu<sup>30</sup>, présentant la démarche de l'école dont elle était la directrice jusqu'en 1998, résume bien cette problématique

Quelle école ? Pour quel théâtre ? Pour quels théâtres ? Ce qui rend les réponses encore plus ardues, c'est le vaste territoire des poétiques théâtrales couvert par le mot «marionnette». Nous vivons en pleine période de transgression des frontières esthétiques, d'abolition des codes. [...] Tout paraît possible, mais on risque d'aboutir à n'importe quoi [...] Comment définir un théâtre (et donc une école) en plein essor, en permanente et dynamique transformation ? Même si le brusque éloignement de ses traditions le fragilise, lui enlève parfois tout repère, le rendant victime de l'arbitraire, le théâtre de marionnettes garde son énergie inventive. [...] Quelle école pour celui qui a choisi de s'exprimer par la métaphore ? (Niculescu, 1994 : 18).

Pour quel théâtre ? Pour quels théâtres ? C'est bien le théâtre qui domine le discours des pédagogues que nous avons cités. Et cela nous conforte dans notre choix d'aborder la problématique de la marionnette théâtrale en prenant prioritairement en compte sa relation à la scène et au réseau de sens qui se développe autour d'elle, lorsqu'elle est un instrument au service, aussi bien d'un théâtre visuel que d'une situation scénique dépendant d'un texte dramatique. Une fois cela admis, remarquons la récurrence de la thématique du «vivant» dans le discours des pédagogues de la marionnette. Selon Niculescu, «[...] Le marionnettiste projette la réalité du personnage sur un corps autre que le sien, rendant crédible et capable d'impact émotionnel cette réalité. C'est dans le passage de l'inanimé à l'animé que se joue l'art du marionnettiste. Sensualité. Distanciation. Transposition» (1994 : 18).

---

30. Margareta Niculescu a longtemps été metteuse en scène de la troupe roumaine Tandarika, avant de devenir la directrice de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières en 1981 et de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de 1987 à 1998. Elle a également eu des responsabilités au plus au niveau des instances internationales de l'UNIMA.



## E. AXES ET BALISES POUR UNE DÉFINITION MODERNE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES

### La dimension anthropomorphe de la marionnette

Si ce processus d'animation de l'objet est absent, il n'est plus possible de parler de marionnette. Et ceci pose la question de la présence des pantins, mannequins, effigies ou autres substituts humains qui, depuis la *Classe morte* de Tadeusz Kantor, apparaissent de plus en plus souvent sur les scènes contemporaines chez Gabilly, Valère Novarina, Robert Wilson, etc. Signes en creux d'une humanité promise à la mort, «l'enversement du mythe craigien de la sur-marionnette<sup>31</sup>» il n'est pas certain que cette non-vie ainsi affichée puisse véritablement être assimilée à des marionnettes. Il nous faudra étudier les comportements de ces objets, inventer une véritable «l'ethnologie de la marionnette» afin de discerner parmi les multiples modes d'organisations et d'expressions différentes ce qui revient en propre à «l'espèce» marionnette et ce qui, par le hasard de l'évolution, s'en démarque vraiment. Une valeur toutefois sera toujours présente et restera la référence ultime de la marionnette – la dimension humaine, masquée derrière toutes les formes fantaisistes que l'on peut imaginer pour la manifester. Et puisqu'il faut un *esprit*, pour donner l'illusion de la vie, celui-ci sera inféodé à la condition humaine de deux manières – très concrètement, par l'utilisation du potentiel énergétique du *manipulateur* qui sera l'agent et la ressource première de l'activité et de l'expression du personnage-marionnette – plus abstraitement, par la métaphore inscrite dans les mouvements de l'objet, se référant à l'intentionnalité de ces dits mouvements et donc, à une volonté consciente ne pouvant appartenir, encore une fois, qu'à l'humain.

Nous pouvons toutefois élargir cette assimilation de l'humain au vivant, au monde animal qui possède en commun avec notre espèce les mêmes fonctions vitales. S'il est plus fréquent de voir les animaux dotés d'une psychologie proche de la nôtre, il peut arriver que des représentations animalières se cantonnent à l'expression d'une vie animale à l'état brut. La fonction dramatique sera alors toujours secondaire. Autrement dit, lorsqu'un animal joue sur la scène du théâtre de marionnettes, il est doté de motivations, d'un langage, de sentiments et d'émotions calqués sur la psychologie du genre humain. Dans ce cas, il peut fort bien tenir l'un des rôles centraux d'une pièce<sup>32</sup>. Mais s'il représente le papillon qui

---

31. Sur ce thème voir l'article de Didier Plassard (1998[11]).

32. Ceci est particulièrement fréquent dans les productions pour enfants, le loup du petit Chaperon Rouge, Renard, du *Roman de Renard*, etc.

volette dans les sous-bois ou le lapin qui détale devant le chasseur, il peut alors conserver, sans inconvénient, les caractéristiques de l'animal représenté, du fait de son rôle secondaire. L'on verrait mal une pièce reposant exclusivement sur la reproduction naturaliste des comportements d'animaux représentés dans leur milieu naturel. Et si cela était, nous ne serions plus en présence de théâtre mais d'une illustration pédagogique ou muséographique empruntant certes la technique du théâtre de marionnettes, mais sans se confondre avec ce dernier.

L'anthropomorphisme (ou le zoomorphisme) du jeu scénique sera donc lui aussi un des éléments indispensables pour déterminer le niveau de marionnettisation de l'objet. Il est évident que lorsqu'il existe une parole – la forme de l'objet supposé parlant importe peu –, la référence ne peut être qu'humaine. Aussi mouvements, paroles, sentiments, psychologie, même rudimentaire, parodique ou stylisée nourrissant l'interprétation, permettront à l'objet-marionnette d'exister comme personnage ayant toujours comme référence essentielle l'humain. C'est autour de ce sentiment de l'humain que se fondent tous les débats esthétiques à propos de la marionnette théâtrale.

### **Les quatre points axiomatiques d'une définition de la marionnette théâtrale**

Certaines contradictions non résolues persistent encore dans ce premier survol que nous avons voulu initier, à propos de la recherche d'une définition du terme *théâtre de marionnettes*. Une telle investigation devrait pouvoir aboutir à la formulation de critères acceptables par les différentes cultures utilisant ce médium à des fins spectaculaires, en relation avec l'histoire de cet art et la réalité de son évolution présente. La revue des définitions entreprise sur ces définitions nous permet de dégager quatre points axiomatiques qui pourraient bien se présenter comme les «*universaux*» fondateurs de tout théâtre de marionnettes. À cette étape de la recherche, ils constituent pour nous les postulats sur lesquelles une théorie plus large de la marionnette pourra s'élaborer. Ces quatre points se présentent comme suit

1. La nature d'objet de la marionnette
2. L'exigence de la manipulation
3. L'anthropomorphisme de la marionnette
4. La fonction théâtrale de la marionnette.

Ces quatre axes vont nous permettre d'interroger en profondeur le théâtre de marionnettes sous des angles très différents. Nous devrions parvenir à circonscrire ainsi l'ensemble de la problématique contemporaine de cet art. Voici rapidement résumées les lignes directrices des prochains chapitres.

1. La nature d'objet nous renvoie directement aux interrogations que pose le théâtre de marionnettes contemporain à ses praticiens comme à ses spectateurs : tout peut devenir marionnette, il suffit de le déclarer comme tel et de lui prêter une « âme » ou tout au moins l'illusion d'une pensée autonome. La marionnette perd ainsi son image traditionnelle de poupée, sans toutefois l'exclure totalement, pour devenir un support matériel permettant les expressions plastiques ou les détournements créatifs les plus inattendus. Là se joue l'un des plus importants bouleversements : celui de la représentation plastique du personnage.

2. La manipulation évoque le mouvement et par là, l'espace – espace technique, espace poétique, espace symbolique – dans lequel évolue la triade constituée de l'objet-manipulé, du personnage dramatique et du manipulacteur, dont l'énergie<sup>33</sup> et le savoir-faire constituent le cœur dynamique du processus interprétatif. Mais ce rapport à l'espace évolue comme évolue la synergie de notre triade. Ce qui doit ou ne doit pas être vu du public modifie le langage propre de la marionnette, celui de la scénographie et la perception que le spectateur en a, d'autant que les règles en ce domaine évoluent très rapidement aujourd'hui. L'acte créateur de l'artiste interprète devient l'enjeu d'une émancipation radicale devant s'affirmer dans une nouvelle cohérence narrative et une nouvelle donne spatiale.

3. L'anthropomorphisme de la marionnette est le paradigme central autour duquel l'identité de la marionnette s'élabore. Sans cette référence obligée à l'humain il ne peut exister de théâtre et encore moins de théâtre de marionnettes. Mais les manifestations de cette « humanité » n'ont guère d'autres limites que celles de l'imaginaire de l'artiste et l'on sait qu'il est sans borne. Chaque fois que la marionnette paraît sur une scène, les constructions symboliques et métaphoriques accumulées tout au long de son histoire, aussi bien qu'au cours de chaque spectacle, viennent charger cet objet d'une polysémie dynamique et contradictoire. Image du vivant, doté d'un fonctionnement psychique qui se fait reconnaître

---

33. « Énergie » est un concept flou emprunté à la physique, il sert à désigner la capacité de travail. Le terme devient une notion centrale pour le milieu théâtral des années 1970, prenant toutefois des sens nombreux et contradictoires. L'approche particulière qu'en fait Barba rend ce concept intéressant pour expliquer l'activité créatrice du manipulacteur. « Pour lui, le concept d'énergie doit être associé au biologique de l'artiste : « c'est un ensemble de tensions musculaires et nerveuses. » C'est une activité qui « se manifeste par une vague complexe et simultanée de variations toniques. Ce sont ces changements de tonicité de l'individu qui créent le « corps en vie » de l'acteur et le rendent apte à dégager une qualité de jeu, une « pré-expressivité » qui éveille l'intérêt du spectateur » (Féral, 1997 : 43-47).

immédiatement comme issu de la même matrice mentale que celui qui la manipule, la marionnette ne fait pourtant réellement illusion qu'en de brefs instants. Pourtant, tout porte à la doter, plus ou moins consciemment, d'un pouvoir propitiatoire, lui permettant de résoudre provisoirement cette tension traumatisante pour notre espèce, qui existe entre l'inanimé, manifestation ultime de Thanatos et le vivant, expression jubilatoire d'Éros. La constellation symbolique dans laquelle s'inscrit la marionnette est d'une telle richesse, qu'elle s'impose dans les processus d'écriture scénique ou de réceptivité du public.

4. Enfin, la fonction théâtrale de la marionnette est une notion déterminante puisqu'elle nous permet de définir le champ dans lequel notre recherche va opérer le théâtre. Dans le cadre de cette thèse, nous ne souhaitons pas traiter des utilisations annexes de la marionnette – même s'il nous faut parfois en relever l'existence –, qu'elles soient d'ordre magique, pédagogique, ludique ou thérapeutique. Peut-on encore parler de marionnette lorsqu'elle évolue hors du théâtre ? Répondre à cette question c'est prendre le risque de se perdre dans des subtilités notionnelles qui ne reposent guère sur des fondements solides. En effet, cette facilité à nommer des objets voisins de la marionnette ou, plus exactement, qui ressemblent à des « poupées » de forme humaine, ne provient-elle pas tout simplement d'une assimilation langagière qui a progressivement gagné le langage commun depuis l'Antiquité et son emploi métaphorique par les philosophes de la condition humaine ? Il suffit de chercher dans quelques dictionnaires spécialisés le mot « marionnette », pour prendre conscience du réseau sémantique dans lequel il est pris. Nous avons déjà cité quelques exemples puisés dans des dictionnaires de synonymes dans la partie de ce travail traitant des dictionnaires. Et nous avons pu constater que la marionnette était associée à toutes sortes d'objets allant du pantin à la poupée en passant par le mannequin, le joujou, les jouets mécaniques ou l'androïde.

Dans un tel contexte, il va être difficile de rompre avec les habitudes et les images qui sont associées à la marionnette. C'est un fait d'histoire qu'il faut considérer et sur lequel nous n'engagerons aucune polémique. Il nous suffit de préciser clairement que le seul objet qui nous intéresse ici, est le théâtre de marionnettes. Si un élément de ce théâtre peut entretenir quelque cousinage avec des pratiques n'appartenant pas à cet art, il nous appartient de les repérer puis de les laisser de côté.

Nous partirons donc de ce postulat qu'il ne peut exister de marionnettes que théâtrales et que tout débordement de ce cadre a pour cause un glissement sémantique qui tient à la force d'évocation métaphorique du langage.

Au cours des différents chapitres qui vont suivre, nous reviendrons en détail sur les quatre éléments que nous venons de présenter. Ils seront pour nous les bornes délimitant le vaste territoire de notre recherche sur le théâtre de marionnettes.

Comme nous avons pu le constater tout au long de cette présentation, il ne serait pas pertinent d'appréhender l'étude du théâtre de marionnettes par le seul aspect de l'objet-marionnette. Si la marionnette tient une place centrale dans le théâtre qui porte son nom, elle ne peut exister indépendamment des autres éléments qui constituent ce théâtre □ principalement son manipulateur mais aussi l'espace dans lequel elle évolue, son rapport aux spectateurs, bref tous les éléments qui font du théâtre de marionnettes une forme d'expression scénique particulièrement complexe. Dans le cas contraire, la marionnette devient un objet décoratif, un jouet et, parfois, un instrument thérapeutique ou d'incantation magique.

La marionnette s'inscrit dans un réseau complexe qui nous pousse à l'envisager comme partie prenante d'un *système* qui recouvrirait la totalité du phénomène spectaculaire désigné sous le nom de théâtre de marionnettes.

C'est pourquoi, une fois franchie cette première étape qui nous a permis de délimiter le champ notionnel du théâtre de marionnettes, il nous faut maintenant avancer dans la description concrète de notre système homonyme. Nous allons vérifier que cet ensemble d'éléments en interaction, répond bien à la plupart des règles habituellement admises dans *la théorie générale des systèmes*. La question sera ensuite de savoir si l'on peut dégager de cette approche systémique des lois générales pouvant s'appliquer à toutes les formes de théâtre de marionnettes. S'il est établi que ce système a une existence factuelle, il n'en est pas moins immergé dans une culture spécifique qui lui donne sa justification, sa raison d'être. Cette culture dans laquelle évolue le théâtre de marionnettes, possède des règles liées à cette activité artistique dont les bases biologiques et proprioceptives fondent sa structure. Ces règles évoluent au rythme de la société dans laquelle elles fonctionnent et donnent le cadre humain de la relation esthétique qui s'installe entre créateurs et publics. L'étude de cet environnement complexe est déterminante pour saisir l'enjeu des mutations que le théâtre de marionnettes subit en Occident aujourd'hui. C'est sur ces bases que nous avons entrepris l'étude du système théâtre de marionnettes.

Avant de commencer cette analyse systémique, il nous paraît indispensable de présenter brièvement les outils méthodologiques que nous allons utiliser dans les prochains chapitres.

## CHAPITRE III

### QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES

L'étendue du champ que l'étude du théâtre de marionnettes doit couvrir et la grande diversité des disciplines concernées posent de délicats problèmes méthodologiques. L'exigence d'un cadre cohérent permettant de rendre compte des multiples aspects de cet art, tout en évitant le piège de la dispersion, se fait de plus en plus pressante, surtout si l'on prend conscience de la rapidité avec laquelle le paysage contemporain du théâtre de marionnettes évolue. Cette accélération est tout aussi préoccupante pour les formes avant-gardistes, qui sont peu étudiées, que pour la tradition qui risque de voir disparaître rapidement des pans entiers de pratiques populaires de la marionnette. En effet, à quelques exceptions près<sup>1</sup>, la relève n'est pas assurée, car la jeunesse ne trouve plus dans ces formes théâtrales «folkloriques» un intérêt ou plus prosaïquement une rémunération suffisante. Du côté de la recherche, force est de constater que les quelques incursions théoriques dans le domaine du théâtre de marionnettes sont le fait de théoriciens qui n'ont que rarement cet objet comme centre d'intérêt privilégié, ce qui ne met pas en doute leur compétence scientifique, mais accentue l'impression de morcellement qui domine dans ce secteur des études théâtrales.

#### A. THÉÂTROLOGIE ET MARIONNETTOLOGIE

Il existe certainement de nombreuses raisons à cet état de fait qui engendre le malaise que nous connaissons aujourd'hui dans la recherche sur le théâtre de marionnettes. Pour nous, l'une des principales causes en est le manque notoire de cadre de référence permettant de regrouper, sous un terme unificateur, des études disséminées dans des disciplines parfois très éloignées les unes des autres. De plus, cela permettrait de donner à ces travaux une plus grande visibilité. Comme nous le soulignons en note, le néologisme de *marionnettologie*<sup>2</sup> présente beaucoup d'avantages, le plus important étant de nommer un objet d'étude et son champ d'application. À l'heure actuelle, la marionnettologie n'est pas encore constituée comme discipline autonome et il serait

- 
1. Comme par exemple à Liège, à Amiens avec les Chés Cabotans, à Roubaix avec le Théâtre Louis Richard, ou à Besançon avec le Barbizier de la Crèche des Manches à Balais Corporation.
  2. Néologisme construit sur le modèle du terme *théâtrologie*. Le champ de recherche sur la marionnette est tel, surtout si l'on veut prendre en compte tous ses aspects historiques et multiculturels, qu'il justifie l'utilisation d'un terme le plus vaste et le plus englobant possible.

honnête de reconnaître que le terme lui-même est peu utilisé. Mais comment le serait-il, dès lors qu'il existe si peu de spécialistes se consacrant à cette branche de la recherche théâtrale. Il reste que l'affiliation à une discipline existante, sans toutefois faire perdre au domaine son identité et sa spécificité, pourrait présenter certains avantages. Encore faudrait-il conforter théoriquement la recherche en marionnettologie, afin qu'elle puisse trouver une certaine crédibilité auprès de la communauté scientifique. L'un de nos objectifs est de contribuer activement à cette élaboration. En tout premier lieu, notre intention est d'effectuer une sorte d'inventaire de ce qui touche à notre objet, démarche fondée sur une conception de la science qui se présente «[.]» comme une tentative légiférante, non pas comme description des particularismes, mais comme classement de faits et effort de généralisation (Bertalanffy, 1993[199]). C'est cet effort de généralisation qui doit nous conduire à jeter les bases d'une *théorie générale du théâtre de marionnettes* et qui en constitue les prolégomènes. Une fois ces fondements théoriques posés, ce «[.]» quelette logique (Bertalanffy, 1993[199]) dirait Bertalanffy, il deviendra alors plus aisé d'entreprendre l'évaluation des mutations esthétiques du théâtre de marionnettes européen de ces trente dernières années.

## B. L'APPROCHE SYSTÉMIQUE

Pour mener à bien cette tâche il nous fallait trouver un cadre conceptuel qui puisse nous aider à rendre compte, tout à la fois, des différents niveaux d'analyse qu'implique notre sujet et de la complexité des interactions en jeu dans le fonctionnement du théâtre de marionnettes. Nous nous sommes tourné vers la systémique en faisant l'hypothèse que nous pouvions trouver dans ce modèle scientifique une solution à notre questionnement épistémologique. Dans les énoncés des critères de modélisation avancés par Bertalanffy dans sa *Théorie générale des systèmes*, nous n'avons rien trouvé qui s'opposât à une telle option méthodologique, bien au contraire, n'affirmerait-il pas que «[.]» le concept de système peut se définir et se développer de différentes manières, selon les objectifs de la recherche et selon les aspects divers de la notion que l'on désire refléter (Bertalanffy, 1993[199] III). Pour Bertalanffy, la systémique est une façon d'aborder les «[.]» problèmes posés par un grand nombre de variables en interrelation (Bertalanffy, 1993[199] VI), ce qui est bien le cas pour le théâtre de marionnettes. La grande adaptabilité aux sciences humaines de la théorie des systèmes nous conforte dans notre choix «[.]» le concept de système est assez abstrait et assez général pour s'appliquer à des entités de toutes sortes. [II] ne se limite pas aux êtres matériels, mais on peut l'appliquer à tous les «[.]» ensembles formés d'éléments en interaction (Bertalanffy, 1993[199] 110). Nous faisons l'hypothèse que nous pouvons considérer le théâtre de marionnettes comme un système complexe ouvert, parce que pratiquant «[.]» des échanges nombreux avec tout ce qui l'entoure (Durand, 1979[1979] 14).

Notre préoccupation est de concilier une approche rigoureuse, qui tienne compte de la complexité des interactions entrant dans le fonctionnement d'une discipline comme celle du théâtre de marionnettes, avec une approche plus sensible qui préserve, au-delà de cette volonté de clarification, les dimensions esthétiques, poétiques, symboliques et créatrices qui sont au cœur de toute activité artistique. Le modèle systémique nous permet d'intégrer aisément l'interdisciplinarité que nécessite notre étude et facilite considérablement le traitement des différents niveaux constitués par tous les éléments des sous-ensembles. Nous pouvons ainsi passer plus aisément du général au particulier, de la macro à la microanalyse. Ce faisant, nous avons dû adapter la modélisation systémique, encore peu utilisée en théâtrologie, au cas particulier du théâtre de marionnettes. Nous serons ainsi conduits à élaborer une grille spécifique, outil avec lequel il sera possible d'analyser plus aisément la dynamique du système théâtre de marionnettes, les différents niveaux de rétroaction, d'information et de communication qui circulent en son sein, les forces homéostatiques qui le contraignent à l'immobilisme, comme celles qui le poussent au changement, la nature des conflits internes et l'élaboration des stratégies de résistance. Ceci devrait permettre l'étude systématique des nombreux *sous-systèmes* qui composent le *système* principal. Chaque élément gagne à être considéré dans une perspective dynamique, comme une parcelle évoluant dans un réseau de relations, en évitant le risque principal qui serait de sombrer dans un processus d'inventorisation trop linéaire à l'inverse de la démarche systémique.

## C. UN EXEMPLE D'APPROCHE SYSTÉMIQUE

Prenons un exemple pour illustrer l'intérêt que l'on peut porter à ce modèle d'analyse. Admettons que dans notre processus analytique, nous nous interrogeons sur l'*articulation* d'un membre supérieur d'une marionnette, soit l'épaule, et qu'il nous faille rendre compte, dans le processus de construction, de la problématique posée par la nature même de cette articulation ou plus précisément du lien matériel venant se placer entre l'épaule et le bras. Ce lien doit-il être un élastique, un ressort, un bout de cuir, une ficelle, un fil de fer, un tenon-mortaise, etc. À ce stade, très technique, l'attitude systémique nous permet de mettre en relation les propriétés physiques des différentes matières, pouvant entrer dans la confection d'une articulation, avec la fonctionnalité gestuelle d'un hypothétique personnage théâtral à réaliser. Cette potentialité de mouvements doit pouvoir correspondre à la nature du dit personnage et différera donc sensiblement selon que nous aurons à représenter un personnage de pouvoir, un militaire par exemple, dont la force peut être rendue par une certaine rigidité gestuelle ou bien un personnage donnant l'impression d'une grande fluidité et d'une grande souplesse comme une danseuse, un



elfe ou un bouffon. Ce personnage, ainsi doté de plus ou moins de rigidité ou de fluidité, sera à même d'assumer l'ensemble des actions physiques qu'impose le rôle dont il est l'instrument adapté et qui devra être le reflet scénique des intentions d'un auteur – en admettant que, dans notre exemple, le choix soit celui d'un texte dramatique. Enfin, la réceptivité de cette gestuelle signifiante pourra être considérée en rapport avec le type de public pour lequel le spectacle est conçu. Et selon que ce dernier est composé d'enfants ou d'adultes, il faudra tenir compte de ce que les réactions pourraient ne pas être équivalentes, d'autant que les références auxquelles il peut être fait allusion, peuvent soit brouiller soit, au contraire, renforcer le sentiment de complicité scène-salle qui s'installe lors de la représentation. Ce sont là des dimensions culturelles qui s'inscrivent dans l'histoire des mentalités d'un groupe humain, dans ses codes et ses *règles formelles et informelles*<sup>3</sup>. Comme nous pouvons le constater, une simple option technique – le choix du matériau entrant dans la conception d'une articulation –, doit pouvoir s'inscrire dans un réseau complexe d'interactions, dont il faudrait pouvoir distinguer tout à la fois les niveaux hiérarchiques de fonctionnalité, leur place au sein des différents sous-ensembles et enfin analyser la nature des rapports que ces éléments entretiennent entre eux.

En nous appuyant toujours sur notre exemple, voici rapidement brossés quelques-uns de ces différents niveaux d'analyse. Le premier serait celui de *l'objet-marionnette* et les multiples *séries et notes*<sup>4</sup> qui le composent. Puis, nous aurions celui de *l'interprétation*, de la mise en mouvement de l'objet par le manipulacteur□ ce niveau induit un ensemble comprenant à la fois l'apprentissage général des techniques de manipulation et son adaptation dans l'interprétation spécifique d'une situation dramatique. Le troisième niveau pourrait être celui de *l'écriture scénique* considérée comme l'ensemble des échanges créatifs circulant entre le metteur en scène, l'interprète et son instrument, le personnage et l'auteur à travers le texte dramatique. Un autre niveau d'analyse pourrait comprendre le dispositif scénique, *l'espace* dans lequel se déroule l'action dramatique, puis enfin la réceptivité du *spectateur*. Encore qu'à ce stade il faudrait pouvoir décrire la composition socioculturelle de ce public, les processus qui l'ont amené à venir assister à cette représentation particulière et donc au type de relation qu'entretient ce spectateur avec les différents *prescripteurs* pouvant intervenir dans ce processus. Nous n'irons pas plus loin dans cet exemple, notre intention n'étant que de mettre en relief la complexité que l'analyse du système *théâtre de marionnettes* sous-tend et de la grande pertinence de l'outil systémique dans une telle approche. Chaque élément doit, alternativement, être pris et analysé pour ce qu'il est, mais il faudrait aussi, dans un même mouvement, pouvoir le resituer dans la perspective de l'ensemble des réseaux du système. Tout l'intérêt de ce mode d'approche réside dans le fait qu'à

---

3. Dans le sens où l'entend Hall, nous revenons en détail sur ces concepts plus loin dans le chapitre.

4. Notions définies plus loin dans la section□«Les catégories selon E.T. Hall».

aucun moment nous ne pouvons oublier que nous sommes en présence d'un processus complexe, créatif et vivant qui ne peut obéir aux simples lois de causalité du rationalisme cartésien. L'approche systémique nous semble donc être un modèle bien adapté pour réaliser une étude générale du théâtre de marionnettes.

Toutefois, en nous engageant dans cette voie, nous n'avions pas imaginé qu'elle allait nous entraîner dans un processus qui dépassait largement la stricte étude de notre *système théâtre de marionnettes*. Mais à la réflexion pouvait-il en être autrement ? Ce qui se joue dans les bouleversements qui agitent le théâtre de marionnettes n'est en fait que le reflet des forces qui sont à l'œuvre dans notre société. Les grandes convulsions idéologiques, sociales et économiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle trouvent dans les manifestations artistiques un écho à leur échelle. Les ruptures esthétiques sont d'autant plus radicales qu'un mode de vie et de pensée est en train de basculer dans quelque chose qui n'est pas encore vraiment identifiable. Les nouveaux repères n'ont pas eu le temps de se stabiliser que déjà un nombre croissant d'artistes rendent compte, avec leurs perceptions intuitives, de la réalité des mutations qui travaillent le cœur du monde occidental. Nous ne pouvions passer à côté de ce fait de société, cela aurait été contraire aux principes avancés par Bertalanffy lorsqu'il explique que le *point de vue systémique* dépasse de beaucoup la simple description mécaniste d'un phénomène. Dans sa préface à l'édition Penguin (1993), il insiste particulièrement sur la rupture *humaniste* que la systémique induit dans la recherche scientifique. Il cherche à réduire le conflit entre les deux cultures :

[...] celle des sciences et celle des humanités, technologie et histoire, sciences naturelles et sciences sociales. [...] Ce souci humaniste de la théorie générale des systèmes telle que je la comprends, la différencie de cette théorie mécaniste des systèmes qui ne parle qu'en termes de mathématiques, de rétroaction et de technologie, faisant naître la crainte que cette théorie des systèmes ne soit en fait la dernière étape vers la mécanisation et la dégradation de l'homme, vers la société technocratique (Bertalanffy, 1993 : IX).

Ainsi pour lui, l'ultime « vraie » réalité ne se résumerait pas seulement à « [...] un monde de particules physiques gouverné par des événements aléatoires. [...] le monde des symboles, des valeurs, des entités sociales et culturelles est quelque chose de très réel » (Bertalanffy, 1993 : IX).

Cette capacité de penser la complexité que permet l'approche systémique, nous fournit les outils adaptés à l'étude d'un système culturel et artistique aussi riche que le théâtre de marionnettes. Ce sont ces portes que nous tentons d'entrouvrir afin que d'autres puissent poursuivre dans cette direction et élargir notre connaissance de la marionnette théâtrale.

## D. LE CADRE DE L'APPROCHE SYSTÉMIQUE

Notre outil privilégié sera donc la systémique, qui nous permettra d'avoir une vision d'ensemble du théâtre de marionnettes pris comme un «[...] système complexe [...] dont on veut comprendre le fonctionnement» (Durand, 1979[57]). Le processus de modélisation que nous allons entreprendre sera de type cognitif, c'est-à-dire qu'il aura «[...] pour fonction de fournir une représentation d'un système existant qui met en évidence les propriétés de ce système que l'on veut spécialement connaître» (Durand, 1979[52]). Cette approche s'appuie dans ses grandes lignes sur la démarche proposée par Daniel Durand (1979[56-57]) et qui se subdivise en quatre grandes phases

5. L'identification et la classification des éléments du système en les regroupant en fonction de leurs propriétés.
6. La mise en relation de ces éléments[il importe à ce stade d'identifier les éléments qui sont directement en relation et ceux qui ne le sont pas.
7. La généralisation qui se présente comme l'extension d'un modèle fiable, correspondant au plus grand nombre de situations possibles.
8. L'induction est le stade ultime de la généralisation qui ambitionne de doter le système d'un modèle plus abstrait et de portée universelle.

## E. LES CATÉGORIES SELON E.T. HALL

Dans la première phase de l'étude du *système théâtre de marionnettes*, et dès que nous serons amené à identifier les éléments de base, nous emprunterons à Edward T. Hall ses concepts de *séries*, *notes* et *schémas*. Les catégories halliennes sont bien adaptées à l'étude systémique d'un objet culturel comme le nôtre et elles nous seront très utiles pour les microanalyses du système. C'est justement cette dimension d'objet «[c]ulturel» qui nous a poussés à cet emprunt. Rappelons que pour Edward T. Hall, le système de communication culturelle se décompose en trois éléments[*L'infrastructure, ses composants et le message*. Ce message se décomposant lui-même en *séries*, *notes* et *schémas*[«Il est essentiel de diviser chaque message en ses composantes, série, notes et schémas, si l'on veut arriver à comprendre la culture en tant que communication» (Hall, 1984[121]). «Les séries (mots) sont ce que l'on perçoit d'abord[les notes (sons) sont ce qui constitue les séries[les schémas (syntaxe) sont le moyen de rendre cohérentes les séries afin de leur donner un sens» (Hall, 1984[123]).

Dans notre cas, le *message* peut être assimilé à ce qui est émis lors de la représentation d'un spectacle de marionnettes. Pour produire ce *message* il doit exister une *infrastructure* qui sera le *système théâtre de marionnettes*, dont les *composants* seront tous les éléments qui constituent cette infrastructure. Pour que l'analyse soit complète, une fois repérée la structure générale, il faudrait encore entreprendre l'étude systématique de chaque sous-système et faire le catalogage de ses différents composants en les répartissant en *séries*, *notes* et *schémas*. Pour reprendre la terminologie de Hall, l'étude du *système théâtre de marionnettes* devrait permettre de décrire les différents ensembles ou *sous-systèmes* qui le composent, permettant ainsi de dégager le *schéma des schémas* qui préside à cette activité spectaculaire.

Une fois cette première phase achevée, il faudra passer à la mise en relation des différents éléments, avec le risque de rencontrer un certain nombre de difficultés touchant aux rapports hiérarchiques entre les différents niveaux du système.

## **F. DEUX GRANDS PÔLES D'ÉTUDE** **LE SYSTÈME GÉNÉRAL ET LA REPRÉSENTATION**

L'étude du théâtre de marionnettes devrait, selon nous, s'articuler autour de deux pôles principaux : le *système théâtre de marionnettes* et la *représentation théâtrale d'un spectacle de marionnettes*. Du point de vue de notre modèle systémique, ces deux systèmes ne sont pas d'égale valeur : autrement dit, ils n'ont pas la même place dans la hiérarchie, le second devant être considéré comme un sous-ensemble du premier. Il nous faut dès à présent désamorcer les germes possibles d'un conflit qui pourrait surgir autour des notions de *système théâtre de marionnettes* et de *représentation*, autrement dit entre la *partie vivante et créative* du système et son *cadre structurel*, alors que notre volonté est de souligner le caractère indissolublement dialectique de leur interdépendance. Nous sommes bien conscients du danger de toute théorisation sur un objet aussi mobile et éphémère touchant à la création artistique, mais c'est justement pour rendre compte de cette dynamique créative que nous avons opté pour un modèle théorique aussi ouvert que la systémique. Pour éviter toute ambiguïté nous devons réaffirmer en toute clarté nos prémisses : ce que nous proposons est une modélisation qui rend compte de la complexité du phénomène *théâtre de marionnettes*. En tant qu'*infrastructure*, ce théâtre permet l'éclosion d'un produit communicationnel pouvant être assimilé à un *message culturel* : la *représentation scénique* dont la dynamique opérationnelle fait plus spécifiquement référence à l'*aspect fonctionnel* du système. Ceci nous conduit à effectuer une différenciation nette entre ces deux éléments : le théâtre de marionnettes implique, d'une part, une *infrastructure*, potentialité de

production créatrice existant en réserve dans le *système*, dans un contexte socioculturel et idéologique donné et donc l'ensemble des règles, codes et savoir-faire techniques (construction, manipulation, thématique, etc.) et, d'autre part, toutes les informations accumulées depuis que ce théâtre existe et la *représentation* qui en est sa manifestation singulière et volatile. «Ce qui dure peu, ce n'est pas le théâtre, c'est le spectacle dit Barba, le théâtre est fait de traditions, de conventions, d'institutions, d'habitudes qui ont une permanence dans le temps» (1982:26). La *représentation scénique*, ne peut donc avoir qu'un statut de sous-système en interaction constante avec tous les éléments du système général dont elle est toutefois le point nodal. C'est bien elle, en effet, qui donne sens à tout le système qui, sans ce *produit*, n'aurait aucune raison d'être. Il y a donc un lien fort d'interdépendance entre les deux niveaux d'organisation du système. Autrement dit, si l'on veut rendre compte de cette *organisation* du système, qui est, selon Daniel Durand «[...] le concept central de la systémique, soit, toujours selon cet auteur, l'agencement de relations entre composants ou individus, qui produit une nouvelle unité possédant des qualités que n'ont pas ses composants» (1979:10), il faudrait pouvoir examiner séparément les deux aspects que revêt cette organisation: l'aspect *structurel*<sup>5</sup> et l'aspect *fonctionnel*<sup>6</sup>. «Selon l'objectif recherché, la systémique mettra l'accent ou la priorité sur l'un ou l'autre des deux aspects, sans cependant perdre de vue leur complémentarité» (Durand, 1979:10). Notre choix de praticien va tendre nécessairement vers l'aspect fonctionnel du système, car ce que nous voulons mettre en évidence, c'est bien la façon dont le processus de création scénique s'effectue et comment celui-ci évolue dans l'époque actuelle. Mais nous devons préalablement décrire la structure, si nous voulons bien situer le cadre formel dans lequel s'inscrit le système.

Pour clarifier l'aspect structurel, nous avons élaboré diverses modélisations, sous forme de schémas, nous permettant de mettre en évidence les quatre éléments principaux qui entrent dans la composition générale du *système théâtre de marionnettes*, soit<sup>7</sup>:

1. La frontière qui sépare le système de son environnement, dont la problématique centrale sera pour nous son inscription dans le champ théâtral et les particularismes que l'on peut lui reconnaître, déterminant ainsi ses spécificités.
2. Les éléments qui peuvent être identifiés et devant être dénombrés et classés. C'est la tâche prioritaire autour de laquelle pourra s'articuler toute la recherche.
3. Le réseau de communication, les voies par lesquelles informations, savoir-faire, traditions, codifications et apprentissages circulent dans le système, mais aussi l'énergie<sup>8</sup> –

---

5. Structurel: organisation dans l'espace des composants ou éléments d'un système, de leur organisation spatiale (Rosnay, 1975:95-98).

6. Fonctionnel: il s'agit du processus i.e. des phénomènes dépendant du temps (échanges, transfert, flux, évolution, etc.): c'est l'organisation temporelle (Rosnay, 1975:95-98).

7. Nous nous appuyons sur la description qu'en fait Daniel Durand (1979:12).

8. Pris dans un sens très large, comme présenté plus haut.

indispensable à la création, à l'interprétation et à la diffusion de spectacles par exemple –, les matières et matériaux – nécessaires à la réalisation des instruments marionnettiques, décors et accessoires – et enfin les modalités communicationnelles avec les destinataires du produit – le public. Il nous faudra déterminer par quels canaux toutes ces informations ou matériaux doivent transiter pour atteindre les différentes parties ou individus, participant du système.

4. Les réservoirs dans lesquels sont stockés matières, énergies, informations et produits. Ils sont indispensables au bon fonctionnement du système et permettent sa régulation, en évitant tout blocage ou tout emballement. La question posée par l'évolution récente du théâtre de marionnettes est liée, en partie, à cette notion de *réservoir*, que cela concerne la connaissance de cet art ou ses savoir-faire. Beaucoup d'intervenants potentiels (auteurs, metteurs en scène, diffuseurs, chercheurs) n'y ont pas accès et ceci peut bloquer l'expansion du système. Rappelons que nous sommes en présence d'un *système complexe ouvert*, type de système «[...] qui pratique des échanges nombreux avec tout ce qui l'entoure» (Durand, 1979 : 14). Une des problématiques à prendre en compte est celle qui relie le système aux éléments empruntés à d'autres domaines artistiques (arts plastiques, théâtre d'acteurs, danse, mime corporel, nouvelles technologies, etc.) éléments qui peuvent remettre en question l'équilibre du système et sa spécificité.

L'étude des aspects fonctionnels du système théâtre de marionnettes amène à décrire les grandes lois qui permettent de maintenir l'existence de ce système, l'autorisant même à subir certaines évolutions. Ce sont pour la plupart les mêmes éléments que ceux mentionnés précédemment, mais ils doivent être traités dans une optique différente. Selon Durand (1979 : 12), il existe quatre éléments principaux autour desquels s'organisent les aspects fonctionnels du système, ce sont :

1. Les flux des diverses matières marionnettiques, les informations ayant trait à la marionnette et enfin les énergies qui circulent dans les différents réseaux et transitent dans les réservoirs du système.
2. Les centres de décision qui reçoivent les informations émanant de toutes les parties du système. Le traitement des informations permet d'optimiser les actions en agissant sur les débits des différents flux, qu'ils soient sous forme de matière ou d'énergie. Il peut exister de nombreux centres de décision correspondant aux différents niveaux des systèmes et sous-systèmes considérés. Le formateur, le metteur en scène, l'interprète, le programmateur sont parmi les personnes clefs de ces centres de décision.
3. Les boucles de rétroaction, concept central de la systémique, ont pour fonction la régulation et la stabilisation de certaines actions mais sont aussi très utiles pour diriger une action vers un but. On pense tout de suite aux répétitions ou aux représentations scéniques et par conséquent au spectateur. Les boucles de rétroaction participent aux prises de décisions en informant les centres décisionnels de ce qui se passe en aval.
4. Les délais permettent les ajustements temporels indispensables à la bonne marche du système – par exemple, l'inscription du processus créatif dans le temps.

Comme nous sommes dans un système ouvert, il faut ajouter à cette description *les entrées* et *les sorties*<sup>9</sup> qui matérialisent les rapports du système avec son environnement et qui peuvent, elles aussi, être de trois natures différentes□matière, énergie, information (Durand, 1979□15).

## G. CADRE ET LIMITES DE LA RECHERCHE

Voilà rapidement présenté le cadre général de notre recherche. L'ampleur du travail sur le *système théâtre de marionnettes* qu'il faudrait effectuer pour avoir une vision globale sur cet objet apparaît immédiatement. Nous allons dans cette étude aborder certains des éléments de ce système. Toutefois, nous devons dès à présent mettre le lecteur en garde contre les éventuelles attentes suscitées par la lecture des schémas d'organisation que nous allons lui soumettre. Il n'est pas envisageable, dans le cadre de ce travail, d'étudier dans le détail l'ensemble des paramètres pouvant intervenir dans le *système*. Le modèle cognitif qui est le nôtre pour la représentation du système théâtre de marionnettes ne permet pas de traiter toutes les données d'un système. L'on doit procéder à un choix qui se fera «□...] au détriment d'autres propriétés jugées moins intéressantes. En fait on ne dispose jamais d'une information complète sur le système étudié, et le modélisateur doit s'attacher surtout à choisir la bonne information et à en donner une représentation adéquate, aussi suggestive que possible□ (Durand, 1979□ 52). Nous nous contenterons, dans un premier temps de brosser un tableau général, dont certains aspects seront explorés plus en détail, lorsque nos préoccupations prioritaires, à savoir les mutations contemporaines du théâtre de marionnettes, le commanderont. Nous voulons mettre en évidence les grandes structures du système théâtre de marionnettes en proposant une modélisation dynamique et ouverte devant permettre de jeter les premières pistes d'un cadre de recherche plus ambitieux. Il ressort de ceci que l'on pourra rencontrer parfois quelques approximations qui seront la preuve, si besoin était, du chemin qu'il reste encore à parcourir dans l'étude exhaustive du *système théâtre de marionnettes*.

---

9. Voir les schémas 3 et 4.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **LE SYSTÈME THÉÂTRE DE MARIONNETTES**



## INTRODUCTION

*La sensibilité systémique sera comme celle de l'oreille musicienne qui perçoit les compétitions, symbioses, interférences, chevauchements des thèmes dans la même coulée symphonique, là où l'esprit brutal ne reconnaîtra qu'un seul thème environné de bruit. L'idéal systémiste ne saurait être l'isolement du système, la hiérarchisation des systèmes. Il est dans l'art aléatoire, incertain, mais riche et complexe comme tout art, de concevoir les interactions, interférences et enchevêtrement polysystémiques. Les notions d'art et de science, qui s'opposent dans l'idéologie technobureaucratique dominante, doivent ici, comme partout où il y a vraiment science, s'associer (Morin, 1977□141).*

De cette citation d'Edgar Morin, il faut tirer deux éléments pour notre étude. Le premier sera le «Principe d'incertitude» prenant en compte la détermination du contexte dans lequel évolue le système théâtre de marionnettes, incertitude causée par un environnement polysystémique complexe – historique, culturel, économique, symbolique, etc., car il y a toujours dans l'isolement, la définition d'un système «Quelque chose d'incertain, d'arbitraire□il y a toujours décision et choix» effectués par un sujet qui découpe, qualifie et hiérarchise en fonction de ses intérêts sélectifs d'observateur surdéterminé par son contexte social et culturel. Le second élément qui nous intéresse est ce qu'Edgar Morin définit comme «Un principe d'art», à savoir «l'art du boucher qui, habile, débite son bœuf en suivant le tracé des articulations» et non de façon arbitraire et totalement aléatoire (Morin, 1977□ 140-141). L'analyse systémique d'un objet qui s'inscrit dans la sphère humaine des activités artistiques doit prendre quelque distance avec les modèles cybernétiques – les systèmes-machines, robotique et informatique – mieux adaptés aux systèmes logicotecniques□une telle étude ne peut se réduire à ces formalisations logico-mathématiques même si la création d'une œuvre d'art implique une maîtrise de procédés techniques spécifiques qui s'inscrit dans un contexte donné (culturel, social et économique). Mais peut-on réduire l'imagination créatrice de l'artiste au savoir-faire de l'artisan□ Si une œuvre d'art est porteuse d'informations, elle ne saurait pour autant être réduite à cette simple fonction□ le système symbolique auquel elle se réfère, provoque toutes sortes de significations imaginaires qu'aussi bien l'émetteur-artiste que le récepteur-spectateur peuvent interpréter et manipuler à l'infini.

Cette «habileté» indispensable à l'élaboration d'un modèle nous devons aller la chercher dans les principes qui animent la recherche systémique en sciences humaines et sociales. Notre étude du théâtre de marionnettes ne peut se situer que dans un contexte socioculturel dans lequel interagissent des regroupements d'êtres humains ce qui implique des processus complexes que l'on doit décomposer en plusieurs grands sous-systèmes. Répondant à la question «[...] à quelles conditions une société d'êtres humains est-elle possible?» Pour que se forment entre eux des rapports sociaux [...]» (1992: 59), Jean-William Lapierre propose six sous-systèmes. Pour chacun d'eux, nous allons déterminer un champ d'observation propre au théâtre de marionnettes et qui pourrait entrer dans la catégorisation proposée par Lapierre. Nous pourrions ainsi créer un modèle équivalent à celui communément accepté dans l'analyse systémique en sciences sociales et parfaitement adapté à notre objet d'étude, le théâtre de marionnettes.

## **A. LES SIX SOUS-SYSTÈMES DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES**

### **Le sous-système biosocial**

Le premier sous-système est nommé «*biosocial*» par Jean-William Lapierre (1992: 59), dénomination justifiée par le fait que les processus qui permettent la production, la conservation et la reproduction de la vie sociale du groupe sont à la fois biologiques et sociaux. Ces processus impliquent des rapports entre les sexes, les générations et les catégories sociales. Ce système désigne, pour le théâtre de marionnettes, les personnes qui interviennent d'une façon ou d'une autre dans les interactions suscitées par l'activité du théâtre de marionnettes. Elles se partagent les deux pôles suivants: celui qui englobe les praticiens maîtres d'œuvre du phénomène marionnette – concepteurs, interprètes, techniciens, etc. – et celui du groupe humain vers qui est dirigée cette activité artistique – les différents publics – eux-mêmes organisés en deux sous-systèmes, celui des spectateurs et celui des prescripteurs, groupes désignant l'ensemble des intermédiaires intervenant à divers titres dans les relations entre créateurs et publics.

### **Le sous-système écologique**

Le deuxième sous-système est celui «[...] de la production de l'espace social, des processus par lesquels l'habitat humain aménage et transforme son milieu naturel»

(Lapierre, 1992[60]). Lapierre parle ici de système *écologique* en nous mettant toutefois en garde contre les confusions possibles dont ce mot est porteur aujourd'hui. Nous ramènerons la notion d'écologie à celle d'espace théâtral, qui comprend tout à la fois l'espace du jeu, modelé par l'action conjuguée des différents concepteurs scéniques et celui occupé par le public qui peut être situé topographiquement soit dans un espace extérieur, soit dans un espace intérieur. À ceci, il faut ajouter les lieux d'élaboration du travail plastique (ateliers de construction) et corporel (salles de répétitions).

### **Le sous-système économique**

Le troisième sous-système est celui des processus de production, de l'échange des biens et des services nécessaires à la vie de la population et à la satisfaction de ses besoins ou désirs, autrement appelé *zone économique*. Ceci correspond, pour le théâtre de marionnettes, aux processus de la création de spectacles de marionnettes et de la diffusion de ces productions faisant apparaître les différents aspects de la gestion des moyens financiers mis en mouvement par cette activité artistique[ subventions, recettes des spectacles, rétributions des personnels, achat du matériel, etc.

### **Le sous-système dialogique**

Le quatrième sous-système est celui de la communication, de l'échange d'informations, de la production et de la transmission du savoir. Lapierre propose le terme de *dialogique*. C'est le système qui englobe l'ensemble des échanges qui s'effectue entre les artistes créateurs et leur public soit, toutes les formes de langages assimilables au « message théâtral » (vocal, textuel, gestuel, visuel, musical, etc.), ainsi que toutes les informations permettant de rejoindre le public potentiel par le truchement des relations publiques (promotion, publicité, médiatisation, etc.). Entre dans ce système tout ce qui touche à la retransmission des savoir-faire, aux apprentissages techniques et à la formation professionnelle.

## Le sous-système poétique

Pour le cinquième ensemble Lapière propose «*Le système poétique*», celui de la «[...] production et de la diffusion des symboles, des valeurs, des croyances, des codes éthiques et esthétiques» (Lapière, 1992[60]). Il comprend tout ce qui a trait à la mémoire collective d'un peuple, ses croyances religieuses, ses mythes, son rapport à l'art, aux idéologies et aux codes et conventions socioculturels. C'est dans cet espace psychique que s'élabore l'univers symbolique du théâtre de marionnettes, sa relation intime et contradictoire avec le sacré, le magique et la poétique de l'imaginaire humain.

## Le sous-système politique

Le sixième sous-système est celui du politique, «[...] celui des processus par lesquels sont établies et appliquées les règles sans lesquelles le groupe éclaterait, celui des rapports de pouvoir impliqués dans ces processus, et aussi sans lequel ces règles n'auraient aucun sens» (Lapière, 1992[62]). Ce sont, pour le théâtre de marionnettes, les formes organisationnelles que peuvent prendre les compagnies de théâtre de marionnettes – association, coopérative, etc. –, leurs rapports institutionnels avec les différentes instances politiques et économiques, enfin l'ensemble des règles formelles, informelles et techniques qui régissent les activités humaines d'un groupe donné.

## B. LES COMPOSANTES DES SIX SOUS-SYSTÈMES

Nous pouvons subdiviser chacun de ces six sous-systèmes en leurs principales composantes, constituant ainsi des sous-systèmes rendant plus évidente la structure de ces ensembles

1. Le sous-système biosocial[ le sous-système des *praticiens* – eux-mêmes répartis dans les sous-catégories des *concepteurs*, des *scripteurs*, et des *administratifs*[ les concepteurs déterminent les interventions des groupes *d'interprètes* et de *techniciens* – et le sous-système des *publics* divisé en deux grands ensembles celui des *spectateurs* et celui des *prescripteurs*.
2. Le sous-système écologique[ le sous-système *espace scénique*, celui des *lieux de représentation* et celui de *l'élaboration du spectacle* (construction et répétition).
3. Le sous-système économique[ le sous-système *création/production* et celui de la *diffusion* des «*produits*» spectaculaires. Nous devons, ici, faire une place

particulière au sous-système *objets manipulés ou marionnettes* qui est au cœur de la création de cette forme théâtrale.

4. Le sous-système dialogique □ le sous-système du *langage ou discours théâtral*, principalement le corpus textuel et gestuel, auquel il faudrait ajouter tout ce qui touche à l'environnement visuel et sonore participant à l'écriture scénique □ le sous-système des *apprentissages des savoir-faire* liés à cette discipline artistique et enfin celui de la *médiatisation du médium* (publicité, relations publiques, etc.).
5. Le sous-système poétique □ le sous-système du *contexte historico-culturel et des codes* qui y sont attachés et celui plus spécifique de *l'univers symbolique de la marionnette*.
6. Le sous-système politique □ le sous-système des *règles formelles, informelles et techniques* du groupe social étudié et celui des *formes institutionnelles* que peut prendre cette activité humaine.

Afin de rendre plus intelligible l'analyse de ces différents sous-systèmes et des nombreux éléments qui les composent, nous avons élaboré des représentations graphiques qui nous donneront une vision synthétique du *système théâtre de marionnettes*. Ils sont placés à la fin de cette section. La première série de schémas (schéma 1 et les six suivants) donne une idée très générale de la complexité du système théâtre de marionnettes tel que décrit ci-dessus. Les cinq suivants mettent l'accent sur des détails du schéma général et soulignent les interactions existantes. Ils ont pour thème les praticiens (schéma 2a), le langage théâtral (schéma 2b), la typologie marionnettique (schéma 2c), les lieux de représentation et les différents publics (schéma 2d), et le contexte historico-culturel dans lequel évolue le théâtre de marionnettes (schéma 2e). Le schéma suivant (schéma 3) tente de rendre compte de la dynamique existant au sein d'une compagnie professionnelle lors de la production et la diffusion d'un spectacle. Le dernier schéma (schéma 4) décrit les différentes influences et contaminations artistiques qui ont pu être des facteurs déterminants dans les mutations récentes du théâtre de marionnettes.

Avant d'aller plus loin, rappelons, comme le fait J.-M. Lapierre (1992 □ 65), que le concept de système n'est «[...] pas un concept d'objet mais bien un concept d'outil, d'instrument d'analyse». Les représentations systémiques doivent nous permettre de mieux comprendre le fonctionnement d'une activité humaine dont la composante artistique et son évolution restent l'objectif principal. Tout en restant «des entités abstraites» et «non des parties concrètes» de la totalité étudiée, les systèmes élaborés nous permettent de distinguer divers ensembles dans une totalité concrète et d'expliquer certains phénomènes ou faits observés. Il ne faudrait donc pas que s'installe une confusion entre «la totalité concrète» du phénomène spectaculaire «théâtre de marionnettes» et les systèmes que l'on peut distinguer dans cet objet quand on l'analyse. «Une totalité concrète est une réalité d'une

complexité inépuisable. [...] Les concepts des sciences sont plus limités. Analyser un objet en système «[...] c'est abstraire de sa totalité concrète certains ensembles de processus qui, par hypothèse, sont pertinents pour expliquer ces phénomènes» (1992:66). Nous voulons comprendre le fonctionnement dynamique de cette activité artistique qui est déjà très ancienne et que l'on retrouve dans la plupart des régions du monde. L'avancée des connaissances du théâtre de marionnettes ne peut permettre d'effectuer une analyse précise de chaque sous-système présenté. Pour conserver la cohérence de la recherche, nous serons parfois contraint de recourir à une simple description d'éléments prenant place dans la présentation générale du théâtre de marionnettes. La première étape de ce travail a été d'élaborer une vision globale du système devant permettre, à terme, une analyse de celui-ci plus minutieuse, voire encyclopédique, au sens lexical du terme. Ne pouvant englober la totalité du système dans le cadre de cette étude, nous avons choisi de développer l'analyse du sous-système biosocial et le choc qu'ont pu ressentir les différents protagonistes lors des récentes évolutions du théâtre de marionnettes. Les analyses transversales seront inévitables, certains éléments participant à plusieurs systèmes. L'objet marionnette est de ceux là. Il traverse directement ou indirectement non seulement le sous-système biosocial (tant du point de vue des praticiens – concepteurs et interprètes –, que du public), mais aussi le système économique du fait de son mode de production ou le système poétique et son fonctionnement symbolique. La richesse de l'analyse systémique tient au fait qu'il peut exister une «[...] pluralité des analyses possibles sur un même objet, [et elle permet également] d'empêcher le chercheur de céder à l'illusion d'une analyse [...] définitive de l'objet, produisant un modèle unique et universel qui en épuise la complexité» (Lapierre, 1992:68) ce qui ne peut être le cas dans le contexte de cette recherche.

Fort de ces précautions épistémologiques, le lecteur pourra prendre nos constructions théoriques pour ce qu'elles sont, à savoir une première approche scientifique du théâtre de marionnettes, appuyée sur la méthodologie systémique.

































## CHAPITRE II

### LE SOUS-SYSTÈME BIOSOCIAL

#### A. LES PRATICIENS

##### Les cinq sphères d'activités des praticiens

Nous avons avancé plus haut que l'analyse systémique devait nous aider à rendre compte du réel, c'est-à-dire à fournir une modélisation de la complexité des interactions entre les différents éléments constitutifs du système étudié. En abordant le sous-système des *praticiens* nous sommes confrontés à des structures en perpétuelle redéfinition. Les variables se modifient suivant les nombreux facteurs historiques, économiques, culturels, psychologiques et temporels.

Un problème se pose lors de la modélisation graphique du système avec la difficulté de faire apparaître l'inscription dans le temps des objets et des événements qui le composent □ deux éléments peuvent cohabiter dans le même système sans pour autant appartenir nécessairement au même segment temporel. Les interventions de chaque praticien peuvent s'accomplir dans des périodes différentes. L'activité du formateur, par exemple, ne peut se situer dans la même fraction temporelle que celle de son élève manipulacteur qui, une fois formé, se trouve engagé, grâce à cet apprentissage, dans un processus de création. Pourtant, des interactions disjointes dans le temps, peuvent continuer d'exister longtemps après cette formation, n'excluant nullement la rétroaction qui peut fort bien s'exprimer dans l'observation critique que peut faire le professeur de l'actualisation de ces acquisitions menées par l'ancien élève, dans sa participation à une production marionnettique, et être réinjectées dans la méthode pédagogique dudit professeur. Un autre exemple pris dans la production d'un spectacle singulier □ l'action créatrice du scénographe sera antérieure à celle du manipulacteur même s'il peut exister des chevauchements □ en effet le manipulacteur ne peut réellement commencer son travail tant qu'il ne possède pas un outil à

manipuler, même si celui-ci n'est pas totalement achevé<sup>1</sup>. Les processus de rétroaction peuvent donc agir sur «le module de pilotage» avec un délai dont l'amplitude est une variable importante mais difficilement observable. Nous pouvons dans certains cas, comme celui de l'analyse d'une production de spectacle, rendre compte d'un axe temporel impliquant un ordonnancement, n'induisant pas nécessairement une hiérarchie de valeur – plus certainement une hiérarchie dans les prises de décision – mais plutôt une subordination fonctionnelle allant de la conception d'un projet à sa présentation scénique. Il est important d'avoir à l'esprit ces différentes variables temporelles lors de la lecture des modélisations qui vont suivre.

Le sous-système *praticiens* est au cœur du système *biosocial*, il constitue, avec le *public*, la composante humaine du théâtre de marionnettes, il en est le moteur organique et psychique. Nous avons défini cinq sphères d'activité engageant ces différents praticiens, elles se répartissent ainsi

### La sphère de direction

La sphère de direction, composée de la *direction artistique*, de la *direction administrative et/ou de production* et de la *direction à la réalisation ou mise en scène*. Chaque direction peut être composée de différentes personnes entretenant des liens hiérarchiques différents suivant leurs rôles et leurs fonctions.

- La *direction artistique* peut avoir, en plus de son directeur, un ou plusieurs conseillers possédant une spécialité complémentaire à celles du directeur.
- La *direction administrative* comprend généralement un directeur administratif coordonnant les activités de relations publiques, du secrétariat et de la comptabilité qui est fréquemment sous-traitée à l'extérieur de la structure.
- La *direction à la réalisation ou mise en scène* est assumée par le metteur en scène dans les grosses productions, il peut être secondé par un assistant ou par un stagiaire.

Les différentes responsabilités liées à la sphère de direction peuvent être tenues par un nombre de personnes différent du nombre des fonctions. Ainsi une même personne peut porter indifféremment deux ou trois «masquettes» un administrateur peut fort bien

---

1. Il peut toutefois exister des marionnettes de travail qui permettent une première approche du jeu ceci est particulièrement vrai pour des types bien identifiés comme la gaine, la tige ou la tringle qui conservent des caractéristiques de base qui seront peu modifiées par la suite.

cumuler les charges – et c’est le cas le plus fréquent – des relations publiques, de secrétariat et de comptabilité□le directeur artistique et le metteur en scène sont souvent une seule et même personne qui peut également assumer les tâches de relations publiques surtout celles impliquant les contacts avec les tutelles subventionnaires. Même si les frontières entre toutes ces activités de direction sont floues, il reste que, malgré toutes les répartitions possibles, le ou les leaders de la sphère de direction auront à prendre, au moment opportun, collectivement ou individuellement, la décision de mettre en mouvement le processus de création.

Les motivations sous-tendant cette résolution sont des variables importantes pour la compréhension des mécanismes de prise de décision. Elles peuvent être soit identiques pour chaque membre de la sphère de direction, soit différentes, car elles sont liées étroitement au statut institutionnel de ces membres. Les raisons d’un tel engagement sont multiples□sans en faire une liste exhaustive en voici quelques-unes□un impérieux désir de création, une situation conjoncturelle (d’origine économique le plus souvent), une commande extérieure, la sollicitation d’un auteur, une convention liant la compagnie à une tutelle subventionnaire ou à un lieu de résidence, etc. Les causes responsables de la prise de décision d’entamer une production ne sont pas nécessairement uniques. Il peut y avoir des regroupements de facteurs qui renforcent la prise de décision. Il est difficile d’évaluer s’il existe un élément dominant, car chaque cas s’inscrit dans un contexte particulier qu’il faudrait pouvoir étudier en détail puis comparer à un échantillon représentatif de la profession afin de dégager quelles sont les grandes tendances organisationnelles des compagnies de théâtre de marionnettes. En France, il ne fait pas de doute que, lorsque l’attribution de la subvention d’aide à la création se fait *institu personae* la voix prédominante est celle du bénéficiaire en titre de l’attribution des aides financières. Toutefois, la collégialité est fréquente et pose d’autant moins de problème quand les membres permanents d’une compagnie n’excèdent pas trois ou quatre personnes, ce qui est le cas le plus fréquent.

### **La sphère de la conception**

L’on retrouve, dans la sphère de la conception, les principaux leaders artistiques impliqués dans un projet de création. Ce sont ordinairement l’*auteur dramatique*, le *dramaturge* (ou adaptateur de texte non dramatique), le *compositeur* chargé de l’univers sonore et musical et le *scénographe*. La place du *scénographe* dans cette sphère est plus aléatoire car dépendant des méthodes de travail. Il peut être associé dès le début du processus de

création, il se retrouvera naturellement dans la sphère de la conception avec une fonction de création importante. Si l'on fait appel à lui une fois le projet bien structuré, son rôle sera plus celui d'un exécutant et nous le retrouverons plutôt dans la sphère de la réalisation avec un cahier des charges précis. Il peut en être de même pour le *compositeur* lorsque l'univers sonore occupe une place minime ou anecdotique dans le spectacle □ son rôle pouvant être réduit à celui d'ingénieur du son.

L'homme-clé de cette sphère reste le *metteur en scène* □ il est le lien dynamique qui relie les sphères de conception et de direction. Il existe un haut niveau d'interactions entre ces deux sphères. Le *metteur en scène* coordonne les productions de chaque artiste concepteur tout en l'informant des contraintes matérielles, financières et de diffusion, imposant un cadre formel aux ambitions créatives des praticiens en charge du texte, du son et de l'espace scénique.

Nous ne nous attarderons pas plus sur les différentes fonctions des artistes de la sphère de conception □ elles ne diffèrent pas fondamentalement des pratiques du théâtre d'acteurs amplement étudiées par ailleurs. Remarquons qu'ici, une fois encore, une seule et même personne peut assumer plusieurs fonctions, principalement celles d'auteur et de dramaturge.

### **La sphère de la réalisation**

La sphère de la réalisation – ou de la confection – concerne l'élaboration de tous les éléments matériels, visuels et sonores entrant dans la composition d'un spectacle de marionnettes. L'homme clef de la construction matérielle du spectacle est le scénographe sous les ordres duquel travaillent de concert le ou les plasticiens-décorateurs et les machinistes-constructeurs. Aux seconds revient la tâche de réaliser les structures scéniques, castelet, décors, praticables, etc., quant aux plasticiens-décorateurs, ils prennent en charge la confection des marionnettes et des différents accessoires nécessaires au jeu. L'éclairagiste concevra les éléments de lumière, éléments qui prennent une place croissante dans le théâtre contemporain. Enfin l'ingénieur du son réalisera, sous la direction du compositeur, les éléments musicaux et sonores nécessaires au jeu. Le metteur en scène sera présent à toutes les étapes de la construction de ces différents éléments et coordonnera leur exécution. C'est une sphère d'activité particulièrement sujette aux rétroactions. Dans ce théâtre, l'importance de l'objet marionnettique, de l'espace dans lequel il évolue, des contraintes qu'il impose à l'interprète comme au metteur en scène, donne à la phase de construction une progression non linéaire. C'est un continuel va-et-vient entre, d'un côté, le



constructeur qui doit sans cesse être capable d'adapter l'objet-marionnette aux besoins et aux possibilités de l'interprète et, de l'autre, le manipulacteur forcé de s'adapter, d'appivoiser cet outil afin de pouvoir lui donner toute la richesse expressive qu'exige le personnage marionnettique à interpréter. Jusqu'au dernier moment d'une production, l'on assiste à cet «*Artisanat*» empirique de la «*Bidouille*<sup>2</sup>» qui cherche à rendre plus efficace (plastiquement et scéniquement) les éléments matériels participant à la représentation. Comme pour les sphères précédentes, la description que nous faisons ici renvoie plus aux fonctions et tâches à accomplir qu'aux personnes les réalisant, étant entendu que, dans la discipline marionnettique, les artistes-créateurs assument souvent, à eux seuls, l'ensemble de la création matérielle du spectacle.

### **La sphère scénique**

La sphère scénique comprend l'ensemble des activités directement liées à la monstration d'un spectacle, que ce soit antérieurement à sa présentation publique (répétitions) ou lors du déroulement du spectacle devant des spectateurs (représentation). La sphère scénique se divise en deux ensembles complémentaires

- *la sphère technique* (techniciens ou régisseurs-lumière, techniciens ou régisseurs-son, machinistes de plateau)
- *la sphère des interprètes* (manipulacteurs et musiciens, lorsque la musique est en direct). C'est la sphère d'activité qui justifie l'existence de l'ensemble des autres sphères, c'est celle aussi que l'on connaît le mieux, du moins dans son expression spectaculaire. C'est elle, enfin, qui subit les principales mutations esthétiques auxquelles nous assistons aujourd'hui. L'une des particularités de cette sphère est l'enjeu spatial qui a connu les plus grands bouleversements. À ce propos, se pose de façon aiguë la question de savoir ce qui doit être vu du public et ce qui ne doit pas l'être, ce qui peut être montré et ce qui ne peut pas l'être.

### **La sphère administrative**

La sphère administrative comprend l'ensemble des activités humaines qui ne sont pas directement liées à la création proprement dite mais à l'organisation et la diffusion de celle-ci. Ce sont principalement les secteurs d'activités des relations publiques, de la

---

2. Terme argotique du métier qui désigne cette capacité d'improvisation continuelle à partir d'objets qui n'ont pas nécessairement la fonction scénique qu'on leur destine, objets détournés de leur fonction première. Bidouille et bidouillage sont le «*système D*» du marionnettiste.

comptabilité et du secrétariat, ces trois secteurs relèvent du directeur administratif qui peut cumuler les fonctions de directeur artistique et de metteur en scène. Il est à remarquer que le terrain d'opération des *relations publiques* s'est considérablement développé ces dernières années. La recherche de financement, tant public que privé, demande une disponibilité et un temps de plus en plus importants. À ces tâches s'ajoutent la promotion de la compagnie et la vente des spectacles□responsabilités qui sont désormais prises en charge par une personne dont la rémunération de la compétence est souvent calculée au pourcentage des recettes réalisées.

### **L'homme-orchestre**

Tout au long de cette présentation des différentes sphères d'activité du théâtre de marionnettes nous avons insisté sur le fait qu'il peut exister un tel cumul des tâches, reposant sur les épaules des praticiens, alors que leur nombre est inférieur aux nombres des tâches ou des fonctions décrites. Lorsque la concentration se fait sur un seul artiste polyvalent, nous sommes en face d'une situation que certains nomment le «*Syndrome de l'homme-orchestre*» ou de «*l'homme à tout faire*». «*Pour des raisons matérielles, et aussi parce qu'ils croient ainsi mieux assurer la réalisation de leurs projets, [les marionnettistes] se transforment volontiers en homme-orchestre. Dans ce domaine, les méprises sont très dangereuses. C'est moins une question de connaissances techniques que de capacité à s'exprimer avec le même naturel dans toutes les langues nécessaires, désormais, pour entreprendre une écriture théâtrale*» (Eruli, 1995□10).

L'histoire nous montre que le théâtre de marionnettes a une étonnante capacité d'adapter, aux contraintes extérieures, les différents emplois nécessaires à son fonctionnement. Le théâtre de marionnettes a su trouver de multiples façons d'organiser son activité en fonction des différents contextes socioculturels rencontrés. À la place qui lui était concédée et au niveau de reconnaissance sociale dont il bénéficiait, correspondaient des structures artistiques et administratives qui devaient répondre à ces contraintes. L'une de celles-ci est le petit nombre d'artistes constituant une troupe ou une compagnie de marionnettes. Le cumul des responsabilités qui découle de cet état de fait est rendu possible par l'une des caractéristiques propre au théâtre de marionnettes□la possibilité de mettre en présence simultanément plusieurs personnages (au moins deux) alors qu'il peut n'exister qu'un seul acteur pour leur donner vie et parole. À ceci il faut ajouter que le même manipulateur se trouve pouvoir interpréter un grand nombre de personnages distincts intervenant à des

moments différents du spectacle. Cette notable économie de personnel donne au théâtre de marionnettes une mobilité et une capacité d'adaptation stupéfiantes et ceci sans rien perdre de la richesse dramatique que procure la présence dans une pièce d'un grand nombre de personnages. Les Chinois l'avaient si bien compris qu'ils faisaient volontiers appel aux marionnettistes pour donner des représentations d'opéras lorsque leurs moyens ne leur permettaient pas d'engager une troupe d'acteurs humains. L'adaptation des œuvres dramatiques aux possibilités manipulatoires des marionnettistes était courante et il ne faudrait surtout pas voir là une dévalorisation d'un médium par rapport à l'autre. Le jeu de la marionnette a toujours été une référence pour l'acteur chinois et le plus grand respect entoure toujours les maîtres marionnettistes. Si cette économie de moyens humains semble une règle largement répandue, il est juste de rappeler qu'à l'opposé, il existe des exemples de théâtre de marionnettes nécessitant de nombreux manipulateurs. Celui du théâtre japonais du Bunraku en est un bon exemple : trois officiants sont nécessaires pour faire vivre chacun des personnages principaux.

En Europe, les troupes de marionnettistes ont rarement été pléthoriques<sup>3</sup>, les spectacles populaires sont le plus souvent le fait d'une seule personne tenant les rôles principaux, voire de deux ou trois assistants pour les rôles secondaires, les utilités et les effets techniques, fréquemment recrutés auprès des membres ou des proches de la famille du directeur de la troupe. Les charges incombant à une telle entreprise reposent donc sur un très petit nombre d'individus : pourtant, il a fallu que les artistes puissent répondre à toutes les exigences du métier. En plus de la responsabilité de l'organisation des représentations et du jeu proprement dit, ils devaient le plus souvent assurer la confection de leurs « acteurs de bois » et du castelet dans lequel ils devaient évoluer. Ainsi, le maître-marionnettiste traditionnel n'est pas seulement le manipulateur de ses marionnettes : il se trouve être aussi celui qui les fabrique et invente le discours théâtral dont les personnages sont porteurs. Il existe toutefois des différences notables entre marionnettistes, différences liées à leurs talents personnels orientés vers tel ou tel aspect de la création marionnettique. Même si, dans leur grande majorité, les artistes confectionnent eux-mêmes les marionnettes, il existe un certain nombre de cas où ils se voient déchargés de cette responsabilité. La complexité de certaines marionnettes ou la spécificité de leur utilisation impose parfois l'intervention d'un spécialiste sculpteur : il en est ainsi dans le théâtre japonais pour la fabrication des têtes ou encore, en Afrique ou en Chine, pour certaines poupées de rituels chamaniques.

---

3. Exception faite peut-être du XVIII<sup>e</sup> siècle où l'on peut voir de riches seigneurs s'attacher des compagnies de marionnettistes à fils jouant le drame et de petits opéras dans leurs salons. Venise a connu ainsi un engouement particulier pour ces petits acteurs de bois.

Dans ces circonstances particulières, la responsabilité de la plastique ou de la charge magique contenue dans la poupée ne peut être mise entre les mains d'un non-initié. Une spécialisation de sculpteur de marionnettes, qu'elles soient profanes ou religieuses, s'est ainsi développée dans diverses régions du monde, répondant aux besoins et aux critères culturels exigés par la pratique locale de la marionnette. En France, certains casteliers, marionnettistes à gaines de square des grandes villes ou manipulateurs de marionnettes à tringle des théâtres populaires du nord de la France, faisaient et font encore aujourd'hui, appel à des sculpteurs<sup>4</sup> pour la réalisation des têtes, des mains et des membres inférieurs de leurs poupées. Quelquefois, ce sont des marionnettistes plus doués dans l'art de la sculpture qui réalisent les marionnettes et les vendent à leurs collègues. C'était le cas de Louis Richard à Roubaix au début du <sup>e</sup>XXI<sup>e</sup> siècle qui en plus d'être un habile artisan imagina d'astucieuses améliorations aux marionnettes à tringle traditionnelles – pour la marche ou le maniement des épées par exemple – ce qui rendait jaloux les autres marionnettistes et les poussait à acquérir ces nouveaux modèles de poupées qui avaient tant de succès auprès du public (Delannoy, 1983□115-116). Remarquons que la sculpture des têtes et des mains des marionnettes à gaine de type lyonnais ou encore celle de la tête, des mains et des membres inférieurs des marionnettes à tringle est fonction d'un cadre esthétique contraignant et d'une typologie caractérolologique des personnages fortement liée au répertoire. En conséquence, la part de création du sculpteur devait s'inscrire dans des limites relativement étroites auxquelles il faut toujours ajouter les contraintes techniques de la manipulation□ taille, poids, ajustement des fils et de la tringle ou confection des gaines de base et des manchons des bras. Mais nous reviendrons plus en détail sur les différents éléments qui constituent tel ou tel type de marionnette dans la section traitant des différents sous-systèmes de marionnettes.

L'on peut s'interroger sur les raisons qui poussent un marionnettiste au cumul des tâches car enfin les dangers mentionnés plus haut (une compétence inégale dans les différents domaines entrant dans le champ théâtral de la marionnette□ conception, écriture, élaboration plastique, interprétation, administration) semblent difficilement évitables. L'enjeu économique est certainement dominant, mais on ne peut réduire le phénomène de l'homme-orchestre à ce seul facteur. Hors des lieux de formation supérieure ou de compagnonnage efficace, il est permis de douter qu'aujourd'hui comme hier chaque artiste puisse posséder toutes les compétences nécessaires pour traiter convenablement l'ensemble

---

4. C'est le cas à Lille où les montreurs exerçaient tous un métier qui leur prenait douze heures par jour et ne leur laissait que peu de temps, hors des soirées de représentations, pour confectionner les différents éléments nécessaires à leur théâtre. Ils se déchargeaient volontiers de la sculpture des marionnettes à tringle lorsque cela était possible comme ce fut le cas avec un ouvrier sculpteur sur bois du nom de Léonard (Delannoy, 1983□66).

des activités qu'exige l'art de la marionnette. D'excellents spectacles du point de vue visuel peuvent posséder des faiblesses concernant la manipulation des marionnettes□à l'inverse, des productions se font remarquer par une manipulation inventive et efficace, mais demeurent d'une grande pauvreté plastique□il en va de même pour le texte. Beaucoup de spectacles contemporains souffrent trop souvent du déficit de l'une de ces exigences artistiques et du manque d'expérience des marionnettistes dans certaines des disciplines nécessaires à la réalisation d'un spectacle de marionnettes<sup>5</sup>. À une époque où la pression exercée pour le renouvellement du répertoire se faisait moins tenace et la transmission des savoir-faire traditionnels plus forte, l'on pouvait avoir des spectacles réalisant un équilibre harmonieux entre les différentes composantes. L'art du marionnettiste s'appuyait sur un apprentissage s'étalant par imprégnation sur de longues périodes, et les codes artistiques s'enracinaient profondément au sein de la société dont les artistes étaient issus. Le temps et l'expérience, obtenus par la répétition de séquences identiques, donnaient naissance à une virtuosité que l'on retrouve chez les dalang indonésiens et chez quelques vieux maîtres chinois, japonais ou européens de la marionnette à gaine ou à fils. L'enjeu spectaculaire de ces manifestations traditionnelles n'est pas dans la recherche d'originalité de la fable, celle-ci est connue de tous, spectateurs comme interprètes, l'intérêt du public se situe plutôt dans le «□comment faire□», la virtuosité du manipulateur et sa capacité à jouer avec les ingrédients textuels et visuels dont il dispose. Ceci permet de situer clairement, dans l'interprétation, la dominante organisatrice du comportement du marionnettiste.

La tentation de «□l'homme-orchestre□» rencontre parfois des obstacles d'ordre culturel□même s'il le désire, le marionnettiste peut se trouver empêché de tenir tous les rôles. M. Danaye Kanlanféi, directeur des Marionnettes du Togo<sup>6</sup>, explique que lorsqu'un personnage de sorcier est indispensable dans un spectacle (même si le spectacle n'a pas une connotation strictement religieuse, car ce sont le plus souvent des divertissements satiriques), seul un initié peut fabriquer le personnage, le manipuler et proférer les paroles sacrées du personnage pendant la représentation. La compagnie se trouve alors contrainte d'emmener en tournée un «□spécialiste□», même s'il existe d'autres artistes plus habiles pour la manipulation ou la profération dramatique. Lui-même, directeur artistique de la troupe, ne se serait pas risqué à usurper une place qui ne lui avait pas été attribuée à l'issue d'une initiation appropriée bien qu'il ait hérité de son père et de son oncle la charge de

5. La compétence des artistes n'est pas seule en cause, les contraintes de temps écourtent les répétitions et les moyens matériels peuvent aussi faire défaut.

6. Informations collectées lors d'une rencontre avec M. Danaye Kanlanféi qui eut lieu à l'occasion de son passage à Dieppe (France)□la compagnie des marionnettes du Togo, dont il est le directeur artistique, avait été invitée à l'occasion du festival de marionnettes organisé à Dieppe en 1990 pour les 20 ans d'existence de L'Atelier de l'Arcouest, compagnie de théâtre et de marionnettes implantée depuis 1975 à Dieppe, en Haute-Normandie.

féticheur<sup>7</sup>. Ce qu'il se promettait toutefois de faire une fois atteint l'âge exigé pour cette fonction.

Il semble qu'aujourd'hui le théâtre de marionnettes français s'oriente vers un mode de production qui se rapproche de celui du théâtre d'acteurs humains. La conséquence première découlant de cette évolution serait l'abandon de la structure traditionnelle de la cellule familiale et/ou de celle de «l'homme-orchestre» au profit du regroupement d'artistes de disciplines différentes autour d'un metteur en scène qui assumerait la direction du projet théâtral<sup>8</sup>.

Cette nouvelle démarche professionnelle, dont il faut rechercher les raisons autant dans les choix esthétiques que dans la pression qu'exercent les tutelles, n'est pas, pour l'instant, un fait largement répandu le plus grand nombre des marionnettistes restent profondément attachés à la pratique artisanale de leur art comme à la fabrication de leur instrument de travail. Pour beaucoup, le choix artistique du théâtre de marionnettes se fonde sur l'aspect multidisciplinaire et créatif du métier de marionnettiste. Cette tendance semble s'être renforcée avec la présence de plus en plus importante d'artistes provenant des arts visuels qui abandonneraient difficilement à d'autres le passage obligé de la transformation de la matière brute en objet artistique. Pour ces plasticiens, l'objet a une importance déterminante ou, à tout le moins, fait partie de la démarche esthétique globale du spectacle. Il reste qu'au-delà du volet artistique, beaucoup de marionnettistes acceptent volontiers de déléguer les tâches administratives de secrétariat et de comptabilité, surtout s'ils veulent, pour ce faire, bénéficier d'aides publiques.

La répartition des tâches devient donc l'un des facteurs organisationnels qui va déterminer l'orientation d'une compagnie dans les milieux de la diffusion professionnelle. La période actuelle est en cela, pour le théâtre de marionnettes, une période de transition. Plusieurs formes d'organisation coexistent, expression des grandes tendances actuelles. Mais les lignes de démarcation restent relativement floues et se structurent autour de trois couples de polarités faisant état des tendances qui souvent se chevauchent le public (enfants, familles par rapport aux adultes), la dominante expressive (théâtre visuel par rapport au texte), l'inscription dans l'histoire (les tenants de la tradition par rapport à ceux de la modernité).

---

7. Fonction qu'il ne faut confondre avec celle de sorcier le féticheur a la garde de tous les fétiches de la famille et reçoit une initiation «Pour soigner avec les plantes et deviner les oracles» à ce propos, se reporter à l'entretien avec Danaye dans le n°3/24 de *Marionnettes* (hiver 1989-8).

8. Ce mode de fonctionnement existe déjà depuis les années cinquante dans les pays de l'ancien bloc soviétique.

Le problème de l'homme-orchestre n'est pas évacué de ces différents mouvements, c'est un choix que certains assument brillamment<sup>9</sup>, même si, pour plusieurs d'entre eux, la prise de conscience est douloureuse et fait surgir certaines faiblesses sur lesquelles il n'est plus possible de fermer les yeux. Un besoin urgent de formation et/ou de collaboration multidisciplinaire s'impose une fois défini clairement en quoi consistent les différentes spécialités indispensables au fonctionnement d'un théâtre de marionnettes moderne. Ce sont ces spécialités dont nous allons traiter maintenant.

## L'interprète marionnettiste

Le choix du terme pose problème et nous n'éviterons pas le débat. Le terme «marionnettiste» reste, pour le plus grand nombre, la désignation évidente d'une fonction théâtrale liée à la tradition, celle de «montreur» ou de «joueur» de marionnettes. Nous avons déjà souligné combien cette assimilation est pesante pour certains artistes contemporains qui veulent, par leurs créations, se démarquer de cette tradition jugée quelque peu poussiéreuse. Le terme de marionnettiste fait aussi référence à tous les aspects de l'intervention humaine entrant dans l'activité circonscrite par le système théâtre de marionnettes, il ne peut donc être réduit au seul rôle de manipulateur.

Montreur de marionnettes, joueur de marionnettes, manipulateur, marionnettiste et enfin, plus récemment celui de *manipulacteur*, ne peuvent être réduits à un jeu de synonymes ayant pour seule tâche d'éviter les lourdeurs de la répétition ces termes recouvrent, pensons-nous, des fonctions différentes liées à l'art de la marionnette et ces fonctions peuvent varier d'une région à l'autre et d'un type de marionnette à l'autre. Nous proposons ici de redonner à chacun de ces termes un sens qui devrait être le plus proche possible de la réalité des pratiques marionnettiques.

## Le marionnettiste

Le marionnettiste, «celui qui fait parler, marcher et danser les dieux» (Recoing, 1994, 67), serait le praticien qui, possédant une vision globale de son art, en assurerait la maîtrise dans tous ses aspects. Il serait tout à la fois maître-artisan et artiste, celui qui conçoit puis

---

9. Pensons à des artistes comme le français Jean-Paul Hubert, l'allemand Albrecht Roser, le japonais Hoichi Okamoto ou l'australien Neville Tranter créateur du Stuffed Puppet Theatre.

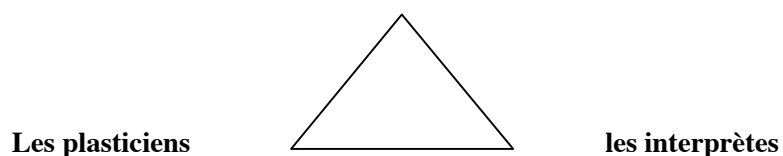
réalise l'instrument, le cadre dramatique dans lequel l'objet marionnettique va évoluer et celui, enfin, qui donne la vie à cet objet devenu personnage par l'acte de manipulation et la profération d'une parole théâtrale attribuée à ce personnage. Le marionnettiste conserve, dans l'inconscient collectif des peuples possédant un art de la marionnette, une place privilégiée où convergent des schèmes archétypaux l'associant à l'image du «Grand manipulateur» divin, celui qui crée la vie à partir de rien et «Pre les ficelles» des destinées humaines. De ceci se dégage la figure d'un artiste solitaire, marginal, tout à la fois bateleur et magicien, sorte d'homme-orchestre faisant surgir de la matière inerte une étincelle de vie qui ne doit rien à personne si ce n'est à sa propre volonté de créateur. S'il a des aides, ceux-ci ne peuvent tenir que des rôles subalternes ou, au mieux, d'apprentis devant un jour recueillir l'héritage du maître. L'Afrique et l'Asie possèdent encore de tels maîtres marionnettistes profondément enracinés dans la culture ancestrale et possédant un statut social le plus souvent héréditaire (de père à fils). Ce sont le dalang indonésien, le maître de marionnettes chinois ou houassa (Niger et Nigeria) tout à la fois artistes, guérisseurs et chaman. En Europe, l'image du marionnettiste est plus floue, elle s'est diversifiée de telle façon qu'il faut plutôt l'associer à l'une des activités directement liées à la production et à la diffusion de spectacles de théâtre de marionnettes. Alain Recoing a une position très catégorique au sujet de la fonction du marionnettiste : «Je suis très clair. Un marionnettiste pour moi est un interprète. Le reste, ce sont des métiers spécifiques comme celui de sculpteur, du plasticien, du scénographe. S'il est important que les interprètes aient un contact avec la plastique (la sculpture mais aussi la construction de l'espace), ils ne sont pas obligés de savoir tout faire, loin de là» (2000 : 3).

Nous pensons, pour notre part, que c'est mettre trop exclusivement l'accent sur la seule interprétation. L'évolution des pratiques marionnettiques nous incite plutôt à utiliser le terme de «marionnettiste» comme un qualificatif caractérisant un aspect précis de l'une des activités du théâtre de marionnettes. Nous pourrions ainsi avoir un «metteur en scène marionnettiste», un «scénographe marionnettiste», un «interprète marionnettiste» : cet intervenant devrait, pour mériter ce qualificatif, effectuer la plus grande part de ses activités créatrices dans le champ d'activité de la marionnette.

Nous pouvons déceler l'émergence d'une sorte de triangulation fonctionnelle répartissant les rôles des praticiens marionnettistes en trois pôles et qui aurait à son sommet le directeur artistique ou metteur en scène marionnettiste, tandis que la base serait constituée d'un côté par les interprètes marionnettistes et de l'autre par les plasticiens marionnettistes (scénographe, sculpteur, décorateur, constructeur).



### Le directeur artistique-metteur en scène



Une spécialisation à l'un de ces pôles d'activité viendrait renforcer l'efficacité de l'engagement du marionnettiste sans toutefois l'exclure des autres champs de création, exclusion qui semblerait absurde, à ceux qui connaissent l'interdépendance dans laquelle se trouvent articulées ces différentes fonctions. La nécessité d'une formation adaptée à l'orientation prise par le marionnettiste se fait de plus en plus pressante. Mais nous pouvons ici développer cet aspect de la réflexion. Nous sommes bien conscients de l'aspect arbitraire que peut revêtir cette triple dénomination, mais à l'heure où le théâtre de marionnettes subit la mutation que l'on sait, il n'est plus possible de se satisfaire de l'approximation notionnelle encore attachée au terme de «marionnettiste» il exige aujourd'hui une précision à la hauteur de son évolution. Il nous faudra bien un jour parler des «métiers de la marionnette» comme l'on parle des «métiers du bâtiment» où il n'est pas possible de confondre le menuisier et le maçon, l'architecte et l'électricien.

Mais poursuivons avec les autres termes mentionnés précédemment et servant à nommer les praticiens de la marionnette. Voyons quel sens ils évoquent encore de nos jours.

### Le montreur de marionnettes

Le montreur de marionnettes fait référence à une forme de spectacle dont on trouverait l'origine dans les manifestations spectaculaires des jongleurs et bateleurs du Moyen Âge. L'on parlait alors de *montres* de marionnettes (Magnin, [1862] 1981:67) pour désigner un spectacle utilisant comme médium privilégié les marionnettes. Les «montreurs» seraient aujourd'hui plus volontiers associés aux numéros de cirque ou de music-hall dans lesquels la virtuosité est le moteur principal de la présentation. Il y a peu d'enjeu dramaturgique dans ces numéros qui la plupart du temps sont sans parole. L'intérêt se trouve plutôt au niveau de celui que l'on peut observer chez l'humoriste, le clown ou même le ventriloque. L'accent est mis sur l'émotion ressentie par un public fasciné par les prouesses de l'exécution, la surprise de la métamorphose, la poésie de l'imitation de la gestuelle ou des sentiments humains exprimés par le truchement de poupées (généralement à fils) dont les

caractères anthropomorphiques sont très prononcés□ pensons à des artistes comme les Pajot-Walton, Valdès, Albrecht Roser ou Marcel Ledun. Le numéro du montreur de marionnettes excède rarement quinze minutes et ne diffère guère des numéros d'acrobatie, de jonglerie dont il est parfois la parodie.

Toutefois, il ne faudrait pas sous-estimer cette catégorie de spectacle de pur divertissement. Le cabaret a permis l'émergence d'artistes comme Yves Joly, George Lafaye et plus près de nous Philippe Genty ou Jean-Paul Hubert qui contribuèrent pour beaucoup au renouveau de la marionnette dans les années 1950-1960<sup>10</sup>.

C'est au contact de ces devanciers souvent trop mal connus que les marionnettistes contemporains peuvent puiser l'indispensable rigueur professionnelle et un perfectionnisme dans l'art de la synthèse qu'admiraient tant les futuristes italiens ou certains rénovateurs de la scène théâtrale russe du début du siècle comme Meyerhold.

### **Le joueur de marionnettes□**

Le joueur de marionnettes est une expression ancienne suggérant une forme de spectacle populaire bâtie autour de canevas plus ou moins précis, laissant une grande liberté interprétative au joueur qui improvise. Cette pratique repose sur une grande expérience du public et un savoir-faire du joueur qui doit pouvoir faire face aux situations les plus inattendues. Cette locution renvoie aussi à la notion de «*jeu*□, c'est-à-dire à une forme théâtrale aujourd'hui tombée en désuétude mais remontant au XIII<sup>e</sup>□siècle, comme *le jeu de Marion*. Une distinction est parfois faite entre les «*joueurs*□ qui parlent, les «*parleurs*<sup>11</sup>□, et ceux qui ne font que manipuler. Ces derniers sont en fait des assistants moins expérimentés, des «*aides*□, comme nous en avons le témoignage pour le nord de la France où les marionnettistes s'adjoignent fréquemment de jeunes garçons, choisis parmi les spectateurs les plus assidus et qui, suivant leur habileté, pourront passer, s'ils font leurs preuves, du statut de simple accessoiriste (passeur de marionnettes) à celui de manipulateur

---

10. Ils eurent comme devanciers des marionnettistes peu reconnus pour l'originalité de leur travail comme le Suisse Fred Schneckenburger et son cabaret marionnettique «*qui évoque fortement les tendances plastiques de l'Avant-garde de l'entre-deux-guerres*□ (Jurkowski, 2000□58-59) ou les Allemands Harry Kramer et Alfred Köhler, de la compagnie Die Klappe qui s'inspirèrent des expériences du Bauhaus et conçurent des marionnettes totalement abstraites. Ces dernières expériences menèrent «*le théâtre de marionnettes classiques à l'abstraction sublimée qui, dans sa conception ultime, était un art de pur mouvement*□ (Jurkowski, 2000□60-62).

11. Terme trouvé dans *Quand les marionnettes du monde se donnent la main*, programme du Festival international de la marionnette moderne (juin-septembre□1958), commission du Folklore de la Saison Liégeoise, 1958□8.

en titre prenant en charge les personnages secondaires. Ainsi s'effectue un apprentissage « Sur le tas » et certains de ces apprentis deviendront à leur tour des maîtres marionnettistes.

### **Le manipulateur**

Le manipulateur désigne généralement l'interprète de base responsable de la mise en mouvement de l'objet marionnettique dans l'espace théâtral. Mot passe-partout, nous avons choisi de circonscrire son activité à tout ce qui n'est pas l'interprétation dramatique d'un personnage. Nous verrons plus loin que cette fonction revient plutôt au manipulateur. Pour nous, le manipulateur est un exécutant dont l'action se situe entre l'accessoiriste, le machiniste et le figurant. Joan Baixas propose de différencier deux types d'interprète s'appuyant pour ce faire sur la distinction qu'il fait entre un théâtre plus classique et les nouvelles formes de théâtre visuel « L'art des images en mouvement demande des manipulateurs, l'art des marionnettes exige des acteurs. Les marionnettes sont des personnages, les images des évocations » (1994, 40). Il n'y a pas pour Baixas de hiérarchie de valeur mais plus une différence de nature quant à l'engagement de l'interprète. L'intérêt de cette proposition tient en ce qu'elle rend compte de la différence qui peut exister entre l'animation d'objets (participant à l'élaboration dans l'espace de constructions plastiques mouvantes plus ou moins abstraites) s'apparentant plus volontiers aux arts visuels, et l'interprétation d'un personnage ayant, par ses actions, son langage et les émotions qui s'expriment dans des interactions dramatiques, une présence anthropomorphe qui le rattache sans conteste à l'art théâtral. Cette différenciation énoncée, il n'en reste pas moins qu'un même interprète peut fort bien combiner, dans un même spectacle, la fonction de simple manipulateur – animation d'un objet qui ne pourrait être considéré comme une entité psychologique autonome – un bras, une jambe, un papillon ou un élément de décor – et, à un autre moment, endosser la personnalité et la voix d'un personnage, faisant, dans ce cas, appel à des compétences d'acteur.

Le passage d'un emploi à l'autre, lorsqu'il s'organise dans le temps, peut devenir le parcours obligé que doit emprunter tout débutant auquel seront dévolues les tâches les plus simples puis, au fur et à mesure qu'il acquerra de l'expérience, l'apprenti pourra gravir les différents échelons de l'interprétation. Dans le théâtre japonais du Bunraku, l'interprète, après une période où il n'aura été qu'accessoiriste pourra manipuler les pieds d'une marionnette. Pour gravir toutes les étapes qui le conduiront au sommet de la maîtrise, l'apprenti devra consacrer une trentaine d'années à l'apprentissage de tous les aspects de

son métier d'interprète. Il se verra alors confier la manipulation de la tête et du bras droit de l'un des personnages principaux.

### **Le manipulacteur**

La notion de manipulacteur, que recouvre le néologisme construit par Annie Gilles (1994□ 19-27) à partir des mots *manipulateur* et *acteur*, est parfaitement adaptée aux ambitions et exigences esthétiques du théâtre de marionnettes contemporain qui, de façon consciente, exige aujourd'hui de ses artistes-interprètes une habileté de jeu intégrant à part égale le contrôle de la gestuelle de la marionnette et la maîtrise de la parole qu'on lui prête. En aucun cas, nous ne voudrions laisser sous-entendre que par le passé le marionnettiste ne devait pas posséder le savoir-faire de l'acteur, en particulier en ce qui concerne la diction, la projection de voix et l'expressivité des textes dramatiques, mais les exigences en la matière étaient plus diffuses et il ne reste guère de témoignages techniques à ce sujet. Les critères de jugement ont évolué□ l'oreille et la sensibilité du public se sont affinées au contact du jeu des comédiens contemporains. Force est de constater que les performances scéniques des interprètes du théâtre d'acteurs créent des attentes et une pression sur la couleur des interprétations vocales (crédibilité des tons, débit, articulation, phrasé, etc.) attendues du manipulacteur. Il se passe ici un phénomène similaire à ce qui s'est produit dans le domaine de la sonorisation, où il n'est plus possible de diffuser des enregistrements sur bande avec en arrière-fond du souffle, des craquements ou un manque de définition et de brillance, à des spectateurs possédant des installations haute fidélité de qualité numérique. Il nous faut ajouter à cela la présence corporelle du manipulacteur travaillant à la vue du public qui, pour rester recevable aux yeux de celui-ci, exige un renforcement de la justesse de l'interprétation des textes prêtés à la marionnette-personnage. Le manipulacteur doit faire face à une double exigence gestuelle et vocale. Il doit être à même de rendre crédible, par la création d'une gestualité adaptée, la vie d'un personnage-objet. De plus, en résonance avec les mouvements impliqués par la ligne des actions physiques du personnage, il doit pouvoir interpréter un texte, avec vérité et précision, c'est-à-dire intégrer au langage corporel une ligne d'action verbale assurant la cohérence du personnage.

## La formation du manipulacteur

La dénomination de manipulacteur rend compte des nouvelles aptitudes requises par le développement d'un art engagé dans une voie résolument innovatrice et où des qualités de présence physique et d'interprétation sont désormais indispensables à un artiste qui doit se produire dans un espace remodelé pour un public dont l'exigence a considérablement augmenté.

À côté de la nécessaire réappropriation d'une parole marionnettique visant à la vérité des personnages, il est aisé d'observer que l'évolution du théâtre contemporain (sous l'impulsion de réformateurs occidentaux tels que Meyerhold, Grotowski, Decroux ou Barba qui ont redonné aux apprentissages corporels une place importante), n'est pas sans influence sur la prise de conscience de la complexité et de la richesse du processus corporel de la manipulation des objets marionnettiques. Les notions de *biomécanique* de Meyerhold, de *pré-expressivité* de Barba, de *dynamo-rythme* ou de *grammaire corporelle* de Decroux résonnent de façon particulièrement perceptible chez les marionnettistes qui désirent, par l'entremise de la maîtrise corporelle, développer toutes les potentialités expressives de la gestualité marionnettique. Tout comme ces praticiens du théâtre se sont inspirés des formes orientales existantes (Nô, Kabuki, kathakali, théâtre dansé balinaï, opéra chinois), les marionnettistes ont subi l'influence des théâtres de marionnettes orientaux (Bunraku, gaine chinoises ou Wayang indonésien), qui leur ont permis de se resituer face aux pratiques artistiques naissantes et aux nouvelles exigences qu'ils s'imposaient à eux-mêmes.

L'appropriation de techniques orientales de maîtrise corporelle, comme le yoga ou le taï-chi, trouve une place grandissante dans les apprentissages du marionnettiste contemporain. Il ne fait aucun doute que la problématique de la formation du manipulacteur recoupe celle de l'acteur contemporain agissant dans un théâtre qui donne une place importante à l'expressivité du corps humain. Dans ces deux approches théâtrales, il existe des points communs et des complémentarités dont les uns et les autres pourraient, au travers d'échanges ponctuels, tirer profit dans leur quête d'une formation devant doter l'interprète d'outils indispensables à la stimulation de sa créativité. Pour ces raisons nous partageons l'étonnement d'Alain Recoing qui se demande «Pourquoi nos conservatoires d'art dramatique n'ont pas un atelier de formation de l'acteur par la pratique de la marionnette à gaine» (1994 : 34). Dans un article intitulé «Ce que la marionnette dit à l'acteur» Nicolas Roméas (1994 : 12-15) interroge la problématique de la «Manipulation». Il constate que l'acteur, dans sa relation au personnage, se situe dans une position symétrique à celle du marionnettiste par rapport à sa marionnette. Ainsi posé, ce questionnement a le mérite

d'apporter une argumentation qui devrait faire réfléchir nombre de directeurs d'école de théâtre.

Si le fossé que l'on imagine trop souvent entre acteurs et marionnettistes n'existe pas, il faut donc rapprocher les acteurs des manipulseurs et inversement, tout en conservant, à chacun, son caractère singulier. La prise de conscience de cette réalité ne pouvait qu'emprunter le chemin d'une redéfinition de l'activité marionnettique.

Comme nous l'avons avancé précédemment, il nous apparaît clairement qu'il existe dans le terme «marionnettiste» une dimension générique, recouvrant toutes les personnes participant au théâtre de marionnettes, à savoir le metteur en scène-marionnettiste, le scénographe-marionnettiste, le machiniste-marionnettiste, l'auteur-marionnettiste, etc. À partir de là, il nous faut reconnaître que la profession devra s'engager dans une spécialisation qui conduira le marionnettiste à choisir l'une des deux voies parallèles et complémentaires celle du plasticien prenant en charge l'élaboration de l'instrument et de l'espace scénique ou celle de l'interprète. Des formations spécifiques devront être offertes afin de répondre à ces orientations. Pour beaucoup de responsables artistiques, la formation de l'interprète marionnettiste devrait se faire au sein des institutions de la formation théâtrale, réservant une ou des écoles spécifiques aux seuls constructeurs. Pour Dominique Houdart, c'est la seule voie raisonnable

Je pense qu'il peut y avoir plusieurs degrés de formation. Il peut y avoir effectivement une école très spécialisée à la marionnette qui forme surtout des plasticiens on y transmettrait essentiellement les connaissances des techniques de fabrication. Lors de cet apprentissage, les élèves manipuleraient aussi mais l'objectif de leur formation serait la fabrication. Quant à la formation du manipulateur, elle devrait faire partie intégrante de la formation du comédien [en France Conservatoire, Rue Blanche...] (2000

Ce à quoi Émilie Valantin ajoute «Pour les techniques de construction, la création plastique et la scénographie, je pense qu'il y a besoin d'une école spécialisée parce qu'il est nécessaire de connaître des techniques spécifiques. Mais, il me semble que l'interprétation par la manipulation pourrait être enseignée dans des écoles de théâtre, par session» (2000

La radicalisation de la spécialisation correspond aux besoins réels de la profession et plus particulièrement à ceux des plasticiens qui doivent à la fois s'approprier la connaissance de nouveaux matériaux mais aussi surmonter les contraintes imposées par une manipulation d'objet devant être fonctionnelle et aisée. Si les directeurs artistiques ou metteurs en scène-marionnettistes désirent tant que la formation du manipulateur soit intégrée aux écoles de

théâtre<sup>12</sup>, c'est bien parce que l'une des carences principales relevées aujourd'hui est justement celle de l'interprétation.

Le seul terme de «marionnettiste» ne peut donc plus se suffire à lui-même et, dans le cas où il serait tout de même utilisé seul, il sous-entendrait que l'ensemble des différents corps de métiers agissant sur le terrain de la marionnette, de sa conception à la représentation publique, pourrait être assumé par une seule personne. Celui de manipulateur se rapporterait plus précisément au statut des interprètes qui, en situation de représentation, agissent spécifiquement sur le plan dramatique au travers des personnages. Cela n'aurait pas de sens d'étudier le concept de manipulateur sans s'arrêter un moment sur ce que pourrait être la formation d'un tel professionnel. Comme l'indique la terminologie choisie, cette formation devra être constituée par deux volets distincts et pourtant complémentaires. Le premier mettra l'accent sur l'acquisition de la corporéité du jeu marionnettique – il s'agit avant tout d'intégrer les règles et les codes fondamentaux de la manipulation. Alain Recoing suggère, pour commencer l'apprentissage sur de bonnes bases, le passage par la pratique de la marionnette à gaine. L'engagement physique, la maîtrise musculaire et articulaire, l'éclatement du schéma corporel et le déplacement du centre de gravité – du manipulateur à celui de la marionnette – qu'impose l'objet sont en effet l'une des meilleures approches que l'on puisse imaginer pour développer un certain nombre de réflexes de jeu, un imaginaire gestuel et la maîtrise corporelle. Selon Recoing toujours, l'acquisition et l'intégration d'une grammaire et de son vocabulaire corporel associée à la gaine constituent les fondements sur lesquels le manipulateur pourra construire un langage corporel efficace et généreux.

Pour une première sensibilisation à la manipulation nous avons, pour notre part, une préférence pour la marionnette à tiges. C'est un instrument moins contraignant corporellement que la gaine – ceci est également vrai pour la fabrication d'une première poupée –, elle facilite l'acquisition de la distanciation/différenciation acteur/personnage et permet une prise de conscience plus rapide des éléments de base de la manipulation à savoir les notions de verticalité, d'axe de rotation, de hauteur, de déplacement et de direction du regard. Le passage à la gaine sera d'autant plus bénéfique qu'il se situera immédiatement après cette première approche.

---

12. Mais au-delà d'une formation théâtrale solide, l'introduction systématique de la marionnette dans les écoles de théâtre, écrit Aurélie Guillet «Favoriserait l'ouverture de la marionnette et pourrait atténuer sa marginalité actuelle. Ce type d'intervention permettrait d'entretenir un véritable dialogue avec la formation théâtrale [...] La présence de la marionnette dans la pédagogie théâtrale pourrait amener à concevoir autrement le travail de l'acteur lui-même et aider à une conscience dans sa construction de l'image scénique» (2000, n°124).

Il est remarquable de constater, qu'une fois ces premiers éléments intégrés, l'adaptation à d'autres types de manipulation s'effectue beaucoup plus aisément□c'est un peu comme si l'on pouvait transférer ces nouvelles compétences aux autres outils marionnettiques que l'interprète pourrait avoir à utiliser ultérieurement comme il sera du reste appelé à le faire avec l'évolution du théâtre de marionnettes. Le manipulacteur doit donc posséder une solide formation de base s'il veut pouvoir à s'adapter à de nouveaux types marionnettiques lors de chaque nouvelle création et répondre efficacement aux sollicitations des metteurs en scène. Les acquisitions que permettent la tige et la gaine se construisent sur la base d'un «*académisme formel*» dirait Recoing, qui ne demande qu'à être transgressé une fois les « *règles dominées*», ce à quoi il ajoute□ «*La partition de l'instrument marionnette appartient à l'ordre visuel. D'où l'importance de la qualité de ce que l'on voit, tant du point de vue du matériau et de sa mise en forme (la sculpture) que de sa mobilité et de son occupation de l'espace (la manipulation). C'est pourquoi il est nécessaire de respecter certaines règles et de savoir en assumer les exceptions*» (1994□31).

Si l'imaginaire de l'auteur ou du metteur en scène doit pouvoir trouver chez le manipulacteur disponibilité et créativité, seul un apprentissage fondé sur un corps entraîné, rendu performant par une gamme d'exercices d'assouplissement, de musculation et d'improvisation pourra répondre à ces sollicitations. Cet entraînement mettra l'accent sur les diverses parties du corps et groupes musculaires où les épaules, les coudes, les poignets et les doigts – les «*leviers intermédiaires*» dont parle Recoing – auront une place centrale. L'on devra porter une attention particulière sur la nécessaire dissociation droite/gauche (les exercices des pianistes peuvent être d'un grand secours) comme au développement de la vision périphérique nécessaire à la perception de l'espace scénique dans lequel évoluent partenaires et personnages.

Au cœur de l'acte de manipuler est le mouvement□reste l'intégration du discours théâtral du personnage marionnettique. Le manipulacteur devra «*nécessairement avoir la formation de l'acteur*» affirme Alain Recoing. Commence alors tout un travail sur le phrasé du texte sollicitant une transposition de l'art phonatoire du théâtre d'acteurs aux possibilités expressives de la marionnette. La projection, en particulier (notamment dans le cas d'une manipulation cachée), pose des problèmes différents de ceux de l'acteur dont la voix atteint, sans obstacle, le spectateur. Avec la marionnette, deux niveaux de projection doivent être mis en action□le premier, tout physique, contraint la voix à dépasser l'obstacle pouvant se dresser entre le manipulacteur et la salle (rideaux ou panneaux de castelet)□le second niveau est lié au personnage qui doit créer l'illusion qu'il est la source de la parole



émise. Sans entrer dans le détail d'une description qui nécessiterait un ouvrage consacré exclusivement à ce sujet, remarquons avec Recoing, l'existence d'une différence essentielle entre l'acteur de théâtre et l'acteur marionnettiste. Le comédien va organiser le phrasé de son texte à partir de la respiration du personnage motivé éventuellement par les sentiments qui l'animent, «Mais la poupée ne respire pas. Elle agit. Le texte sera donc phrasé non par la respiration mais par le mouvement» (1994□33). Le manipulacteur va devoir structurer le texte du personnage en le décomposant par «Bloc de sens» – mots, phrases, groupes de phrases – en lien direct non seulement avec le sous-texte du personnage mais aussi avec la gestuelle de la marionnette. Ces «Actions physiques» ont pour objectif de créer la sensation que le personnage marionnettique est mû par une pensée autonome, cohérente et «naturelle», non pas au sens d'une copie naturaliste de la vie, mais de celui d'une structure indépendante, possédant sa logique et appartenant, en propre, à l'univers du personnage de façon à ce qu'il puisse rendre bien «réel», c'est-à-dire crédible, le discours gestuel et textuel de la marionnette, malgré son niveau de transposition poétique.

Il n'existe donc aucune limite ontologique aux possibilités interprétatives de la marionnette autre que celle que s'impose le manipulateur□«□ affirmation selon laquelle la marionnette ne saurait assumer un texte est une contre vérité en général répandue par des marionnettistes qui n'ont pas eu la formation d'acteur» (1994□34). Mais Recoing n'a pas la naïveté d'affirmer qu'il n'existe, pour le théâtre de marionnettes, que le champ textuel dans lequel elle puisse s'exprimer théâtralement□ «□ est très vrai par ailleurs que la pantomime ou la chorégraphie peut permettre à la marionnette une efficacité hors texte» (1994□ 34). Pour cette raison, nous pensons qu'une formation du manipulacteur qui adopterait le mime corporel de Decroux, auquel l'on pourrait ajouter des rudiments de ballet classique et de danse contemporaine, qu'il faudrait dans un second temps adapter à l'instrument marionnettique, doterait l'artiste d'un vocabulaire du mouvement et d'une virtuosité gestuelle parfaitement adaptés aux besoins du théâtre de marionnettes moderne.

Le travail sur la création du personnage est au centre de la formation du manipulacteur. La recherche sur le personnage doit pouvoir s'effectuer au-delà des stéréotypes et de l'anecdotique apparence que propose la poupée-personnage. Il faut refuser une approche superficielle et chercher dans l'intégration des actions physiques et l'interprétation du texte, l'épaisseur et la vérité du personnage. Recoing conseille, pour cette phase du travail de création, l'utilisation de «Poupée neutre», comme il existe des masques neutres. «□'imaginaire de l'interprète ne doit pas être borné par un aspect anecdotique dû à l'apparence, mais à travers l'incertitude du personnage neutre et des improvisations qu'il

permet “explorer le personnage” à travers les variations illimitées de la manipulation et son rapport avec le travail de la voix (1994:34).

C’est au travers d’une telle démarche que s’affirmera, dans le théâtre de marionnettes contemporain, ce nouvel interprète que l’on désignera légitimement par le terme de manipulacteur. Il devra être polyvalent et devra tenir compte de toutes les façons de faire vivre et parler un objet marionnettique sur scène : manipulation cachée ou à vue, taille des marionnettes, partage ou non de l’animation du personnage avec d’autres interprètes, dispositions scéniques, etc. La formation du manipulacteur devient l’une des clefs de l’évolution de l’art de la marionnette et de la place qu’elle occupera dans le monde théâtral de demain.

Cette formation souhaitée, voire rêvée par nombre de directeurs artistiques de compagnies de marionnettes, a fait l’objet d’une enquête publiée dans deux suppléments à la *Lettre d’information* de THEMAMA (n°1 et 2) (Guillet et Godefroy, 2000). À l’image de la profession toute entière, la conclusion paradoxale de cette recherche affirme un impérieux besoin de formation technique, de savoir-faire instrumental précis et extrêmement codifié qui, en même temps, ne contraindrait pas de façon abusive la créativité du marionnettiste. L’enquête révèle encore qu’une «bonne» formation devrait pouvoir laisser à chacun l’orientation et la maîtrise de son apprentissage au gré de ses besoins spécifiques et de ses intuitions. De fait, la démarche la plus fréquente et la plus souhaitée par les gens interrogés est celle du compagnonnage à l’intérieur de différentes compagnies, à l’image de celui des «Compagnons du tour de France» ou des ateliers des peintres de la Renaissance (Sup.1:3). Cette approche favoriserait la prise de responsabilité par l’apprenti-marionnettiste de son propre trajet de formation au travers des diverses rencontres avec des créateurs qui répondraient, à un moment précis de son cheminement, à des préoccupations esthétiques ou techniques. L’enquête expose les principales raisons qui conduisent à ce souhait de compagnonnage :

- croisements multiples des arts
- singularité radicale des rapports entre choix dramaturgiques et moyens d’expression
- absence de filières organisées de formations spécifiques. (Guillet et Godefroy, 2000:4).

Ce à quoi certains précisent qu’un tel compagnonnage devrait pouvoir s’effectuer dans le prolongement d’une formation initiale permettant à chacun d’effectuer son choix

d'orientation vers une spécialisation soit de plasticien, soit d'interprète. Le constat est fait, par plusieurs directeurs artistiques interrogés lors de l'enquête, que la polyvalence exige un talent rare et que la profession manque sérieusement de « spécialistes » tant dans le versant plastique que dans celui de l'interprétation. Si l'on veut que le mouvement entamé depuis une trentaine d'années puisse évoluer vers une qualité indiscutable, il devient nécessaire aujourd'hui de combler les lacunes les plus criantes qui mettent en question la crédibilité artistique du théâtre de marionnettes. L'enquête souligne enfin, les lacunes d'une formation bien ciblée : « L'interprétation, l'aptitude à inventer une gestuelle de la marionnette, l'aptitude à ne pas jouer en lieu et place de la marionnette, la diction, le travail du corps, l'aptitude à gérer des techniques particulières » (Guillet et Godefroy, 2000 : 6). Il est incontestable que la principale insuffisance des manipulacteurs se situe dans la maîtrise de l'instrument marionnettique et la capacité d'inventer un langage gestuel spécifique au personnage marionnette. La nécessité d'un « B.A. BA de la manipulation » souligne Émilie Valantin, devient évidente. « Je pense, ajoute-t-elle, que la grammaire de manipulation n'est pas assez enseignée, pratiquée, connue » (Guillet et Godefroy, 2000 : 6). La plupart des directeurs artistiques et metteurs en scène interrogés confirment cette grave carence :

Alain Recoing : Il manque très souvent les techniques de base aux marionnettistes. La marionnette est un art instrumental et il ne faut pas se désintéresser de la perfection de l'instrumentiste qui est une chose aujourd'hui un peu ignorée pas par tous mais par beaucoup. Il y a des gammes à assimiler pour ensuite faire ce que l'on veut.

Alain Duverne : Il faut apprendre à interpréter avec des contraintes techniques. On travaille le détail : savoir à quel moment on va battre la paupière, savoir comment diriger le regard pour obtenir la présence de la marionnette.

Jean Pierre Lescot : Il faut connaître la façon dont on a traditionnellement utilisé un outil, car ce sont les fruits d'années de recherche d'une force d'expressivité maximale.

Philippe Genty : Je vais être très sévère mais je pense qu'en France actuellement, il y a très peu de gens qui savent ce qu'est la manipulation [...]. Il est nécessaire d'avoir cette conviction de l'objet qu'on anime, de pouvoir dissocier, connaître le point fixe.

Dominique Houdart : Nous avons un champ ouvert à nous qui est merveilleux quand on fait ce type de théâtre mais il faut savoir prendre les meilleurs instruments et savoir s'en servir. (Guillet et Godefroy, 2000 : 6).

De ces différentes remarques se dégagent des points forts concernant l'art de la manipulation et les éléments de base devant être prioritairement enseignés : les pratiques traditionnelles de manipulation, l'utilisation du regard de la marionnette, la dissociation, le point fixe ou l'axe de la marionnette, croire au personnage que l'on anime, la capacité de s'adapter à différentes contraintes techniques et typologiques, l'aptitude à inventer une

gestuelle propre à la marionnette dont on a la charge, etc., mais il n'existe aucune synthèse de ces exigences. Si l'on parle souvent de «grammaire», il n'en existe aucune qui fasse l'unanimité ou qui puisse simplement se dégager d'une relation spécifique de maître à élève. «Quand on parle de formation à la manipulation, de quoi parle-t-on? C'est là où nous avons une lacune considérable—we n'avons pas de grammaire basique» (Houdart, 2000[6]). À cette question, Dominique Houdart propose

Personnellement, je milite pour une réunion de ceux qui ont un petit savoir, qui ont une pratique et à qui on demande d'intervenir comme professeur. [...] J'aimerais que l'interprète ait une formation basique à laquelle je rêve, c'est-à-dire pas uniquement ce que je sais mais ce qu'aussi les autres savent, l'interprète serait alors riche de tout ça. [...] Mais comme, la plupart du temps, l'interprète a appris des choses hétéroclites, il n'a pas de perception globale de sa pratique et, surtout, il n'a pas la notion de ce qui est universel. Or, il y a des règles universelles (Houdart, 2000[6-7]).

Ce sont ces règles universelles qu'un travail de recherche sur la formation devra mettre à jour. Il devient donc urgent de regrouper ces différentes grammaires afin de constituer les fondements de l'apprentissage technique de la manipulation. Elles permettront de structurer une transmission reposant sur ce savoir formel, véritable colonne vertébrale autour de laquelle s'organiseront toutes les approches possibles de l'interprétation marionnettique. L'enseignement du manipulateur pourrait s'organiser en trois grandes étapes

- La première fera découvrir la «pré-expressivité» de la marionnette au sens où Barba l'entend. L'approche corporelle sera prédominante et pourra s'appuyer sur des techniques voisines comme celles de Decroux, Lecoq ou Barba. Le travail sur la voix devra, lui aussi, avoir une place particulière, et pas seulement dans le cadre d'un travail d'interprète classique mais aussi, suggère Jeanne Heuclin, comme «une voie de création à part entière». «Pour l'enseignement de l'art vocal, il faudrait que des élèves se spécialisent—après une première année de sensibilisation commune, ils devraient ne plus pratiquer ensuite que cet art afin d'avoir un outil vocal disponible en fin d'étude» (Heuclin, 2000[5]).
- La seconde sera orientée vers l'acquisition systématique de la grammaire et du vocabulaire gestuels de base de la manipulation comprenant des approches traditionnelles (européennes ou extra-européennes) et des techniques plus contemporaines pouvant inclure les nouvelles technologies.
- La troisième phase devra être consacrée à l'éveil de l'imaginaire, à l'élaboration d'un univers personnel, rassurant de la sorte les tenants d'une «démarche plus subjective, d'un rapport de sujet à sujet dans un développement créatif qu'est une formation artistique» (Guillet et Godefroy, 2000[7]). S'il faut se méfier «des recettes à utiliser plus tard», il n'en reste pas moins que l'objectif de toute formation artistique est de doter l'individu «des informations qui pourraient lui servir dans sa démarche artistique» (Guillet et Godefroy, Sup. n°2[7]). Mais, que l'on soit tenant d'une approche pragmatique ou plus empirique, aucun des créateurs interrogés ne nie la nécessité d'une base technique transmise dans un contexte propice au développement de la créativité. Le danger que chacun redoute est de rester prisonnier d'une technique

qui, en aucun cas, ne peut être une fin en soi mais qui doit plutôt constituer une sorte de «palette instrumentale» dans laquelle chacun viendrait puiser selon ses besoins artistiques. Pour Dominique Houdart «Ce n'est pas à l'enseignant de développer l'imaginaire, il doit mettre l'élève en situation de pouvoir développer ses capacités. Il faut lui donner suffisamment d'outils, d'instruments pour que cette créativité se développe dans les meilleures conditions. [...] Une méthode pour savoir comment se reprendre en main, je pense que c'est la seule transmission technique qui peut se faire» (2000:6).

Mais une spécialisation doit pouvoir s'effectuer dans la complémentarité ainsi celui qui s'oriente vers la sculpture ou la scénographie doit-il posséder une bonne connaissance des problèmes de manipulation qui se posent à l'interprète, tout comme le manipulacteur doit pouvoir participer à l'élaboration de son instrument et de l'espace dans lequel il va évoluer afin d'en préciser l'efficacité technique et expressive. François Lazaro confirme cette position «Les marionnettistes pour l'évolution de leur art seront forcés à une spécialisation. Par ailleurs, l'interprète-marionnettiste participe aussi souvent à la finition de la fabrication. Il participe aussi à la finition de son instrument de jeu» (Lazaro, 2000:3). Ce à quoi Pierre Blaise ajoute «Différencier les domaines de compétence ne veut pas dire s'ignorer les uns les autres. Manier les différences permet de trouver une complémentarité efficace» (Blaise, 2000:3).

Beaucoup redoutent la spécialisation à outrance telle qu'elle est pratiquée dans le théâtre d'acteur institutionnel la réalité des troupes de marionnettes, où la répartition des tâches est «moins hiérarchisée, moins sectorisée, plus transversale», reste proche de la «tradition ancienne des familles de la commedia dell'Arte ou encore au XX<sup>e</sup> siècle dans l'esprit des Copiaus, de Dasté, voire dans une certaine mesure, du théâtre du Soleil». Cette dimension artisanale de la création «témoigne à la fois d'une contrainte financière et, en même temps, d'une volonté de fonctionner différemment, de développer une complémentarité des tâches plus qu'une sectorisation. [Ceci tient] à l'élaboration lente et errante d'un univers qui suppose une relative unité de vision et un travail artisanal» (Guillet et Godefroy, 2000:3).

La plupart des responsables artistiques sont à la recherche d'une méthode d'enseignement visant à l'auto-développement de l'imaginaire de l'élève, lui permettant de trouver un équilibre entre les «débordements objectifs» et les «débordements subjectifs». Pour cela, il faut le doter d'outils permettant à sa créativité de s'épanouir harmonieusement. Il s'agit donc de mettre au point une dialectique technique/créativité favorisant l'autonomie et la responsabilisation de l'apprenti-marionnettiste qui doit, à terme, pouvoir prendre en main sa formation et dégager lui-même ses choix et inclinations esthétiques, but ultime de toutes démarches artistiques.

Si, comme nous l'avons vu précédemment, la plupart des responsables artistiques militent pour l'introduction de la marionnette dans les écoles de théâtre, ils ne rejettent pas l'idée d'une école spécialisée comme l'ESNAM (École supérieure nationale des Arts de la Marionnettes) de Charleville-Mézières, bien au contraire, la spécialisation évoquée pourrait se faire au sein même de l'école – comme c'est le cas dans la Ernst Busch Schule de Berlin – permettant d'approfondir les différentes qualités qu'exige cet art, tout en favorisant les échanges entre les étudiants des différentes options au travers des réalisations communes, accentuant ainsi le jeu des complémentarités interdisciplinaires.

À mon avis, il faut que la spécialisation se mette en place□l'élève va être obligé de faire un choix, choisir c'est éliminer. Il faut une option□si un élève choisit la plastique, il n'abandonne pas l'interprétation mais il donne une priorité à cette matière qui devient une majeure avec des cours optionnels, comme dans les écoles allemandes. Cela veut dire qu'il faut avoir la perspective de passer le diplôme comme constructeur ou interprète (Philippe Rodriguez-Jorda, 2000□5).

Force est de reconnaître que l'urgence d'organiser la formation initiale – et continue – se fait de plus en plus sentir. Le compagnonnage peut être ce prolongement à une formation initiale permettant la rencontre avec des créateurs répondant à des préoccupations esthétiques et des problématiques se posant aux jeunes artistes à un moment de leur cheminement.

Les metteurs en scène et directeurs artistiques des compagnies sont constamment à la recherche de manipulateurs possédant une grande polyvalence, formés aux différentes disciplines de la marionnette mais dont la compétence, si elle s'appuie sur une bonne maîtrise des techniques de base de l'art de la manipulation, doit être centrée sur la créativité. L'ouverture vers les autres pratiques artistiques demeure nécessaire pour éviter tout enfermement et faire largement connaître la richesse de l'apport théâtral de la marionnette contemporaine□toutefois si ces rencontres ne peuvent être formellement organisées, si elles doivent rester le fait de démarches authentiques et personnelles, elles ne peuvent être à la charge des seules écoles, même si celles-ci peuvent les susciter, il faut absolument que les créateurs eux-mêmes en aient l'initiative.

## **Le metteur en scène**

L'arrivée du metteur en scène dans la pratique marionnettique fait entrer de plein pied le théâtre de marionnettes dans la modernité théâtrale. Elle s'est produite avec un certain retard sur le théâtre d'acteurs, tout du moins sous la forme d'une fonction distincte et bien

identifiée. La «signature» de la mise en scène d'un spectacle par un praticien qui affirme ainsi son leadership artistique, aussi récente soit-elle, ne signifie en aucune façon que l'activité ainsi désignée ait été absente des pratiques marionnettiques plus anciennes. L'homme et la fonction se confondirent longtemps sous la responsabilité du chef de la troupe ou du directeur, qui faisait de la mise en scène comme Monsieur Jourdain de la prose, avec un mélange d'instinct et d'expérience acquise «Sur le tas» – principes de travail qui sont souvent le fait d'un héritage «légué de force, dirait Michel Poletti, par un chef de tribu bien vivant et tyrannique» (Poletti dans Fournel, 1982, 119-120). Les raisons de cette arrivée sont multiples (esthétiques, structurelles, économiques) elles correspondent à l'évolution des équipes de création et des structures de production en rupture avec les formes d'organisation traditionnelles, rupture d'autant plus inévitable que la continuité temporelle entre ces deux ensembles est extrêmement ténue. La responsabilité de la tâche consistant à organiser la représentation n'a toutefois pas radicalement changé par rapport aux usages antérieurs, elle revient toujours au directeur artistique ou à l'animateur de la compagnie. En effet, aujourd'hui encore il est fort rare que la mise en scène soit confiée à un artiste extérieur au groupe, même si l'on peut constater une timide évolution allant, pour une commande ponctuelle, vers l'ouverture à un metteur en scène étranger au collectif<sup>13</sup>.

### **Avant que la mise en scène n'apparaisse**

La volonté d'organisation n'était pas absente des préoccupations des marionnettistes traditionnels et il leur fallait résoudre l'ensemble des problèmes matériels que pose la représentation d'un texte ou plus simplement d'un canevas dramatique. Cette fonction de mise en scène, plus proche peut-être de celle d'un «régisseur» (au sens où on l'entendait au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le milieu théâtral), est avant tout technique et consiste à réunir puis à organiser les différents éléments utiles au spectacle. Le travail se fait dans un cadre traditionnel imprégné d'habitudes et soumis à des canons esthétiques qui n'exigent pas une conception très personnelle. De ce savoir-faire empirique se dégagent une grammaire du maniement de la marionnette et un ensemble de règles assujetti aux exigences de la manipulation et de l'espace scénique. Ce savoir traditionnel a pour origine quelques observations simples, par exemple le décalage existant entre la poupée et sa voix ou

---

13. Toutefois, l'on constate qu'au Québec la place du metteur en scène s'affirme peut-être plus rapidement qu'en Europe. Le poids des traditions ne pèse pas de la même façon de ce côté de l'Atlantique une compagnie comme Populus Mordicus fait appel à un metteur en scène extérieur pour la plupart de ses spectacles.

encore l'organisation de l'espace et du mouvement au service d'une bonne lisibilité de l'action. Chaque type de marionnettes développe des règles de mise en scène qui lui sont propres et dont certaines peuvent avoir une valeur plus universelle. Pour illustrer ces règles traditionnelles de mise en scène pouvant exister dans le théâtre de marionnettes, nous avons choisi l'exemple de la marionnette à gaine qui reste la plus connue en Europe et dont nous possédons le plus grand nombre d'information sur ce sujet. Voici ces règles

- Le dosage et le découpage de la manipulation entre les personnages qui parlent et ceux qui écoutent le public devant toujours pouvoir identifier sans effort le personnage qui s'exprime.
- La distribution de l'espace plaçant celui qui parle au premier plan et la foule en retrait surtout si elle doit intervenir vocalement.
- De même, lorsqu'il s'agit d'une scène muette, il est préférable que celui qui agit se tienne près de la bande alors que celui qui assiste à l'action peut se situer plus au *lointain* afin de ne pas gêner la lisibilité de celle-ci.
- Le flou est proscrit car l'action doit être toujours d'une grande clarté dans ce but, il faut éliminer tous les gestes parasites inutiles à l'action il en va de même pour la vue et pour l'ouïe il faut éviter tous les bruits qui viendraient brouiller la compréhension du texte ou seraient redondants.
- L'action doit être vive, sans temps mort, car les possibilités expressives de la gaine sont limitées des manières brusques et des gags mêlés de bruyantes bastonnades viennent compenser cela. Aucune lenteur ne peut être tolérée, la gaine exige du rythme, des actions précises et percutantes.
- Les effets visuels et sonores tout comme les effets de surprise viennent ponctuer le déroulement de l'action dramatique, briser les risques de monotonie et retenir efficacement l'attention du public.
- L'utilisation de la «*doulisse horizontale*» comme la nomme Michel Poletti, c'est-à-dire le surgissement ou la disparition par le bas du castelet, permet un jeu, certes peu réaliste, mais qui répond parfaitement à la contraignante étroitesse du cadre de scène du castelet traditionnel.

Comme nous l'avons vu précédemment, la construction dramatique se retrouve souvent entre les mains du marionnettiste, «*Le* créateur, alors écrira son spectacle avec la mise en scène tout autant qu'avec dialogues et situations... Hélas ajoute Michel Poletti, c'est à ce moment précis qu'il subira plus douloureusement les limitations que lui imposent des conditions de travail le plus souvent précaires» (1983 120) sous-entendant par-là que l'aspect littéraire du texte dramatique n'est pas forcément la qualité première de ces spectacles.



Les artistes marionnettistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle vont imiter, à leur façon, le théâtre d'acteurs en s'inspirant des formes les plus populaires en vigueur à cette époque. Le public réclame alors des sentiments et des sensations fortes, «Le centre de gravité de la représentation bascule, écrit J.-M. Thomasseau, du littéraire vers le spectaculaire», le théâtre d'acteurs humains devient plus visuel, ce qui le conduit à une esthétique de la fascination, de l'illusion et du prodige dont l'expression la plus accomplie sera la féerie «Un théâtre de l'imaginaire pur [...] défiant les lois de l'optique et de la pesanteur» (Thomasseau dans Corvin, 1998, 1116). Le théâtre de marionnettes n'aura aucun mal à emboîter le pas à un univers théâtral si proche du sien. La mise en scène de ces spectacles pouvait s'inspirer d'une telle esthétique sans avoir à trahir sa nature si profondément inscrite dans l'imaginaire et l'irréel.

### **Théâtre de marionnettes et mouvements réformateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle**

Indirectement, le théâtre de marionnettes n'a pas été épargné par les soubresauts des révolutions théâtrales du début du XX<sup>e</sup> siècle qui virent la disparition progressive des mélodrames, des drames historiques et des féeries, leurs principaux modèles. Le glissement de pouvoir qui s'effectue alors entre l'auteur et le metteur en scène aurait pu trouver un terrain particulièrement favorable dans l'art de la marionnette car, en plus du diktat de l'auteur, il supprime celui encore plus capricieux du comédien. Malheureusement ce sont des artistes du théâtre d'acteurs, dramaturges et metteurs en scène, qui ont perçu ce potentiel et non les marionnettistes professionnels du moment. En fait, les grandes remises en question du début du XX<sup>e</sup> siècle touchèrent peu les marionnettistes traditionnels, peut-être parce qu'ils n'étaient pas fondamentalement concernés par ces problèmes. La nécessaire transposition de la réalité résultant de la nature d'objet des personnages ne pouvait qu'éloigner cette discipline des excès naturalistes tant décriés dans le théâtre d'acteurs. Sans en avoir vraiment conscience, les marionnettistes appliquaient déjà bon nombre des revendications du metteur en scène, ce nouveau personnage de la scène théâtrale qui leur servait d'exemple vivant dans leurs rapports «tyranniques» avec leurs comédiens de bois, pour une alternative théâtrale d'où l'acteur humain disparaissait et avec lui toute forme de naturalisme. L'élimination du corps insoumis de l'acteur humain ou pour le moins son contrôle absolu, l'autonomie et la liberté face à la littérature et à ses auteurs, la «capacité à faire sien tout ce que les autres arts et techniques offraient de novateur ou d'enrichissant» sont toutes des revendications des metteurs en scène du théâtre d'acteurs

qui faisaient organiquement partie de la pratique quotidienne des marionnettistes. Ces derniers se seraient fort bien retrouvés dans cette tendance de la mise en scène du XX<sup>e</sup> siècle telle que l'a décrite Corvin, quand il évoque ceux qui « considèrent le théâtre en tant que tel et ne veulent pas sortir de lui [considérant que] le théâtre est aussi une histoire, c'est-à-dire, toute une tradition où il se donne le spectacle de ce qu'il a été à travers les âges et de ce qu'il est dans son fonctionnement » (1998 : 1118). Échappant aux théorisations abstraites des réformateurs du théâtre et pris dans l'engrenage de contraintes économiques imposant un travail acharné pour assurer leur subsistance, les marionnettistes sont passés à côté de la révolution esthétique qui agitait le monde théâtral de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, se coupant ainsi des nouvelles formes de ce théâtre. Le cinéma enleva au théâtre de marionnettes ses derniers fidèles parmi le public adulte, ne laissant le champ libre qu'aux seuls enfants. Mis à part quelques expériences marginales – dont l'ouvrage de Didier Plassard *L'acteur en effigie* fait un large bilan – comme celles du Laboratoire Art et Action, des futuristes italiens ou de Géza Blattner et son théâtre Arc-en-ciel, il fallut attendre la fin de la Deuxième Guerre mondiale pour assister à un renouvellement du répertoire et de l'esthétique marionnettique.

### **Une révolution venue de l'Est**

Ce fut dans l'Europe du bloc soviétique qu'apparurent les premières formes de la marionnette contemporaine. L'arrivée en force de structures empruntées au théâtre d'acteurs dans les théâtres de marionnettes des pays de l'Europe de l'Est impose le rôle d'un metteur en scène ayant la responsabilité artistique d'organiser la représentation suivant une conception, un point de vue esthétique original. Affirmé au sein même des organismes de formation, ce rôle de « chef d'orchestre théâtral » (qui n'a rien à voir avec l'homme orchestre dont nous avons parlé plus haut) est devenu central dans les troupes nationales de cette partie de l'Europe et cette tendance n'a fait que se renforcer jusqu'à l'écroulement du mur de Berlin. Il n'y a pas de doute que l'existence, au sein des écoles ou des conservatoires des pays d'Europe de l'Est, d'un tronc commun pour les acteurs et les marionnettistes auquel viennent s'ajouter des spécialisations orientées spécifiquement vers le théâtre de marionnettes – mise en scène, dramaturgie, scénographie et décoration – est un facteur favorable au développement et à la valorisation de cette discipline dans un contexte théâtral équivalent à celui du théâtre d'acteurs humains. Les marionnettistes, outre d'acquérir une formation à la manipulation, sont des acteurs complets ayant travaillé aussi bien le corps que la voix : tout ce travail se répercutera inévitablement au sein des équipes

professionnelles et donnera les extraordinaires outils de création que nous connaissons. Ce n'est donc pas un hasard si les premières transgressions des règles traditionnelles – éclatement du castelet, mélange de différents types de marionnettes, introduction de comédiens jouant avec les marionnettes et manipulation à vue – viennent de metteurs en scène formés dans ces écoles d'Europe de l'Est. De fait, il n'existait pas de différences majeures entre le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs, si ce n'est le choix du public majoritairement familial ou composé seulement d'enfants – chaque théâtre avait son groupe de techniciens, d'interprètes, de dramaturges et de metteurs en scène car la tutelle étatique permet l'existence d'équipes nombreuses et compétentes.

## À l'Ouest

En Europe de l'Ouest l'évolution sera plus tardive et nettement moins radicale, ce n'est que très progressivement que le rôle du metteur en scène s'imposera, identifié comme tel<sup>14</sup>.

Afin de mieux comprendre cette évolution, nous avons effectué une rapide étude comparative qui devrait permettre de suivre cette évolution à la fin des années 1950. Nous avons choisi d'étudier la façon de présenter le rôle que se voient reconnaître les différents artistes participant à la création et à la représentation d'un spectacle de marionnettes. Pour ce faire, nous nous sommes appuyé sur l'énoncé des programmes et des représentations de spectacles de marionnettes donnés lors d'une grande manifestation internationale qui eut lieu en Belgique en 1958. Un volumineux document, *Quand les marionnettes du monde se donnent la main...*, a été publié à l'issue des événements qui se sont déroulés sur trois mois – de juin à septembre – et qui donnèrent lieu à deux festivals de marionnettes distincts – «Le Festival International de la Marionnette Moderne» (du 7<sup>juin</sup> au 29<sup>septembre</sup> 1958) et le «Festival International de la Marionnette Traditionnelle» (du 15 au 20<sup>août</sup> 1958). À cette occasion, il y eut une «Exposition Internationale de la Marionnette Traditionnelle» (du 16<sup>juin</sup> au 30<sup>septembre</sup> 1958) et un «Congrès International de la Marionnette Traditionnelle» (du 15 au 20<sup>août</sup> 1958) qui permit à des praticiens, des chercheurs et des amateurs de la marionnette de faire le bilan de l'état de celle-ci en Europe de l'Ouest et de s'interroger, d'une part, sur les transformations qui commençaient à prendre, depuis la fin de la guerre, une place de plus en plus importante dans le panorama marionnettique de la fin des années 1950 et, d'autre part, sur le risque de clivage pouvant croître entre des

14. Le critère nous permettant d'identifier un processus de création clairement assimilable à ce que l'on entend ordinairement par mise en scène se trouve être notifié sur les programmes et affiches d'un spectacle où il est inscrit «Mise en scène...» ou encore «Spectacle de...».

formes traditionnelles et une volonté de renouvellement plus ou moins radicale. Parmi les marionnettistes classés dans les «*modernes*», deux tendances se dessinent : certains, comme Richard Koelner, François Pinet ou Herman Aicher, choisissent de s'appuyer sur une tradition qu'ils tentent de mettre au goût du jour tout en conservant la forme et les thèmes principaux ; d'autres optent pour une rupture plus fondamentale s'écartant résolument des anciennes références, c'est le cas d'Yves Joly, d'Ernst Röttger ou de Michael Meschke.

### **L'évolution de la place du metteur en scène dans les publications des compagnies**

À l'aide des deux tableaux ci-dessous distinguant les spectacles des deux festivals mentionnés de manière à pouvoir observer s'il existe des différences notables entre eux, nous allons mettre en évidence un ensemble de facteurs qui permettent de définir l'organisation des groupes et la place que peut avoir la mise en scène dans leur travail.

Nous pouvons tout de suite remarquer, à la lecture du premier tableau, quelques éléments significatifs :

- Pour ce qui est de la mise en scène, 9 troupes s'en réclament alors que les 10 autres n'en font pas mention.
- Les troupes venant d'Allemagne, de Suisse allemande, de Finlande, de Suède et une majorité de troupes de Belgique signent la mise en scène de leur spectacle alors qu'aucune compagnie française ne le fait.
- Pour l'organisation des troupes, nous observons que le metteur en scène en titre est toujours le directeur de la compagnie et, à un cas près, celui-ci participe activement à la manipulation lors des représentations.
- Si l'on se réfère aux noms des manipulateurs, l'on constate une forte proportion de participation de type familial – mari et femme, enfants, frères et sœurs – qui peut parfois constituer la majorité des interprètes comme chez les Blin, les Joly, les Chesnais ou les Contryn. Ceci est particulièrement vrai pour les compagnies françaises.

<b>I. Festival International de la Marionnette Moderne (du 7<sup>juin</sup> au 29<sup>septembre</sup> 1958)</b>					
<b>Pays</b>	<b>Nom de la troupe</b>	<b>Direction</b>	<b>Mise en scène et autres fonctions du directeur</b>	<b>Interprètes</b>	<b>Type de marionnettes</b>
1. Suisse	Basler Marionetten-Theater	Richard Koelner	Mise en scène du Faust Adaptation Fait les marionnettes	38 personnes dont 12 « <b>Opérateurs</b> » répartis en 5 manipulateurs dont le directeur et 7 « <b>Parleurs</b> »	Marionnette à fils
2. France	Les P'tits Bonshommes Fondé en 1934 600 poupées	André Blin (décorateur)	Pas de mention de mise en scène	3 <sup>Andréa, Lucienne et André Blin</sup>	Marionnette à fils
3. France	Les marionnettes d'Yves Joly Début vers 1943	Yves Joly Spectacle muet et visuel	Pas de mention de mise en scène	4 <sup>Yves, Hélène, Sylvestre Joly et Dominique Chapelot</sup>	Tiges, Objets, papier, marionnettes abstraites
4. Belgique	Les marionnettes liégeoises	François Pinet Dynastie des Pinet dès 1870,	Pas de mention de mise en scène, Écriture des scénarios	Pas mention Féerie, Pièce de chevalerie, pièce historique	Marionnette à tringles
5. Allemagne	Marionettenstudio der staatlichen Werkakademie in Kassel Début en 1950	Professor Ernst Röttger	Mise en scène par les étudiants Théâtre d'avant-garde	5 étudiants	Marionnette à fils, formes géométriques abstraites
6. Angleterre	The Hogarth Puppets Début en 1932	Jan Bussell Ann Hogarth	Pas de mention de mise en scène	2 assistants et les 2 codirecteurs	Marionnette à fils, ombres chinoises
7. Belgique	Théâtre Hopla Fondé en 1948	Louis Contryn	Mise en scène et adaptation	Louis, Jef, Maria Contryn et Frans et Gustaaf De Smedt	Marionnette à gaine
8. Allemagne	Mariontentheater Harro Siegel Début vers 1927	Harro Siegel	Mise en scène Enseigne à l'école des arts déco la marionnette Fait décor et marionnettes	Harro et Adelheid Siegel et 2 <sup>Manipulateurs</sup>	Marionnette à fils
9. Allemagne	Augsburger Puppenkiste Fondé en 1948	Walter Oehmichen	Mise en scène Fait les marionnettes	2 Oehmichen 9 manipulateurs	Marionnette à fils
10. Finlande	Helsingin Nukketeatteri Début vers 1951	Mona Leo	1 mention de mise en scène sur 5 Écrit le scénario	Pas d'indication	Marionnette à gaine

11. Suède	Marionetteatern I Kammarteatr Début vers 1949	Michael Meschke	Mise en scène Fait les marios	Le directeur 5 manipulateurs	Marionnette à fils
12. France	Les comédiens de bois Début en 1931	Jacques Chesnais	Pas de mention de mise en scène Fait ses marios	Jacques, Marion, Madeleine Chesnais et Gabrielle Mardus	Marionnette à fils
13. Pays-Bas	Poppentheater Tovertimpel Début vers 1955 mais fondé en 1925 par son père	Piter Van Der Veen	Pas de mention de mise en scène	3 manipulateurs dont le directeur	Marionnette à gaine
14. France	Les marionnettes des prisons Début en 1933	Le R. <b>Œ</b> . Pierre Brandicourt	Pas de mention de mise en scène	6 manipulateurs dont le directeur	Marionnette à gaine
15. France	Les petits comédiens de chiffons Début en 1946	Jacques Félix	Pas de mention de mise en scène	14 manipulateurs dont 3 Félix	Marionnette à tiges, gaine
16. Belgique	Colibri et ses masques Fondé en 1938	Yves Lienart	Mise en scène chorégraphie	Yves Liénart	Marionnette à fils
17. Autriche	Salzburger Marionetten- Theater Début 1913	Professor Herman Aicher	Pas de mention de mise en scène	8 manipulateurs dont 4 Aicher	Marionnette à fils
18. Belgique	La compagnie Jean Sarton Début en 1958	André Pirlot	Mise en scène	9 manipulateurs	Marionnette à tiges
19. Belgique	Le théâtre «Les Lutins» Début vers 1955	Emile Boucha (prestidigitateur)	Pas de mention de mise en scène	Nombre non précisé	Marionnette à fils

<b>II. Festival International de la Marionnette Traditionnelle (du 15 au 20 août 1958)</b>					
<b>Pays</b>	<b>Nom de la troupe</b>	<b>Direction</b>	<b>Mise en scène et autres fonctions du dir.</b>	<b>Interprètes</b>	<b>Type de marionnettes</b>
1. Allemagne	Die Puppenspiele der Stadt Köln Créé en 1802 par Christophe Winters	Karl Funck	Pas de mention	14 dont le directeur	Marionnette à tiges
2. France	Les amis de Lafleur Fondé en 1929	René Villeret	Mise en scène	7 dont le directeur	Marionnette à tringle
3. Angleterre	Punch and Judy Entertainer Fondé vers 1870 dynastie de Richard I, II et III (1951)	Professor Richard Codman and Sons	Pas de mention	Richard Codman et Maureen Ainger	Marionnette à gaine
4. France	Ches Cabotans d'Amiens Début vers 1933	Maurice Domon	Pas de mention	5 Domon dont le directeur et 2 Roussel	Marionnette à tringle
5. Italie	Centro Turistico Giovanile «Opera dei Pupi» début du XIX <sup>e</sup>	Président directeur artistique Rosario Mazza	Pas de mention	15 dont 5 voix et le directeur	Marionnette à tringle
6. Allemagne	Altbayerische Marionetten-Buehne depuis le 1er tiers du XIX <sup>e</sup> siècle	Erhard Wohlmuth L'ancêtre est Johan Stegmaier	Pas de mention	Erhard Wohlmuth Christian et Anna Stegmaier	Marionnette à fils
7. Grèce	Théâtre d'ombres Eugénios Spatharis Fondé en 1923	Eugénios Spatharis	Pas de mention	Eugénios Spatharis Sotirios Spatharis le père et Frankiskos Somaripas	Ombres chinoises de type Karaghiozis
8. France	Le théâtre de Guignol Anciennement Troupe Josserand-Mourguet de 1920 à 1950 1953	Jean-Guy Mourguet	Pas de mention	8 dont le directeur	Marionnette à gaine

9. Allemagne	Gebrüder Winter's Marionetten und Kunstfiguren Theater Fondé en 1808	Wilhelm Winter	Pas de mention	4 Winter dont le directeur	Marionnette à fils
10. Allemagne	Hans Sewalds Kasperl-Theater Début vers 1894	Johan Sewald	Pas de mention	Johan Sewald et Fritz Helgeth	Marionnette à gaine
11. Belgique	Le théâtre Royal Début vers 1918	Denis Bisscheroux	Pas de mention	4 dont le directeur	Marionnette à tringle
12. Belgique	Théâtre de marionnettes du musée de la vie wallonne Début vers 1930	François Pinet Victor Verrees Adrien Dufour		François Pinet et 2 aides Antoine et Paul Pinet Victor Verrees et 2 aides Adrien Dufour et 2 aides	Marionnette à tringle

- En ce qui concerne les techniques utilisées, les marionnettes à fils sont majoritaires (11 sur 19) viennent ensuite les gaines (5), les tiges (3), les tringles (1) et enfin les objets ou formes abstraites (2). Remarquons que le total des types de manipulation dépasse le nombre de compagnies puisque certaines d'entre elles utilisent plusieurs types de marionnettes. Toutefois, il est important de souligner que ces techniques ne se mêlent pas au sein d'un même spectacle – chaque compagnie a pu présenter plusieurs productions lors du festival, ce qui explique que chacune a pu utiliser plusieurs types de manipulation.
- Dernière observation, seulement sept compagnies sur dix-neuf ont été créées après guerre, les autres sont plus anciennes et leur fondation remonte en général aux années 1930.
- Remarquons enfin, que l'on préfère à cette époque utiliser le terme de «*joueur*» à celui de manipulateur. l'on distingue ainsi les «*joueurs*» manipulateurs, des «*parleurs*» qui eux aussi peuvent manipuler mais se trouvent en responsabilité de prêter leur voix aux personnages en jeu.

Dans le deuxième tableau, celui du Festival International de la Marionnette Traditionnelle les différences avec le premier festival sont importantes :

- Nous constatons qu'il n'est fait qu'une seule fois référence à la mise en scène, par une troupe amiénoise qui, en fait, n'est pas une troupe de marionnettistes populaires traditionnels mais plutôt un regroupement d'amateurs qui veulent faire revivre une tradition perdue en «*la perfectionnant*» pour l'adapter «*aux temps actuels*» et en y adjoignant, lit-on dans la presse locale, des effets «*inspirés très fréquemment du dessin animé*» et du cinéma.
- Le type dominant de marionnettes utilisé dans les spectacles présentés est la marionnette à tringles. Une des explications possibles pourrait tenir au fait que le festival se déroule à Liège où règne en maître la tradition de la tringle.



- Les compagnies citées sont plus nettement des entreprises familiales, des «dynasties» de marionnettistes dont les origines remontent souvent au début du XX<sup>e</sup>, voire au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les commentaires introductifs des auteurs de l'ouvrage référentiel cité plus haut, l'on note une participation plus soutenue, semble-t-il, aux spectacles traditionnels qu'aux modernes. Les 29 séances d'art traditionnel «démonstrèrent que l'art populaire égale souvent en technique et en beauté l'art plus sophistiqué des modernes, et que souvent, par sa truculence, son appel au public est mieux entendu de celui-ci. Certes, sa spontanéité n'a pas tous les raffinements de l'art savant, et ses naïvetés, quoique charmantes, sont quelque peu enfantines» (*Quand les marionnettes du monde se donnent la main...*, 1958, 61). Nous sentons bien, au travers de ces quelques lignes, combien l'enjeu de la mutation esthétique du théâtre de marionnettes repose sur des données sociologiques. Le renouvellement qui est en train de se produire dans ces années de l'après Deuxième Guerre mondiale place le marionnettiste devant un dilemme qui implique directement le sens qu'il peut donner à son activité créatrice. En effet, la tradition est devenue, pour une bonne part, le fait de folkloristes, amateurs et autres conservateurs de musée qui se sentent investis de la responsabilité de préserver un patrimoine culturel parvenu jusqu'à eux, le plus souvent en mauvais état. Leur tâche, louable au demeurant, est donc, envers et contre tout, la conservation en l'état d'une forme théâtrale qui rend indésirable toute démarche originale de création venant d'un metteur en scène qui ambitionnerait l'invention d'un langage scénique actualisant son univers imaginaire propre. Or nous savons bien que l'action de l'artiste «moderne» ne trouvera toute sa dimension créatrice que dans la recherche, le questionnement de son médium, l'expérimentation hasardeuse, le renouvellement enfin de la poétique marionnettique et non dans le respect scrupuleux d'une tradition dont les promesses novatrices sont depuis trop longtemps compromises.

Si l'on voulait pousser plus loin l'analyse des manifestations de la progression de la place du metteur en scène dans les processus de création, il nous faudrait consulter les différents documents promotionnels des compagnies de marionnettes – affiches, plaquettes, communiqués de presse, etc. – ce travail de dépouillement reste à faire, toutefois un rapide survol des publications de l'annuaire des compagnies inscrites au Centre National des marionnettes (France) nous donne quelques indications des principales tendances.

Pour les années 1985, 1991 et 1992 on remarque le nombre croissant de «thèses en scène» déclarées, cependant, elles sont loin d'être majoritaires. Les collectifs sont en voie de disparition tandis que les «directeurs» sont toujours très présents. La visibilité du rôle

décisif d'un créateur sur la réalisation d'un spectacle s'affirme par la présence de son nom accolé à celui du titre du spectacle et lié par le mot «*de*» c'est un «*Spectacle de M. Montel*» considérant la personne ainsi désignée comme «*l'auteur*» au sens large du terme puisqu'il intervient sur tous les aspects de la production et en réalise bien souvent la plus grande partie. L'on ne peut s'empêcher de voir dans ce «*de*» l'influence que les plasticiens – référence faite à la façon dont on présente une œuvre dans les arts visuels – ont pu prendre, depuis la fin des années 1970, dans le milieu de la marionnette. Notons que l'on retrouve le plus souvent la mention «*Mise en scène de*» chez des marionnettistes ayant fait le choix résolu d'orienter leur travail en direction d'un public d'adultes, comme si le fait de côtoyer plus fréquemment que d'autres le théâtre d'acteurs, dans les lieux de programmation, pesait fortement à la fois sur la présentation de leur image de marque et sur leur mode de production. Dans le dernier *Annuaire* des compagnies publié par l'association française Thema, celui de 1999-2000, le terme s'impose définitivement pour chaque présentation de spectacle des compagnies inscrites, la rubrique «*Metteur en scène*» figure sur un plan identique au «*Titre*», «*Auteur*», «*Technique de manipulation*», «*Âge des spectateurs*» ou «*Conditions techniques*».

### **Division du travail, structures institutionnelles, type de public et attribution des subventions**

Ce sera donc plus dans la forme que prendra la mise en scène<sup>15</sup> que l'on percevra l'évolution d'un théâtre de marionnettes «*moderne*» que dans sa dénomination médiatique. N'y a-t-il pas là une certaine continuité avec les pratiques antérieures ? De modestes équipes, parfois réduites à un seul artiste, s'établissent en association à but non lucratif – forme institutionnelle la plus fréquente des jeunes compagnies en France dès les années 1960 – et produisent des spectacles dont ils auront à assurer eux-mêmes la diffusion. La démarcation d'avec les formes traditionnelles se retrouvera en conséquence plus dans le contenu artistique que dans la structure institutionnelle ou plus précisément, dans la désignation formelle de la division du travail de création. Néanmoins, une coupure plus nette survient avec l'attribution des subsides d'état et des collectivités locales qui peuvent prendre la forme d'aides matérielles (mise à disposition de lieux de travail, d'aide technique ou de prêt de matériel) ou financières. Ces dernières, sous diverses formes de subventions, modifient le statut purement privé et commercial des troupes, pour en faire des associations

---

15. Mise en scène assurée par le responsable de la compagnie, un directeur artistique faisant autorité et qui regroupe autour de lui quelques manipulateurs se mettant au service de ses conceptions.

à but non lucratif possédant une vocation de service public et très souvent liées aux mouvements d'éducation populaire. Ajoutons que les compagnies qui bénéficièrent les premières et le plus généreusement des subsides d'état furent des compagnies produisant des spectacles pour adultes et non des groupes évoluant dans le seul domaine du théâtre pour la jeunesse. Il existe donc une forte corrélation entre trois facteurs complémentaires : l'attribution de subvention, la création de spectacles pour adultes et la place centrale dans le processus de création d'un metteur en scène en titre, soutenu par une reconnaissance médiatique.

### **Théâtre pour adulte et cabaret**

Ce mouvement s'accélère en France, dans les années 1980, avec l'arrivée d'un gouvernement de gauche dont les préoccupations culturelles s'affichent par l'attribution d'aides à des compagnies qui n'en avaient jamais bénéficié jusque-là. Avant cette période faste, les marionnettistes n'ont guère que deux possibilités pour vivre de leur art : le circuit des écoles et celui des cabarets. Sans négliger le travail d'innovation qui a été effectué en milieu scolaire, souvent dans des conditions très difficiles, il reste que c'est au music-hall que les marionnettistes ont renoué avec un public d'adultes et consommé la rupture avec la tradition. Nous avons déjà noté combien le cabaret sera le lieu privilégié pour présenter ces innovations comme celles d'Yves Joly à la *Rose Rouge* (Paris), de Georges Lafaye à *La Fontaine des 4 Saisons* (Paris) ou de O'Brady à Marseille. Les contraintes de ces lieux les obligent à créer des spectacles courts (quinze à vingt minutes au maximum), très visuels, fortement influencés par l'art des plasticiens, « souvent composés eux-mêmes de plusieurs séquences indépendantes [qui] peuvent être de courtes dramaturgies racontant réellement une histoire la plupart du temps pantomimée » ou bien elles relèvent de l'effet magique, recherche d'un effet surprenant qui compose sa chute » (Recoing, 1995 : 147). Ces artistes se sont libérés des techniques de manipulations traditionnelles et leur répertoire n'a plus rien de commun avec les mélodrames et les drames de chevalerie ou de capes et d'épées qui pouvaient se dérouler sur plusieurs soirées. Ils inventent leur propre écriture visuelle avec des outils plastiques totalement nouveaux : le chapeau haut-de-forme (John) et le boa en plume (Masha) de Lafaye ou la *Tragédie de papier* et les *Ombrelles et parapluie* de Joly. La place de la mise en scène, dans ces courtes scènes, s'avère être d'une importance capitale puisque nous sommes en présence des premières utilisations d'objets bruts remplaçant les « poupées ».

## Mise en scène et apprentissage de la rigueur scénique

Il faut remonter à Gaston Baty et à ses «*Marionnettes à la Française*», qui virent le jour dans les heures sombres de l'occupation allemande, pour assister à un tournant décisif dans la formulation et la mise en pratique d'une intention esthétique propre au cheminement du metteur en scène. Son expérience de l'entre-deux-guerres dans le Cartel<sup>16</sup> va être mise au service d'une tentative de redonner à la marionnette à gaine une place qu'elle avait peu à peu perdue. Renouant avec la tradition du Guignol lyonnais, dont il fallut réinventer par un travail acharné la grammaire manipulateur, Gaston Baty impose une vision esthétique et une rigueur de jeu qui n'a rien à envier au théâtre d'acteurs humains et qui donne au metteur en scène qu'il est lui-même une place prépondérante. Des marionnettistes comme Alain Recoing, formé à la dure école du «Maître», défendront dans leur travail la place centrale du metteur en scène : c'est l'affirmation claire d'une volonté de maîtriser tous les éléments scéniques de la représentation. Ces éléments doivent être conçus et structurés à partir d'un point de vue directeur, «Point de vue qui s'incarne dans la conception que le metteur en scène se fait de l'œuvre et de ce que c'est que de la représenter» (Corvin, 1998 : 1113). Le metteur en scène du théâtre de marionnettes ne se présente plus comme un habile artisan bricoleur de spectacles, mais comme un artiste parvenu à maturité qui ordonne le processus de création, le soumet à un concept directeur qui subordonne «Le trajet esthétique des différentes composantes de la représentation» (Corvin, 1998 : 1113). Le metteur en scène marionnettiste est l'inventeur d'un langage théâtral au service d'une poétique spécifique, qui procède d'une vie différée, incarnée par un objet marionnettisé porteur métaphoriquement du sens vital du personnage projeté sur la scène.

## Division du travail entre praticiens spécialisés et légitimité du créateur metteur en scène

Aujourd'hui, une bonne part du théâtre de marionnettes se trouve entraînée dans le sillage du théâtre d'acteurs. Aux raisons proprement artistiques viennent s'ajouter des raisons structurelles : le modèle de production du théâtre d'acteurs devient la référence obligée. Les compagnies de marionnettes actuelles sont poussées à adopter un mode de fonctionnement plus «moderne», c'est leur crédibilité face aux différentes tutelles institutionnelles qui est en jeu, tant sur le plan artistique qu'administratif. À ces facteurs viennent s'ajouter des éléments aussi décisifs que «l'influence de la recherche théâtrale contemporaine, dont [les

---

16. Association, connue sous le nom de *Cartel des quatre*, fondée le 6 juillet 1927 par Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff.

marionnettistes] se sentaient partie prenante, et une origine sociale largement renouvelée (Recoing, 1995, 148). La conséquence de cette évolution est l'éclatement de l'image traditionnelle de l'entreprise familiale, l'introduction de la division du travail entre différents praticiens spécialisés dans des tâches artistiques et administratives autour d'un leader qui fonde sa légitimité sur un projet artistique dont le bien-fondé est positivement renforcé ou non par l'attribution de subventions. Ainsi l'on assiste en France depuis quelques années à un glissement significatif de la désignation nominale du bénéficiaire d'une aide financière, celui-ci passe d'une conception large de la compagnie à celle plus restreinte de directeur artistique, responsable d'un projet de création précis. C'est donc bien au metteur en scène, considéré comme le véritable « auteur » du spectacle, que va désormais la reconnaissance des tutelles et la subvention qui l'accompagne. Tout ce processus de reconnaissance passe nécessairement par l'adoption d'une norme administrative qui se prolonge jusque dans les activités de création artistique – cette norme est la même que celle en vigueur dans le fonctionnement des compagnies d'acteurs. En conséquence de quoi, les compagnies de marionnettes distinguées par les tutelles doivent user de moyens de production, techniques et financiers équivalents à ceux de leurs collègues du théâtre d'acteurs avec des incidences directes sur la qualité et l'orientation de leurs productions.

Pour parvenir à ce statut si convoité de « compagnie subventionnée », il faut auparavant avoir pu faire la preuve que la démarche artistique suivie se démarque de l'image passiviste, folklorique trop souvent accolée au théâtre de marionnettes. Et comme l'écrit Roland Schön, « seule cette détermination à affirmer le Théâtre de Marionnettes comme aussi actuel dans sa recherche que les autres types de spectacles, déracinera de la tête de nos contemporains ces idées tenaces qui associent au mot « marionnette » les évocations surannées de pantins vociférants » et pourra permettre de lutter plus efficacement contre toute dévaluation sociale, artistique et économique.

Pour Jurkowski, c'est bien l'arrivée du metteur en scène qui a changé radicalement le rapport des marionnettistes avec le texte dramatique

L'apparition du metteur en scène en tant qu'« artiste de théâtre », conformément au postulat de Craig, a totalement transformé les choses. L'« artiste de théâtre » – le metteur en scène, né avec le désir d'autonomie du théâtre, d'un théâtre libéré de son asservissement à l'égard de la littérature, a commencé alors à concurrencer le dramaturge. Avant tout, il a considéré les textes de ce dernier comme un simple point de départ pour ses propres idées, et l'a donc assorti de diverses adjonctions, ce qui finalement conduit au phénomène bien connu qu'est la dramaturgie d'adaptation et la dramaturgie du collage. Ce processus s'est affirmé encore plus clairement dans le théâtre de marionnettes contemporain, qui, après avoir rattrapé son retard (en tant que

théâtre populaire, il est toujours en retard par rapport aux principaux courants culturels), a voulu se montrer plus à l'avant-garde que le théâtre d'acteurs (Jurkowski, 1995[24]).

Même s'il doit se démarquer des formes obsolètes d'un théâtre de marionnettes érodé par le temps, l'artiste contemporain ne peut refuser les acquis que cet art a accumulés tout au long de son histoire. Ce continuel mouvement de balancier entre tradition et modernité est l'un des symptômes d'un art qui, n'ayant pas achevé sa révolution esthétique, se cherche une identité rassurante et éprouve encore certaines difficultés à assumer son histoire récente sans développer un encombrant complexe d'infériorité vis-à-vis des disciplines dramatiques plus solidement enracinées.

Si le dessein esthétique appartient en propre au metteur en scène-concepteur, celui-ci, pour le voir s'incarner sur scène, doit s'appuyer sur un ensemble de règles et de savoir-faire dont une bonne partie provient de l'héritage traditionnel, notamment lorsqu'il s'agit d'utiliser certains types de marionnettes possédant un passé chargé comme la gaine, la tringle, l'ombre ou la marionnette à fils. Même si l'héritage de ce passé ne s'inscrit pas dans la filiation directe des derniers détenteurs de la tradition de l'art de la manipulation, l'on peut avancer l'hypothèse qu'à l'inverse, les marionnettistes d'aujourd'hui ne sont pas le produit d'une génération totalement spontanée.

### **Modernité et tradition**

Il serait, en effet, bien étonnant que le marionnettiste contemporain, pour élaborer sa propre vision de ce que doit être un spectacle de marionnettes, n'ait eu aucun contact avec ce monde traditionnel, que ce soit dans la fréquentation de spectacles vivants, dans des rencontres occasionnelles avec de vieux montreurs, dans des pratiques amateurs – en tant qu'enfants ou enseignants – ou dans l'étude des ouvrages – historiques, biographiques, manuels pratiques, essais théoriques, etc. – consacrés au sujet. Dans ces face à face plus ou moins approfondies et avant même de s'interroger sur une quelconque référence esthétique, il aura, sans nul doute, pris conscience d'au moins une partie de la réalité concrète qu'impose une pratique marionnettique qui conserve des exigences techniques fondamentales et il aura surtout mis au jour les raisons pour lesquelles il sent une inclination pour ce médium.

Michel Poletti (1982[120]) relève un certain nombre de ces acquis provenant directement ou indirectement de la tradition qui concerne des types de marionnettes bien identifiés et ayant eu une forte présence dans le passé. Chacun de ces types apporte des caractéristiques

qui peuvent stimuler le metteur en scène contemporain et l'aider à créer son écriture scénique. Ainsi, avec la marionnette à gaine, l'héritage essentiel, c'est «<sup>1</sup> le sens du rythme dramatique<sup>2</sup>» avec la marionnette à fils, le metteur en scène serait confronté à «<sup>3</sup> l'ambition de faire du "grand théâtre"<sup>4</sup>» avec les pupi et surtout les marionnettes à clavier il apprend «<sup>5</sup> à construire ses comédiens sur mesure<sup>6</sup>» et à programmer les effets scéniques. Ces legs reçus du passé, dont Poletti fait mention, comme la «<sup>7</sup> gestion du rythme et du mouvement<sup>8</sup>» ne sont pas réservés aux seules marionnettes à gaine, surtout depuis que les frontières entre les différents genres sont devenues perméables, mais concernent, par une sorte de contamination technique et sensorielle, toutes les catégories d'instruments marionnettiques. C'est ainsi que se mettent progressivement en place les fondements d'un langage de la marionnette<sup>9</sup> langage scénique que le metteur en scène doit s'approprier afin de pouvoir en décliner toute la syntaxe et la faire évoluer en fonction des choix esthétiques et des besoins pratiques qu'exigent les œuvres à réaliser pour la scène.

Ainsi «<sup>10</sup> l'ambition de faire du grand théâtre<sup>11</sup>» a poussé les marionnettistes à fils des siècles passés à vouloir posséder un théâtre en dur, équipé, à son échelle, de façon identique à celui des acteurs les plus sophistiqués. L'on trouve dans la mise en scène des spectacles de marionnettes à fils comme celles des marionnettes de Salzbourg – qui «<sup>12</sup> ont jusqu'à miniaturiser dans les moindres détails des mises en scène d'opéra<sup>13</sup> la Scala à l'échelle...<sup>14</sup>» (Poletti, 1982<sup>15</sup> 121) – un bel exemple de ce qu'ont pu être, au XVIII<sup>e</sup><sup>16</sup> siècle, les préoccupations des troupes de marionnettes à fils équivalentes<sup>17</sup> une recherche de la perfection, du détail (la multitude des changements de décors, d'ambiances, de costumes, d'accessoires à l'échelle), de la vérité dans le traitement de la fable, toutes choses qui ont fait aux marionnettistes une réputation de perfectionnistes<sup>18</sup> c'est, malgré tout, la tendance qui reste une des grandes qualités de cet art.

Le pas suivant, que vont franchir les marionnettistes d'aujourd'hui, est celui du changement d'échelle qui va les conduire à rejeter la miniaturisation et à revendiquer, pour l'élaboration et la présentation de leurs spectacles, l'attribution ou la mise à disposition d'un plateau équivalent à celui des acteurs humains. Pouvoir se présenter dans les mêmes lieux théâtraux que les acteurs procure aux marionnettistes une visibilité et une reconnaissance qui justifient les projets grandioses des metteurs en scène contemporains.

## **L'influence de la typologie marionnettique sur la mise en scène**

Avec l'ingéniosité des *pupi* nous avons à faire à «l'effet théâtral» qui se permet de prendre au pied de la lettre l'action dramatique décrite dans le texte ou le canevas c'est l'ouverture au monde imaginaire et fantastique des légendes lorsque la célèbre épée Durandal de Roland s'abat sur la tête d'un guerrier maure, elle tranche réellement de la tête aux pieds le cavalier et son destrier la marionnette et le cheval se séparent en deux parties d'où gicle un sang de vin il en va de même pour les têtes qui roulent au sol ou encore pour les blessures infligées aux différentes parties du corps qui s'ouvrent sous les coups d'épée l'on voit pour finir, les âmes des vaillants chevaliers chrétiens sortir de leur corps et s'élever vers le ciel en compagnie d'un ange descendu des cintres tout exprès. Les montreurs siciliens construisent des marionnettes spécialement pour de tels effets poussant jusqu'au bout la logique de la mise en scène.

Les marionnettes à clavier, quant à elles, accentuent encore la prédétermination du jeu des personnages. Des scènes entières peuvent être élaborées à l'aide d'un système complexe d'animation «la différence des automates auxquelles elles peuvent ressembler superficiellement, ces poupées n'ont d'autre moteur que l'humeur du montreur» (Poletti, 1982 121). L'originalité de ces marionnettes vient de ce qu'elles sont construites en fonction de la mise en scène, ce qui les différencie des autres marionnettes «construites sur les possibilités des interprètes» (Poletti, 1982 122). L'aléatoire du jeu est réduit à sa plus simple expression, seul le vouloir du metteur en scène demeure, s'exprimant dans un temps choisi par lui. La part revenant à l'interprète sera inversement proportionnelle à l'importance de la prédétermination inscrite dans les marionnettes. Comme le remarque ironiquement Poletti «Chaque metteur en scène, quel que soit son moyen d'expression, a dû rêver un jour ou l'autre d'avoir devant lui une série de touches sur laquelle commander d'une simple pression du doigt, au moment opportun, tel geste convenu et mesuré» (1982 121). En poussant le projet à son extrême, la marionnette pourra devenir un théâtre mécanique semblable à celui qu'a imaginé Piscator dans les années vingt.

## **L'influence de l'évolution des modes de production scéniques sur la mise en scène**

L'évolution des modes de production des spectacles contemporains permet aux metteurs en scène de réaliser plus concrètement et surtout plus librement leurs fantasmes dramaturgiques. Ils peuvent exploiter toute la puissance d'évocation poétique que permet la



marionnette sans subir d'autres contraintes que celle de la résistance de la matière et des coûts de production. Au metteur en scène s'appuyant sur son expérience, il revient de doser habilement la virtuosité de l'interprète et la plasticité inscrite dans la matière même de l'objet qui gagne ainsi une part de vie autonome. Ce jeu continu entre le vivant et l'inanimé constitue le matériel expressif de base sur lequel va devoir travailler le metteur en scène du théâtre de marionnettes dans la maîtrise qu'il en a tient l'une des clefs de ce théâtre.

Dans cet héritage de la tradition, les marionnettistes contemporains vont introduire des modifications importantes leur permettant d'adapter l'espace scénique et les divers instruments de la représentation à leurs besoins particuliers. La principale innovation de la mise en scène actuelle reste certainement son émancipation des contraintes commandées par le castelet traditionnel selon deux axes la manipulation à vue et le renouvellement de l'espace scénique.

1. La suppression pure et simple du castelet impose la présence des manipulateurs à la vue du public. Deux possibilités s'offrent alors au metteur en scène rendre la présence des manipulateurs la plus discrète possible (gestes sobres, costumes de scène neutres ou noirs, visage caché par une cagoule à la façon des manipulateurs du théâtre Bunraku) laissant ainsi la première place aux marionnettes ou encore jouer de la polarité manipulateur/objet-personnage, en alternant la participation active du manipulateur à la fable – comme personnage à part entière – et sa mise en retrait dans une stricte manipulation, attitude qui n'exclut nullement la concomitance de ces deux types d'actions scéniques.

Si l'on peut éprouver un malaise lors de la présentation d'un tel amalgame de signes théâtraux, cela tient, nous semble-t-il, à la grande difficulté de mettre en scène ces différents niveaux sémiologiques sur le plan strictement technique d'abord, où les limitations instrumentales des interprètes apparaissent immédiatement, sur le plan de la convention ensuite, qui fonctionne comme un ensemble de compromis ayant plus à voir avec des difficultés techniques, d'où les effets de mode ne sont pas à exclure, qu'avec un choix esthétique clairement porté par le metteur en scène. Toutefois, quand l'intégration et le contrôle des éléments techniques, expressifs et esthétiques sont réalisés, l'art de la marionnette révèle toutes les potentialités que les mutations contemporaines portent en elles comme en témoigne si bien le spectacle solo *Kiyohime Mandala* du marionnettiste japonais Hoichi Okamoto (Dondoro Puppet Theater), bel exemple d'émancipation créatrice des formes traditionnelles du théâtre Bunraku en en conservant toutefois la richesse expressive et l'extrême rigueur de la manipulation.

2. L'aménagement et l'adaptation du castelet aux nouveaux lieux de représentation sont une des conditions nécessaires au développement du théâtre de marionnettes et à son insertion dans les circuits de la diffusion théâtrale. L'espace scénique se compose alors de ces austères rideaux noirs, paravents et autres structures permettant de définir divers plans de jeu tout en masquant la présence des manipulateurs. L'abandon des contraintes du castelet traditionnel permet le métissage des genres, des tailles et des manipulations□c'est le règne du théâtre dans le théâtre, de la mise en scène gigogne et de la multiplication des espaces de jeu. Toutes les configurations possibles peuvent coexister□ écran de projection, écran d'ombres, décor de castelet recréé par des projections de diapositives et donc modifiable à volonté□ marionnettes géantes habitées par leur manipulateur□ gigantesque personnage<sup>17</sup> devenant lui-même espace de jeu vivant et transformable□ mini-castelet apparaissant et disparaissant à volonté□ «□lumière noire<sup>18</sup>□ ne révélant au public que les objets traités avec de la peinture fluorescente□ murs de lumière dans lesquels seules les marionnettes sont visibles du moment que leurs manipulateurs sont entièrement vêtus de noir et jouent sur un fond noir. À la vision du metteur en scène doit s'ajouter celle du scénographe qui aura pour tâche de réaliser concrètement ces nouveaux espaces. Michel Poletti fait une remarque pertinente sur la mode de ces «□catafalques prétendus neutres [...] L'ensemble de paravents constituant le castelet multiple, [qui] s'il permet d'utiliser convenablement l'espace, a le désavantage d'être, à l'état brut, inesthétique□ (1982□□25). Pour remédier à cet inconvénient, certains marionnettistes imaginent des décors signifiants, transformables tout au long du déroulement du spectacle et qui dissimulent dans leur structure des aires de jeu.

Nous sentons bien que dans cette profusion d'effets scénographiques il faudra opérer des choix justifiés par une conception esthétique claire et affirmée de la part d'un metteur en scène qui doit posséder une conscience aiguë de ses outils – contraintes, comme richesses expressives – et en assumer expressément toutes les conséquences artistiques et idéologiques. Ce qui va distinguer la pratique scénique d'un artiste par rapport à un autre et faire ressortir son originalité, sera l'axe autour duquel va s'organiser la mise en scène□ il sera tantôt textuel, tantôt visuel, réaliste ou onirique, abstrait ou plus évoqué dans la manipulation. Les options sont nombreuses, Alain Recoing en a recueilli quelques-unes, intéressantes par leur contraste□

Nous avons du mal à conceptualiser nos pratiques. Il est souvent difficile, à travers les déclarations d'intentions et les répertoires proposés, de différencier ce qui relève de l'écriture, du langage proféré ou des écritures visuelles. Jean-Claude Leportier (Compagnie Coatimundi,

---

17. Comme la grande marionnette castelet *Mère Gigogne* du spectacle de l'Atelier de l'Arcouest *Avec vue sur la mère* (1981).

18. Sorte de lumière ultra-violette découverte par le physicien américain Wood, très utilisée par les Tchécoslovaques.

Avignon, 1995), [...] dit que ce qui pour lui, lui semble venir, dans sa pratique, des traditions orales sont les structures de ces traditions, différentes du langage. Les interactions de ces structures provoquent des modifications de leur nature propre, recréant peut-être des structures d'un type nouveau – ou au moins autres. Il y a donc évolution des structures premières, tandis que l'intervention du langage provoque d'autres réactions évolutives. Pour Katy Deville (Théâtre de Cuisine, 1985), «*L'histoire n'est pas la seule organisation du temps. Les associations d'images peuvent entraîner des associations d'idées*». Autre exemple, la profession de foi du Théâtre Caroube («*Le Roi des Corbeaux*», 1993) «*Quand le geste est graphisme, la musique narration, moteur de la dérive, déclinaison du Théâtre même*». tandis que, pour Jean-Pierre Lescot (Compagnie des Phosphènes Fontenay-sous-bois, 1995) «*La vie de la marionnette naît souvent de l'énergie expressive de la parole ou du chant en mouvement*». Ces points de vue, quelque différents qu'ils soient, attirent notre attention sur des mots significatifs d'une certaines prises de conscience structure, graphisme, geste, image, objet, verbe, énergie, mouvement (1995 □ 164).

### **Inventer un langage spécifique**

Autour de tous ces éléments expressifs va s'inventer un art de la mise en scène compris dans le sens d'un langage spécifique et organisateur de l'événement scénique. Comme nous l'avons vu, la progression sensible des exigences artistiques et des difficultés techniques – la complexité des espaces de jeu, des différents types de marionnettes utilisés et le renouvellement incessant du répertoire dans un temps sans cesse raccourci –, rendent de plus en plus difficile le cumul des tâches d'interprète et celles de «*regard extérieur*». La manipulation impose très souvent un rétrécissement perceptif, que ce soit sur le plan visuel ou auditif, qui contrarie la vision globale du dispositif scénique et donc une bonne évaluation de ce qui est en train de se mettre en place. Le manque de recul rend la tâche du metteur en scène moins précise et l'empêche d'avoir une vision globale du travail □ il s'ensuit le risque d'obtenir une composition qui manquerait d'unité, d'homogénéité, de rythme ou de cohérence. Ces difficultés perceptives sont en grande partie liées aux choix scénographiques et peuvent donc différer d'un parti pris de mise en scène à un autre. Il est certain qu'une manipulation en cagoule derrière des caches ou complètement dissimulée à l'intérieur d'une marionnette géante ne facilite pas la perception intégrale de la scène et demande une mise à distance du regard du metteur en scène par rapport au jeu lui-même. Ceci est d'autant plus vrai lorsque l'on s'éloigne des formes traditionnelles □ les innovations instrumentales et scénographiques exigent une cohérence difficilement compatible avec une implication directe dans la manipulation qui requiert une concentration, un engagement physique et mental de la part du manipulacteur peu compatible avec les fonctions de maïeutique du metteur en scène.

Nous avons montré que la création d'un langage scénique spécifique au théâtre de marionnettes s'accommode fort bien de la vision de la mise en scène telle que les réformateurs du théâtre du début du XX<sup>e</sup> siècle l'ont proposée. C'est ce qu'ont compris un certain nombre d'artistes sensibles aux potentialités expressives d'un médium dont ils se sont emparés pour satisfaire leur besoin de création.

Déjà vers 1935, un précurseur comme Georges Lafaye passait de longues journées dans la bibliothèque parisienne de l' Arsenal à étudier les théories de Craig dont il avait eu la révélation alors qu'il analysait les décors et les costumes de *L'Ours et la lune* de Paul Claudel où se mêlent acteurs et marionnettes. Il lui sembla alors que, si les théories de Craig, appliquées à l'acteur, pouvaient être quelques peu dogmatiques, appliquées à des poupées, elles devaient pouvoir proposer un «jeu radicalement différent de celui des marionnettes qu'il connaissait alors» (Gervais, 1947-88). Il entreprit ses recherches dans un climat et un rapport à la marionnette que l'on trouve déjà dans les descriptions qu'en fait Hérodote cité par Craig dans son *Art du théâtre*. Sa fascination pour les marionnettes javanaises, dont il adopta le style de manipulation, le conduisit à rechercher, dans cet art, les aspects religieux et sacrés des rituels antiques. Nous avons assisté, dans les années 1980, à la redécouverte des mouvements d'avant garde du début du XX<sup>e</sup> siècle des publications spécialisées comme le premier numéro de la revue *Puck* (1988) vont cristalliser cette ré-appropriation et donner un sens nouveau aux intuitions créatrices de marionnettistes qui vivaient au quotidien le malaise de la rupture avec un passé proche, ressenti comme un boulet dont il fallait absolument se débarrasser. La thèse de Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, publiée en 1992, permet de faire le bilan des aventures marionnettiques des avant-gardes historiques. Ce retour en arrière était indispensable pour introduire la place du metteur en scène et surtout la justifier théoriquement dans les pratiques de création du théâtre de marionnettes.

### **L'évolution de l'organisation des compagnies françaises et la place du metteur en scène**

La réorganisation des compagnies autour d'un metteur en scène/directeur artistique ne se fit pas brutalement ni du jour au lendemain. Elle a emprunté divers cheminements. À la fin des années 1970, à côté des expériences solitaires ou de couple, de nombreux groupes de création signent collectivement leur production. Ce premier mode de fonctionnement, caractéristique des jeunes compagnies françaises, qui en ce sens différaient peu de celles du

théâtre d'acteurs, laissa progressivement la place à une répartition des tâches, déjà effective dans la pratique, mais qui prit alors une tournure plus institutionnelle. Des raisons internes et externes aux compagnies exercèrent sur cette réorganisation un renforcement mutuel grâce à

1. L'émergence de créateurs soucieux d'efficacité et de cohérence, prenant conscience non seulement de leurs responsabilités artistiques mais aussi du besoin de valorisation de leur travail trop souvent dissous dans le groupe.
2. L'évolution des mœurs théâtrales orchestrée par des tutelles françaises désireuses, une fois retombées les utopies collectives de l'après Mai 68, de réduire le nombre des interlocuteurs avec lesquels négocier l'attribution des subventions il est en effet beaucoup plus aisé de traiter l'attribution de ces sommes avec un seul responsable bien identifié qu'avec un groupe entier. Cette pression très forte des pouvoirs publics a encouragé les prises de pouvoir institutionnelles dans les groupes, prises de pouvoir qui correspondaient néanmoins, dans la plupart des cas, à la réalité artistique de ces groupes. En effet, il nous faut quelque peu relativiser ce phénomène l'âge, l'expérience, les compétences reconnues, la qualité et l'originalité des propositions artistiques sont les facteurs déterminants de cette évolution.

Celui qui endosse le rôle du metteur en scène abandonne-t-il pour autant l'interprétation Dans les compagnies françaises, rares sont ceux qui désirent quitter totalement la scène et s'ils le font pour une expérience ponctuelle, très vite ils aspirent à revenir « Brûler les planches ».

C'est certainement une des particularités de l'art de la marionnette que de vouloir garder le contrôle sur tous les aspects de cette pratique théâtrale, de l'alpha de la conception à l'oméga de la représentation. Pour la majorité des artistes créateurs, les motivations qui ont présidé au choix du théâtre de marionnettes tiennent beaucoup au fait que ce théâtre exige une interdisciplinarité que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans les arts du spectacle. La prise de conscience que la volonté de domination, qui saisit à un moment ou à un autre tout marionnettiste, peut trouver une justification dans le statut reconnu du metteur en scène, rend la profession favorable à l'introduction de cette notion directrice qui viendra se substituer à celle plus sulfureuse de demiurge assouvissant son désir de puissance. Il ne faut pas non plus se cacher le fait que ce sentiment de puissance, partagé également par le metteur en scène d'acteurs humains, peut s'exprimer chez le marionnettiste sans culpabilité puisqu'il a pour cible un objet métaphore illusoire puisqu'en réalité on s'adresse toujours à un être humain, fut-il dissimulé derrière l'objet en dernière instance, c'est bien le manipulateur qui prête « Sa vie » à l'objet inerte. Subtil et singulier glissement de sens comme d'objet, de la charge affective projetée sur le sujet manipulé ce qui rend peut-être supportable l'injonction rectificatrice, c'est l'illusion qu'elle s'adresse plus au

«Personnage» qu'à «l'acteur» manipulateur. Mise à distance qu'envient parfois les comédiens jouant à visage découvert, contraints de maîtriser sans cesse leurs excès d'amour propre, mais qui, en revanche, trouvent leur récompense dans la reconnaissance d'un public assimilant plus étroitement la performance du personnage à celle de l'acteur – alors que le marionnettiste se trouve cantonné dans un retrait modeste qui peut sembler à certains vraiment trop austère. Le démasquage des manipulseurs pourrait bien trouver dans cette identification publique une des conditions d'apparition de se dévoilement.

### **Dissociation, manipulation, mise en scène et spécificité du montage marionnettique**

Si certains marionnettistes objectent parfois qu'il est difficile de dissocier la mise en scène de la manipulation, cela tient au fait que le processus de création est étroitement lié à la capacité d'invention du langage expressif de l'objet, ce qui ne peut se faire qu'au fur et à mesure de la confrontation de l'objet aux situations scéniques proposées par le texte ou le scénario. C'est du jeu improvisé qu'émerge la structure du discours gestuel dont il est impossible de prévoir à l'avance, en tout cas sur le papier, la forme qu'il va revêtir. Cette technique de «laboratoire» s'accommode mal des règles de montage habituellement admises dans le théâtre d'acteurs – en général, trois semaines de répétition avant la première – le temps de recherche s'étale sur de longues périodes, ce qui rend difficile, pour de simples raisons budgétaires ou de calendrier, la mobilisation d'un metteur en scène extérieur à la compagnie. Cet aspect expérimental a de quoi fasciner les artistes marionnettistes jaloux de ces moments si riches, et qui, pour beaucoup, auront d'immenses difficultés à déléguer cette phase du travail à quelqu'un d'extérieur dont ils n'auraient pas la certitude qu'il possède une approche adéquate à cette façon d'aborder la création marionnettique. Des solutions intermédiaires peuvent néanmoins être imaginées, par exemple la sollicitation d'un «œil extérieur» intervenant une fois que sont fixées les conventions, modes de fonctionnement et interactions des personnages dans un espace défini, les situations étant déjà grandement précisées et les mises en place effectuées, c'est-à-dire dans l'ultime phase de la réalisation, celle où il n'est plus possible d'être à la fois devant et derrière le castelet. L'intervention se fait alors plus sur des notions de cohérence globale, de rythme dans l'interprétation et de déroulement des scènes que sur l'écriture d'un langage scénique original. En définitive, il s'agit d'une «mise au service de» plutôt que d'une création proprement dite. C'est une formule qui pourrait bien devenir le prototype d'une entraide entre compagnies de marionnettes où les rôles de chacun seraient bien

définis à l'avance et où l'on respecterait scrupuleusement les objectifs ainsi définis. Ces échanges entre compagnies sont une des tendances actuelles facilitant la mise en commun de forces qui, éparpillées, ne peuvent pas toujours parvenir à un résultat artistique acceptable par manque de temps et de moyens.

Il serait fallacieux de ramener aux seuls aspects financiers des problèmes qui, trop souvent, trouvent leur source dans le manque de formation des praticiens engagés dans les processus de création marionnettique. Le long travail de recherche, s'il accepte une part de tâtonnement, doit malgré tout pouvoir s'appuyer sur une expérience dans l'art de la manipulation qui accélère grandement le rythme de travail et le niveau d'inventivité des propositions. Malheureusement, ce savoir-faire fait trop souvent défaut aux jeunes compagnies qui se lancent, sans réelle formation, dans la création de spectacles de marionnettes. Beaucoup d'espoirs ont été mis dans des initiatives comme celles suscitées par la profession et qui donnèrent le jour à l'École Supérieure des Arts de la Marionnette (ESAM) implantée à Charleville-Mézières (1987) placée, à sa création sous la direction de Margareta Niculescu puis celle de Roman Paska<sup>19</sup> et aujourd'hui sous celle de Lucille Bodson. Cette école connaît un rayonnement international. Le fait que la première directrice de la plus haute instance de formation en France, destinée à former la nouvelle génération de marionnettistes, fut l'une des plus brillantes metteuses en scène de sa génération, est un signe qui ne peut tromper sur l'importance portée à l'écriture scénique. Alain Recoing, qui fait d'elle un émouvant portrait, rapporte le « credo » de cette grande pédagogue de la marionnette : « Il faut initier les créateurs aux diverses sensibilités artistiques. Quels que soient l'instrument et le choix de la méthode, c'est au théâtre qu'il faut aboutir » (1994 : 29). Son parcours est typique de la génération d'après guerre en Europe Centrale, Margareta Niculescu, obtenant une subvention inespérée pour le compte de la compagnie roumaine de marionnettes Tandarica est nommée, par les autorités, directrice de ce théâtre en 1949 elle a vingt ans. Ne se sentant pas assez formée, elle suit parallèlement une formation à l'Institut d'études théâtrales dans la section mise en scène sortie dans les tout premiers rangs, elle choisit de rester à la tête du théâtre Tandarica, alors qu'elle pouvait faire le choix de son poste dans sa longue carrière, elle a mis en scène plus de 40 spectacles.

C'est pourquoi il ne faudrait pas minimiser la place de ces nouveaux metteurs en scène marionnettistes, malgré le peu de temps écoulé depuis leur arrivée les projets artistiques qui sous-tendent les pratiques créatrices d'aujourd'hui sont suffisamment originaux pour

---

19. Roman Pasqua, marionnettiste américain d'origine polonaise.

que l'on puisse s'arrêter longuement sur les différents univers proposés par ces artistes. Ces praticiens ouvrent de nouvelles voies au théâtre contemporain et remettent en cause, non seulement le théâtre de marionnettes, mais les autres arts de la scène avec lesquels ils tissent des liens nouveaux et féconds. L'étude critique des différents courants esthétiques défendus par les metteurs en scène contemporains reste à faire, surtout si l'on désire posséder une vision globale de ce qui se fait dans l'ensemble des pays ayant un théâtre de marionnettes actif. Un tel projet ne peut s'inscrire dans le cadre de cette recherche mais nous espérons que d'autres prendront rapidement le relais tant l'évolution en ce domaine est rapide et foisonnante.

### **Les scénographes, décorateurs, plasticiens**

Le castelet, espace théâtral dans lequel évoluent les différentes sortes de marionnettes traditionnelles, est certainement l'élément de ce théâtre qui a subi la plus radicale des mutations dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Autrefois, cet espace scénique était directement élaboré en fonction de besoins très concrets qu'imposait le type de manipulation choisi par le marionnettiste. À quelques exceptions près, il servait à la dissimulation des manipulateurs. C'était donc avant tout un espace technique qui avait peu évolué jusqu'à ces dernières années et dont les enjolivures extérieures avaient, comme pour le cirque, une fonction publicitaire autant qu'esthétique. Les théâtres de marionnettes forains se devaient de posséder une structure légère, constituée de bois et de rideaux, facilement démontable et bien adaptée aux besoins de la manipulation. Les théâtres fixes, comme ceux que l'Italie a connus au XVIII<sup>e</sup> siècle, prirent comme modèle les théâtres d'acteurs à disposition frontale dite « *l'italienne* », miniaturisations habiles pour marionnettes à fils ou à tringle et possédant tous les accommodements dont pouvait rêver le théâtre pour acteurs humains.

### **Les assises traditionnelles**

Qu'il soit pour marionnettes à gaine, à tringle ou à fils, le castelet traditionnel a pour fonction première d'isoler les marionnettes du public et de dissimuler le ou les manipulateurs ainsi que les coulisses et autres espaces techniques nécessaires au bon déroulement de la représentation. Chaque type de marionnettes induit des structures spécifiques comme les ponts ou les passerelles pour les marionnettes à tringle et à fils. La



typologie marionnettique ayant peu varié à travers les derniers siècles, les modifications apportées aux différents castelets restent des aménagements de détail □ demeure la personnalisation de chaque castelet □ la taille – liée en cela au nombre de manipulateurs devant être présents à l'intérieur de l'espace de jeu –, la décoration intérieure de la boîte-scénique – en lien direct avec la situation dramatique – et extérieure du castelet, principalement la façade.

Sans entrer dans la querelle qui oppose décorateur et scénographe, nous pourrions adopter le point de vue du scénographe, un artiste qui pense l'intégralité de l'espace scénique et fait plus appel à une architecture légère en volume qu'à la peinture en trompe-l'œil sur toile ou au châssis du décorateur peintre □ ce dernier aurait, quant à lui, la tâche d'aménager un espace théâtral, considéré comme immuable par la tradition, aux divers besoins d'un spectacle particulier □ principalement décors, toiles peintes et accessoires auxquels on peut ajouter la sculpture des marionnettes. Le castelet traditionnel, longtemps figé dans une forme parfaitement adaptée aux besoins des marionnettistes, n'avait eu à subir que des modifications en rapport direct avec le répertoire, sans que sa structure de base ait été véritablement remise en question. L'interchangeabilité des marionnettes est aussi l'une des caractéristiques du théâtre traditionnel. Elle peut se situer à deux niveaux □

- Sa structure □ le corps ou la gaine selon le cas, reste identique, seuls changent les têtes amovibles et les costumes.
- Sa typologie □ dans ce cas il existe des types de personnages bien répertoriés – le jeune premier, le traître, la jeune fille, le soldat ou le père noble – que l'on retrouve d'un spectacle à l'autre. Il suffit de modifier certains éléments du costume ou de la chevelure, si l'époque du drame ou de la comédie l'exige ou la mode du moment, si l'on veut «□ontemporaniser□ les personnages.

Seuls les héros populaires conservaient les attributs qui les caractérisaient comme Polichinelle ses bosses, son menton en galoche et son nez crochu.

Il est difficile de savoir avec précision à qui revenait la charge d'être le concepteur et le constructeur de ces théâtres. Une répartition des tâches – en fonction de l'âge ou du sexe – devait s'opérer à l'image de la société et de l'époque dans laquelle évoluait cette activité artistique □ les travaux d'aiguilles pour les épouses et les filles du marionnettiste, le gros œuvre et la sculpture des marionnettes pour les hommes. Il semble toutefois que les marionnettistes pouvaient faire appel, lorsque cela était nécessaire, à des menuisiers et des serruriers pour la structure ou à des peintres-décorateurs pour les toiles de fond et la façade. Ce n'est pas avant les années 1950 que l'on peut envisager l'existence d'un corps de

métiers spécialisés dans la confection de décors et de structures scéniques. C'est donc bien après la Deuxième Guerre mondiale que l'espace scénique marionnettique va se trouver profondément modifié.

### **L'apparition d'une scénographie marionnettique**

Plusieurs facteurs contribuent à l'apparition d'une conception scénographique de l'espace scénique du théâtre de marionnettes compris dans un sens similaire à celui ayant cours dans le théâtre d'acteurs contemporain. Cela ne signifie aucunement que des scénographes en titre participèrent systématiquement à l'élaboration de cet espace, mais les influences des réformateurs du théâtre (Craig, Apia, Meyerhold, Piscator, etc.) et des nombreux scénographes qui, après eux, furent inspirés par leurs théories, marquèrent à leur manière les marionnettistes modernes voulant ou devant remettre en question le statut de l'espace de la scène marionnettique. À de très rares exceptions près, la révolution ne vint pas des marionnettistes traditionnels eux-mêmes mais plutôt d'artistes extérieurs à la profession. Le principal élément qui contribua à cette évolution radicale est dû à l'arrivée dans le paysage théâtral marionnettique d'une nouvelle génération d'artistes sortie des écoles d'art des pays socialistes. Pour l'Europe de l'Ouest, il semble qu'il faille chercher du côté des profondes modifications que connurent les structures culturelles qui, à l'exemple du mouvement de la décentralisation dans la France de l'après Deuxième Guerre mondiale, virent l'émergence de nouveaux lieux de diffusion et le développement d'une politique de programmation en direction de la jeunesse. Les rencontres entre compagnies lors des festivals internationaux contribuèrent aux échanges d'expériences et inspirèrent les artistes ouverts aux innovations. À ces causes conjoncturelles et politiques, il faut ajouter la part croissante d'artistes provenant des arts plastiques et/ou ayant reçu une formation de type Beaux-arts ou Arts décoratifs, se sentant attirés par la marionnette. Pour ces artistes visuels, l'organisation de l'espace théâtral devient un élément aussi déterminant que la dramaturgie et l'interprétation□leur vision du théâtre de marionnettes se trouve ainsi fortement influencée par leurs exigences d'ordre plastique.

## Une révolution venue de l'Est

Le rôle des écoles de théâtre de l'après Deuxième Guerre mondiale dans les pays socialistes de l'Europe de l'Est<sup>20</sup> a donc été déterminant dans la place de précurseurs que les marionnettistes de ces pays ont pu tenir. L'intégration de la marionnette au cœur des différentes disciplines théâtrales, sans préjugé ni dévalorisation, a permis d'offrir une formation de grande qualité à des artistes qui, une fois intégrés dans les équipes de création, purent enrichir celles-ci de leurs compétences et de leur créativité.

Rejetant les « autodidactes qui risquent de rester à jamais des dilettantes » (Bezdek, 1979 : 55), ces écoles ont mis l'accent sur la professionnalisation d'un « métier » qui nécessite une formation préalable de haut niveau si l'on veut qu'il puisse exister une réelle évolution de cet art. C'est ainsi que lors de leur passage dans ces écoles d'Art ou Conservatoires, les apprentis marionnettistes abordent tous les aspects techniques et artistiques de l'art dramatique. Ils ont pu, lors de leurs trois ou quatre ans d'apprentissage, tisser des liens avec des collègues étudiants se spécialisant dans des branches différentes de la leur (mise en scène, dramaturgie, scénographie) et collaborer ensemble à la réalisation de spectacles-exercices.

L'École Supérieure de Marionnettes de Prague est l'exemple le plus connu de cette intégration de la marionnette au sein d'une formation théâtrale plus classique. Fondée en 1952, sous forme d'une chaire universitaire, elle fait partie de la Faculté de Théâtre de l'Académie des Arts de Prague. Elle a aujourd'hui plus de 40 ans d'existence et son évolution a suivi ou, devrait-on dire, devancé celle du théâtre de marionnettes tchécoslovaque. Cette chaire, et c'est ce qui va être déterminant pour l'évolution du théâtre de marionnettes de ce pays, comprend trois spécialisations : I. Animation des marionnettes ; II. Mise en scène et dramaturgie ; III. Scénographie et technologie. Pour Zdenek Bezdek (disparu en 1975), l'un des responsables des premiers temps de cette école, « [...] aucune personnalité n'est capable, seule, d'affronter tous les aspects du théâtre moderne de marionnettes qui n'est plus seulement une technique, une habileté, un métier proprement dit. De nos jours, de bons artisans ne suffisent pas – il faut des artistes cultivés, instruits, ayant des connaissances variées et profondes, capables de comprendre la totalité de l'art ainsi que les problèmes du monde et de l'humanité » (Bezdek, 1979 : 55).

---

20. Comme la Tchécoslovaquie, la Roumanie, la Yougoslavie, la Bulgarie, la Hongrie, la RDA, l'URSS ou la Pologne.

La classe de scénographie est celle qui attire le plus d'étudiants étrangers, signe que cet aspect des choses fait défaut dans la plupart des pays de l'Est comme de l'Ouest. Pour être admis comme scénographe décorateur dans cette école, il faut faire preuve de capacité de dessinateur, de maquettiste et il faut pouvoir réaliser une esquisse de marionnette en fonction d'un thème donné. Les candidats doivent posséder une bonne culture générale ainsi qu'une sensibilisation aux problèmes contemporains posés par les arts plastiques. Les deux premières années sont consacrées à l'acquisition d'*une base solide du métier* les deux suivantes, les étudiants travaillent, sous la surveillance des pédagogues, sur des projets plus personnels devant aboutir à des présentations sur la scène de l'école. «Il s'agit ici d'une activité pratique préparant directement l'étudiant au travail artistique d'un théâtre professionnel». La plupart des élèves sortis de l'école exercent leurs talents dans des compagnies professionnelles «dont le niveau artistique dépend, aujourd'hui, en grande partie de leur contribution. [Ils] ont influencé, de diverses manières, le développement artistique de tout le théâtre tchécoslovaque de marionnettes» (Bezdek, 1979, 56). Le «Théâtre noir», qui rendit si célèbre à travers le monde les marionnettes de Prague, fut créé et développé par des étudiants de l'école pragoise. La place de la scénographie au sein même des écoles de théâtre offrant une formation à la marionnette, dota d'outils nouveaux le théâtre de marionnettes d'Europe de l'Est. Le mécénat d'état contribua à ce renouveau en lui donnant les moyens financiers et humains de son fonctionnement. Les jeunes metteurs en scène pouvaient ainsi réaliser, avec l'aide de praticiens bien formés et inventifs, des spectacles originaux où les anciennes conventions scéniques furent abandonnées ou transformées au profit de nouvelles, modifiant profondément l'image scénique du théâtre de marionnettes. Ils furent les premiers à imposer l'éclatement du castelet traditionnel et la manipulation à vue. En Pologne, en Tchécoslovaquie, en Roumanie, en RDA, acteurs et marionnettes se mêlèrent sur la scène marionnettique qui prit de nouvelles dimensions.

Jan Dvorak, le directeur artistique tchécoslovaque du théâtre Drak, l'un des plus grands théâtres nationaux de marionnettes, explique dans un texte publié dans l'ouvrage *Les Marionnettes*, dirigé par Paul Fournel, les méthodes de travail et la place que tient en particulier l'activité scénographique dans les compagnies de son pays «c'est après cinq ou six mois de maturation sur le texte entre dramaturge et metteur en scène que la collaboration avec le marionnettiste scénographe commence» «[...] le scénographe conçoit les décors et les marionnettes. Il construit les décors avec l'équipe de fabrication et, le plus souvent, sculpte lui-même les poupées. Nous attachons beaucoup d'importance à ce que le scénographe ne soit pas seulement un maquettiste, mais sache lui-même construire et

sculpter. Tout ce travail dure habituellement deux ou trois mois (Dvorak dans Fournel, 1982[78]).

Le travail du scénographe décorateur ne se résume plus à la peinture de quelques toiles et à la confection de marionnettes mais, comme cela est déjà une réalité dans le théâtre d'acteurs humains, c'est bien la conception d'un espace scénique dans sa globalité et l'intégration des différents éléments visibles apparaissant sur le plateau, qu'ils s'agisse des décors, accessoires, marionnettes ou manipulateurs et ceux plus techniques, que le scénographe-marionnettiste doit prendre en charge. C'est un nouveau langage qui naît de ces recherches où l'objet n'a plus une simple fonction illustrative mais est porteur d'un sens qui confère au lieu scénique une place et une efficacité nouvelles. «Il s'agit moins de rendre le lieu signifiant par un travail sur les surfaces ou les couleurs que de modeler un espace à partir de volumes, de structures, de matières qui fonctionnent selon leurs lois propres (Picon-Vallin et Autant-Mathieu, 1998[469]). Les remises en question scénographiques, telles que les réformateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle et ceux qui suivirent les formulèrent, se retrouvent dans le théâtre de marionnettes contemporain. «Le point commun de tous ces changements est de raisonner en termes d'espace, de construction plus qu'en terme de décor, d'habillage de scène en termes d'objet, signes explicites ou présences énigmatiques enfin en termes d'images, dans un contexte audiovisuel très dense, où l'on joue fortement avec la lumière pour rivaliser avec les nouvelles lanternes magiques (Boucris et Freydefont, 1998[474]).

Le fait que l'on puisse faire appel indifféremment pour des spectacles de marionnettes ou de théâtre à des spécialistes de la conception scénique participe de cette culture théâtrale des écoles d'Art des pays de l'Est pour lesquelles il n'y a pas de différence de nature entre les diverses disciplines théâtrales comme il n'existe pas de différence à faire sur la qualité, qu'il s'agisse d'une production pour un public d'adultes ou d'enfants les mêmes moyens sont mis en œuvre. Les scénographes d'Europe Centrale furent ainsi sollicités pour élaborer des espaces scéniques correspondant aux besoins des jeunes metteurs en scène marionnettistes de cette époque qui purent travailler dans des conditions et avec un personnel qui n'avait rien à envier aux théâtres d'acteurs humains.

Il ne nous est pas possible, dans le cadre de cette étude, d'analyser dans le détail les caractéristiques et les singularités nationales de tous ces pays il en sera de même pour les pays d'Europe de l'Ouest où la disparité des expériences artistiques est peut-être encore plus grande, d'autant qu'une forte tradition y freine souvent les innovations. Rares sont les exemples de théâtres de marionnettes nationaux qui bénéficièrent d'une aide étatique et

d'une volonté collective de soutien comparable à celui dont a bénéficié le théâtre de l'Est pour la même période. Nous nous pressons d'ajouter qu'à l'heure actuelle, la situation des pays de l'ex-bloc soviétique s'est considérablement modifiée et que les structures culturelles, mises en place par les précédents régimes, se sont pour une grande part écroulées, tout au moins pour ce qui est des aides financières. Il nous faudra attendre encore un peu pour observer comment le travail des équipes en place va pouvoir s'orienter au milieu des difficultés économiques que connaissent ces pays.

### À l'Ouest, l'exemple français

À l'Ouest, ce sont le plus souvent des initiatives individuelles et d'échelle réduite, voire familiale, qui vont marquer le renouveau de la marionnette. Toutefois des mouvements plus larges pourront indirectement contribuer à son développement. Ce sera le cas, pour la France, avec le mouvement de décentralisation dramatique et culturelle<sup>21</sup> entreprise à partir de 1945 à l'instigation de Jeanne Laurent<sup>22</sup> puis de Malraux<sup>23</sup>. Ce mouvement donna naissance à une forte demande de spectacles en direction de l'enfance. Il se trouve qu'à cette époque les marionnettistes détenaient un quasi-monopole du théâtre pour la jeunesse<sup>24</sup>. Ces marionnettistes se retrouvèrent donc les mieux placés pour répondre rapidement à la forte demande sociale qui émanait des nouvelles structures culturelles. Il fallut toutefois que les compagnies opèrent des changements, souvent radicaux, dans leurs habitudes et modes de fonctionnement – elles durent principalement s'adapter aux nouveaux espaces scéniques qui leur étaient soudainement proposés. S'imposa alors, aux compagnies de marionnettes qui acceptèrent de s'engager dans cette aventure, une nouvelle contrainte –

- La dimension du plateau, sans commune mesure avec le castelet traditionnel (conçu aux dimensions des salles de patronage, de préau d'école ou de cabaret), impliqua le redéploiement de l'espace de manipulation aux proportions d'une scène dont, en

---

21. La décentralisation dramatique et culturelle désigne le mouvement d'action culturelle issu de la Libération visant à doter chaque région française d'un lieu de diffusion et de création, notamment théâtrale, mais pas exclusivement. Au-delà des personnes qui furent les acteurs de cette politique, la décentralisation désigne un ensemble d'établissements répartis sur tout le territoire – Maisons de la Culture (MC), Centres dramatiques Nationaux (CDN), Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse (CDNEJ), Centres dramatiques Régionaux (CDR), mais aussi les Centres d'Action Culturelle (CAC) et les Centres de Développement Culturel (CDC), que l'on connaît aujourd'hui sous le terme de Scènes Nationales.

22. Jeanne Laurent (1902-1989) sous-directrice aux Beaux-arts fut la cheville ouvrière de la première décentralisation entre 1946 et 1952.

23. André Malraux, premier ministre des Affaires Culturelles en 1959, est à l'initiative de la création des Maisons de la Culture.

24. Cette hégémonie de la marionnette sur le spectacle jeune public est encore d'actualité malgré la progression sensible en ce domaine du théâtre d'acteurs grâce entre autres, à la création des Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse (CDNEJ).

plus d'en maîtriser les dimensions, il fallait tenir compte de nouveaux angles de vue de spectateurs pouvant être situés beaucoup plus latéralement. Auparavant, dans la configuration traditionnelle, une stricte frontalité, réduite à la largeur du dispositif, devait être respectée pour que chaque spectateur puisse ne rien perdre de ce qui se jouait dans le castelet.

- Le nombre de spectateurs devant pouvoir être accueillis (souvent plus de 300 à 400 personnes) alors que le guignol traditionnel ne pouvait déceimment en recevoir à peine plus qu'une centaine. En plus de l'élargissement latéral mentionné plus haut, les artistes se trouvaient confrontés à une distance considérablement augmentée dans le sens de la profondeur entre les personnages-marionnettes et les spectateurs installés à l'autre extrémité la salle. Accessoires, décors et marionnettes, pour pouvoir être convenablement perçus, devaient voir leur taille augmentée sensiblement. Le rapport scène/salle, souvent très différent d'un lieu à l'autre (en gradins dominant le plateau ou en contrebas devant une scène relativement élevée par exemple) porte en lui des impératifs nouveaux dont les marionnettistes devaient également tenir compte pour le confort visuel du public tout comme pour la cohérence plastique de leur spectacle. Les scénographies traditionnelles permettaient aux marionnettistes de retrouver à chaque représentation le même espace de jeu, le même rapport au public, ce qui ne sera plus le cas lorsqu'ils devront abandonner leur castelet pour des scènes auxquelles il faudra s'adapter à chaque représentation□ situation obligeant le concepteur du décor à prendre en compte cette multiplicité de lieux scéniques dès le début du processus de création.

Ces nouvelles contraintes, occupation de l'espace et préservation de la vision du public, «□ont se révéler infiniment productives au niveau scénographique comme pour l'ensemble du discours dramatique□ (Guinebault, 1999□24). Sans toujours en avoir une conscience nette, le théâtre de marionnettes s'inscrit dans le débat opposant les tenants d'un décor devant restituer l'illusion de la réalité dans un traitement figuratif des éléments scéniques à ceux qui, voulant par là échapper aux clichés naturalistes, cherchent à manipuler l'espace théâtral en inventant□□n lieu symbolique contenant le drame.

Le statut particulier de la marionnette, à la fois objet et personnage, délivre celle-ci de la tentation d'imitation qui s'exerce si souvent sur l'acteur humain□□son accession au même espace de jeu que ce dernier ne devrait pas contredire cette capacité de styliser le vivant et de créer une *vérité théâtrale* qui lui soit propre, sans renier sa nature profonde. Les formes les plus populaires du théâtre de marionnettes résistent depuis toujours aux tentatives illusionnistes de la scénographie à l'italienne. La perspective, par exemple, n'entre pas dans le processus esthétique de la création des images du théâtre d'ombres, non pas qu'elle soit impossible, mais «□□aplat est le contraire de la représentation de la perspective euclidienne (le volume)□□c'est la représentation mentale et non visuelle, la perception symbolique et non la perception mécanique de l'œil, la représentation universelle par rapport au volume qui est la «□□performance□□ de la représentation réaliste□ (Lescot, 1979□34). Cette représentation plus symbolique que réaliste nous la retrouvons dans l'aménagement

intérieur du castelet des marionnettes à gaine. La fonction première du castelet est de permettre à un interprète entièrement dissimulé une manipulation par-dessous. Ceci interdit, à cause de la hauteur nécessaire au cache, tout effet de perspective du fait même que l'horizon supposé permettant de construire cette perspective se retrouve toujours en dessous du champ de vision des spectateurs. Alain Recoing fait remarquer que cette absence des repères habituels permet « d'échapper à l'usage des principes perspectivistes » (Guinebault, 1999 : 25). La liberté que prend la manipulation de la marionnette à gaine par rapport aux contraintes de la pesanteur accentue l'irréalisme de cet espace scénique qui se démarque ainsi des usages et conventions de la scène du théâtre d'acteurs. Le théâtre de marionnettes à gaine rejoint ainsi le concept brechtien de *distanciation* par sa mise en avant de l'artifice théâtral. Les relations scène/salle ou plus précisément public/marionnettes requièrent « un décloisonnement et une participation bien loin de la contemplation admirative des décors ostentatoires du théâtre classique » (Guinebault, 1999 : 25) et de la religieuse attention exigée du public – celle-là même qui fut requise dans les salons où se produisait la marionnette à fils, lorsqu'elle se voulait une reproduction fidèle du théâtre d'acteurs humains quoiqu'en miniature – et qui verra l'ensemble de sa problématique scénographique rejoindre celle du théâtre à l'italienne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Dans ce cas, malgré tous les efforts entrepris pour « imiter » le théâtre d'acteurs, la présence toujours visible de l'artifice théâtral (les fils de manipulation) fera échouer toutes les tentatives d'installer l'illusion du réel. Si les sens du public doivent être abusés, ce sera toujours sur un autre plan que celui de la vraie vie. L'illusionnisme marionnettique s'appuiera sur la métamorphose (l'effet théâtral technique s'apparentant en cela à l'art du prestidigitateur) ou encore sur la dimension symbolique et poétique.

Le parti pris d'une manipulation à vue ou cachée devient alors lourd de sens : dévoilement et affirmation de l'artifice théâtral. Elle sera l'un des enjeux majeurs de l'écriture scénique d'un théâtre de marionnettes contemporain parvenu à se hisser sur la scène théâtrale. La nouvelle problématique scénographique qui se pose au metteur en scène marionnettiste sera de « gérer différemment cette convention des découvertes » qu'impose, au théâtre de marionnettes, un espace surdimensionné. Chantal Guinebault remarque justement que le choix de manipulation « pose le problème de l'intégration du corps de la marionnette et de celui de l'homme dans un même espace et dans une même représentation » (Guinebault, 1999 : 25). Ces problèmes d'intégration des corps en jeu se répercutent directement sur les choix et conceptions scénographiques. Les règles traditionnelles qui imposaient que l'espace scénique permette à la seule marionnette de se mettre en présence du regard du spectateur, éloignant autant qu'il était possible du champ perceptif visuel la présence du



manipulateur, se trouvent singulièrement détournées dans les pratiques actuelles. Ces règles, pour Alois Tomanek (Guinebault, 1999□25-26) sont au nombre de trois□

- préparer l'espace de telle façon que la marionnette soit pratiquement le seul objet perçu et suivi
- essayer de souligner les qualités optiques de la marionnette pour renforcer l'orientation visuelle des spectateurs
- faire perdre au montreur sa position dans le champ de vision en créant convenablement son entourage (Guinebault, 1999□25).

Chantal Guinebault constate cette remarquable «□capacité à pervertir ses propres règles□ que possède le théâtre de marionnettes, dispositions qui favorisent l'adaptation, l'expérimentation et l'ouverture aux autres disciplines artistiques.

### **Quelques règles de l'architecture spatiale de la scène marionnettique**

L'éclatement du castelet réalisé par les metteurs en scène marionnettistes du théâtre de marionnettes contemporain a permis de poser les fondements de l'architecture spatiale de la scène marionnettique en la détournant de «□son principe de boîte noire, pour en extraire des éléments syntaxiques de l'ordre du cache, de l'écran et du cadre□ (Guinebault, 1999□25) qui, combinés ou non, se trouveront être les principes d'aménagement de l'espace marionnettique.

Partant de ces trois éléments de bases, le scénographe russe V.□. Koutokov élabore une méthode de construction de décors pouvant s'adapter aux principaux types de manipulation recensés, soit le masque ou marionnette habitée, les marionnettes à fils ou à tringle, à gaine, les ombres et le théâtre noir. Pour Koutokov, l'orientation fondamentale de la technologie du théâtre de marionnettes est «□un souci d'universalité□ donnant lieu à ce qu'il désigne comme un «□spectacle de synthèse□, permettant de combiner, dans un seul spectacle plusieurs types de manipulation, de jeux et d'effets visuels□ gaines, fils, ombres, projections et acteurs vivants, tendance qui ne fait que s'amplifier depuis les années 1970. «□On peut donc, en s'appuyant sur le principe d'un spectacle de synthèse, obtenir un schéma d'ensemble de l'espace théâtral, calculé pour toutes sortes de représentations de marionnettes□ (Koutokov, 1979□54).

Dans l'esprit du scénographe russe, cette approche scénographique est destinée aux théâtres fixes où l'on peut aisément réaliser les divers mouvements et transformations dans toutes

les orientations de l'espace. «L'articulation de ces procédés et modules entre eux mène à une proposition globale d'une scène construite qui optimise tout son volume (hauteur, largeur, profondeur)» (Guinebault, 1999[26]).

Toutefois, un certain nombre de ces principes<sup>25</sup> peuvent être adaptés à des structures scéniques de tournée devant permettre la multiplicité des types de manipulation. Dans ce cas, la maîtrise de ces scénographies complexes suppose de prendre en compte les aspects techniques au même titre que l'apparence esthétique : un montage aisé, des caches permettant de se passer de supports encombrants, un poids et un encombrement raisonnables «En veillant constamment à l'interdépendance fonctionnelle» des divers éléments. Koutokov préconise le passage par la maquette qui permet, avant une construction coûteuse et hasardeuse, d'évaluer les proportions de l'ensemble, surtout si un acteur humain se trouve mêlé aux marionnettes, ainsi que la stabilité du dispositif. Il faudra veiller au choix des matériaux – poids et résistance – et à «La facture de la construction finale» sans omettre les effets de surprise pouvant provenir d'un décor modulable possédant la capacité de se métamorphoser tout au long de la représentation, ce qui, conseille le scénographe russe, n'est pas à négliger lorsqu'il s'agit d'un spectacle de marionnettes où la place du visuel est si importante.

Qu'il s'agisse de construire un castelet autonome ou bien de moduler la scène de théâtre pour l'adapter aux marionnettes, dans les deux cas une conception globale de son aspect fonctionnel, formel, symbolique et esthétique est nécessaire. Il ne peut être seulement question d'un décor figurant un lieu ou une ambiance, suivant une implantation induite par le dispositif scénique préexistant. Il faut vraiment concevoir l'écriture de la scène propre au spectacle, permettant d'orchestrer tous ses éléments au service d'une même œuvre, gérant les partis pris de manipulation ainsi que leur rôle dramaturgique (Guinebault, 1999[26]).

### **Les exigences d'une collaboration avec des scénographes d'expérience**

La collaboration avec des scénographes d'expérience reste aujourd'hui encore trop rare. À la décharge des marionnettistes et en laissant de côté les aspects strictement économiques, force est de constater que les scénographes ou décorateurs d'Europe de l'Ouest, jusqu'à une époque récente, n'étaient pas ou peu formés à répondre aux demandes pouvant émaner des équipes de marionnettistes. À quelques exceptions près, dues à des rencontres individuelles aléatoires, la prise de conscience qu'il puisse y avoir un quelconque intérêt dans une coopération avec le théâtre de marionnettes ne peut s'effectuer chez les scénographes sans

---

25. Se référer aux esquisses publiées dans le n°19 de l'AS.

une démarche volontariste clairement affirmée, concrétisée par l'entrée de plein pied de la marionnette dans les écoles de formation. Il est vrai aussi que les marionnettistes eux-mêmes ne sont pas toujours convaincus du bien fondé d'une telle démarche en direction des scénographes. Leur réticence vient alors de leur mode de production. Il leur est souvent difficile de prévoir à l'avance ce que sera le décor de leur prochain spectacle, lorsque l'élaboration de l'espace scénique se fait au fur et à mesure de l'avancement de la création, par tâtonnement et essai-erreur. Il reste qu'au bout du compte, nous sommes convaincus qu'une fois levées les réticences et les incompréhensions mentionnées, la contribution d'un scénographe apporterait d'utiles améliorations tant à la forme esthétique qu'à la conception technique (la connaissance de nouveaux matériaux, de systèmes d'assemblages, par exemple). Il faut impérativement que celui qui aura en charge la conception et la construction du décor parvienne à avoir une vision globale des besoins concrets du marionnettiste. La principale exigence de ce dernier, après celles concernant les choix esthétiques, concerne les contraintes de la tournée. En effet, bien peu de compagnies contemporaines de marionnettes possèdent un lieu fixe servant à la diffusion de leurs spectacles et même si, comme Les Marionnettes de Nantes, elles en possèdent un, il leur faut de toute façon effectuer un certain nombre de tournées pour pouvoir boucler leur budget. Il est donc vital pour ce théâtre nomade d'inventer, à des coûts raisonnables, des décors faciles à transporter et à monter. La connaissance de matériaux fiables, peu onéreux et faciles à façonner, est alors précieuse surtout si à ces compétences vient s'adjoindre la rapidité de confection. C'est ici, nous semble-t-il, que scénographes et décorateurs pourraient considérablement améliorer la qualité des décors des compagnies de marionnettes. Aux aspects techniques vitaux pour les compagnies itinérantes, il faut ajouter la connaissance et l'expérience des espaces scéniques du théâtre d'acteurs. Il est exceptionnel que les équipes de marionnettistes fassent leurs premières armes dans des lieux possédant des dimensions aussi importantes. L'expérience du scénographe va aider les compagnies à s'approprier ces espaces et renforcer une louable ambition d'accéder à des lieux d'excellence – ou vécus comme tels par les artistes et leurs prescripteurs – au sein desquels des équipes techniques compétentes sont mises à leur disposition. C'est toute une mentalité qui se trouve bouleversée par la prise de possession des théâtres qui sont, pour le temps d'une représentation, au service de la création marionnettique. Les marionnettistes autodidactes ont beaucoup à apprendre au contact de ces professionnels de la scène, régisseurs, techniciens du son et de la lumière, qui possèdent souvent une solide formation ou une grande expérience.

Même si, à de rares exceptions près, décors et castelet sont réalisés au sein de la compagnie et trop souvent dans des conditions précaires de «bidouillage», nous ne voudrions pas laisser croire qu'il n'existe que des inconvénients à cette approche artisanale. La responsabilité de la conception et de la réalisation des éléments de décor et des marionnettes – considérées comme partie intégrante de la scénographie – incombe généralement à la personne se sentant la plus compétente dans ce domaine et qui sera secondée par les autres membres du groupe lorsque le besoin s'en fera sentir. Un certain savoir-faire, directement adapté aux besoins du spectacle en montage, se développe ainsi au fur et à mesure de la vie de la compagnie. L'expérience grandit avec le temps dans ce domaine où la plupart des membres des équipes sont des autodidactes. Toutefois, le scénographe de métier possède une compétence qui serait très utile aux marionnettistes et leur éviterait souvent de perdre beaucoup de temps en tâtonnements techniques ou esthétiques, tâtonnements qui allongent considérablement et le temps de la création, par nature déjà long, et par voie de conséquence son coût final<sup>26</sup>.

La tendance à inclure dans les équipes, pour le temps du montage, un scénographe décorateur se généralise donc, surtout dans les grandes villes qui possèdent des écoles formant ces créateurs. La possibilité de se «faire la main» sur des productions qui ne requièrent pas les dimensions du théâtre d'acteurs humains, sans trop courir de risques professionnels, est tentante pour les deux parties (scénographes et marionnettistes), surtout lorsque ce sont de jeunes compagnies encore fragiles économiquement qui produisent le spectacle avec leurs fonds propres.

L'avancée des recherches portant sur l'étude des modes de production du théâtre de marionnettes ne nous permet pas d'avoir une vision exhaustive de l'ensemble des pratiques actuelles dont nous savons qu'elles sont en pleine mutation. Toutes généralisations hâtives seraient hasardeuses. Il existe en effet un grand nombre de cas différents et seule une étude statistique permettrait d'en tracer un panorama fiable. Il reste toutefois indéniable que l'arrivée des plasticiens marionnettistes a beaucoup fait évoluer les conceptions traditionnelles tant de l'espace scénique que de l'esthétique des marionnettes.

---

26. Ces contraintes économiques liées au temps de réalisation ne sont que rarement prises en compte par les prescripteurs, tant sur le plan de la subvention d'aide à la création que sur celui de l'achat du spectacle.

## Musique et musiciens

Il n'est pas rare qu'un spectacle de marionnettes soit accompagné d'une trame sonore et musicale, aussi simple soit-elle. « La première musique de la marionnette ne serait-elle pas celle produite par le choc des bâtons contre les têtes des poupées ou contre la bande du castelet » (Plassard, 1993 : 36) ces jeux rythmiques ont plus à voir avec la composition musicale qu'avec un quelconque réalisme gestuel. Cette « récurrence d'unités métriques élémentaires » dont parle Plassard se retrouve, dans son expression la plus élémentaire, avec le *bonhomme gigueur* québécois qui s'avère être tout à la fois un instrument de percussion<sup>27</sup> accompagnant une musique à danser et une sorte de pantin de bois effectuant avec virtuosité une danse endiablée. La *marionnette à planchette*<sup>28</sup> est un autre exemple remontant à l'Antiquité – si l'on en croit les mosaïques de Pompéi – du lien étroit existant entre la musique instrumentale, dans ce cas percussive, et une certaine forme de théâtralité exprimée par une marionnette. La production sonore d'objet marionnettique ou s'en rapprochant n'est pas un phénomène rare toutes sortes de hochets auxquels l'on a prêté forme humaine – la tête le plus souvent – se retrouvent dans un grand nombre de rituels magico-religieux rythmant l'incantation. Ce peut être aussi le sceptre du bouffon, marotte dérisoire équipée de grelots agités frénétiquement pour attirer l'attention ou ponctuer quelques lazzis.

Si, dans ses manifestations les plus rudimentaires, la marionnette a pu être, elle-même, source de rythme et d'effets sonores, elle fut aussi, à certaines périodes, profondément liée à l'une des formes musicales la plus élaborée celle de l'art lyrique. Toutefois les liens entre opéra et marionnettes et, plus généralement, avec la musique restent une affaire de spécialistes et, dans les ouvrages grand public, il est peu fait mention de ces mésalliances conjoncturelles. Nous avons vu pourtant combien le Siècle des Lumières a été friand d'opéras ou de vaudevilles pour marionnettes, présentés dans des salons aristocratiques, dans de petits théâtres aménagés à cet effet – en Italie le plus souvent – et dans les grandes foires, celles de Paris en particulier. À ce propos, le musicologue Jean-Luc Impe (1994), spécialiste de cette période, trouve qu'il est étrange, « malgré les propos réitérés des auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, de ne présenter le répertoire forain que sous une forme strictement littéraire en l'amputant délibérément d'une de ses composantes essentielles la musique » (Impe,

27. Les pieds en bois du pantin martèlent en rythme une petite planchette dont le manche est maintenu sous les fesses du joueur, une tige fixée dans le dos du bonhomme de bois permet de le maintenir dans la bonne position pour danser.

28. Qu'un musicien fait danser au rythme de sa musique à l'aide d'un fil passant au travers du corps du pantin et attaché d'une part au genou de l'artiste et de l'autre à un petit morceau de bois fixé à la verticale dans la planchette sur lequel danse la marionnette.

1993[74]). À cette rétention d'information nous pourrions ajouter qu'en sus de la musique, il est rarement fait mention, dans les publications de ces textes dramatiques, des marionnettes et *a fortiori* du type de manipulation dont on usait pour l'interprétation de ces pièces. Toutefois il nous est possible de tenir pour acquis la forte présence de la musique à la Foire et si l'on ôtait cette dimension musicale, source de multiples complicités avec le public, tout comme la présence des marionnettes, nous ne pourrions avoir une juste représentation du phénomène théâtral forain, si vivant pendant plus d'un siècle et demi.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, chansons et musiques vocales sont toujours présentes dans les spectacles populaires de marionnettes, comme dans ceux des salons, «La musique y apparaît comme une constante dont le rôle n'est pas simplement décoratif» (Leydi, 1993[108]). Les parodies d'opéras sont une autre manière d'entrer en relation avec la musique de son temps, elles sont fréquentes et les arias célèbres sont volontiers réutilisés par les marionnettistes.

### **La marionnette à l'opéra**

Les compositeurs du début du XX<sup>e</sup> siècle ne se sont pas totalement désintéressés de la marionnette, preuve en est la plus célèbre des œuvres lyriques composée pour elles : le *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, inspiré du roman de Cervantès *Don Quichotte de la Mancha*. Cette œuvre lyrique renouvela profondément les rapports entre marionnettes et musique tels que nous les connaissons depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Commandée par la princesse de Polignac en 1919 (la création n'eut lieu que le 25 juin 1923), cette œuvre devait pouvoir être présentée dans son salon – le choix du médium marionnettique interdisait de toute façon les grandes salles consacrées à l'opéra – avec une formation réduite à 10 ou 15 instrumentistes pour l'accompagnement musical. Falla n'eut aucune réticence à répondre à cette sollicitation, amateur qu'il était depuis l'enfance des *titeres*. Peu de temps après que cette commande lui eût été faite, il rencontra le jeune Garcia Lorca, passionné lui aussi de marionnettes. Il participa avec le poète à la création du *Soir des Rois* en 1920, pièce qui lui permit de renouer avec le monde de la marionnette et de trouver le collaborateur qui devait lui construire les marionnettes pour le projet *Polignac* : le marionnettiste Hermenegildo Lanz. Le livret détermina «La conception musicale, essentiellement une forme de déclamation du texte original [du *Quichotte*]» (Besnier, 1993[83]). Le *Truchement* – le narrateur du spectacle de marionnettes – devra être joué, conformément au texte de Cervantès, par un garçon de 15 ans auquel une soprano prêtera sa voix. Mais c'est avec les marionnettes que Falla innova vraiment. Il choisit d'en

utiliser deux types différents, correspondant aux deux espaces scéniques et dramaturgiques de l'argument

- L'action à l'intérieur du retable – le preux chevalier don Gayferos est aux prises avec des guerriers maures auxquels il tente de soustraire son épouse Mélisandre – est jouée à l'aide de marionnettes à fils traditionnelles.
- Les personnages spectateurs et clients de la taverne, avec, parmi eux, don Quichotte et Sancho, sont conçus comme de grandes marionnettes de taille humaine.

Cet opéra, qui n'excède pas 30 minutes, a été repris de nombreuses fois après sa création parisienne à New York en 1925 avec Remo Bufano en 1926 à Amsterdam et le metteur en scène n'était autre que le jeune Luis Bunel à Zurich en 1926 par les marionnettes à fils d'Otto Morachen en Italie, il fut longtemps au répertoire de la célèbre troupe de marionnettes *Carlo Colla e Figli*. Plus récemment (1990) une production de l'Opéra Comique de Paris reprit l'œuvre. Elle fut mise en scène par L. Martinoty avec collaboration du *Théâtre aux mains nues* d'Alain Recoing pour la manipulation des marionnettes.

Si la marionnette n'a pas toujours trouvé pour la servir d'aussi fervents admirateurs que le compositeur espagnol des *Tréteaux de Maître Pierre*, qui reste une œuvre maîtresse et un exemple peu égalé de l'association du théâtre de marionnettes et de la musique lyrique, il reste toutefois que, dans le monde musical du début du XX<sup>e</sup> siècle, il est souvent fait référence à la marionnette lorsque la théâtralité des œuvres lyriques est mise en question. Un petit nombre de compositeurs l'ont présente à l'esprit lorsqu'il s'agit de s'en prendre à la pompe et au gigantisme de l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle et de rompre avec le vérisme ou le réalisme psychologisant des personnages. Il s'ensuit un retour à une esthétique s'inspirant des formes populaires du spectacle, commedia dell'arte et marionnettes on tourne le dos à la démesure orchestrale wagnérienne, lui préférant des formations réduites, «référence implicite au XVIII<sup>e</sup> siècle», le siècle de l'opéra pour marionnettes, selon le professeur Patrick Besnier. Les représentants de ce tournant esthétique sont en Italie, Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1946) avec *Le secret de Suzanne* ou *Les quatre rustres* et Gian Francesco Malipiero (1882-1973) avec *Il finto Arlecchino* (1927) et *I capricci di Callot* (1942), en Allemagne, Ferruccio Busoni (1866-1924) avec *Arlechino* (1906) et *Turandot* (1917). Mais l'exemple le plus connu de ce retour au baroque est probablement *L'amour des trois oranges*, dont le thème est emprunté à Gozzi, commande que l'opéra de Chicago fait à Serguei Prokofiev (1891-1953) en 1921 le compositeur en écrit à la fois la partition et le livret.

Même si dans les exemples cités la référence à la marionnette n'est que rêvée, elle semble présente à l'esprit d'un compositeur comme Paul Hindemith. Il composa un opéra sur un texte de Franz Blei, *Das Nusch-Nuschi* créé à Stuttgart en 1921, qui se présentait «comme une comédie érotique pour marionnettes birmanes». Patrick Besnier fait remarquer que la référence aux marionnettes du sous-titre n'impliquait pas pour l'auteur un opéra avec des marionnettes réelles, mais invitait plutôt le metteur en scène à en tenir compte pour le jeu des interprètes et l'ambiance générale de cette pièce provocatrice. Malheureusement la censure l'interdit à la seconde représentation. Il est intéressant de noter que la scénographie fut confiée à Oskar Schlemmer<sup>29</sup>, alors jeune débutant qui fit, à son tour, appel à Paul Hindemith. Ce dernier écrivit une musique pour orgue mécanique pour son *Ballet triadique*. Cette version du ballet fut représenté au Festival de musique de chambre de Donaueschingen en 1926. Nous savons combien la proposition plastique, la *Kunstfigur*, dont la conception rappelle le concept de *Sur-marionnette* de Craig, était un compromis «Entre la marionnette totalement "in" humaine et la forme humaine naturelle» (Schlemmer, 1978[67]).

L'un des plus beaux témoignages de cette fascination pour la marionnette se trouve chez le compositeur italo-allemand Ferruccio Busoni (1866-1924) «[...] celui que marque le *Doktor Faustus* de Busoni (création posthume en 1925) révélateur à la fois de l'ambivalence du musicien – toujours pris entre classique et moderne, cherchant à les concilier – et d'un besoin plus général de régénérer l'opéra par les marionnettes» (Besnier, 1993[82]).

La genèse du *Doktor Faustus* concentra toute l'énergie créatrice du Busoni durant les dix dernières années de sa vie «il intègre dans cette œuvre la matière de pratiquement toutes les œuvres conçues durant la dernière période de sa vie. Intimidé par l'immensité de l'œuvre de Goethe, Busoni se retourna vers la pièce pour marionnettes anonyme de 1587, dont il avait vu une représentation par un théâtre traditionnel. Le livret a été écrit en allemand par Busoni lui-même mais il ne put achever l'opéra avant sa mort survenue le 27 juillet 1924» la création eut lieu en 1925 au Sächsisches Staatstheater de Dresde, dans une version complétée par Philippe Jarnach. C'est aussi le théâtre de marionnettes qui inspira à Busoni son *Arlechino* (1906), après qu'il eût assisté à une représentation de l'*Occasione fa il ladro* de Rossini, donné à Rome en 1914. Besnier fait remarquer à ce propos que le besoin de nouveauté exprimé par Busoni est très éloigné de l'avant-gardisme provocateur du jeune

---

29. La même année, Oscar Schlemmer travailla aussi sur un autre opéra de Paul Hindemith, *Assassin, espérance des femmes* livret de Kokoschka, au même théâtre, où il réalisa une «structure scénique mobile et se transformait mécaniquement pendant la représentation» (Schlemmer, 1978[58]).



Hindemith « est d'autant plus passionnant de les voir tous deux rechercher au même moment la libération par l'entremise des marionnettes » (Besnier, 1993:83).

### La marionnette et les avant-gardes historiques

Cet intérêt pour la marionnette n'est certainement pas étranger au fait qu'elle tint, dans les siècles précédents, une place suffisamment significative pour rester présente dans la mémoire collective des compositeurs d'opéras. Mais nous sommes aussi à une période de grande remise en question de la théâtralité sous toutes ses formes. Il n'est pas douteux que les préoccupations esthétiques des réformateurs du théâtre du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme Craig ou Meyerhold, ont dépassé les frontières du monde théâtral – au sens restreint du terme – pour venir contaminer les milieux musicaux. Dans les années 1920-1930, les rapprochements interdisciplinaires sont en vogue et d'illustres collaborations entre plasticiens, musiciens, chorégraphes et dramaturges voient le jour.

Picasso conçoit décors et costumes des ballets d'Éric Satie *Parades* (1917) et *Mercur* (1924) c'est Picabia qui prendra en charge ceux de *Relâche* (1924). L'univers marionnettique n'est jamais très loin de ces démarches artistiques. Satie, encore jeune homme, fréquenta assidûment le Cabaret du *Chat Noir* et le théâtre d'ombres de Rivière qui s'y donnait. Par la suite, il composa lui-même un *Noël* pour le théâtre d'ombres d'un autre cabaret montmartrois, l'Auberge du Clou, sur un scénario de Vincent Hyspa et des décors de Miguel Utrillo. Il apparaît de plus en plus clairement que la marionnette a contribué, plus que ne le laissent supposer les manuels d'histoire de l'art, à la réflexion sur la modernité théâtrale, dont le Bauhaus et, plus particulièrement, Oscar Schlemmer pour le théâtre, inventeront des applications concrètes avec des recherches scéniques comme *Le cabinet des figures* (1922), le *Ballet triadique* (22-26), le *Ballet mécanique* (1923) *Danses des formes* (1926) ou la *Pantomime avec figures et cloisons transparentes* (1927). Souvent improvisée, la musique est présente dans ces explorations théâtrales, – H. Stuckenschmidt pour le *Ballet mécanique* ou G. Münch pour *Le cabinet des figures* –, mais tient encore, écrit Schlemmer à regret en 1928, un rôle trop secondaire « [...] que de possibilités sommeillent encore dans le domaine de la musique, cet art qui est le plus pur parce que délivré de la matière » (Schlemmer, 1978:82).

## L'espace sonore du spectacle □ son, bruitage, rythme, musique

Ce décloisonnement des arts, qui a fait l'originalité des avant-gardes historiques se sentant à l'étroit dans le carcan académique hérité du XIX<sup>e</sup> siècle, nous le retrouvons aujourd'hui avec une même vitalité sur les scènes contemporaines, là où le métissage des arts de la scène redonne à la marionnette une place déterminante. Ce lien étroit avec la musique de son temps reste l'un des atouts majeurs du théâtre de marionnettes comme peuvent l'être ses rapports avec les arts plastiques d'aujourd'hui.

Toutefois la notion de musique adaptée à la scène marionnettique peut revêtir de multiples aspects. Pour Philippe Genty « La musique c'est aussi des sons, des bruits » (Genty, 1993 □ 58) et il ajoute □ « Il m'arrive rarement de trouver des sons qui ne se réduisent pas à une seule signification. Mais le vent est une exception, une véritable passion □ Le vent est presque devenu une signature dans nos spectacles » (Genty, 1993 □ 58).

Le bruitage – ou effet sonore – intervenant pour soutenir l'action dramatique où se produit un éclatement, une chute, du vent, un bruit de tonnerre ou le choc des armes, se distingue parfois difficilement de la musique proprement dite. De cet ensemble se dégagent des stimuli sonores qui viennent toucher l'oreille du spectateur, stimulent son imagination et l'aident à définir un espace onirique dans lequel la gestuelle des personnages prend tout son sens. Mais sons et musiques s'inscrivent aussi dans une autre dimension que celle de l'espace virtuel du spectateur ou celui plus réel du spectacle □ celui du temps qui passe, de l'inexorable temporalité du vivant dont il faut bien délimiter les frontières, qu'elles soient imaginaires ou factuelles. Parler de musique n'est peut-être qu'une question de degré d'organisation de cette masse sonore et de niveau de transposition esthétique, surtout si l'on prend en considération la musique d'aujourd'hui où se mêlent volontiers des échantillons de sons concrets à d'autres élaborés synthétiquement. « Son et percussion, bruits et musique ponctuent la cérémonie théâtrale, toujours et partout □ même si le son devient silence, il reste rythme » (Houdart, 1993 □ 28). L'organisation du temps théâtral joue avec les différents éléments sonores à sa disposition, le silence n'est pas le moins important de ceux-ci □ trop d'informations sonores et gestuelles brouillent les messages et ne laissent pas le temps au cerveau du spectateur de tous les décoder. Le praticien sait bien que le temps du spectateur diffère de celui de l'interprète, la perception d'une seconde pour le public doit durer environ trois fois plus pour celui qui est en action sur la scène □ un silence, qu'il soit corporel ou sonore, requiert en réalité, lorsqu'il se situe au cœur d'une action, au moins trois secondes si l'on désire rendre le spectateur sensible à cette modification de rythme. L'ethnomusicologue Roberto Leydi, étudiant la marionnette à gaine italienne, a bien

remarqué qu'une représentation « comprend de nombreux moments de silence pour mettre en relief les répliques des acteurs et les mouvements des pantins » (Leydi, 1993, 109).

L'espace sonore d'un spectacle forme un tout qui se doit d'intégrer l'ensemble des sons produits par et pour lui. Autrement dit, le praticien de la musique d'un spectacle de marionnettes élabore, en étroite collaboration avec le metteur en scène, une vision globale de l'intégralité du phénomène sonore qui est en jeu sur le plateau, paroles comprises. Système sonore qui, une fois effectué, devra pouvoir installer, avec la plastique, un rapport scénique cohérent et complémentaire. Le fait qu'un système perceptif autre que celui de la vue soit stimulé est d'une grande importance, même s'il est encore malaisé de hiérarchiser les impacts d'un système sur l'autre. S'il est en effet difficile de déterminer qui, de l'image ou de la musique émergea la première dans les origines historiques des processus créatifs, il reste que l'image en mouvement ne peut guère s'imaginer sans la présence d'un rythme. Pour le préhistorien André Leroi-Gourhan « l'esthétique repose sur la conscience des formes et du mouvement » (Leroi-Gourhan, 1965, 95) faisant appel au *churinga* australien<sup>30</sup> pour conforter son interprétation de la signification des incisions rythmiques retrouvées dans l'os ou la pierre à la fin du Moustérien (35 000 ans avant notre ère), le préhistorien avance l'hypothèse selon laquelle rythme et manifestation graphique sont étroitement liés « ainsi les rituels aborigènes liés au *churinga*, mobilisent « les deux sources de l'expression, celle de la motricité verbale, rythmée, et celle d'un graphisme entraîné dans le même processus dynamique [...] dispositif rythmique de caractère incantatoire ou déclamatoire » (Leroi-Gourhan, 1964, 263). Ce qui est déterminant dans cet exemple, c'est bien l'engagement d'un troisième sens, celui du toucher, qui vient s'insérer entre l'émission musicale sollicitant l'ouïe et le graphisme nécessitant la vue. C'est par le toucher rythmique que le chaman rend opérant le couple sensoriel lié à la musique et à l'image. Ne faut-il pas voir là une genèse possible à l'acte de la manipulation marionnettique auquel il est difficile de ne pas associer la notion « d'instrument », dont l'assimilation à l'acte plus strictement musical permet de dresser un pont sémantique entre le rythme biologique, « la danse de la vie » dirait E. H. Hall (1984) et son incarnation plastique. Rythme (cardiaque) et souffle (respiratoire) sont à la source de toute musique comme ils semblent être à la source de toute manipulation marionnettique.

Ainsi, du passage du graphisme rythmique à la matérialisation d'une représentation plastique plus dynamique spatialement, il n'y a qu'un pas et nous le franchirons avec

---

30. Plaquettes de bois ou de pierre gravées de motifs abstraits (spiraies, lignes droites ou groupe de points) figurant le corps de l'ancêtre mythique ou les lieux dans lesquels se déroule le mythe déclamé par un officiant qui suit du bout du doigt les figures rythmiques tout au long de sa récitation incantatoire.

Houdart pour qui il ne fait aucun doute que «l'ibute image en mouvement présuppose un rythme, un espace sonore. Entre la figure et la musique, les rapports sont étroits, complexes, complémentaires et contradictoires» (Houdart, 1993□28).

Il ne fait plus de doute aujourd'hui que les liens entre le théâtre de marionnettes et la musique, pour le moins dans sa dimension rythmique, s'enracinent dans un lointain passé qu'il faudrait peut-être situer à l'origine même de l'art de la manipulation. Il s'est tissé entre eux des complicités d'une grande complexité, évoluant au gré de l'histoire des sociétés et des cultures. Images et sons prennent, au sein des organisations humaines, des expressions diverses. Aujourd'hui, dans un monde où l'image et la musique ont envahi de façon quasi permanente notre quotidien (centre commercial, aéroport, quinzaine commerciale, etc.), les manifestations musicales publiques peuvent aller du pire au meilleur (message publicitaire, clip vidéo, etc.).

### **Le modèle japonais du Bunraku**

Ce meilleur, il faut peut-être aller le chercher dans le théâtre Bunraku japonais. Sa séparation formelle, entre récitants et musiciens d'une part et manipulateurs de l'autre, apparaît d'une étonnante modernité□elle ouvre «l'immenses perspectives pour aborder l'opéra, classique ou moderne. Laissons le chanteur chanter, comme le récitant du Bunraku, et, reprenant cette belle définition de Claudel, donnons à la marionnette son véritable rôle de «l'parole qui agit», de signe de l'action sous-tendue par le chant» (Houdart, 1993□28). Dans ce théâtre, il existe sans conteste une communauté d'exigence instrumentale entre la musique et la manipulation. Aucun mystère n'entoure ce si haut degré de virtuosité auquel les marionnettistes japonais accèdent. Un remarquable concours de circonstances auquel les marionnettistes durent s'adapter pour survivre explique ce phénomène unique□en effet, aux yeux du public japonais, narration et accompagnement musical se suffisaient à eux-mêmes et si le besoin d'une transposition théâtrale se faisait sentir, le corps de l'acteur kabuki parvenait à susciter l'intérêt. Pour réussir à égaler, voire supplanter, les corps des comédiens et danseurs kabuki, il a fallu que les marionnettistes transcendent ce corps vivant en quelque chose dont la charge poétique puisse le surpasser. Les modifications apportées à ce qui, à l'origine, n'était qu'une marionnette à gaine, devaient pouvoir permettre au nouvel instrument de franchir une dimension esthétique que l'acteur humain aurait beaucoup de difficulté à égaler. Après les transformations techniques apportées aux marionnettes (vers 1730), il fallut deux, puis trois manipulateurs pour parvenir au but

recherché et des années de pratique pour en maîtriser toute la grammaire gestuelle□ mais c'est à ce prix que le *ningyô jôruri* devint bientôt une référence esthétique que même l'acteur humain se devait d'imiter. La manipulation n'est plus une simple illustration du discours narratif, elle «□incarne la prosopopée□□ si récitant et musicien constituent la source d'énergie de toute la machine théâtrale, «□Le message sonore qu'ils émettent se trouve aussitôt converti en énergie cinétique par le poste transformateur des manipulateurs et s'affiche en signaux optiques sur la poupée, qui le répercute en direction des spectateurs□ (Martzel, 1993□102). Cette alchimie sémantique est devenue pour beaucoup de marionnettistes occidentaux le cadre référentiel qui structure leurs exigences artistiques. L'éclatement du castelet et la manipulation à vue semblent être les éléments les plus importants empruntés par le théâtre contemporain□ ce sont certainement les plus visibles mais, à y regarder de plus près, la dimension sonore est tout aussi stimulante, qu'elle soit vocale ou instrumentale. La triade narrateur, musicien, manipulateur, tous trois créateurs de sons ou de rythmes, construit la partition musicale□ bruit d'éventail, choc des sabres, notes tirées par le plectre<sup>31</sup> sur les cordes du biwa<sup>32</sup> et modulations vocales tissent une combinaison sonore d'une grande force dramatique. N'est-ce pas là que réside la magie du Bunraku□

Les liens entre musique et marionnettes sont si nombreux qu'ils se retrouvent dans un vocabulaire commun□ «□Clavier, manipulation, doigté, âme, cordes et fils...□», remarque Houdart, créant ainsi une relation entre ces deux arts d'une qualité proche de celle qu'entretiennent entre elles danse et musique, non pas qu'il faille réduire la manipulation à une sorte de chorégraphie contrainte à suivre des phrases musicales spécialement composées à cet effet□ ce serait plutôt dans les rencontres aléatoires, en perpétuelles mutations qu'il faudrait chercher la nature des rapports musique-manipulation. Et pourtant, c'est dans cet entre-deux aux frontières mouvantes que s'impose une logique relationnelle qui trouve sa source dans une perception intuitive, toute corporelle, qui est celle du rythme du vivant et par lequel l'objet inanimé doit impérativement passer s'il veut être porteur de quelque chose qui s'apparente de près à la vie organique. Il existe une musicalité de la manipulation comme il existe une respiration de la marionnette et, si la gestuelle marionnettique est par essence musicale, on ne peut s'étonner que, bien plus que l'acteur humain, le personnage-objet se trouve immergé dans un océan de son et de rythme d'où *point d'orgue* et *andante* ne sont pas exclus.

---

31. Le plectre est une petite pièce en écaille, os, pointe de plume... qui remplace le doigt pour pincer une corde.

32. Le biwa est un instrument de musique traditionnel japonais à cordes, dérivé du pipa chinois.

Cette expérience, tout manipulateur sensible à la corporéité de la marionnette et confronté à la suggestivité musicale, l'éprouve, comme si s'imposait à lui une qualité gestuelle en accord profond avec les stimuli sonores, une sorte d'aspiration rythmique qui n'a rien à voir avec une plate redondance consistant à faire coïncider chaque geste avec les phrases musicales, mais qui va de préférence rechercher, avec le personnage marionnette, une sorte d'écho gestuel tressant avec les éléments sonores et musicaux une relation intime dont on voudrait pouvoir dire avec Michael Meschke «qu'elle est de la musique articulée» (1993, 31). C'est, pensons-nous, l'une des raisons pour laquelle la manipulation peut prétendre à être un art et qu'elle devient, pour l'acteur humain, cette référence esthétique qu'elle possède dans nombre de cultures théâtrales asiatiques. Mais l'équilibre artistique entre gestes, textes et sons reste précaire et soumis à de fortes pressions déstabilisatrices. Chaque discipline possède des tendances hégémoniques et désire régenter les autres arts : mouvements gestuels, discours textuels, musiques et rythmes peuvent avoir des complémentarités agressives ou, pour le moins, compétitives. Ceci éclairant cela, l'on comprendra mieux pourquoi le long compagnonnage entre musiciens et marionnettistes, s'il fut récurant tout au long de l'histoire de ce théâtre, a pu prendre des tournures si dissemblables.

### **Les différentes sortes de musique utilisées en spectacle**

Lors d'un entretien portant sur son expérience de metteur en scène marionnettiste avec la musique, le marionnettiste suédois Michael Meschke cite le musicien grec Vangelis qui défend le point de vue selon lequel il ne faut pas «[...] organiser la musique mais se laisser organiser par elle [...] Si la musique est tellement dangereuse c'est parce qu'elle a un grand pouvoir sur l'image» (Meschke, 1993, 31). On sait comment l'industrie cinématographique nord-américaine en use et parfois en abuse : toutefois l'on ne peut que souligner son efficacité quand elle est au service d'un réalisateur comme Alfred Hitchcock.

Fort d'une longue expérience avec divers compositeurs, Michael Meschke propose quelques points de repères permettant de mieux saisir les rapports que peuvent entretenir musique et théâtre de marionnettes. Il faut différencier, écrit-il, «la musique déjà faite» appartenant au patrimoine musical, de celle «composée pour l'occasion» : cette dernière pouvant être soit une «musique d'illustration» soit «une musique autonome». La musique d'illustration existe peu par elle-même, écoutée seule «elle risque de susciter un sentiment d'ennui, de vide» (Meschke, 1993, 31), elle décrit ou renforce les émotions et

les tensions dramatiques, elle sert à situer l'action dans le temps ou à nous informer sur sa nature□ la qualité de sa composition dépasse rarement sa fonction utilitaire. La musique autonome, quant à elle, est d'une autre nature□ elle possède une existence propre même si elle a été conçue pour s'inscrire dans un cadre spectaculaire particulier – comme le ballet, l'opéra ou toute autre manifestation théâtrale – et dont le célèbre «Prima la musica, poi le parole» de Mozart situe bien la place□ formule à laquelle Meschke, en marionnettiste qu'il est, ne peut s'empêcher de proposer une modification, substituant au terme *parole* celui de *mouvement*. Pour le marionnettiste suédois, l'*Oiseau de feu* de Stravinski est un bon exemple de ce que peut être une *musique autonome* pouvant «Provoquer des émotions peut-être différentes de celles produites par l'action scénique». La musique instrumentale, par son abstraction, touche l'imaginaire du public et le force à élaborer, plus ou moins spontanément, des constructions mentales. Cette «Créativité émotionnelle et imaginaire forte» se retrouve également dans le rapport spectateur-marionnette, forçant celui-ci à devenir un «Participant actif [...] car elle [la marionnette] ne vit pas sans notre participation créative». Cette sollicitation de l'imaginaire du spectateur rapproche ces deux formes artistiques d'où un renforcement mutuel possible lorsqu'elles se retrouvent dans le même espace théâtral. Toutefois, s'il existe une collaboration entre compositeur et marionnettiste, il peut toujours exister un risque que cela se fasse au détriment des deux. Il en va de même lorsque l'on utilise une musique ayant déjà une existence autonome mais que l'on désire intégrer dans une création, l'équilibre n'est pas toujours aisé à obtenir□ «chaque art sa propre place» affirme Meschke, conscient que chacune de ces formes artistiques évolue dans un temps possédant une présence différente□ «[...] la musique est beaucoup plus vaste que ce que l'action requiert. Ici on lutte pour ne pas tomber dans la même trappe, c'est l'inverse que lorsqu'il s'agit d'éviter la musique illustrative au théâtre□ il ne faut pas que le mouvement devienne l'illustration de la musique» (Meschke, 1993□ 33).

Dans les productions de «Théâtre d'Arts Plastiques ou à la limite de formes animées» de Jean-Paul Céalís, la musique tient une place importante et pourtant il exprime des réserves sur son rapport avec les images dont il est lui-même le créateur et l'interprète□

Il est difficile de porter une attention soutenue à la fois au son et au visuel. L'attention sélectionne. Lorsque l'œil regarde, l'oreille entend, mais ne regarde pas. Lorsque l'oreille écoute, l'œil voit, mais ne regarde pas. [...] Quoi qu'il en soit, il y a constamment relais d'attention entre l'œil et l'oreille. Cette «Mitte» entre organes de la perception, cette assistance mutuelle, cette complémentarité pose problème au moment de la création d'un spectacle (Céalís, 1993□89).

La problématique des rapports mouvement/musique se pose également entre texte et musique qui, tous deux, apparaissent fréquemment dans la production marionnettique. La principale difficulté provient du fait qu'ils appartiennent au même univers perceptif. La résolution de cette tension tend trop souvent vers la facilité, le cliché ou la limitation frustrante pour l'une des expressions engagées. Si être au service d'une œuvre signifie une sous-estimation de son expressivité, la banalité et l'effet facile, alors la rencontre des arts ne signifie plus grand-chose□c'est seulement lorsque chaque créateur peut exprimer la totalité de ses possibilités que l'intérêt apparaît et que le partage de la scène prend sens. Il reste qu'il est dangereux d'aliéner *a priori* la créativité des artistes engagés dans un processus esthétique. *A contrario*, cela ne signifie pas qu'il faille se laisser aller à une complaisance narcissique□il existe des contraintes fortes□celles de la scène théâtrale et du médium utilisé, tout n'est donc pas possible□Jacques Rebotier, musicien et écrivain, conscient de cette difficulté, se prononce pour une succession de formes complémentaires□

Traiter le texte et la musique non pas en superposition, strates redondantes ou concurrentes, et en tout cas saturées d'information – comme dans l'opéra ou l'oratorio traditionnel, la voix se déroulant sur un tapis instrumental, l'un étant l'accompagnement de l'autre –, mais bien plutôt sur le mode de la succession, le son chassant le sens, le sens naissant du son, et inversement, le texte devenant musique quand il n'en peut plus d'être texte et la musique devenant texte quand elle s'épuise d'être musique, penser texte et musique à la manière d'un courant alternatif, ou de deux fils croisés, chaîne contre trame, point contre point, comme deux états d'une même matière en fusion, le sens, l'opus (Rebotier, 1993□69).

Nous avons pu déjà constater que le rôle, voire l'importance de la musique dans un spectacle varie selon qu'il possède un «caractère musical, plastique, verbal ou qu'il se situe quelque part entre tout cela» (Céalis, 1993□89). Tantôt la musique sert à produire un sens, parfois une réflexion, le plus souvent elle suscite une émotion, une rêverie imaginaire ou réactive, un souvenir. Céalis pose lui aussi le problème de l'attention et de la compréhension du spectateur stimulé de multiples façons□la complexité d'un texte interdit toute distraction, il faut alors «Traiter le visuel pour qu'il ne trouble pas l'écoute» (Céalis, 1993□89) comme le son ne doit pas affaiblir la lisibilité de l'image et sa force expressive.

L'importance de la partition musicale peut varier avec la place qui est faite au texte proféré. Il est aisé de remarquer que plus le spectacle est visuel, plus la création d'un univers sonore deviendra importante□les spectacles de Philippe Genty en sont un bon exemple. Hors du cas spécifique d'un théâtre lyrique ou musical où le texte est chanté, la parole l'emportera, ne serait-ce que pour des raisons de perception évoquées plus haut. La place de la musique ne s'évaluera donc pas selon sa durée mais bien plutôt à la façon dont elle s'intègre à



l'ensemble du processus théâtral □ l'absence de musique ou le silence seront eux aussi porteurs de sens.

Il est important de distinguer ce qu'évoquent les différentes musiques. Céalis propose une classification qui, si elle n'est pas celle d'un musicologue, aide toutefois le plasticien et l'homme de théâtre qu'il est, à se situer théâtralement dans les univers sonores disponibles □

- *La musique décor* celle des aéroports et des supermarchés □
- *La musique de fond* qui crée une ambiance, un climat □
- *La musique active* qui agit sur le système nerveux et psychique du spectateur □
- *La musique entraînante* qui obsède, envoûte et conduit à la transe □
- *La musique signalétique* celle qui annonce le message publicitaire télé, les informations ou le camion qui recule □
- *La musique du plaisir* celle qui s'écoute pour elle-même ou que l'on joue pour le bonheur d'être ensemble.

C'est lors de la conception du spectacle □ que le choix s'opère parmi toutes ces écritures musicales. Leur relation avec le visuel dépend de la nature de l'option prise « □ pour l'exposition du sujet, qui fait qu'on s'orientera soit vers un réalisme proche de la linéarité textuelle ou quotidienne, autrement dit vers une histoire, soit vers une articulation des formes et des sons revendiquant leur cohérence propre, comme dans le théâtre d'arts plastiques □ (Céalis, 1993 □ 91). C'est bien ce parti pris esthétique, effectué de concert entre le metteur en scène et le compositeur, qui dictera le statut scénique de la musique, encore faut-il que ce musicien ait bien saisi l'enjeu du processus théâtral □ c'est certainement là que réside l'une des plus grandes difficultés d'une étroite collaboration entre théâtre et musique.

Comme le rappelle le metteur en scène Michel Rostain (1993 □ 42), il ne faut pas oublier que le concept de « *musique pure* □ est exceptionnel dans l'histoire universelle de la musique, tout comme l'est, pourrait-on ajouter, un théâtre centré sur la parole. « □ n'y a que dans l'Occident moderne que la musique s'est ainsi coupée à la fois du théâtre et des rythmes de la société. La musique classique est devenue pure □. Sa rencontre avec le théâtre la « □ plonge dans l'impur □. C'est pourquoi les retrouvailles de la musique et du théâtre peuvent effrayer des musiciens de formation classique peu familiers du « □ bricolage scénique □ qui trouve sa source dans cet aléatoire théâtral si éloigné de la perfection du produit musical de concert ou gravé sur CD. Toutefois, il semble que la marionnette ait moins souffert que le théâtre d'acteurs de ce clivage entre les genres □ sa fréquentation du

monde musical est une constante, sans doute pour la raison que ces fraternisations se sont faites le plus souvent dans le cadre des arts populaires plus ouverts aux métissages que ceux de la culture officielle.

### **L'indispensable collaboration musiciens, marionnettistes**

Faire appel à des compositeurs devient donc une pratique plus fréquente pour les compagnies faisant le choix d'avoir, pour leur spectacle, une musique originale. Le processus de création tend à prendre le pas sur celui, plus fréquemment utilisé dans un passé proche, qui se contentait de montages à partir de pièces musicales existantes. Sans occulter l'importance des choix esthétiques, nous aimerions ajouter que le travail à partir d'une création musicale originale amène une considérable simplification des rapports, souvent difficiles, avec les sociétés de perception des droits d'auteurs et d'interprètes. Cela donne aussi la possibilité à de jeunes compositeurs de se confronter au monde du spectacle et d'acquérir ainsi une expérience de la musique de scène.

Ambiances, bruitages, effets sonores sont une partie de l'univers sonore d'un spectacle, la musique proprement dite étant l'autre. Il est rare qu'un musicien contemporain, responsable de la musique, n'effectue pas volontiers lui-même ce travail de bruiteur. La cohésion et l'unité esthétique de la trame sonore du spectacle ne peuvent qu'y gagner.

Dans le cas où la musique s'exécute en direct, le musicien acquiert un statut qui le rapproche de celui des autres interprètes, avec cette part d'adaptation et d'improvisation propre au spectacle vivant qui permet, selon les cas, de répondre aux modifications de rythme que peut occasionner, entre autres, la rétroaction du public. Lorsque les moyens de la production le permettent, nombre de compagnies occidentales aiment à s'attacher un ou plusieurs instrumentistes, rendant la musique du spectacle moins contraignante qu'une bande-son continue qui réduit considérablement les possibilités de jeu. Cette musique vivante exige de la part des interprètes une plus grande précision dans le placement des actions gestuelles et verbales et, par voie de conséquence, un plus grand nombre de répétitions. Mais une participation musicale en direct est malheureusement encore trop rare, le coût financier des salaires de tournée rend prohibitif les tarifs que les compagnies sont alors obligées de fixer – ce qui n'est pas le cas dans les spectacles traditionnels asiatiques ou africains. Cela participe de cette extraordinaire vitalité que l'on peut trouver dans ces représentations extra-européennes.

C'est bien souvent aussi pour des raisons économiques qu'à l'image du scénographe-décorateur-constructeur, le musicien et l'ingénieur du son sont rarement deux personnes distinctes lors d'une commande musicale. Une fois la partition composée, le compositeur se voit investi de la responsabilité de transférer sur un support quelconque – cassette audio, DAT, CD – le fruit de son travail. En plus de ses compétences artistiques, d'autres, plus techniques, deviennent indispensables.

### ***La pratique électronique***

Il est à remarquer que la rapidité de l'évolution technologique a d'une part fait monter l'exigence de qualité technique – le public possède chez lui des systèmes de son haute fidélité, d'une telle performance qu'il n'est plus possible de lui faire entendre des bandes-sons de musique ou d'effets médiocrement réalisées. D'autre part, les coûts de la lutherie électronique (ordinateurs, claviers, échantillonneurs, logiciels, etc.) ayant sensiblement baissé, il devient possible de réaliser chez soi des bandes-sons aux qualités techniques professionnelles guère imaginables il y a seulement une quinzaine d'années.

Cette manipulation électronique redonne effectivement la possibilité aux praticiens du son de retrouver une approche quasiment « artisanale » de la matière sonore et ceci touche particulièrement celle émise vocalement par les manipulacteurs. Autrefois, certains marionnettistes utilisaient la « pratique » pour donner à leur voix une couleur, un grain particulier. C'était une sorte de petit instrument, « constituée de deux lamelles de métal rectangulaire, de 1 centimètre de long sur 5 millimètres de large, attachées par un fil. Les deux lamelles étaient légèrement renflées dans la largeur de façon à laisser un espace vide entre elles, dans lequel on insérait du papier pelure » que le marionnettiste plaçait dans sa bouche, la collant au palais d'un coup de langue lorsqu'il prêtait sa voix à des personnages secondaires et la faisant redescendre lorsque c'était au tour de Polichinelle de parler, créant, par ce nasillement caractéristique, une irréalité sonore du personnage « [...] que l'habileté et l'expérience du marionnettiste accentuent avec un développement musical coordonné aux mouvements de la marionnette » (Leydi, 1993 : 109). Aujourd'hui, machines électroniques et ordinateurs permettent aux marionnettistes de jouer avec une infinité de possibilités d'altération de la voix et de ses niveaux de transposition. Un nouveau champ d'expérimentation s'offre aux interprètes de la marionnette, secondés en cela par d'habiles électroacousticiens. La voix humaine, porteuse de la matière verbale, peut être traitée au-delà du sens qui lui est attaché, elle devient alors une substance malléable ayant une

existence propre, permettant de créer, pour les personnages marionnettiques, une épaisseur et une variété d'effets d'une richesse expressive insoupçonnée.

### **Le théâtre de marionnettes et ses liens avec la musique électroacoustique**

Tout comme la marionnette a bénéficié des révolutions esthétiques qui ont bousculé les arts plastiques, la musique d'aujourd'hui s'introduit dans l'univers marionnettique et l'enrichit, un peu comme cela s'est passé, voici déjà quelques décennies, pour la danse contemporaine.

Faisant référence à une expérience originale avec Véronique Wilmart, compositrice de musique électroacoustique pour *La deuxième nuit* de Gérard Lépinois, Dominique Houdart se fait un propagandiste de cette forme musicale dont l'approche – souvent difficile pour des oreilles encore formées à l'esthétique harmonique du XIX<sup>e</sup> siècle –, pourrait trouver, dans le théâtre de marionnettes, un allié

Face à l'abstraction de la musique, l'auditeur manque souvent de repères. La figure peut contribuer à susciter l'imaginaire, à donner une piste pour remplir l'espace sonore, pour donner du sens. La figure devient alors code de lecture et de décryptage, instrument complémentaire qui concentre la perception, qui la nourrit, qui concourt à en percer le mystère sans le dire, sans l'expliquer. L'espace est suspendu, comme la note, comme la marionnette, l'éclat du son et celui de l'objet se reflètent et s'illuminent (Houdart, 1993:29).

Pour avoir plusieurs fois tenté de semblables expériences, nous pouvons ajouter que, concernant le jeune public, une partition électroacoustique n'est en rien un obstacle pour un spectacle de marionnettes. Tout au contraire, leurs jeunes oreilles, non encore acquises aux préjugés musicaux, s'ouvrent volontiers aux nouvelles consonances de la musique contemporaine. mieux, ces jeunes spectateurs retrouvent là une dimension ludique liée semble-t-il aux accents d'une musique<sup>33</sup> dont la préoccupation et l'élaboration s'apparentent beaucoup, par une manipulation et une transformation de la matière sonore, du timbre, de l'enveloppe, des accents, etc., à celle du sculpteur marionnettiste et du manipulacteur.

Le théâtre musical, en rupture avec les institutions lyriques « est une certaine façon de faire de la musique » dirait Michel Rostain, croise de plus en plus fréquemment le théâtre de

---

33. Nous faisons ici référence à une tendance dans la mouvance de ce qui se fait au GRM plutôt qu'à celle, plus mathématique, de l'IRCAM.

marionnettes. Un compositeur comme Georges Aperghis se voit invité en 1971 à Avignon dans le cadre d'un programme pour marionnettes. Son approche d'une théâtralité musicale l'a amené peu à peu vers la marionnette «Au sens où je pensais le corps de l'acteur comme un corps dont chaque membre est indépendant», explique-t-il dans un article publié dans la revue *Puck*. Pour son spectacle *La tragique histoire du nécromancien Hiéromino et de son Miroir*, Aperghis imagine des objets manipulés, où une chanteuse prêtait sa voix aux «marionnettes». Ce qui fascine ce compositeur, c'est qu'un objet puisse devenir un personnage «[...] les objets me passionnent autant que les acteurs. Ce qui me passionne aussi, c'est de voir à quel moment une voix prend corps, à partir de quel moment elle devient personnage» (Aperghis, 1993:48).

La démarche musicale du compositeur Jean-Pierre Drouet est, par certains aspects, très proche de celle des marionnettistes, comme l'est également celle de Claudine Brahem-Drouet constructrice de machines instrumentales. Tout comme Aperghis avec lequel ils collaborent parfois, ils intègrent tous deux à leur travail une dimension théâtrale à la manipulation instrumentale où l'ensemble machine/instrumentiste est, en plus des émissions sonores, à la fois producteur d'images et de mouvements. La maîtrise instrumentale s'effectue comme pour la manipulation dans un cheminement créatif qui passe par l'appropriation de l'aléatoire de l'objet et la recherche de son potentiel expressif.

Drouet considère lui aussi que «Les mouvements et les gestes [sont] des manifestations du rythme». Dans sa pratique scénique, «l'aspect du geste, le comportement de la personne sont étroitement liés au résultat sonore» (Drouet, 1993:49). La démarche du constructeur est parallèle à celle du sculpteur marionnettiste «[...] ça part d'image, de situation, d'atmosphères, à la suite de quoi moi je propose des sons, je fais en sorte que l'instrument soit le plus jouable, le plus modulable possible. De là naît une partition, une interprétation». Comme dans le travail de création marionnettique, s'ensuit un certain nombre d'allers et retours entre l'atelier et le plateau «[...] m'arrive aussi de remodifier les instruments en fonction de la mise en scène, et, inversement, ce que j'en ai fait visuellement peut déterminer une idée de mise en scène» (Brahem-Drouet, 1993:49). Force est de constater qu'il existe, dans le théâtre musical instrumental, une liberté, une ouverture qui rappelle celle du théâtre de marionnettes contemporain où beaucoup est encore à réinventer, le compositeur ne ressent aucune contrainte et l'implication avec la matière procure «une envie de voir, de sentir, de toucher» qui compense largement les frustrations

produites par la lutherie électronique, même si celle-ci conserve une part importante dans la mise en œuvre de cette nouvelle architecture musicale<sup>34</sup>.

Toutefois, ces expérimentations musicales ne sont pas exemptes de dangers – ceux de la facilité ou de la gratuité. Pour Céalis le risque est grand d’avoir recours au seul burlesque – dans la théâtralisation musicale – « Sous prétexte d’humour, de distance, on cabotine et on racole – la volonté de divertir et d’étonner prend parfois le pas sur l’intérêt musical » (Céalis, 1993 – 90).

C’est parfois le cas pour ces « machines musicales » qui n’offrent pas toujours musicalement ce que la complexité de leur aspect laisserait sous-entendre, obligeant l’instrumentiste à « pallier cette faiblesse par des comportements décalés, humoristiques, dérisoires ou clownesques » (Céalis, 1993 – 90). Le danger du dérisoire guette souvent les machines musicales marionnettisées. Le concept seul ne suffit pas, même accompagné d’un discours efficace – la réalité de la scène ne se contentera jamais de déclarations d’intention aussi brillantes soient-elles.

Néanmoins, tout converge pour dresser des passerelles entre ces nouvelles approches musicales et le théâtre de marionnettes – c’est ce qu’ont compris les marionnettistes allemands du *Puppet Players, Munich*. En 1989, une expérience originale s’est développée, à Munich, dans le cadre du Festival international du nouveau théâtre musical. Sous l’impulsion du compositeur Hans-Werner, directeur artistique de la biennale de Munich, les marionnettistes Stefan Fichert et Susanne Forster conçoivent un projet de théâtre de figures où ces dernières seraient tout à la fois des personnages et des instruments de musique mobiles – déjà en 1908, le poète symboliste russe, Valeri Iakovlevitch Briousov (1873-1924) avait eu l’idée de placer à l’intérieur de poupées à ressort des gramophones, remplaçant ainsi les acteurs vivants (Schlemmer, 1978 – 36). Le thème fut tiré du théâtre antique – *Lysistrata* d’Aristophane. Le travail révéla les potentialités d’une telle approche mais aussi les limites de ce qui est réalisable et efficace scéniquement. La difficulté majeure fut de rendre musicalement efficaces les personnages – « La production de sons spécifiques et ces sons eux-mêmes exigent des matériaux bien déterminés qui ne sont pas toujours des plus légers. [...] Le polystyrène et la mousse ne sonnent pas » (Fichert, 1993 – 54).

Une des solutions trouvée pour ces marionnettes à tringles, fort lourdes, fut d’installer des roulettes facilitant leur progression sur scène. Les personnages masculins et féminins se

---

34. Voir par exemple le travail du compositeur et luthier Jacques Rémus.

distinguaient par des caractéristiques musicales propres, les tambours pour les hommes, cordes de violon et clochettes pour les femmes. Mais il fallut constater que le discours musical produit par les marionnettes ne se suffisait pas à lui-même□un accompagnement musical extérieur, «□ne sorte d'horizon musical□ fut nécessaire, il constituait un deuxième plan et permettait, «□ne orchestration des sons rudimentaires provenant des figures. Une musicienne assise devant la scène avec un accordéon, sorte de narratrice, interprète et traductrice des sons, sert d'intermédiaire pour le public□ (Fichert, 1993□54). D'autres réserves formulées par les marionnettistes concernent les limitations fonctionnelles des figures et le caractère comique des marionnettes□

[...] Les sons et les timbres étaient analogues aux mouvements plutôt gauches, le «□ngage□ de ces figures dirigées avec des bâtons et des ficelles était caractérisé par des hasards, des approximations. C'était certainement original, mais ne correspondait pas à la précision qu'on attend ordinairement de la musique. Notre travail suscita certes de l'intérêt, mais surtout des rires. Les figures étaient inévitablement comiques. [...] Les figures sonores, pour supporter des tensions dramatiques plus grandes, avaient besoin d'un soutien musical extérieur (Fichert, 1993□54).

Stefan Fichert confie que cette première approche s'est avérée enrichissante malgré les difficultés rencontrées et qu'elle lui donna le goût de poursuivre cette démarche originale.

La marionnette contemporaine se nourrit de ces métissages entre différentes disciplines artistiques et nous sommes loin d'imaginer tout ce qui pourra émerger de ces rencontres entre des créateurs venus d'horizons aussi différents. Les collaborations ne font que s'amorcer□ le compositeur Jacques Rémus travaille à la «□visualisation des énergies sonores□ en construisant des machines musicales hybrides mécaniques et électroniques et se trouve impliqué dans une adaptation marionnettique d'un texte de Kipling créée par la compagnie toulousaine Eidolon-Pupella-Nogués. Qu'elle devienne elle-même instrument de musique, qu'elle calque sa gestuelle sur un rythme ou une musique plus élaborée, qu'elle évolue sur une trame musicale lui servant de décor émotionnel, la marionnette tisse aujourd'hui des liens plus fréquents et plus profonds avec le monde musical. Ces relations s'enracinent dans un passé lointain où l'objet symbolique, pour trouver la plénitude de son expressivité, doit s'associer à des manifestations sonores où se mêlent rythmes, sons bruts, dissonances et harmonies mélodiques.

## Les éclairagistes

Dans les productions contemporaines du théâtre de marionnettes, la création des éclairages acquiert une place privilégiée. Rattrapant le retard pris sur le théâtre d'acteurs, il bénéficie des avancées technologiques et esthétiques réalisées dans des disciplines de la scène comme la danse ou le music-hall. Les techniques d'éclairage — recherche de direction de lumière et d'accrochage, qualité des sources, filtrage et colorisation vont ainsi s'imposer dans la conception des spectacles. N'ayant à l'origine qu'une fonction utilitaire (celle de mettre en évidence le jeu des marionnettes sorties de la lumière naturelle de la rue pour se retrouver dans un lieu clos), elle devient progressivement un moyen d'expression à part entière. L'utilisation de tout un appareillage technique (projecteurs à découpe, à iris, à lentille fresnel ou à plan convexe, rampe Svoboda, etc.), permet un découpage en zones évoluant au gré de l'action dramatique. Le jeu avec les filtres et leur température de couleur autorise l'alternance d'ambiances venant renforcer le contenu dramatique suggéré par une scène, d'en accentuer la temporalité et la spatialisation. Par les multiples possibilités d'accrochage et d'orientation de la lumière, les marionnettistes plasticiens vont pouvoir mettre en valeur et faire vivre leur « *sculpture en mouvement* » par un jeu d'ombres et de lumières qui enrichit l'art sculptural de la marionnette d'une expressivité nouvelle. S'inspirant de tout ce qui peut se faire ailleurs (music-hall, théâtre, danse, exposition d'art visuel, etc.), l'éclairagiste du théâtre de marionnettes va devoir adapter ces différentes techniques aux contraintes spécifiques de ce théâtre. Hors des préoccupations plus picturales de l'éclairage, ce sont les problèmes d'échelle qui vont se poser le plus fréquemment. La grande variabilité des tailles des marionnettes pouvant faire coexister sur un même plateau simultanément des personnages de grande taille (trois mètres et plus) avec des marionnettes ne dépassant pas trente centimètres, amène des problèmes de réglage rarement simples à résoudre.

Dans le cas des dispositifs scéniques de taille réduite, de théâtre en miniature, le matériel théâtral conventionnel n'est guère utilisable pour des raisons de poids, d'encombrement et de chaleur dégagée faisant courir le risque d'un embrasement du décor ou des marionnettes. Il est donc nécessaire d'adapter ou de construire des systèmes d'éclairage qui, tout en possédant des caractéristiques identiques à ceux qui équipent les théâtres aux proportions humaines, puissent être compatibles avec les dimensions d'un castelet. L'une des solutions trouvée par les techniciens de l'éclairage et les marionnettistes a été d'orienter les recherches vers d'autres fournisseurs que ceux spécialisés dans le matériel théâtral. Le dispositif électrique en basse tension utilisé pour les expositions ou dans les vitrines des



magasins a permis de répondre aux besoins techniques des marionnettistes. Depuis peu, les constructeurs et les détaillants de matériel d'éclairage scénique se sont intéressés aux besoins des compagnies de marionnettes, mais également à l'équipement de petits lieux de spectacles ayant des contraintes financières et d'espace semblables à celles des compagnies de marionnettes et dans lesquels ces dernières se retrouvent fréquemment pour donner des représentations. Ces entreprises ont mis sur le marché un matériel performant et bien adapté aux impératifs de taille et d'encombrement. Si l'on ajoute aux mini-projecteurs la miniaturisation des jeux d'orgues électroniques à mémoire permettant la programmation des effets (intensité, temporisation et plus grand nombre de projecteurs par effet) et leur diffusion simplifiée (une simple impulsion suffit à déclencher les effets aux moments choisis), les petites équipes de production peuvent se doter d'un dispositif d'éclairage leur permettant de jouer dans des conditions optimales, dans des lieux (écoles, centres de loisirs, salles polyvalentes de campagne, foyers de personnes âgées, petits festivals, etc.) qui ne répondent à aucune des conditions scéniques indispensables au bon déroulement d'une représentation. Le problème de la puissance électrique étant l'un des plus fréquents, la basse tension est l'une des meilleures réponses à cette situation, d'autant qu'avec la gamme de projecteurs qui existe aujourd'hui, il est possible de travailler, en réduction, avec du matériel qui possède les mêmes caractéristiques techniques fondamentales (découpe, fresnel, plan convexe) que les gros projecteurs de théâtre, mais avec une faible consommation électrique<sup>35</sup>. Cette transformation de l'éclairage pour marionnettes n'est pas négligeable car elle a permis de faire évoluer de façon significative la qualité esthétique de la lumière des spectacles de marionnettes et en particulier ceux qui se donnent dans les structures non théâtrales. Ainsi, tout en conservant sa légèreté et son autonomie, héritées de la tradition d'itinérance du théâtre forain, le théâtre de marionnettes peut accéder à un niveau de qualité semblable à celui exigé par le public du théâtre professionnel pour acteurs.

Pour les compagnies ayant choisi de produire des spectacles aux dimensions des plateaux du théâtre d'acteurs, les éclairages ne posent pas de problèmes particuliers à l'éclairagiste qui peut utiliser les dispositifs et le matériel prévus pour les acteurs avec les contraintes techniques que nous connaissons. Cependant, il peut exister des problèmes spécifiques lorsque la manipulation s'exécute à la vue du public mais que l'on ne désire pas que les manipulateurs apparaissent de façon trop affirmée. Il s'agit dans ce cas de doser savamment les réglages des projecteurs afin de délimiter précisément ce qui doit être mis en lumière et ce qui doit rester dans une ombre relative. Ces contraintes posent de multiples questions qui

---

35. Pouvant varier de 50 à 150W pour du 12 ou 14V.

dépendent tout à la fois de la scénographie (pour l'utilisation de l'espace) et de la mise en scène (pour les déplacements dans cet espace), l'éclairagiste doit jongler avec ces nombreux paramètres qui font parfois de ces montages un véritable casse-tête.

L'éclairage est devenu un atout majeur dans la conception scénographique de certains spectacles de marionnettistes. Celui-ci ouvre de nouvelles possibilités de jeu comme le *théâtre noir* où les manipulations en *lumière noire* utilisent les tubes fluorescents émettant des ultraviolets<sup>36</sup> et permettent de faire disparaître complètement les manipulateurs, si ceux-ci sont entièrement vêtus de noir et qu'ils évoluent sur un fond noir. Des peintures fluorescentes ou des matériaux réagissant à cette lumière, ne faisant apparaître aux yeux du public que ce qu'il doit voir, permettent de créer des images immatérielles semblant surgir magiquement de nulle part, libérées de toutes les contraintes liées à la manipulation à vue comme à la pesanteur. Les artistes des Marionnettes de Prague ont été parmi les premiers à utiliser ces techniques dans leurs représentations.

Le *mur de lumière* est l'une des autres techniques d'éclairage développées avec bonheur par des marionnettistes comme Philippe Genty ou Barry Smith. Les sources lumineuses sont disposées de part et d'autre du plateau et leurs faisceaux concentrés dessinent dans l'espace un «mur de lumière» d'une cinquantaine de centimètres à un mètre d'épaisseur. Les manipulateurs, empruntent au théâtre Bunraku la manipulation et le costume entièrement noir, mains et tête comprises. Ils évoluent sur un fond noir et disparaissent ainsi totalement du champ de vision des spectateurs. Ces nouvelles techniques, rendues possibles par l'évolution de la lumière au théâtre, permettent de faire disparaître ou de remplacer le castelet traditionnel tout en conservant le masquage des manipulateurs. Toutefois il faut être conscient qu'à côté de la liberté qu'apportent ces techniques, d'autres contraintes apparaissent dont le metteur en scène devra tenir compte : les principales touchent l'apprentissage des nouvelles conditions de manipulation et les choix esthétiques, particulièrement dans la gestion de l'espace. Travailler à trois manipulateurs, quasiment aveuglés par une cagoule, demande beaucoup de pratique et une mise en place d'une grande précision. Si le mouvement de la marionnette, dans les plans latéraux, se trouve libéré dans un mur de lumière, la contrainte de ce dernier interdit les jeux de profondeur, ce qui implique une écriture scénique où le jeu frontal sera dominant. L'utilisation de la lumière fluorescente limite considérablement le choix des couleurs et uniformise les différents spectacles utilisant exclusivement cette technique : son actuelle utilisation se fait ponctuellement et avec beaucoup de prudence pour échapper justement à cette impression

---

36. Lumière de Wood du nom de son inventeur.

«Déjà vu». Reste l'obligation qui est faite au manipulateur de toujours présenter son personnage dans la lumière prévue à cet effet, contrainte similaire à celle de l'acteur mais qui peut se voir aggravée par le manque de visibilité, par la position du corps du manipulateur par rapport à l'objet manipulé et plus simplement par le fait que la lumière ne tombe pas sur l'interprète mais sur le personnage, ce qui modifie la perception que l'on a de cette lumière. Le rôle du metteur en scène va consister à anticiper ces nouvelles difficultés et à adapter les consignes de jeu à ces différentes contraintes.

### **Les machinistes – constructeurs de décors**

Comme pour les autres corps de métiers du spectacle, les *machinistes constructeurs* de décors interviennent ponctuellement dans les productions qui peuvent assumer financièrement leur collaboration. Ce sont des ouvriers spécialisés (menuisiers, charpentiers, serruriers, tapissiers, peintres), qui se sont progressivement éloignés du théâtre au fur et à mesure de la disparition des ateliers de construction implantés au cœur même de ces bâtiments□ils ont ainsi perdu le nom de *machinistes* pour conserver, au sein d'entreprises privées, celui de *constructeurs*. À côté des métiers traditionnels cités plus haut sont venues s'ajouter de nouvelles compétences liées à l'utilisation de nouveaux matériaux et produits de synthèse (mousse de polyuréthane, résine de polyester, PVC, polystyrène, latex) dont les possibilités de façonnage vont révolutionner le métier de constructeur (thermoformage, moulage, sculpture). Les marionnettistes vont eux aussi bénéficier de ces évolutions technologiques qui leur donnent désormais la possibilité de construire des marionnettes et des décors plus légers, plus résistants et surtout plus diversifiés.

Le constructeur travaille directement avec le scénographe et le décorateur□le plus souvent d'ailleurs une seule et même personne assume les trois fonctions. La contrainte principale à laquelle il est confronté reste, comme pour le scénographe, la tournée□elle nécessite un matériel qui, tout en conservant des qualités esthétiques et fonctionnelles, doit être d'une grande légèreté, d'un encombrement minimum et d'une efficacité telle que les temps de montage et de démontage soient réduits au minimum. Ces critères sont déterminants pour la vie d'un spectacle. Un montage trop long ou un encombrement excessif (nécessitant la location de gros moyens de transport et l'engagement de personnel supplémentaires) ne serait pas pensable à l'heure actuelle, sauf peut-être pour deux ou trois compagnies auxquelles leur notoriété internationale permet un tel luxe.

Dans les pratiques actuelles, nous pouvons considérer qu'il existe deux approches dans le processus de réalisation d'un décor de spectacle□

- Il se fait dans les locaux même de la compagnie lorsqu'elle en possède d'assez vastes. Dans ce cas, on peut choisir de faire appel à une aide extérieure ou bien utiliser les compétences internes à la compagnie.
- La seconde solution consiste à passer commande auprès d'une entreprise spécialisée dans la construction des décors et dispositifs scéniques qui se chargera, à partir de plans et de maquettes, de réaliser la commande sous la double direction du scénographe et du directeur technique. Ces derniers ayant la responsabilité de vérifier qu'il y a bien compatibilité entre les aspects esthétiques et ceux plus techniques de la tournée. Cette alternative est aussi celle la plus utilisée par le théâtre d'acteurs lorsqu'il n'existe plus d'équipe permanente dans les institutions théâtrales.

La place des éléments construits est d'une très grande importance dans le théâtre de marionnettes. Qu'il ait beaucoup ou peu de moyens, une grosse part du temps et du budget de création passe dans ce poste budgétaire car de sa bonne réalisation dépend une grande part de la réussite du spectacle.

Nous avons remarqué que plus de la moitié du temps d'installation, décor compris, était consacré au montage et aux réglages des lumières du lieu d'accueil. C'est pourquoi un certain nombre de compagnies cherchent à acquérir une totale indépendance technique (son, lumière, dispositif scénique) de façon à reconstituer, où qu'elles soient, le même espace scénique, limitant ainsi les temps d'adaptation à des lieux qui répondent rarement aux exigences spécifiées sur les fiches techniques des spectacles programmés. Il est alors nécessaire d'intégrer ces éléments (lumière et son) dès la conception du dispositif scénique afin qu'ils soient d'une utilisation simple et aisée. Lorsqu'il est bien conçu, le dispositif peut permettre de faire l'économie d'un technicien, les commandes son et lumière se trouvant à portée de main des manipulacteurs. Travaillant en aveugle (sans pouvoir apprécier avec précision le rendu des effets) les interprètes voient se réduire sensiblement leurs possibilités d'improvisation. Ce type de stratégie exige beaucoup de répétitions et d'ajustements entre le jeu et les effets techniques. Malgré cela, une fois la mise au point faite, les spectacles ainsi réalisés acquièrent une grande souplesse et une efficacité remarquable.

Toutefois, ce choix a un coup financier qui ne peut être amorti que par un grand nombre de représentations□le cas échéant, il reste à obtenir des tutelles subventionnaires les aides appropriées à l'acquisition de matériel scénique fiable.

Le mouvement de pénétration des différentes spécialisations des métiers du spectacle dans le théâtre de marionnettes est lent, mais de plus en plus perceptible. Des équipes se forment pour le temps d'une création et l'éclairagiste comme le constructeur deviennent, à côté du scénographe décorateur, parmi les praticiens techniciens, ceux auxquels l'on fait le plus volontiers appel. En cela, les modes de fonctionnement des théâtres de marionnettes se rapprochent de ceux du théâtre d'acteurs humains.

Ajoutons que pour ces différentes disciplines de la scène, il existe, en France – et certainement aussi dans d'autres pays, mais nous n'en connaissons pas les modalités –, des stages techniques de haut niveau inscrits dans le cadre de la formation permanente (AFDAS<sup>37</sup>) (son, lumière, décor, machinerie, mise en scène, écriture) offerts aux professionnels et dont beaucoup de marionnettistes autodidactes peuvent bénéficier. Si elles ne font certes pas de ces stagiaires des spécialistes chevronnés, ces formations spécialisées enrichissent les compagnies auxquelles les artistes appartiennent, en les dotant de nouvelles possibilités expressives et techniques. Dans le cadre des tournées, elles deviennent précieuses □ au stade de la création, elles permettent surtout de clarifier les exigences esthétiques et techniques imposées aux créateurs du son, de la lumière ou des décors qui deviennent, grâce à cette réflexion sur leur métier, d'efficaces collaborateurs dans leur réalisation.

En décrivant en détail le travail de ces *praticiens*, nous sommes bien conscients qu'il s'agit d'une structure idéale rarement rencontrée dans la réalité quotidienne des compagnies. Si nous prenions au pied de la lettre cette présentation, nous serions en porte-à-faux avec cette évidence □ la paupérisation de cette discipline. Des choix se font sur la participation de tel ou tel praticien, ceci en tenant compte des priorités de chaque compagnie. Néanmoins nous ne pouvons passer sous silence le refus affirmé par beaucoup de marionnettistes de ne céder aucune parcelle de leur pouvoir de demiurge. Ce désir d'assumer seul l'ensemble du processus de création ne peut se comprendre par le seul poids d'une tradition qui pèserait encore fortement sur l'image de ce que doit être un « □rai □ marionnettiste. La fascination qu'exerce le théâtre de marionnettes sur ces créateurs s'explique justement par la diversité des tâches créatives à assumer et la richesse de leurs potentialités expressives pouvant s'incarner sur une scène. Les praticiens marionnettistes vont désormais osciller entre la tentation de « □homme orchestre □ réalisant tout lui-même – ou avec l'aide d'un petit groupe permanent, quasiment familial, ce qui, malgré certaines spécialisations, revient

---

37. AFDAS □ fonds d'assurance formation des salariés du spectacle.

pratiquement au même – et l'équipe éphémère constituée autour d'un projet artistique dont le maître d'œuvre est le metteur en scène et/ou le directeur artistique de la compagnie.

## **B. LE PUBLIC**

L'étude de ce sous-système est déterminante pour la compréhension de l'évolution du théâtre de marionnettes européen. Historiquement la marionnette a été présentée tantôt dans des lieux réservés aux cultes, tantôt lors de fêtes populaires, parfois elles venaient agrémenter les divertissements des classes dominantes, parfois elles offraient aux couches les plus humbles de la population une image satirique des puissants qui abusaient d'elles. Tantôt frondeuse, tantôt féerique et porteuse de mythes, parodiant le théâtre d'acteurs humains ou métaphore esthétique de la condition humaine, la marionnette a touché toutes les sortes de public, mais c'est tout de même pour les spectateurs du petit peuple qu'elle jouera le plus souvent. À l'échelle de l'histoire de cet art, le glissement progressif des spectacles vers le public familial et enfantin est un phénomène récent qui s'explique, en partie, par le fait que dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les autorités ne supportèrent plus le contenu frondeur et irrévérencieux des personnages populaires, comme Guignol en France, Kasperek dans l'Empire Austro-Hongrois ou Kasperle en Allemagne. La censure du Second Empire français (Jurkowski, 1991 : 184) obligea les marionnettistes à fournir un texte aux autorités et des commissaires assistaient aux représentations soupçonnées de subversion, afin de vérifier qu'aucune critique politique ne serait émise dans l'enceinte des castelets. Or le théâtre de marionnettes populaire reposait pour beaucoup sur des canevas relativement écrits mais dans lesquels le marionnettiste pouvait librement improviser l'introduction d'allusions plus ou moins précises à des faits survenus récemment, mettant en cause des puissants dont il dénonçait les abus ou raillait les vices. Enlever à la marionnette cette spontanéité frondeuse, c'était la condamner à perdre son public si attentif à saisir la moindre insinuation et tellement complice des transgressions des marionnettistes. Délaissant le champ de la satire sociale et politique, les marionnettistes se tournèrent vers la parodie du théâtre d'acteurs humains : parodie d'opéra, de vaudeville ou de drame. Cette aventure artistique tourna court malgré les efforts d'imagination déployés par des auteurs comme Pierre Rousset (1911) ou Louis Josserand qui s'attaquèrent aux grandes productions lyriques et dramatiques du temps. Délaissant le peuple et ses velléités de révolte, ces auteurs se tournèrent vers la société « bien pensante » et chassèrent de leurs textes toutes allusions frivoles et toutes grossièretés de langage. Un contenu moralisant, construit sur une ligne idéologique conservatrice, permit l'irruption de spectacles de marionnettes dans les

salons ou dans des petits théâtres, dans lesquels on pouvait assister en famille à ces productions aseptisées. Le réalisme régnant dans les théâtres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle eut raison des efforts d'un théâtre de marionnettes calqué sur celui des acteurs vivants : le public adulte se détourna rapidement du théâtre de marionnettes, lui préférant le « vrai » théâtre. En effet, plutôt que d'assister à une pâle imitation du théâtre d'acteurs, pourquoi ne pas se rendre directement dans les lieux où les acteurs se produisaient. Des scénarios inspirés des contes et des légendes du folklore se retrouvèrent chargés d'intentions pédagogiques et d'une moralité édifiante. Ceux-ci furent joués pour des générations d'enfants, avant que le renouveau contemporain du théâtre de marionnettes redécouvre que ce théâtre pouvait aussi s'adresser à un public d'adultes. Toutefois, même pendant cette période de repli vers le public enfantin, quelques compagnies ou artistes isolés poursuivirent une activité pour adultes. Le cabaret montmartrois *Le Chat Noir* est un remarquable exemple. Une assemblée de noctambules, de poètes, d'auteurs dramatiques, de musiciens se retrouvait dans ce lieu et assistait, avec beaucoup de plaisir, aux spectacles d'ombres proposés par Henri Rivière et Rodolphe Salis (Paërl, Botermans, van Delft, 1979, 65-69).

Les règles *formelles et informelles*<sup>38</sup> qui gèrent les attitudes culturelles et les comportements face aux manifestations spectaculaires ont été, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, déterminantes dans l'appréciation des critiques et des prescripteurs pour juger du type de public pouvant assister « normalement » aux spectacles de marionnettes. Grande question qui mériterait d'être approfondie, mais remarquons dès à présent que le déterminisme culturel et social qui pousse à participer à tel ou tel spectacle est d'une grande importance : la perception qu'une société peut avoir du théâtre de marionnettes est très différente selon que l'on demeure en France, en Inde ou au Japon. Il est donc périlleux de parler de « public » en général et, dans notre recherche, nous nous attarderons plutôt sur celui dont nous avons connaissance à travers l'enquête que le CNM (Centre National des Marionnettes) a commandée à l'ARSEC<sup>39</sup> et dont les résultats ont été publiés en mai 1989. Les données qualitatives et quantitatives analysées dans cette étude sont très éclairantes sur l'image que peut avoir le public français de la marionnette.

Pour clarifier les relations qui existent entre le public et les artistes nous proposons deux grands sous-ensembles :

### 1. Les spectateurs : enfants, familles, tout public, adultes

38. Tel que défini par Edward T. Hall (1984 : 110-117).

39. ARSEC : Agence Rhône-Alpes de Services aux Entreprises Culturelles, 11, place Bellecour, 69002, Lyon.

## 2. Les prescripteurs<sup>40</sup> □ institutionnels, éducation nationale, diffuseurs, médias

### Les différents publics

Les quelques données chiffrées extraites de l'étude de l'ARSEC, donne une photographie assez précise de la situation des relations entre le public et le théâtre de marionnettes dans la fin des années quatre-vingt. Selon cette étude,

- 78% de la population n'ont pas vu un spectacle de marionnettes dans les quatre ans qui précèdent l'enquête (1986 à 1989) □
- 9,8% l'on fait en payant leur entrée (pour 16% qui ont fréquenté le théâtre professionnel<sup>41</sup>) □
- 12,20% ont assisté gratuitement à un spectacle □
- 22,30% n'ont jamais vu un spectacle de marionnettes et 21,70% y ont assisté gratuitement pour 34% en payant □
- Les spectateurs «réguliers» sont 4,9% de la population, 34% d'entre eux sont minimalement détenteurs d'un baccalauréat, 76% ont moins de 45 ans □
- L'essentiel du public (54%), majoritairement urbain, a entre 25 et 44 ans, appartient à la tranche d'âge qui a encore deux enfants au foyer □ ils sont majoritairement urbains □
- Dans 78,5% des cas le public payant a assisté à un spectacle de marionnettes avec ses enfants ou en famille.
- Dans cette étude l'école arrive en première position pour les lieux de représentation, 52,5%
- Le jardin public en second avec 29% □ suivi par le théâtre □ 20,5%, les lieux publics □ 15,5% et la salle polyvalente □ 12%.
- Les marionnettes traditionnelles restent majoritaires dans les choix de spectacles et, parmi elles, c'est la marionnette à gaine qui domine avec 52%, suivie de près par la marionnette à fils, 41% □ 18,5% pour les marionnettes à tiges, 10% les ombres, 4% les marottes et 5% le théâtre d'objets.
- Ajoutons pour terminer ce rapide exposé statistique que parmi les personnes interrogées et qui ont pu citer un nom de marionnette (41,90%), 80,5% ont nommé

40. Par prescripteurs, nous entendons selon la définition qu'en propose l'ARSEC, «Tous les acteurs intervenant, de façon directe ou non, dans le processus d'achat, entre les compagnies et le spectateur final» (ARSEC, 1989 □ 4).

41. À titre indicatif l'étude du D.E.P. sur les pratiques culturelles des Français donne les chiffres suivants □ cinéma 61,7% □ expo arts plastiques 28,2% □ cirque 20,2% □ théâtre 16% □ concerts classiques 11,7% □ courses de taureaux 9,1% □ ballet-danse 9% □ opérette 5,1% □ opéra 3,9% (ARSEC, 1989 □ 124).



Guignol et seulement 35% ont pu citer un ou plusieurs autres noms que celui de Guignol (Arlequin, Pierrot, Polichinelle).

- Seulement 5,10% ont pu citer le nom d'une compagnie de théâtre de marionnettes dont les Marionnettes de Salzbouurg, le Bébête-Show de la télévision, Philippe Genty et les Ches Cabotans d'Amiens.

Ces données ont pu amplement évoluer depuis une quinzaine d'années, mais nous ignorons dans quelle proportion. Il semble toutefois qu'après une sensible progression dans les années 1980-1990, l'intérêt du public pour le théâtre de marionnettes soit en train de s'essouffler, le public convaincu n'ayant guère tendance à s'élargir si ce n'est dans le milieu de l'enfance.

Il existe une autre approche que celle qui privilégie les études quantitatives et d'opinion □ celle qui adopte le point de vue du concepteur de spectacle. En effet, il peut être révélateur de connaître les démarches et les motivations qui influent chez le créateur, sur sa perception du public et déterminent, lors de la conception d'un spectacle, le choix de celui auquel il va s'adresser. Cette décision, lorsqu'elle existe – et cette «l'Inéconnaissance des marchés» qui est un reproche récurrent fait aux créateurs par les diffuseurs –, est déterminant pour la conception d'une nouvelle production. Si l'on envisage de s'adresser exclusivement à la jeunesse, spectacles scolaires ou centres aérés (centre de vacances, camps d'été, etc.), aux familles mêlant plusieurs classes d'âges d'enfants ou encore à un public constitué strictement d'adultes, la démarche d'écriture scénique et d'interprétation peut être radicalement différente. Rappelons qu'il existe aussi, particulièrement pour le jeune public, différentes catégories et sous-groupes prenant en considération l'âge et les origines sociales du public. Le choix d'un spectacle conçu pour l'extérieur – la rue ou les fêtes populaires – ou d'un espace intérieur peut être motivé par la recherche d'un public particulier. C'est une étude approfondie en anthropologie sociale qu'il faudrait entreprendre pour analyser en détail l'ensemble des phénomènes sociaux, culturels et psychologiques qui participent du rapport spectateurs/théâtre de marionnettes. Cela n'est guère possible dans le cadre de cette recherche, car les éléments d'enquête manquent ou sont trop généraux et trop souvent centrés sur les seuls théâtre et cinéma.

## **Les prescripteurs**

Qu'il soit mécène éclairé offrant au village un spectacle à l'occasion d'une fête religieuse, programmateur d'un festival international, journaliste d'un quotidien de renom décrétant le

caractère incontournable d'une création, fonctionnaire de l'état attribuant une subvention à un projet de spectacle ou directrice d'école choisissant le spectacle de Noël de son école, chacun de ces «prescripteurs» a un rôle déterminant dans la vie théâtrale d'une société. Individuellement ou institutionnellement, ils interviennent, directement ou indirectement, dans les échanges entre les marionnettistes et leur public. Toutes ces instances peuvent promouvoir ou nuire à l'activité marionnettique, créer des écrans opaques ou des filtres entre les spectateurs potentiels et les créateurs de spectacles.

Toutefois, ces individus en charge des processus de communication n'ont pas un pouvoir absolu. En effet, les contradictions pouvant intervenir entre les différentes instances prescriptrices, laissent des espaces pour les créateurs qui profitent de la moindre brèche pour s'y engouffrer. Ces prescripteurs ne sont pas forcément un frein – parfois même, au contraire, apparaît un esprit curieux qui favorise telle ou telle pratique artistique majoritairement délaissée. Les engagements idéologiques ne sont pas absents de telles décisions et de violents combats ont eu lieu autour des pratiques théâtrales – pensons au théâtre brechtien des années 1960, 1970 qui a incarné, en France, les luttes idéologiques entre une culture de gauche et une culture de droite. Dans les pays du bloc soviétique, le renouveau du théâtre de marionnettes tient aussi de la résistance politique au réalisme socialiste et à tout ce qu'il représentait comme oppression sociale et politique durant le stalinisme. Pour sa remise en question des conventions d'un théâtre de marionnettes officiel – dont Obratzsov, le directeur du Théâtre Central de Marionnettes de Moscou, est le chef de file – un jeune artiste tchèque, Karel Makojn reçoit, peu de temps après l'invasion de la Tchécoslovaquie par les chars du pacte de Varsovie «Il soutient des plus grands critiques et parmi eux, celui de S. Machonin qui expose clairement les motifs de la naissance de ce théâtre» (Jurkowski, 2000 : 106). Pour bien comprendre ce texte, compte tenu du souci de ne pas nuire à l'auteur, il faut lire entre les lignes :

Ce qui caractérisait jusqu'à présent l'évolution du théâtre de marionnettes tchèque, c'était de bâtir diverses théories, qui s'exprimaient généralement sous formes d'interdits. C'est contre ces normes négatives que s'élève le Vedene Divaldlo, et donc contre le fait de cantonner la marionnette dans le spectacle pour enfants, contre des idées datant du début du siècle, contre cette vision du théâtre de marionnettes qui en fait une institution éthique et non esthétique, et contre son manque d'intérêt pour les courants artistiques modernes (Włodzimierz Felenczak cité par Jurkowski, 2000 : 106).

Le théâtre de marionnettes pour le jeune public est particulièrement tributaire des prescripteurs. Les enseignants et les directions d'école sont le filtre le plus important et l'on sait combien l'idée qu'ils se font de ce que doit être «Un bon spectacle pour enfant» est encore conservatrice tant sur le plan de l'éthique que sur celui de l'esthétique, s'exprimant

par un rejet de la modernité marionnettique. En milieu urbain, la pression effectuée sur les enseignants par les centres de diffusion culturelle commence néanmoins à entamer ces tenaces préjugés□ reste la campagne plus difficile à atteindre et qui, faute de moyens et de choix, se cantonne dans l'accueil de productions souvent discutables.

Pour accéder à un public d'adultes, dans le système institutionnel de la diffusion culturelle, une compagnie doit nécessairement passer par le jugement d'un directeur de programmation possédant un réel pouvoir. Le choix de ce dernier dépend le plus souvent de sa sensibilisation et sa connaissance des formes contemporaines du théâtre de marionnettes.

La presse, quant à elle, est un partenaire rarement efficace. La place de la culture dans les journaux à grand tirage est déjà limitée, le théâtre de marionnettes, peu connu et encore trop souvent cantonné au seul public enfantin, ne trouve qu'exceptionnellement une place. L'information semble toutefois mieux passer dans les journaux locaux où les contacts avec les journalistes, la plupart du temps pigistes pour les questions de culture, sont plus faciles. Les médias audiovisuels, radio et télévision, ne couvrent que des événements exceptionnels à portée internationale – comme le Festival Mondial de la marionnette de Charleville-Mézières qui n'a lieu que tous les trois ans – et ceci est un phénomène relativement récent. Quelques têtes d'affiches, comme les marionnettes asiatiques, de Salzbourg ou, pour la France, la compagnie Philippe Genty méritent le déplacement. D'après l'enquête de l'ARSEC, les journalistes sont, parmi les prescripteurs, ceux pour qui « l'image de la marionnette semble la plus négative [et qui ont] les attitudes les plus opposées. [...] Ces attitudes cachent parfois ou traduisent souvent une totale méconnaissance ou un désintérêt du sujet. Ces attitudes se traduisent souvent dans les faits par des a priori, une absence de recul par rapport au sujet et une recherche de valeurs sûres facilement médiatisables » (ARSEC, 1989□ 233). Se détachent toutefois de ce groupe quelques « journalistes spécialisés dans le théâtre pour enfants qui ont, semble-t-il, une meilleure appréhension du sujet » (ARSEC, 1989□ 234).

Il ressort de ceci que les prescripteurs présentent des attitudes qui diffèrent peu de celles du grand public. Les responsables de collectivités territoriales sont les plus proches du comportement moyen du public non spécialisé (ARSEC, 1989□ 236), exception faite des fonctionnaires responsables des affaires culturelles comme les inspecteurs du théâtre du ministère de la culture. Deux catégories de diffuseurs sont mises en avant□

- Les « diffuseurs spécialisés, ceux qui ont une programmation régulière de la marionnette » qui possèdent une bonne connaissance de cet art mais dont les jugements sont les plus sévères.

- Les diffuseurs non spécialisés qui «gardent des contours qui restent assez flous et imprécis» de ce théâtre. C'est donc principalement à un manque de références que sont confrontés les marionnettistes qui entreprennent des démarches de vente auprès des diffuseurs.

Dans le monde de l'enseignement, l'ignorance du médium «prend essentiellement la forme d'une absence de références. Elle se traduit sous la forme d'une incertitude au moment des choix, ce qui favorise les compagnies non professionnelles» (ARSEC, 1989, 240) dont les prix sont plus attractifs. L'exigence première des enseignants est le plus souvent d'ordre pédagogique «comment vont-ils pouvoir faire les liens entre les éléments du spectacle et les apprentissages académiques»

Le principal problème rencontré, si l'on en croit les études comme celle de l'ARSEC, est un problème de compétence et de formation de ce «premier public» de prescripteurs. Les chercheurs de l'ARSEC ont démontré l'immensité du travail pédagogique à faire prioritairement en leur direction afin de présenter le théâtre de marionnettes d'aujourd'hui et de les aider à rompre avec des idées toutes faites héritées d'un passé révolu. La prise de risque pour aller voir ou acheter un spectacle qui n'a pas une notoriété reconnue est quasi inexistante, surtout s'il s'agit de marionnettes pour adultes. Pour guider leurs choix, les diffuseurs «déplurent l'absence de critères qualitatifs reconnus et de prescripteurs faisant référence» ces points de repères les aideraient, disent-ils, à se forger une opinion qui serait alors acceptée comme conforme aux canons esthétiques ayant cours dans la période considérée. Ils semblent que les règles formelles et informelles qui conditionnent le théâtre de marionnettes traditionnel sont perçues comme vieillottes et dépassées «mais rien encore, hormis des avant-gardes encore mal perçues, ne vient établir les nouvelles balises qui serviraient de béquille idéologique à ces prescripteurs, intermédiaires entre les marionnettistes et le public, pour qu'ils puissent prendre quelques risques à programmer plus fréquemment des spectacles de marionnettes contemporaines. La crainte des «salles vides prédomine [...], l'absence de notoriété des compagnies et le manque de compagnies leader viennent renforcer la mauvaise image auprès de leurs publics» (ARSEC, 1989, 275). Une contradiction surgit à propos de l'accueil des spectacles «il est reconnu que l'absence de salles adaptées à la marionnette «constitue un frein important à la diffusion du genre». Mais dans le même temps, les prescripteurs institutionnels insistent sur les contraintes financières qu'ils subissent ou qu'ils croient subir «[...] et qui les conduisent à programmer [les spectacles] dans des salles de grandes dimensions de façon à compenser par l'importance du public [enfantin] le faible prix de vente unitaire du billet vendu» (ARSEC, 1989, 277). Si l'idée de construire un lieu adapté aux théâtres de marionnettes est pris au sérieux, immédiatement se pose la question de la taille et de la rentabilité. Il

semble qu'une bonne part des difficultés de perception du théâtre de marionnettes contemporain par le grand public est imputable à l'attitude timorée des responsables culturels qui, soit par préjugés soit par méconnaissance, ne font pas tous les efforts que cet art pourrait mériter. Le travail de sensibilisation en direction du public passe donc avant tout par celui des prescripteurs.

## CHAPITRE III

# LE SOUS-SYSTÈME OBJETS MANIPULÉS OU MARIONNETTES

### A. ASPECTS STRUCTURELS

#### Création et diffusion

Ce grand sous-système économique contient d'une part, tout ce qui touche matériellement au processus de création et de production d'un spectacle et, d'autre part, ce qui revient à la diffusion de ces spectacles. L'étude de ce sous-système que nous ne pouvons pas faire ici faute de place, devrait permettre de prendre en compte tous les aspects concrets et monétaires qu'implique la production d'un spectacle de marionnettes. L'étude des stratégies de diffusion est un impératif qu'encore trop de petites compagnies négligent bien souvent faute de connaissance des lois du marché artistique et de moyens financiers pour s'engager dans une campagne efficace. Mais, nous n'allons pas aborder dans le cadre de ce travail les aspects de la mise en marché du «produit artistique» spectacle de marionnettes. Nous sommes, malgré tout, très conscient de l'importance vitale de cette phase obligatoire pour tout artiste voulant rencontrer le public. Nous voulons plutôt mettre l'accent, dans cette partie, sur un sous-ensemble qui nous semble un élément déterminant de notre recherche le sous-système marionnettes, objets manipulés.

La marionnette tient une place bien particulière dans le grand sous-système économique et plus précisément dans celui que l'on a nommé création/production. Cette position tient essentiellement à son statut d'objet artisanal dont la réalisation entraîne, à quelques exceptions près (comme dans le théâtre d'objets), un coût qui peut être important dans une production. Cette dimension économique tient tout autant aux choix des matériaux utilisés qu'au temps consacré à son élaboration. Et nous savons qu'il est souvent très important des mois de travail peuvent être indispensables à la réalisation d'une marionnette à fils. L'acquisition de savoir-faire technique s'avère, elle aussi, coûteuse, comme la maîtrise du moulage à l'élastomère et la réalisation de formes à la mousse expansée.

## Spécificités de l'objet marionnette

Mais force est de constater que l'objet marionnettique se démarque radicalement des autres éléments matériels entrant dans la composition d'un spectacle, comme les accessoires, les éléments de décors ou le matériel technique. Ce qui lui donne ce statut si particulier, c'est bien sa relation privilégiée avec l'acte artistique de la manipulation. L'objet manipulé ne peut être pensé qu'en étroite interaction dynamique et complexe avec le sous-système praticien du grand sous-système biosocial. C'est cette interaction avec les praticiens qui va orienter la suite de notre réflexion, relation qui prend sa source dans la phase de la fabrication pour s'épanouir dans celle de la mise en jeu.

L'étude d'un système aussi complexe que celui de la marionnette, considéré comme un objet avant tout théâtral mais possédant aussi une dimension historique, culturelle, esthétique et technique, justifie une approche multidisciplinaire. La fragilité de toutes définitions formelles se fait sentir dès que nous nous trouvons aux marges des formes théâtrales communément admises. Déjà, par le passé, le recours à la marionnette à des fins de rituels magico-religieux, en l'absence d'un public identifiable comme tel et hors de situations de divertissements profanes, pouvait poser aux historiens de la marionnette des problèmes délicats de classification. Aujourd'hui, alors que l'expansion de cet art semble sans limite, c'est l'objet lui-même et plus seulement son statut au sein d'une forme spectaculaire humaine organisée qui pose question et nous devons nous interroger sur les critères à partir desquels nous pouvons intégrer un objet au sous-système «marionnettes». Selon Jurkowski, le renouveau du théâtre de marionnettes de l'entre-deux-guerres «est assuré par une génération d'artistes, peintres ou sculpteurs qui ne sont pas marionnettistes professionnels». En effet, la nouvelle génération des marionnettistes est constituée par un important contingent d'artistes formés aux arts visuels, de plasticiens désireux d'approcher l'univers théâtral en y apportant leurs désirs de «performances». Mais cet univers pourrait leur être rédhitoire s'il ne possédait que la dimension de l'acteur humain. La dimension sculpturale de la marionnette permet justement de jeter de nouvelles passerelles entre les deux approches artistiques, autrement dit, entre le statisme des arts plastiques et le mouvement marionnettique, mouvement qui fonde la réalité du théâtre de marionnettes. Les échanges entre le théâtre et les artistes peintres ou sculpteurs remontent au début du XX<sup>e</sup> siècle. Jurkowski rappelle qu'ils introduisirent «des semblants de marionnettes dans des pièces de théâtre (Picasso), dans des ballets (Léger) ou au cinéma (Alexandre Exter)». Et il poursuit en donnant quelques exemples significatifs des interactions qui purent exister entre les avant-gardes historiques et la marionnette «Les futuristes Fortunato Depero et

Enrico Prampolini travaillèrent pour Vittorio Podrecca, à Rome. Ils fabriquèrent des marionnettes en s'inspirant de la géométrie et de modèles mécaniques. Sophie Taeuber-Arp et Otto Morach, au théâtre de marionnettes de Zürich, sculptèrent des marionnettes dadaïstes et cubistes, aux formes naïves, jouant sans contrainte, de couleurs franches, vives et portant la trace des outils utilisés (Jurkowski, 2000[21]).

L'historien polonais ajoute, toutefois, que l'implication de grands artistes, dans le monde de la marionnette fut réduite, «Leurs spectacles eurent une vie éphémère, et le grand public resta indifférent à ces valeurs artistiques» (Jurkowski, 2000[21]). C'est surtout après la Deuxième Guerre mondiale que l'influence des plasticiens prit une tout autre envergure. Toutefois s'ils assurèrent une ouverture vers de nouveaux moyens, ces artistes travaillaient «En marge de la profession et ne prenaient pas en compte la poésie normative admise par tous» (Jurkowski, 2000[51]). C'est le cas de Gaza Blattner, de Fred Schneckengerber ou de Harry Kramer. Ce n'est que progressivement que les diverses influences marquèrent durablement le théâtre de marionnettes contemporain au sein duquel le «Théâtre plastique» ou comme le nomme Jurkowski «Le théâtre d'art plastique animé», conserve une place de première importance.

Il reste que l'appartenance ou non d'un objet au théâtre de marionnettes pose et posera encore longtemps problème. Nous avons suivi l'évolution de cette démarche conceptuelle dans notre chapitre traitant des définitions et nous avons pu mesurer combien étaient peu concluantes les diverses tentatives en ce domaine. Toutefois il est nécessaire de trancher, même si nous sommes conscients que nous n'allons obtenir qu'une sorte d'instantané interprétatif de ce que peut être aujourd'hui l'objet marionnettique, laissant le champ libre à des remises en question que seuls les artistes marionnettistes peuvent réellement susciter par leurs propositions esthétiques.

Nous savons que l'objet manipulé impliqué dans une action théâtrale est une condition nécessaire à son assimilation à l'art théâtral marionnettique. Sa présence seule justifie que l'on puisse s'interroger sur la pertinence d'une identification avec cet art, tandis que si l'objet disparaît, toute tentative dans ce sens perd sa raison d'être. Une fois admises ces prémices, il nous faut observer l'apparition, tant sur le plan des formes esthétiques que sur celui des structures fonctionnelles, de nouvelles «Espèces» de hybridation de types antérieurs ou créations totalement originales, qui modifient les catégorisations techniques et esthétiques traditionnelles. Au-delà de ces mutations, dont il n'est encore pas possible de relever de façon exhaustive toutes les manifestations, nous devons, dans les récentes créations, prendre en compte les profondes modifications qui sont apparues dans les



rapports qu'entretiennent les praticiens (concepteurs comme manipulacteurs) avec l'objet manipulé. Sous l'influence, semble-t-il, des usages en cours dans les arts visuels, les objets marionnettiques ont acquis, de plus en plus fréquemment, un statut artistique qui fait des spectacles – et par voie de conséquence les marionnettes – des «œuvres» uniques, rendant ainsi parfaitement inutilisables pour d'autres projets les objets manipulés construits à l'occasion d'une telle création.À chaque nouveau projet, un renouvellement total des éléments plastiques doit être effectué. Cette exigence scénographique bouleverse profondément les habitudes de création héritées des marionnettistes des siècles passés.

Dans le théâtre traditionnel, on pouvait à loisir réutiliser les mêmes marionnettes pour leur faire interpréter des personnages différents□ il suffisait de respecter certains critères typologiques et de modifier soit le costume, soit la coiffure du personnage, voire la tête, comme c'était le cas pour les théâtres belges ou ceux du nord de la France. Le théâtre de marionnettes de Liège, celui de Louis Richard à Roubaix possèdent encore un fond de plusieurs centaines d'éléments comprenant□des structures corporelles avec buste, membres inférieurs et supérieurs, des têtes amovibles, des chevelures, des costumes et accessoires, le tout pouvant être agencé suivant les besoins des pièces à présenter. Le répertoire de ces théâtres pouvait comprendre jusqu'à 200 textes différents. Il était donc indispensable de posséder un réservoir de marionnettes classées par type avec des caractères dramatiques bien marqués, soulignés par les traits du visage et un costume qui se devait de coïncider avec l'époque du drame dans lequel le personnage évoluait. Ce sont précisément ces différents éléments techniques et décoratifs, assemblables de diverses façons, qui nous ont guidé dans l'établissement d'une grille descriptive permettant d'identifier les différents éléments ou sous-systèmes qui composent l'objet marionnettique.

Les théâtres du□guignol traditionnel entretenaient aussi une réserve de têtes au caractère bien affirmé en bois sculptées, le plus souvent dans du tilleul. À ceci, venait s'ajouter un certain nombre de gaines confectionnées dans un solide tissu de lin ou de coton. Les mains en bois sculpté étaient fixées à l'extrémité des manches des gaines et ne présentaient qu'exceptionnellement des disparités entre personnages de qualité ou de sexe différent. Costumes et accessoires venaient compléter l'aspect final des marionnettes, en fonction du contexte dramaturgique dans lequel ces personnages évoluaient.

Ces compagnies de théâtre populaire fonctionnaient sur un fond textuel et marionnettique évoluant peu mais qui était cependant suffisamment important pour permettre une rotation des pièces et satisfaire ainsi les goûts de leur public. La nouveauté et le renouvellement tenaient plus à la capacité de composition langagière des artistes marionnettistes et à la

virtuosité de leur manipulation qu'aux sujets et aux personnages de leurs pièces. Les marionnettes devaient être facilement identifiables par le public et n'étaient renouvelées que lorsque leur état de délabrement interdisait les réparations□elles pouvaient ainsi rester au service de plusieurs générations de manipulateurs.

Le théâtre de marionnettes contemporain s'accommode mal de cet attachement aux marionnettes comme aux répertoires auxquels elles sont liées□l'œuvre est considérée comme unique, originalité dont nous avons déjà remarqué qu'elle pouvait s'exprimer aussi bien par le sujet traité possédant un texte inédit que par les partis pris d'une mise en scène s'appropriant des textes préexistants. Recherchant la nouveauté, l'enjeu du plaisir éprouvé par le spectateur n'est plus dans la complicité avec un personnage populaire connu (comme Polichinelle ou Guignol) dont la structure dramaturgique s'apparente à celle du feuilleton (littéraire ou télévisuel) centré sur un personnage héros, mais plutôt dans la découverte et l'étonnement ressenti lors de la présentation d'événements spectaculaires originaux. Le rapport à l'œuvre est donc radicalement différent, comme l'est l'exigence d'originalité de chaque nouvelle création□en conséquence, c'est l'objet manipulé qui va bénéficier de cette course à l'insolite□au service d'une œuvre originale, il devra lui aussi posséder ce caractère devant faire de lui un objet unique, image de marque de la créativité de la compagnie.

Nous allons présenter un panorama, le plus complet possible, des différentes «*espèces*» de marionnettes qui ont pu exister dans le passé et de celles qui existent aujourd'hui. Nous proposons de décomposer l'ensemble marionnette en 5 sous-systèmes, comprenant les trois ensembles les plus fréquemment utilisés par les historiens de la marionnette□ les marionnettes manipulées par en dessous, les marionnettes manipulées par le haut et les ombres, auxquelles viennent s'ajouter deux ensembles qui, même s'ils peuvent plonger leurs racines dans des formes relativement anciennes, n'en demeurent pas moins, surtout pour le premier groupe, le terrain privilégié où vont s'exprimer les évolutions les plus caractéristiques□les marionnettes manipulées de niveau et les silhouettes peintes.

Un premier constat doit être fait□ mis à part les ombres et les silhouettes peintes appartenant à des familles proches, la discrimination permettant de différencier les catégories de marionnettes s'organise autour du type de manipulation auquel est soumis l'objet marionnettique ou plus précisément, la place que tient, dans l'espace scénique, le manipulateur par rapport à celui-ci. De ces critères catégoriels, l'observateur peut déduire deux caractéristiques fondamentales de l'objet-marionnette□le mouvement, autrement dit son style de déplacement dans l'espace et son rapport intime avec un manipulateur, mettant ainsi en relief la dialectique de l'interprétation marionnettique.

La profusion des marionnettes inventées à des fins de spectacle peut surprendre dans notre recherche typologique, il nous est arrivé de rencontrer des objets marionnettiques difficilement classables dans une catégorie précise ou qui pouvaient entrer dans plusieurs de ces catégories, métissage ou abâtardissement, nous ne prendrons pas position malgré tout, le plus grand nombre trouvera une place dans l'un ou l'autre des sous-ensembles mentionnés plus haut. Nous avons volontairement mis de côté les manipulations à distance, celles qui s'effectuent sans aucun contact physique direct quoique la manipulation puisse se faire en temps réel c'est le cas lorsqu'il s'agit de robots ou d'objet télécommandés à distance. Les images virtuelles, plus ou moins anthropomorphes, commandées directement par les corps d'acteurs manipulateurs (porteurs de capteurs électroniques recueillant leurs mouvements) posent un autre type de problème dans ce contexte il n'existe plus d'objet matériel, pourtant l'on fait souvent appel à des marionnettistes pour faire vivre les personnages virtuels<sup>1</sup>. Nous sommes conscients qu'il faudra prochainement prendre en compte ces nouvelles techniques qui ne restent plus cantonnées au cinéma mais commencent à pénétrer le spectacle vivant.

La frontière entre la marionnette et des formes proches comme l'automate et maintenant la marionnette-robot est mince. L'un des principes qui pourrait, selon nous, permettre de délimiter une frontière serait de définir ces objets plus par leurs liens avec le manipulateur humain et donc son implication dans un processus théâtral, que par leur mode d'animation proprement dit ou leur statut d'objet concret. Autrement dit, l'interaction manipulateur/objet manipulé doit être le premier point à prendre en compte. Cette interaction est une condition nécessaire mais non suffisante, la dimension spectaculaire est également indispensable tout comme l'est l'existence du personnage signifié par l'objet manipulé et dont nous avons déjà affirmé l'essence anthropomorphique, au moins sur les plans psychologique et symbolique.

En leur temps, les automates ont posé aux historiens de la marionnette des questions analogues à celles que l'on peut aujourd'hui se poser à propos des «marionnettes électroniques». Il existe, par exemple, de petits orchestres dont les marionnettes/automates fonctionnent à l'aide d'un moteur et d'une câblerie complexe<sup>2</sup> leur fonction spectaculaire n'est pas réduite à un simple phénomène d'exposition – comme c'est le cas dans une vitrine de magasin à la période de Noël – mais est sous-tendue par une mise en scène qui estime utile au discours visuel la présence sur scène de telles images mobiles ceci devrait nous

---

1. À ce sujet se reporter à David Sturman, Christophe Albertini, Tamar Baruch et Geoff Levner (1996 68-73).

2. Comme c'est le cas du petit orchestre réalisé par Karina Chérès (marionnettiste d'origine allemande travaillant à Paris après avoir collaboré plusieurs années avec l'Atelier de l'Arcouest), pour l'un de ses spectacles.

permettre de les considérer comme des marionnettes à part entière puisqu'elles participent pleinement à une démarche théâtrale. L'organisation cyclique et répétitive des mouvements de ces personnages (les différents instrumentistes de l'orchestre en miniature en l'occurrence) ne nous semble en rien rédhibitoire lorsqu'ils s'inscrivent dans une démarche artistique, leur mécanisation n'étant que le résultat d'une solution technique permettant d'alléger la tâche des manipulacteurs ou d'en réduire le nombre lorsque les contraintes budgétaires se font trop pesantes. La danse et la musique contemporaines en ont fait depuis longtemps la démonstration lorsqu'elles intègrent la répétitivité d'une formule plus ou moins complexe d'éléments (qu'ils soient gestuels ou sonores) dans leurs compositions. L'art de la marionnette emploie, lui aussi, ce procédé qui peut s'exprimer soit directement, par la manipulation, soit indirectement, en recourant à l'action d'un mécanisme indépendant ou contrôlé à distance.

Prenons pour acquis que les innovations esthétiques transgressent les catégorisations traditionnelles obligeant le chercheur à réajuster celles-ci il est nécessaire de rester à l'écoute des artistes créateurs et toute crispation théorique autour des plus savantes élaborations risque de se voir balayée, à court ou moyen terme, par les nouvelles propositions. La description présentée ci-dessous n'a d'autre ambition que de donner quelques points de repère à partir desquels l'élaboration d'un savoir concret, mis à la disposition de praticiens (metteurs en scène, scénographes, auteurs) voulant s'engager dans la création marionnettique, pourra être réalisée.

## **Les différents sous-systèmes de marionnettes**

### **Typologie**

Les 5 *sous-systèmes* de manipulations seront eux-mêmes composés d'une *série*<sup>3</sup> de types de marionnettes, soit pour

#### **Les marionnettes manipulées par en dessous**

les gaines

les tiges

---

3. Nous emprunterons à Edward T. Hall ses concepts de *séries*, *notes* et *schéma* tels qu'énoncés dans son ouvrage *Le langage silencieux* (1984 □ 123-165).

les marottes simples

les marottes à mains préhensiles

les marionnettes à claviers

les marionnettes pliantes

les muppets

les marionnettes à doigts

la main seule traitée comme un personnage

manipulation en lumière noire (avec des tubes fluorescents émettant des ultraviolets)<sup>4</sup>

### **Les marionnettes manipulées par le haut**

les tringles

les marionnettes à fils

### **Les ombres**

(qui sont jouées derrière un écran) ont un statut un peu particulier du fait de leur morphologie en deux dimensions.

les ombres articulées

les ombres sans articulations

### **Les marionnettes manipulées de niveau<sup>5</sup>**

le Bunraku

le bonhomme gigueur

les marionnettes à planchette

les marionnettes à fils horizontaux<sup>6</sup>

- 
4. Dans le cas de la lumière noire, il existe toutes sortes de possibilités à partir du moment où l'espace de jeu n'offre plus de point de repère «normal», le manipulateur, entièrement habillé de noir tête et mains comprises, se confondant totalement avec le fond noir du décor. Nous l'avons classé dans les marionnettes manipulées par-dessous car c'est de cette façon que l'on rencontre le plus souvent ce type de spectacle le théâtre de Prague a été longtemps le chef de file de cette technique, mais cette technique pourrait tout aussi bien trouver sa place dans «Les marionnettes manipulées de niveau».
  5. Cette catégorie pose pour l'instant beaucoup de problèmes car elle rassemble sous cette dénomination des formes bien différentes. En fait, il existe peu de formes traditionnelles répondant à ce critère, la plupart des types énumérés sont contemporains.
  6. Dont on ne sait pas trop comment elles fonctionnaient, mais que l'on retrouve dans des gravures du Moyen Âge. Par contre nous avons des exemples d'une telle manipulation faite avec les orteils, exemples cités par Olenka Darkowska (1998 29-55).

les marionnettes aquatiques du Vietnam jouées dans les rizières  
 les marionnettes habitées  
 le théâtre de papier<sup>7</sup>  
 les dérivés modernes du théâtre Bunraku  
 le théâtre noir (où les marionnettes sont manipulées dans un mur de lumière)  
 les marionnettes à roulettes  
 les marionnettes attachées au corps du manipulateur  
 les marionnettes sur tables  
 le théâtre d'objets<sup>8</sup>

### **Les silhouettes peintes**

les silhouettes peintes dites à «découpage articulé»  
 Pupazzi<sup>9</sup>

### **Les composants**

Il nous faudrait maintenant tirer de ces *séries* de types de marionnettes, les *notes* qui les composent et qui peuvent se subdiviser en trois grandes catégories, les *notes* qui concernent

1. **Les éléments de manipulation**, tous éléments matériels et techniques qui permettent la manipulation comme la gaine, les tiges, les fils, les claviers, la croix de manipulation, etc.
2. **Le corps** de la marionnette lui-même divisé en deux catégories
  - les articulations (cuir, tenon-mortaise, charnière métallique, tissu, ressort, etc.)
  - les éléments corporels (têtes, tronc, membres)

---

7. Le théâtre de papier pourrait aussi entrer dans l'ensemble des marionnettes manipulées par-dessus, le théâtre étant généralement posé sur une table et les petites figurines de papier peint sont manipulées à l'aide d'une tige fixée soit par-dessus, soit latéralement, le manipulateur se tenant généralement au-dessus de son théâtre de papier.  
 8. Objets souvent manipulés sur table ou directement sur scène lorsqu'ils sont de grande taille, mais qui peuvent aussi apparaître dans un castelet traditionnel.  
 9. Nous faisons principalement référence aux pupazzi de Lemercier de Neuville.

3. **Les costumes et accessoires** qui caractérisent le personnage, comme le chapeau de guignol et son bâton.

Nous n'affirmons pas, en créant ces catégories, que chaque marionnette les possède ou que tous les marionnettistes utilisent obligatoirement tel ou tel élément, ce ne sont que des indications, des points de repère qui n'éliminent en rien les particularités culturelles et l'imagination des artistes.

Nous devons reprendre nos cinq sous-systèmes de manipulation et noter pour chaque *série* de types de marionnettes les *notes* qui lui sont attachées, soit

**Les marionnettes manipulées par en dessous**

**Les gaines** □ *Le corps* □ la tête, les mains, *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires, *la manipulation* □ la gaine de tissu (en toile forte<sup>10</sup>), les manchons (en sangle, en carton ou en cuir ou peau souple).

**Les tiges** □ *Le corps* □ la tête, le corps (buste, bassin), les membres supérieurs □ les mains, bras et leurs articulations, les membres inférieurs (pas toujours), *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ le tourillon central, les tiges de manipulation.

**Les marottes simples** □ *Le corps* □ la tête, les membres supérieurs, les mains, *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ le tourillon central, la gaine plombée, le cercle de métal, lié au tourillon central par des fils, auquel est attachée la gaine.

**Les marottes à mains préhensiles** □ *Le corps* □ la tête, un bras une main □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ le tourillon central, la gaine plombée ou non, le gant de la main préhensile.

**Les marionnettes à claviers** □ *Le corps* □ la tête, le corps (cou, buste, bassin articulés), les membres supérieurs, les mains et leurs articulations, les membres inférieurs et leurs articulations □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ le tourillon central, les tringles ou fils de manipulations, les commandes ou claviers.

**Les muppets** □ *Le corps* □ La tête dont la bouche est articulée, *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ la gaine avec les gants ou deux bras manipulés par tiges.

**Les marionnettes à doigts** □ *Le corps* □ la tête, *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ le trou dans la tête pour tenir la marionnette sur la première phalange du doigt.

**La main seule (traitée comme un personnage)** □ *Le corps* □ la main nue le costume et accessoires □ le gant.

---

10. Du type de celle utilisée pour les matelas.

## Les marionnettes manipulées par le haut

**Les tringles** □ *Le corps* □ la tête, les mains, le corps (cou, buste + bassin, articulés), les membres supérieurs, les mains, et leurs articulations, les membres inférieurs et leurs articulations, *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ la tringle centrale, la poignée de manipulation ou de contrôle, les fils de manipulation des mains.

**Les marionnettes à fils** □ *Le corps* □ la tête, le corps (cou, buste, bassin articulés), les membres supérieurs, les mains et leurs articulations, les membres inférieurs et leurs articulations, *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ les fils de manipulation, les points d'accrochage des fils de manipulation<sup>11</sup>, le contrôle (ou attelle, croix de manipulation, airplaine).

## Les ombres

Les ombres articulées □ *Le corps* □ la tête, le corps (cou, buste, bassin articulés), les membres supérieurs, les mains et leurs articulations, les membres inférieurs et leurs articulations, *le costume et accessoires* □ costume coupé dans la masse de l'ombre, et peint □ *la manipulation* □ les tiges et les fils de manipulation. La manipulation peut se faire perpendiculairement à la silhouette ou par-dessous. Dans certains cas, elle peut également s'effectuer par au-dessus.

**Les ombres sans articulation** □ Certaines ombres asiatiques, comme dans le *nang yai* thaïlandais, se présentent sous forme de motifs massifs d'un mètre carré jusqu'à deux mètres de haut, découpés finement dans de la peau de buffle □ ces motifs représentent des situations dramatiques sur lesquelles le manipulateur-conteur va élaborer son discours narratif plutôt que des personnages individualisés.

## Les marionnettes manipulées de niveau

**Les Bunraku** □ *Le corps* □ la tête (avec yeux, bouche et sourcils articulés), la pièce d'épaule, bras, avant bras, mains et doigts articulés, cuisses, jambes et pieds □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ poignée de la tête avec clavier de manipulation des yeux, de la bouche et des sourcils, la tige de tête, les tiges des bras, celle de droite porte les claviers de manipulation des doigts et du poignet, les tiges de manipulation des jambes fixées sous le mollet.

**Les marionnettes à roulettes** □ *Le corps* □ la tête, le corps (buste, bassin), les membres supérieurs, mains, bras et leurs articulations, les membres inférieurs (pas toujours) □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ tiges de manipulation de la tête, du corps et des bras.

**Les marionnettes attachées au corps du manipulateur** □ *Le corps* □ la tête, le corps, les membres supérieurs, mains, bras et leurs articulations, les membres inférieurs □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ accrochage du corps, de la tête et des pieds, tiges pour les mains ou mains du manipulateur.

---

11. La tête □ deux ou trois fils (dont deux de chaque côté au-dessus des oreilles) □ les épaules □ un par épaule □ le bassin □ un au milieu □ les mains □ de un à trois suivant le mouvement à effectuer □ les genoux □ au-dessus de l'articulation de chaque genou □ les pieds □ un par pied □ suivant les performances recherchées l'on peut avoir des fils de chaque côté des hanches pour les mouvements latéraux, des systèmes pour l'ouverture des yeux, de la bouche, la montée des sourcils, etc.



**Les marionnettes habitées** □ *Le corps* □ la tête, le corps, les membres supérieurs, les mains, bras et leurs articulations □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ structure de portage de la marionnette, tige centrale ou sac à dos, tiges pour les mains.

**Les marionnettes sur tables** □ *Le corps* □ souvent de type Bunraku simplifié □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ tiges dans la tête ou poignées dans le corps, tiges pour les mains ou préhension directe par la main de la marionnette.

**Théâtre de papier** □ *Le corps* □ la figurine en papier □ *le costume et accessoires* □ peints □ *la manipulation* □ tiges en fer (ou réglette en carton) de manipulation.

**Le théâtre d'objets** □ *Le corps* □ soit un objet seul forme le corps du personnage, soit il est composé de plusieurs objets assemblés □ *le costume et les accessoires* □ éléments ajoutés servant de signes de vêtement ou d'accessoire □ *la manipulation* □ préhension directe sur des parties de l'objet pouvant facilement servir à cet effet (poignée, anse, etc.), petite tige ou fils rajoutés.

### Les marionnettes peintes pour lumière noire

*Le corps* □ (Manipulation en lumière ultraviolette) ce sont souvent des marionnettes à tiges □ *le costume et les accessoires* □ leur note caractéristique est d'être peintes en peintures fluorescente, ne faisant apparaître que ce qui est peint □ *la manipulation* □ tiges de manipulation, fils et clavier.

### Les marionnettes du théâtre noir

Les marionnettes sont manipulées dans un mur de lumière, ce sont plutôt des marionnettes de type Bunraku, avec manipulation possible à plusieurs.

*Le corps* □ *la manipulation* □ tiges de manipulation placées aux différentes parties mobiles du corps.

### Les marionnettes aquatiques du Vietnam

Jouées dans les rizières, les manipulateurs, dans l'eau jusqu'à la ceinture, poussent devant eux des marionnettes qui flottent à la surface de l'eau.

*Le corps* □ la tête, le corps (cou, buste + bassin, articulés), les membres supérieurs, les mains et leurs articulations □ les membres inférieurs et leurs articulations □

*le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ tiges, fils et clavier.

### Le bonhomme gigueur

*Le corps* □ la tête, le corps (cou, buste, bassin articulés), les membres supérieurs, les mains et leurs articulations, les membres inférieurs et leurs articulations □ *le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ la tige de contrôle, la planchette.

### **Les marionnettes à fils horizontaux**

(dont on ne sait pas trop comment elles fonctionnaient mais que l'on retrouve dans des gravures du Moyen Âge).

*Le corps* □ la tête, les mains, le corps (cou, buste, bassin articulés), les membres supérieurs et leurs articulations □ les membres inférieurs et leurs articulations,

*le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ fils de manipulations.

### **Les marionnettes géantes**

(Leur structure est le plus souvent proches de celle de marionnettes à tiges.

*Le corps* □ la tête, les mains, le corps (buste, bassin), les membres supérieurs et leurs articulations, les membres inférieurs (pas toujours),

*le costume et accessoires* □ le costume, les accessoires □ *la manipulation* □ le tourillon central, les tiges de manipulations.

### **Les silhouettes peintes ou pupazzi**

*Le corps* □ la tête, les mains, le corps (cou, buste, bassin articulés), les membres supérieurs et leurs articulations, les membres inférieurs et leurs articulations,

*le costume et accessoires* □ taillés dans la masse et peints □ *la manipulation* □ les tiges et les fils de manipulation.

## **B. LA DYNAMIQUE DES INTERACTIONS MANIPULACTEUR/OBJET MANIPULÉ**

Une approche systémique de ce sous-système induit l'obligation de considérer l'objet d'étude dans ses implications dynamiques avec son environnement. La relation qu'entretient la marionnette avec son manipulateur et son constructeur est d'une nature telle qu'il est impossible de parler sérieusement de l'un sans mentionner l'autre □ autrement dit, si l'on considère l'aspect fonctionnel, il n'existe pas de marionnette sans manipulacteur, ni de manipulacteur sans marionnette □ « La marionnette implique donc l'association, effective ou virtuelle, d'un objet et d'un manipulateur » (Gilles, 1977 □ 10). La dynamique du système théâtre de marionnettes s'exprime avant tout dans les rapports qu'entretiennent entre eux deux éléments *manipulacteur* et *marionnette*, sous-système qui constitue le cœur du système global « Théâtre de marionnettes », sans lequel rien n'aurait de sens.

Ils forment à eux deux une unité bipolaire passif-actif qui s'exprime tantôt en complémentarité tantôt en subordination. La soumission ne vient pas toujours d'où l'on pense, c'est-à-dire de la marionnette. Les deux pôles se répartissant ainsi☐

- Le pôle passif☐la marionnette, du fait de son statut d'objet sensé passif et mis en mouvement par une volonté extérieure.
- Le pôle actif☐ le manipulacteur, siège de la volonté créatrice et de l'énergie dynamique.

La *frontière* de ce système se définit par le volume virtuel occupé par le corps du manipulacteur et par celui de sa marionnette ou, plus précisément, par une sorte de bulle flottante, englobant l'espace utile au jeu nécessaire du couple manipulacteur-objet manipulé à un moment donné de la représentation. Cette bulle mobile transporte avec elle cet espace dans un espace plus vaste, celui du castelet – ou plus largement l'espace scénique –, dont les limites sont imposées par la scénographie et la mise en scène. La pénétration ou non de cette bulle répond à des règles proxémiques précises qui peuvent changer d'une technique de manipulation à l'autre, voire d'une culture à l'autre. Chacun de ces deux pôles, qui peuvent eux aussi être considérés comme un sous-système, *le manipulacteur* et *l'objet manipulé*, se compose d'un ensemble d'éléments et possède des propriétés différentes dont nous avons commencé à répertorier, pour la marionnette, les *séries* et les *notes* dans notre analyse descriptive.

Comme tout système, le couple systémique manipulacteur-objet manipulé doit posséder un *réseau de transport et de communication* qui véhicule soit *l'énergie*, soit des *informations*. Sans rentrer trop dans le détail du fonctionnement de ces réseaux, notons seulement leur importance dans les transferts énergétiques entre le manipulacteur et sa marionnette en situation de représentation ou de répétition. Les *articulations* du manipulacteur, comme celles de la marionnette, identifiées comme lieux privilégiés des échanges, seront d'une importance capitale dans le fonctionnement du système.

Il existe toute une littérature qui disserte sur l'étrange et paradoxal rapport qu'entretiennent artistes-interprètes et objets manipulés laissant beaucoup de place à l'imagination et aux interprétations subjectives☐ les débordements sont faciles lorsqu'il s'agit d'évoquer un phénomène tel que le statut du personnage, renforcé par l'illusion d'un mouvement autonome. Cependant, il faut bien reconnaître qu'il existe entre la marionnette et son manipulacteur des interactions d'une nature particulière qui induisent des comportements psychologiques dont l'étude objective n'est pas aisée. L'observation critique de ce qui se

noue entre le manipulateur et le personnage-marionnette en situation de jeu théâtral devrait permettre de mieux comprendre cette étrange «*alchimie*» qui a si souvent fasciné les auteurs écrivant sur le théâtre de marionnettes. À n'en point douter, c'est la vie artificielle de la marionnette qui est à l'origine de cette problématique. La nature d'objet de la marionnette la condamnerait à une totale passivité si elle ne possédait pas dans sa structure, en plus de l'action directe du manipulateur, des éléments qui peuvent la faire «*réagir*» de façon relativement aléatoire et autonome. *Réaction* ou plus précisément *réaction*, sera le mot-clef de cette relation ambiguë. L'on peut ainsi repérer trois grandes étapes ou stades dans l'évolution des rapports marionnette/marionnettiste qui sont respectivement la phase de fabrication, celle de l'apprentissage/appropriation de l'objet marionnettique ou «*prise en main*» et enfin, celle de la représentation publique.

### **La phase de fabrication**

La fabrication est un moment très particulier et riche en surprises, surtout dans le cas où le marionnettiste confectionne lui-même les poupées. C'est à ce stade que sont «*programmées*» les potentialités expressives de la marionnette — période de tâtonnements où l'élaboration se fait fréquemment par «*essai-erreur*» faisant alterner les surprises agréables avec les rêves ratés. Dès cette étape de fabrication amorcée, le sculpteur marionnettiste peut constater la «*résistance*» de la matière qui ne se plie parfois qu'avec difficultés aux exigences créatrices du sculpteur. De cette résistance ou autrement dit des accidents aléatoires du parcours créatif (le plus souvent identifiés, à tort, comme des erreurs) peuvent naître de surprenantes compositions. Le phénomène de création n'est pas linéaire, une part non négligeable d'aléatoire et d'inconscient participe à ce processus qui ne fait que s'accroître dès que l'on s'écarte des chemins battus de la tradition et de la fabrication en série. Mais c'est cette confrontation avec la matière vivante qui fait du travail d'atelier un moment si recherché par les marionnettistes plasticiens.

De la conception du personnage à sa réalisation, va se mettre en place, entre l'œuvre plastique et son créateur, une relation d'une trouble intimité. Cette proximité n'est pas sans danger, elle peut parfois être trompeuse — objet théâtral, la marionnette ne répond pas toujours aux exigences de finition auxquelles sont soumises les poupées jouets ou les sculptures d'exposition conçues pour être vues de près. Produites pour la scène, elles doivent répondre à des impératifs proprioceptifs qui sont liés à l'éloignement du public et à la mobilité de l'objet manipulé — les caractères des personnages doivent pouvoir être perçus

sans effort par le spectateur. Les signes visuels ne doivent susciter aucune ambiguïté et le spectateur doit pouvoir les décoder sans recourir à un jeu de devinette qui risquerait de se faire au détriment du sens et de l'efficacité artistique du spectacle. Cette contrainte est telle, qu'un «Bel objet<sup>12</sup>», lorsqu'il est regardé de très près, peut s'avérer inefficace une fois confronté à l'espace scénique. L'inverse est souvent vrai : une marionnette apparemment «Mal fichue», grossière et peu engageante lorsqu'elle est présentée à quelques centimètres, pourra se révéler d'une expressivité insoupçonnée, une fois «Frottée» aux impératifs du castelet. Voilà pourquoi la prudence de l'homme de l'art pousse celui-ci à ne se prononcer sur les qualités d'une marionnette, aussi improvisée soit-elle, qu'une fois celle-ci observée en situation de jeu.

Toutefois il existe diverses attitudes face à la fabrication des marionnettes : le principal clivage se situe entre la commande faite à un plasticien extérieur et la réalisation par le marionnettiste manipulacteur. Dans le premier cas, le scénographe (ou décorateur sculpteur) obéit aux exigences d'un metteur en scène : en cela, le rapport à l'objet est de même nature que celui qui existe entre metteur en scène et décorateur dans le théâtre d'acteurs. Dans le second cas, celui du créateur de son art, du «Théâtre d'auteur» ou de metteur en scène comme l'on parle du «Théâtre de Brook, de Grotowski ou de Mnouchkine, on pourrait, de même, parler du théâtre d'Obraztsov, de Niculescu, de Meschke ou de Krofta» (Jurkowski, 2000 : 156), la différence est de taille : c'est lui qui élabore tout un univers sorti de son imaginaire, qu'il va construire de ses propres mains, même s'il peut se faire aider par quelques assistants, et donner vie sur scène, à ces objets. La relation entre l'objet et son créateur s'installe progressivement, organiquement. C'est ce qu'explique Henk Boerwinkel du *Figurentheater Triangel* lors d'une entrevue à Londres en 1981<sup>13</sup>, en décrivant son processus de création. Après quelques ébauches graphiques, illustrations d'idées surgies de son imaginaire et de ses fantasmes, il réalise ses marionnettes, considérées comme un préliminaire à partir duquel une recherche systématique va pouvoir se développer. Sa démarche s'appuie sur une longue expérimentation par improvisations successives, déclinant toutes les possibilités expressives de l'objet : gestuelle, effets et métamorphose ou situations dramatiques que peuvent engendrer la marionnette ou les personnages entre eux, s'il y en a plusieurs. Cette pratique de création centrée sur l'objet, repose presque exclusivement sur lui et sur ses actions physiques. C'est la mise en espace et en mouvement d'une image poétique où les

12. Répondant à des critères esthétiques académiques.

13. Voir aussi l'entrevue avec Henk Boerwinkel dans le n°13 de *Marionnette*, juin 1985, p.18 et 19 et celui paru dans l'AS n°19, février 1979, p.42-43.

transformations tiennent une place importante, sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à une quelconque narration. En l'absence de texte dramatique, la pratique créatrice est centrée sur le potentiel expressif des marionnettes – nous pouvons parler, pour ce travail original, d'un véritable «Théâtre de la métamorphose». Il est intéressant d'observer dans ce processus créatif le rapport existant entre le plasticien manipulateur et le personnage marionnette – il sous-entend de la part du plasticien une confiance absolue dans les potentialités inscrites dans l'objet dès sa naissance, potentialités objet qu'il faudra toutefois découvrir, révéler, en quelque sorte accoucher. Le long dialogue entre l'artiste et sa matière première parvient très lentement à la réalisation de petites saynètes qui, mises bout à bout, au long d'une vingtaine d'années de recherche, aboutiront, dans le cas du *Figurentheater Triangel*, à cet extraordinaire spectacle sans paroles qui a fait merveille dans le monde entier – à croire que le langage gestuel de la marionnette pouvait être universel. Soulignons la modestie du créateur se mettant totalement au service d'un art dont l'aléatoire exige une ascèse qui n'est pas éloignée de celle qu'exigeait Grotowski pour ses acteurs dans son «Théâtre pauvre» – discipline et recherche qui, au contact de la matière, doivent libérer le marionnettiste des stéréotypes, utilisant la «Technique au service du processus personnel [...] pour construire son propre langage de signes, ce que Grotowski appelle sa *Partition*, processus de travail conçu «Comme une véritable autorévélation» de l'artiste marionnettiste (Borie dans Corvin, 1998 – 764-765). Cette approche de la marionnette diffère sensiblement de celle du manipulateur s'emparant d'un instrument marionnettique préconstruit par un tiers et devant répondre à une fonctionnalité liée directement à la production du spectacle placé sous l'impulsion d'un metteur en scène et bien souvent d'un texte ayant donné les principales indications concernant le personnage à interpréter.

Toutefois, si la prise de contact diffère assez considérablement entre les deux approches, au stade de la manipulation en situation de jeu, beaucoup d'éléments, dans l'appropriation de l'instrument et la «Création» du personnage – de ses actions physiques et verbales –, sont proches. Le manipulateur passe par une phase d'apprentissage, d'adaptation à l'instrument et de conquête du personnage<sup>14</sup>, phase nécessaire même pour un artiste chevronné, surtout si la technique de manipulation diffère de celle dont il a l'habitude. Dans le répertoire contemporain de théâtre de marionnettes, nous l'avons vu, le renouvellement des techniques de manipulation est fréquent – en fait, ce qui prévaut ne se situe pas, comme dans les formes traditionnelles, dans la fidélité à un type de marionnettes – mais plutôt dans

---

14. Processus très proche par bien des aspects de la «Construction du personnage» telle que Stanislavski la préconise, principalement dans la deuxième période de son enseignement qu'il est convenu de désigner par «La méthode des actions physiques».

ce que ces techniques peuvent apporter – symboliquement, esthétiquement ou culturellement – à un projet théâtral original au service d'un personnage ou plus largement d'un discours, d'un langage théâtral, d'une poésie spécifique.

Nous pressentons combien ces partis pris esthétiques déterminent fortement le rapport à la fabrication de l'objet et par conséquent à la manipulation de ce dernier. Il existe ainsi une multitude d'attitudes possibles face à la marionnette, comme il existe des situations de création différentes qui imposent des modifications à la façon d'approcher l'objet marionnettique, que ce soit dans sa fabrication ou dans sa manipulation, ces deux variables interagissant continuellement l'une sur l'autre. Nous pouvons dès à présent présenter quelques cas où le travail de fabrication et de prise en main impliquent des attitudes différentes

### **Les marionnettes traditionnelles dans leur cadre traditionnel**

Le personnage est construit en fonction de sa description dans la pièce à interpréter suivant une typologie immuable, installée depuis des siècles comme Polichinelle ou Guignol. L'apprentissage de la manipulation se transmet du maître à l'apprenti, du père au fils et, le plus souvent, se fait sur le tas, essentiellement par imitation. La manipulation, fixée par la tradition, est très liée aux stéréotypes du personnage. L'artiste pourra néanmoins, l'expérience venant, apporter sa touche personnelle.

### **Les types traditionnels utilisés dans un contexte non conventionnel**

Le personnage marionnette doit concilier la reconnaissance du personnage de référence (Polichinelle, Guignol ou tout autre personnage populaire facilement identifiable) et la fonction métaphorique ou parodique écrite par l'auteur ou décidée par le metteur en scène. S'il s'agit d'une technique de manipulation traditionnelle (fils, tringle ou gaine), la décision d'opter pour tel ou tel type est circonstancielle et se doit de répondre à l'univers ou à la fonctionnalité décidée par le créateur. Il ressort de ceci une grande liberté pouvant aller du respect aux exigences techniques et scénographiques du type de marionnettes utilisé (castelet adapté, manipulation cachée etc.) à la transgression ou au détournement des règles imposées par l'histoire du médium. Viendra, comme corollaire, un réinvestissement de l'espace en rupture avec les pratiques usuelles. Prenons comme exemple, la manipulation

de gaine à vue comme dans *La ballade de Mister Punch* du Théâtre à Main Nue ou le numéro de marionnette à fils de Philippe Genty, *Le Pierrot*, où le manipulateur avoué est partie prenante de l'action dramatique. Dans ce cas, la présence du manipulateur comme acteur interprétant un personnage, même si c'est le sien propre, est indispensable.

### **Les objets détournés** □

Le choix du scénographe ou du marionnettiste constructeur peut s'orienter soit vers des objets détournés de leurs fonctions usuelles, tout en conservant leur aspect général, soit vers des personnages composites construits par l'addition de plusieurs objets usuels et dotés d'un simulacre de vie. La manipulation et la gestuelle sont entièrement à inventer même si l'on a doté la *figure* d'éléments de manipulation déjà connus comme les tiges, les tringles ou les fils. Pour de tels instruments, il est difficile de prévoir la façon dont ils vont répondre aux différentes stimulations de leur manipulateur. Le plus fréquemment, ce type d'objet est manipulé directement avec la main, en utilisant, quand ils existent, des éléments de l'objet – anse, poignée ou toutes sortes d'excroissances. Dans tous les cas, ces marionnettes demandent un temps de recherche assez considérable pour faire le tour des possibilités expressives et les maîtriser suffisamment pour pouvoir donner un maximum de vérité et de crédibilité aux personnages.

### **Les formes nouvelles** □

Ce sont des objets-sculptures, conçus spécifiquement pour un spectacle □ le choix du type de manipulation peut s'inspirer des typologies traditionnelles quoiqu'il soit parfois nécessaire d'inventer une nouvelle relation à l'objet manipulé tant celui-ci sort des contraintes de jeu habituelles au théâtre de marionnettes. Souvent identifiée comme un art de synthèse mettant en relation diverses disciplines artistiques, la construction de l'objet à manipuler illustre combien la marionnette est sujette au métissage culturel, typologique et interdisciplinaire. Les matériaux de synthèse, entrant pour une bonne part dans la composition des marionnettes modernes, sont un facteur important dans les modifications de l'approche plastique des marionnettes. Ils permettent de réaliser des instruments dont la texture et l'aspect sont directement liés aux possibilités plastiques des matériaux eux-mêmes. Ces matières synthétiques (PVC, latex, aluminium, fibre de verre, mousse expansée, fibre de carbone, etc.) peuvent aussi remplacer avantageusement les matériaux



traditionnels tout en conservant les propriétés de ceux-ci et la fonctionnalité de l'objet marionnettique ainsi réalisé, à tel point, qu'il devient impossible de constater une différence notable entre les anciens et les nouveaux matériaux, si ce n'est que le manipulacteur va trouver, dans ces nouveaux instruments, un confort, une solidité et une maniabilité inimaginables il y a encore quelques années. Ainsi, l'utilisation de pâtes à bois très résistantes, de résine ou encore de mousse expansée enrichie de latex, se substituent au bois de tilleul, réduisant considérablement le poids de la marionnette mais aussi le temps de fabrication. À condition de les maîtriser, la grande diversité des matériaux possibles laisse aux créateurs sculpteurs de marionnette une très grande liberté. La sous-traitance devient donc de plus en plus fréquente car l'utilisation de ces matériaux exige une compétence que tous les marionnettistes n'ont pas encore acquise.

### **La phase d'apprentissage ou de prise en main**

Une fois la marionnette confectionnée, la deuxième étape de la relation objet manipulé/manipulacteur consiste, pour l'artiste, à s'approprier le nouvel instrument. C'est une sorte d'apprivoisement où il s'agit de découvrir par une pratique assidue et créatrice toutes les potentialités de l'objet en allant bien au-delà du rôle spécifique que l'on a préalablement assigné au personnage. C'est à ce stade qu'une véritable communication rétroactive doit s'installer entre les deux pôles du système. Il s'agit pour le manipulacteur de suspendre son désir de faire plier à tout prix l'objet à son désir créateur. Toute son attention doit être focalisée sur la tentative d'installer une relation avec sa marionnette en favorisant chez cette dernière le surgissement de la plus large gamme d'expressions possibles. Dans cette phase de recherche pure, il est nécessaire d'oser accepter « l'aléatoire » de la marionnette qui s'exprime souvent dans ce qu'ordinairement l'on identifie comme « l'erreur » de manipulation. Il ne suffit pas de répéter telle ou telle gamme de mouvements, quoique ceci soit nécessaire, encore faut-il être à l'écoute de sa marionnette afin d'en saisir les imprévisibles potentialités expressives, se laisser surprendre par les propositions gestuelles émanant de ce que certains nomment « l'âme » de la marionnette, comme l'on parle de l'âme d'un violon. Autrement dit, cette quête de l'expressivité d'une marionnette, fraîchement sortie de l'atelier, exige une attitude où se mêlent une écoute modeste mais attentive du manipulacteur pour les réactions de sa marionnette et une volonté créatrice qui s'exprime par une impulsion gestuelle transmise par les différentes articulations du corps du marionnettiste et celles de la marionnette construite en vue de son animation. Que ce soit pour une marionnette totalement nouvelle

ou à cause d'un changement d'instrument auquel l'on n'est pas habitué – de la gaine à la tringle par exemple – ou d'échelle – marionnette de quarante centimètres à une autre de trois mètres de haut –, un temps d'apprentissage est nécessaire. Un certain nombre de règles d'interprétation sont identiques□ toutefois chaque instrument possède des particularités qu'il faut découvrir puis maîtriser.

## **La représentation publique**

Une fois la marionnette fabriquée, apprivoisée, on fixera, lors de nombreuses répétitions, de façon précise, les différentes actions physiques et verbales du personnage. La part d'aléatoire s'amenuisera progressivement, la liberté de l'interprète s'amoindra comme diminuera celle concédée à la marionnette. Il restera néanmoins une marge de manœuvre suffisamment importante pour que l'esprit créatif ne meure pas complètement sous la rigueur de la mise en scène. À cet espace de liberté il faut intégrer les réactions du public, rétroactions qui vont informer l'interprète sur les effets produits par les actions de son personnage. Le manipulacteur devra analyser rapidement ces stimuli et décider d'y répondre ou non. Aucune représentation n'est à l'abri d'incidents pouvant survenir aux moments les plus inattendus□ le couple manipulacteur/objet-personnage devra faire face à ces impondérables qui sont beaucoup plus fréquents dans le théâtre de marionnettes que dans le théâtre d'acteurs humains et le risque d'accident s'accroît avec l'augmentation des éléments techniques et mécaniques. Ces incidents demandent une capacité d'adaptation qui n'est possible qu'après avoir pris le temps de s'approprier complètement l'instrument avec lequel on joue. Sans chercher à les provoquer, ces imprévus sont, à nos yeux, le sel qui donne du goût à la « sauce » spectaculaire.

## **La nature de la relation entre manipulacteur et objet manipulé**

Si nous entrons dans le détail d'une relation caractéristique entre la manipulacteur et sa marionnette, nous pouvons observer, lors de cette interaction, une sorte de va-et-vient expressif et gestuel entre les deux pôles de cette unité d'opposés.□ Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, cet échange n'est pas à sens unique□ une observation minutieuse révèle l'existence d'un échange qui possède les caractéristiques d'une boucle de rétroaction. En effet, chaque impulsion volontaire dirigée du manipulateur vers la marionnette est suivie d'une « réaction » de celle-ci. Nous remarquons souvent que la

*réponse* au stimulus originel n'est pas exactement équivalente à l'intention du manipulateur, qu'il existe un décalage, une sorte «*l'*interprétation*l'* produite par l'objet mis ainsi en mouvement.

Soulignons qu'il n'est pas dans nos intentions de prêter à l'objet en mouvement une quelconque vie personnelle et autonome d'ordre magico-mystique – néanmoins, pour des raisons didactiques et pour créer une image stimulante et organisatrice, on prête souvent une «*l'*âme virtuelle*l'*, une personnalité à l'objet à manipuler, afin de construire une distance psychologique propice à augmenter l'attention du manipulateur et sa compréhension du type d'engagement nécessaire à une manipulation créatrice. Cette précaution prise, nous pouvons constater que ce qui est en jeu dans cette relation objet/manipulateur, c'est la qualité d'écoute du pôle humain qui favorise l'appropriation de *l'aléatoire* produit par le pôle marionnette dans sa réponse aux stimuli initiaux du manipulateur. Il apparaît en effet que l'intention première de ce dernier n'est pas productrice de toute la richesse expressive dissimulée dans le personnage-marionnette. Nous sommes souvent surpris de voir émerger de cette matière mise en mouvement – et ceci de façon totalement imprévisible – des propositions expressives de jeu qui, si l'artiste n'est pas totalement réceptif à ce phénomène, sont inmanquablement perdues. Elles enrichissent considérablement la vie du personnage et lui donnent une vérité qui s'enracine dans les propriétés physiques de l'objet ainsi stimulé. Le marionnettiste se doit de construire volontairement, comme nous l'avons déjà avancé plus haut, une attitude d'écoute – refrénant, pour cela, son obstination à dominer la matière –, d'humilité constructive qui lui permettra d'être totalement réceptif lorsqu'une manifestation de l'aléatoire marionnettique se produira, manifestation venant nourrir et donner de l'épaisseur, élément par élément, au discours gestuel du personnage. Sensément passive et soumise, la marionnette acquiert, dans ces instants privilégiés, un pouvoir qui lui donne momentanément la direction du processus créatif. C'est donc un dialogue dynamique de propositions gestuelles qui s'établit entre les deux pôles du système engagés dans le mouvement manipulatoire dont la réceptivité de l'un et la qualité de la réponse aléatoire de l'autre, viendront enrichir la recherche plus ou moins improvisée du jeu théâtral.

Ainsi cet objet, cette matière inerte se voit dotée d'une vie créatrice alors qu'elle est principalement détentrice d'un statut passif. Contradictoirement, le manipulateur, porteur de l'activité créatrice volontaire, se doit de suspendre celle-ci, afin de percevoir les messages envoyés par la marionnette ainsi stimulée.

## Aspects fonctionnels de la manipulation

La théorie des systèmes nous aide à aller plus loin dans la compréhension du fonctionnement de cet échange de flux d'énergie et d'informations. Suivant les informations qu'il reçoit et, après les avoir traitées – en prenant en compte tous les paramètres existant dans une création dramatique –, le manipuleur, principal *centre de décision*, donne des ordres qui agissent directement sur les *flux expressifs* manifestés par l'objet. Un rééquilibrage continu s'effectue, alimenté par les *boucles de rétroaction* qui ne cessent de renvoyer au *centre de décision*, les réactions produites par les flux énergétiques ou plus simplement dit, les impulsions gestuelles significatives transmises du manipulateur à la marionnette-personnage agissant par délégation. Plus le centre de décision est à l'écoute de ce *feed-back* de la marionnette, plus riches sont la composition et le jeu du personnage.

Rappelons que l'analyse présente se situe sur un plan où le sous-système manipuleur/marionnette est dépendant d'une autre sphère de décision à laquelle il est directement inféodé ☐ celle du metteur en scène. Il est indispensable de rappeler que l'analyse du *système marionnette*, envisagé sous l'angle de l'art théâtral, doit se faire en deux temps ou plus précisément qu'il existe deux phases principales de son activité ☐ celle de l'élaboration du spectacle et celle de la représentation publique d'un produit théâtral achevé. Nous constatons que c'est essentiellement dans la première phase, celle de la recherche, que l'aspect aléatoire est le plus riche dans le rapport marionnette/manipuleur. La « ☐complicité☐ qui s'installe entre les deux pôles se fait très progressivement et demande cette phase d'apprivoisement mutuel qui permet un maximum de liberté afin que toutes les potentialités de l'objet, comme celles de son manipulateur, puissent émerger. C'est une longue et difficile pratique que trop souvent, pour des raisons économiques ou par manque de formation, on écourte, sans permettre l'investigation de toutes les possibilités du jeu marionnettique.

## Spectateurs et règles formelles et informelles

La confrontation avec le public, effectuée lors des représentations, n'est pas véritablement différente, mais elle implique moins de recherche que dans la phase précédente. Les longs apprentissages dus aux répétitions s'inscrivent si profondément dans le corps des artistes que ce conditionnement, parvenu quasiment à l'état réflexe, peut, sans dommage, échapper partiellement à la conscience du manipuleur, comme dans la gestuelle du repas

quotidien le maniement du couteau et de la fourchette. Mais cette inconscience instinctuelle relative ne veut pas dire que le fonctionnement du système a changé de nature. Il est simplement passé d'un fonctionnement conscient à une automatisation des principales tâches à effectuer, laissant à l'acteur la liberté d'une micro-adaptation du jeu aux réactions de ses partenaires, comme à celles du public, cet ensemble si déterminant dans le système lorsqu'il s'exprime au niveau de la représentation. Nous pouvons avancer, en nous appuyant sur les concepts développés par E. T. Hall, que lorsque la *connaissance technique* de la manipulation devient *formelle*, c'est cet aspect *formel* qui, bien souvent, devient un obstacle à toute expérimentation permettant de faire sortir la manipulation du cadre rigide installé par la tradition. Il y aurait ainsi une façon « naturelle » de manipuler et il y aurait des transgressions créatrices, voire révolutionnaires, face à ces *règles formelles* du bon usage de la marionnette. Nous sommes aujourd'hui dans une période de redéfinition des *règles formelles* et *informelles* du jeu marionnettique, ce qui ne se produit pas sans résistance, la fameuse « *Résistance au changement* » qui s'exprime tant du côté de la profession, que du côté des prescripteurs et du public. De nouvelles *règles techniques* s'imposent qui tendent, par la formation et les divers apprentissages, à devenir des *règles formelles*. La manipulation à vue en est un bon exemple pour l'Occident.

### Notes et séries, l'exemple des articulations

Si, comme nous l'avons montré, il est indispensable pour l'analyse de la marionnette, d'envisager celle-ci dans son rapport dynamique avec son manipulacteur, constituant ainsi un système cohérent, on doit, pour être complet, considérer séparément chaque pôle composant le système. Nous avons déjà traité du manipulacteur précédemment. Il reste que l'objet marionnettique, pris lui aussi comme un sous-système, porte en lui des éléments esthétiques et techniques qui peuvent potentiellement générer du sens, que ce soit de façon aléatoire ou structurelle. Pour mieux comprendre le fonctionnement de ce système il faudra analyser comment s'organise sa structure profonde. Pour illustrer une telle démarche, nous pouvons, par exemple, nous pencher sur la *série* « *Articulations* », répertoriée précédemment dans notre description générale. Il sera possible d'établir un classement en fonction, d'une part, des matériaux (bois, cuir, tissu, élastique, ressort, etc.) entrant dans sa confection et, de l'autre, selon la façon dont ces matériaux servent de lien entre les éléments à articuler. Pour chaque élément de la *série* « *Articulations* », il sera nécessaire de déterminer quelles sont ses *notes*, c'est-à-dire les matières et les propriétés la composant. Chaque *note* se verra attribuer un niveau d'aléatoire potentiel suivant le degré d'aléatoire

dont est dotée l'articulation. Il sera étalonné suivant la qualité de réponse produite lors d'une impulsion donnée par le manipulateur. Sans entrer dans le détail de la fabrication de la marionnette proprement dite, nous pouvons dès à présent imaginer qu'il peut exister une grande différence de réponse, pour une même impulsion venant du marionnettiste entre, d'une part, une articulation en bois avec tenon-mortaise permettant un mouvement autour d'un axe rigide, interdisant de fait tout mouvement latéral situé hors de l'axe de rotation et, de l'autre, une articulation constituée par un ressort qui, longtemps après la stimulation, transmutera l'énergie première en autant de petits mouvements aléatoires, mouvements appartenant en propre à la marionnette qui échapperont à la volonté du manipulateur. La réponse de chaque articulation sera donc d'une qualité très différente, ce dont devront tenir compte aussi bien le manipulacteur que le scénographe et le metteur en scène. Nous sommes face à une contradiction riche de conséquences □ à une articulation contraignante (de type tenon mortaise ou charnière métallique) correspond une liberté de manipulation, puisque celle-ci est techniquement limitée et donc plus facilement contrôlable par le marionnettiste, renforçant ainsi l'asservissement de l'objet à son manipulateur. Contradictoirement, des articulations souples (comme le ressort ou l'élastique) libéreront sensiblement le mouvement de l'objet, lui procurant par là une autonomie considérable au détriment du contrôle exercé par le manipulacteur.

Nous pourrions étendre cette analyse à tous les éléments constituant la marionnette comme les costumes – en cuir, en métal □ éléments plus facilement déterminables □ en soie, en plume □ éléments possédant une potentialité de réponse aléatoire plus grande –, la chevelure, etc.

### **Modèle taoïste *yin/yang* de la manipulation**

Nous pouvons imaginer toute la diversité des interactions pouvant exister au sein du couple manipulacteur/objet manipulé. Pour identifier cette double polarité manipulacteur/objet manipulé certains praticiens utilisent le symbolisme taoïste du *yin/yang*, attribuant au manipulacteur les qualités du yang et à la marionnette celle du yin. Cette approche a l'intérêt de rompre avec un vocabulaire dualiste, voire manichéen, opposant la marionnette à son manipulateur □ elle permet d'aborder avec un regard neuf la dynamique de notre système théâtral et de percevoir la richesse de cette bipolarité prise dans un mouvement d'alternance et de complémentarité. Dans cette perspective, chaque élément possède le germe de son contraire et, suivant où il se trouve, peut développer l'aspect inverse de sa

structure première. Ainsi le manipulacteur devient yin dans la phase d'écoute et de réceptivité des propositions du personnage marionnettique, ce dernier exprimant dans cette même phase des qualités ordinairement attribuées au yang. Concept fonctionnel dynamique et d'une grande efficacité pédagogique, l'emblématique chinoise du yin/yang pourrait fort bien s'étendre à tous les niveaux du système théâtral proposant ainsi un modèle original s'appliquant à l'ensemble du phénomène théâtral. Nous ne pousserons pas plus loin cette approche, elle nous entraînerait hors des limites actuelles de notre recherche.

## CHAPITRE III

# L'ESPACE THÉÂTRAL DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES

### A. INTRODUCTION

Dans notre chapitre consacré aux plasticiens, scénographes et décorateurs, nous avons souligné combien le castelet et plus largement l'espace de jeu du théâtre de marionnettes avait été l'un des enjeux majeurs des mutations esthétiques de ce théâtre depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle et plus précisément après la Seconde Guerre mondiale. Les années 1960-1970 ont vu « Les propositions scénographiques les plus folles se développer à travers les créations des marionnettistes » (Lazaro, 1993 : 11) et le castelet se transforme, se distend, éclate et laisse apparaître sur scène un interprète qui se met à manipuler à vue « toute sorte de personnages, de matériaux et de formes par-dessus, par-dessous, de l'intérieur, de mille façons différentes » (Lazaro, 1993 : 11). De multiples propositions voient le jour auxquelles contribuent des plasticiens « Ennuyés par le syndrome du demiurge [osant] introduire le mouvement dans leur travail » investissant les potentialités cinématiques et dramatiques du théâtre de marionnettes. En France, le nombre de compagnies augmente sensiblement et la marionnette « hier confinée au théâtre pour enfant se saisit d'une parole contemporaine et investit le répertoire théâtral » (Lazaro, 1993 : 11). Pourtant cette mutation de l'espace marionnettique ne fait pas l'unanimité et provoque dans l'Hexagone un débat qui agite toute la profession, débat exacerbé par l'approche d'Antoine Vitez qui, s'il introduit la marionnette à Chaillot<sup>1</sup>, la condamne au castelet traditionnel. La démarche suscitée par Vitez et qui prit corps dans le cadre de la formation à la manipulation dispensée par Alain Recoing – qui pourtant, sur bien des aspects, ne partageait pas les partis pris « conservateurs » du directeur de Chaillot particulièrement sur la « dictature » du castelet – suscita pourtant un courant de la marionnette contemporaine qui depuis a fait école. Remarquons que cette prise de position en faveur de la tradition, de « l'autre théâtre de Vitez » selon l'expression de Georges Banu, ne pouvait prendre tout son sens que par le passage obligé, à travers un rigoureux apprentissage, des fondements de l'art

---

1. Où, en 1981, il vient d'être nommé directeur.



marionnettique par des interprètes choisis pour tenir le castelet du grand foyer de Chaillot, d'autant que ceux-ci, paradoxalement, venaient tout droit du monde du théâtre et non du milieu professionnel ou traditionnel de la marionnette.

Tenants ou adversaires du castelet se sont donc régulièrement affrontés depuis les années 1960-1970 un peu partout dans le monde occidental et ces débats présentent beaucoup de similitudes avec ceux qui ont agité, à la même période, le théâtre d'acteurs à propos de la scène à l'italienne, scène «bourgeoise» par excellence, voire à la pertinence de l'existence d'un lieu spécifiquement réservé aux manifestations théâtrales. Pour Alain Recoing, nous sommes en présence d'un faux débat qui trouve certainement son origine dans les préjugés et l'ignorance que l'on a du théâtre de marionnettes. Cette attitude de refus systématique de l'évolution du théâtre de marionnettes valorise «une image réductrice, limitée presque exclusivement aux pratiques du XIX<sup>e</sup> siècle et à l'enfance. Le «castelet» est la référence scénographique unique de ces préjugés qui témoignent de cette ignorance [c'est] vouloir ignorer l'histoire de cet art et la réalité de la recherche contemporaine» (Recoing, 1993, 15). Pour Recoing les enjeux concernant l'espace scénique de la marionnette ne peuvent et ne doivent sortir de ceux du langage théâtral et sont du ressort du metteur en scène et du scénographe, artistes qui n'ont pas à s'embarrasser de préjugés pouvant restreindre leur créativité. Autrement dit, «nous ne nous éloignons pas ni ne revenons au castelet. Il est parmi d'autres, mais non pas la seule, une hypothèse scénographique qu'on peut employer ou non selon les nécessités de l'œuvre et les techniques de manipulations adoptées, et non pas selon les modes en cours ou la nostalgie d'un passé mythifié» (Recoing, 1993, 15). Pierre Blaise, qui fut de ceux qui animèrent le castelet du grand foyer de Chaillot, ne cache pas qu'il reste un partisan de la marionnette en castelet, mais, pour lui, le castelet ne peut être réduit à la baraque du guignol de jardin public puisqu'il est l'ossature de la scénographie à ceux qui s'inquiéteraient de la disparition du castelet occasionnée par la manipulation à vue, il répond «Je ne pense pas que la manipulation à vue ait éliminé le castelet. Un rideau de lumière, une simple barre, le coude sur lequel le ventriloque appuie sa marionnette, même le costume à travers lequel passe la main, sont des castelets. Il y a toujours un endroit qui cache, un endroit qui instaure la convention permettant au spectateur de croire que la marionnette n'est pas manipulée par l'acteur qui intervient pourtant de toute évidence» (Blaise, 1993, 21).

Même si le castelet a subi de profondes remises en question, il n'en demeure pas moins l'une des solutions scénographiques les plus utilisées de nos jours lorsque le choix d'une manipulation cachée est fixé par le metteur en scène. Il répond alors aux impératifs

techniques du type de marionnettes adoptées qui sont de trois ordres. Le premier est de cacher le manipulateur, le second d'être techniquement adapté à la typologie de la marionnette – par-dessus, par-dessous, l'échelle des marionnettes, etc. –, le troisième est lié à la décoration proprement dite dont il faut identifier deux éléments qui peuvent être complémentaires ou totalement opposés□ce sont les éléments extérieurs du castelet qui peuvent aller du neutre ascétique des théâtres contemporains – souvent constitué de rideaux noirs –, à la luxuriance baroque des théâtres forains du siècle dernier□ce sont aussi les éléments intérieurs du théâtre de marionnettes, dont la fonction essentielle est de situer, par des toiles et des éléments de décors, le lieu et le temps de l'action dramatique. Remarquons toutefois que le castelet peut parfois prendre un aspect qui intègre à la décoration externe la scénographie interne et précise le lieu de la fable□l'archétype de cette structure est le château-castelet, cadre naturel des chansons de geste du Moyen Âge. Viennent s'ajouter aujourd'hui des métamorphoses de son aspect qui accentuent la lecture topographique de l'action dramatique. La scénographie moderne permet d'attribuer au castelet un rôle actif dans le déroulement de l'action comme c'était le cas pour l'immense Mère Gigogne du spectacle de l'Atelier de l'Arcouest *Avec vue sur la mer* (1982), véritable personnage-castelet à l'intérieur duquel vivait tout un petit monde de marionnettes. L'évolution du castelet a pris diverses orientations, sa disparition n'étant que l'un des choix extrêmes des marionnettistes. L'absence de castelet ne pouvant être que constatée, nous avons répertorié les espaces scéniques en nous limitant aux seuls castelets identifiables comme tels. Pour les dénombrer, nous emploierons la même méthode que celle que nous avons utilisée pour l'objet manipulé, celle de E.□. Hall et ses catégories de *séries, notes, et schémas*.

## B. CASTELETS ET ESPACES DE JEU

**Le sous-système des castelets ou espaces scéniques** peut se décomposer lui-même en cinq sous-systèmes□*les castelets pour marionnettes manipulées par en-dessous, les castelets pour marionnettes manipulées par le haut, les castelets pour marionnettes manipulées de niveau, les castelets pour ombres et ceux pour les silhouettes peintes.*

Nous avons identifié les *séries* qui composent ces cinq *sous-systèmes* et avons adopté pour cela les deux catégories utilisées par Erving Goffman dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973) pour décrire une *représentation*. Goffman désigne les éléments vus par le public par le terme de *région antérieure* et les éléments cachés au public par celui de

*région postérieure*<sup>2</sup>. À ceci, il faut ajouter l'ensemble des éléments qui constituent *la structure générale du castelet et les éléments techniques* en rapport avec la manipulation et les divers effets du spectacle. Notons à ce propos, que les éléments techniques entrant dans la composition de la *lumière* et du *son* pourraient être traités séparément, voire comme des sous-systèmes complexes chevauchant plusieurs systèmes principaux du fait qu'une partie des *séries* de matériel indispensable à ces effets visuels ou sonores est tout à la fois placée à l'intérieur et à l'extérieur du castelet, surtout depuis que les productions marionnettiques se sont étendues à la dimension des plateaux des théâtres. Il devient de plus en plus rare qu'un dispositif d'éclairage soit exclusivement installé à l'intérieur du castelet, il en va de même pour le son. Des considérations d'ordre technique et économique peuvent pousser les manipulateurs à assumer eux-mêmes, depuis l'intérieur du castelet, le contrôle des régies son et lumière. Il existe alors une différence manifeste entre un système dont le poste de décision technique se situe hors de l'espace scénique – régie faite par un technicien situé en cabine ou dans la salle – et un système où tous les centres de décision se trouvent concentrés dans le castelet ou l'espace scénique. L'introduction des jeux d'orgue électronique à mémoire modifie considérablement les interventions techniques puisque les effets, préalablement programmés, ne subiront plus, sauf incident majeur, de modifications durant le déroulement de la représentation. L'incidence est directe sur l'implication des centres techniques de décision, qu'ils soient situés hors du castelet ou à l'intérieur. Même si elle permet un allègement notable et une quiétude d'esprit pour les acteurs en double charge, technique et jeu dramatique, cela prive la séance de cette dynamique rétroactivité qui fait l'un des attraits des spectacles vivants. En fait, il devient de plus en plus artificiel de concevoir le castelet comme un ensemble autonome, il est trop souvent tributaire des équipements des salles de spectacle qui l'intègrent dans leur espace – le «*théâtre en ordre de marche*» – comme un sous-ensemble possédant tout à la fois des caractéristiques d'autonomie et d'autres plus dépendantes du milieu d'accueil.

Nous formulons ici une première proposition de grille descriptive des différents castelets classés par type de manipulation<sup>3</sup> qu'il faudrait, lorsque la situation de représentation l'exige<sup>3</sup>, replacer dans l'ensemble plus vaste que constitue la salle de spectacle<sup>3</sup>

---

2. Nous reviendrons plus loin sur ces concepts dans la section I. L'espace poétique de la marionnette<sup>3</sup> le modèle goffmanien.

3. Ce n'est en effet pas toujours le cas puisque beaucoup de représentations se donnent encore hors des lieux spécialisés.

## Les castelets pour marionnettes manipulées par en-dessous

- les castelets pour les gaines
- les castelets pour les tiges
- les castelets pour les marottes simples
- les castelets pour les marottes à mains préhensiles
- les castelets pour les marionnettes à claviers.

Ces castelets en général ou ceux pour manipulation par en dessous répondent à des critères similaires même s'il existe parfois de petites différences

### Les éléments vus par le public

la façade (avec rideau ou cloison de base)

le cadre de scène, manteau d'Arlequin, rideau de fermeture du cadre, taps, frises

les toiles peintes, panneaux de décor la bande ou servante

les ouvertures, poches ou fenêtres (sous la servante ou latérales pour des apparitions).

### Les éléments cachés au public

*la structure générale* du castelet le gril, les porteuses des toiles, les fils et les poulies, les pieds supportant des éléments de décor

*les éléments servant à la manipulation* la sous-servante, la planche d'accrochage des gaines, le hamac à accessoires.

- Les castelets pour les muppets ils ressemblent sensiblement à celui défini juste au-dessus

Toutefois, dans les cas où les muppets jouent pour la télévision, l'on peut considérer que le cadre du castelet est celui du téléviseur. Les éléments ou *notes*, si l'on emploie la terminologie de Hall, composant le castelet seront sensiblement différents et resteront pour

*les éléments vus par le public* □ les éléments de décor, panneaux toiles, la bande ou servante ou ce qui en fera office □

*les éléments cachés au public* □ peu de chose car les prises se faisant l'une après l'autre, il n'est pas utile d'avoir tous les éléments du spectacle vivant, reste néanmoins le moniteur de contrôle qui permet au manipulateur d'ajuster son jeu aux mouvements de la caméra.

- Les castelets pour les marionnettes à doigts □  
la main seule.

Le castelet sera semblable à celui des marionnettes à gaine, mais le plus souvent le dispositif est beaucoup plus simple

### **Les castelets pour marionnettes manipulées par le haut** □

- les tringles □
- les marionnettes à fils.

Ces deux types de marionnettes évoluent dans des espaces très proches tant par les dimensions que par les éléments techniques qui le composent □

#### **Les éléments vus par le public** □

la façade, avec rideau ou cloison de base □

le cadre de scène, manteau d'Arlequin, rideau de fermeture du cadre, taps, frises, les toiles peintes, panneaux de décor, la bande ou servante □

le plateau pour les marionnettes, les ouvertures ou fenêtres (au-dessus du cadre ou latérale pour des apparitions).

#### **Les éléments cachés au public** □

*la structure générale* du castelet □ le pont pour les manipulateurs, le portique de rangement des marionnettes, le gril, les porteuses des toiles, les fils et les poulies □

les éléments servant à la manipulation.

## Les espaces scéniques pour marionnettes manipulées de niveau

L'espace de jeu est celui de la scène théâtrale. Les plus grandes marionnettes, prenant leur assise sur le plateau, occuperont le même espace que leur manipulateur□ les plus petites pourront être jouées sur un tréteau, un praticable ou plus simplement une table faisant office de plancher. L'on ne peut plus à proprement parler de castelet même s'il peut exister toutes sortes de caches et il serait aventureux de vouloir traiter dans le détail l'ensemble des possibilités scénographiques liées à ces différentes techniques de manipulation□ ce serait vouloir entreprendre une encyclopédie de la scène marionnettique depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous nous contenterons d'en mentionner seulement les têtes de chapitre□

- Espace scénique pour les Bunraku□□
- Espace scénique pour les marionnettes à roulettes□□
- Espace scénique pour les marionnettes attachées au corps du manipulateur□
- Espace scénique pour les marionnettes habitées□□
- Espace scénique pour les marionnettes sur tables□□
- Espace scénique pour le théâtre de papier□ il est la copie d'un théâtre à l'italienne, une sorte de maquette en carton et en papier, posée ordinairement sur une table, le manipulateur-narrateur se plaçant derrière et manipulant par-dessus□
- Espace scénique pour le théâtre d'objets□□
- Espace scénique pour les marionnettes peintes□ et manipulation en lumière noire□
- Espace scénique pour les marionnettes□ (du théâtre noir)□ les marionnettes sont manipulées dans un mur de lumière qui dessine une sorte de castelet immatériel□
- Les marionnettes aquatiques du Vietnam□ sont jouées dans les rizières et les manipulateurs, dans l'eau jusqu'à la ceinture, poussent devant eux des marionnettes qui flottent à la surface de l'eau□
- Espace scénique pour les bonshommes gigueurs□ la planchette dont le manche est placé sous les fesses du manipulateur□
- Espace scénique pour les marionnettes à fils horizontaux□ dont on ne sait pas trop comment elles fonctionnaient mais que l'on retrouve sur des gravures du Moyen Âge.

## Les castelets pour les ombres

Les ombres □ la grande différence avec toutes les formes d'espace vues précédemment réside dans le fait que dans ce théâtre un drap ou un écran sépare les marionnettes et leurs manipulateurs du public.

### Les éléments vus par le public □

la façade, l'écran translucide, rideau ou cloison de base, le cadre de scène, manteau d'Arlequin, parfois avec un rideau de fermeture du cadre, taps, frises, la bande ou servante.

### Les éléments cachés au public □

*la structure générale* du castelet □ le gril, les porteuses des toiles, les fils et les poulies, le dispositif de projection de la lumière □

*les éléments servant à la manipulation* □ la planche de support pour les ombres, les râteliers de rangement des ombres

## Les castelets pour les silhouettes peintes

- les silhouettes peintes □
- les pupazzi □ très semblable au castelet pour marionnettes à gaine.

## C. L'ESPACE SCÉNIQUE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES

### Introduction

Pour aborder l'espace scénique du système théâtre de marionnettes, rappelons que nous avons emprunté certaines notions aux scientifiques de l'école de Palo Alto et de la Nouvelle Communication<sup>4</sup>. Ces concepts sont, depuis quelques années, au cœur de travaux

---

4. Principalement Edward T. Hall et Erving Goffman.

effectués par des chercheurs en théâtrologie<sup>5</sup> qui explorent de façon originale les aspects du théâtre les plus contemporains comme les plus traditionnels.

Notre analyse porte plus particulièrement sur les différents niveaux de perception des individus mis en contact ou partie prenante du système, relations spatiales qui impliquent manipulacteurs et objet manipulés, interprètes entre eux, personnages et public, dans un cadre traditionnel ou au cœur des bouleversements qui s'opèrent au sein du système. Nous cherchons à comprendre le rôle de l'espace dans le théâtre de marionnettes – ses limitations, son utilisation lors des différentes interactions existant dans la représentation, ses propriétés, ses contraintes, ses transgressions. Ceci nous semble être l'un des axes importants de toute recherche sur le théâtre de marionnettes contemporain. Après avoir passé en revue les types d'espace – celui de la marionnette, du manipulateur et du public – nous nous attarderons un moment sur un cas particulier, celui de la manipulation à vue.

## **I. L'espace poétique de la marionnette – le modèle goffmanien**

Erving Goffman, dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973), propose des concepts pour l'analyse des interactions sociales de la vie courante – il utilise pour cela un vocabulaire métaphorique emprunté au monde du théâtre. Il parle de *mise en scène*, *d'acteur*, *de rôle*, *de représentation*, *de décor*, etc. L'utilisation de ces outils d'analyse dans le champ de la théâtrologie peut donc sembler paradoxale. Le concept «l'acteur», par exemple, que nous empruntons à Erving Goffman, le sortant de son contexte d'origine pour le replacer dans notre situation théâtrale et marionnettique, demande à être resitué dans ce nouveau cadre. Il faudrait pour cela, et avant toute chose, bien mesurer la différence qui existe entre l'acteur et le personnage interprété par celui-ci. En ce sens, la situation théâtrale, plus complexe, est sensiblement différente de celle observée dans la vie quotidienne. Le processus en jeu n'est pas de même nature – au théâtre c'est le «l'hoi artiste» du comédien qui est en jeu et non son «l'hoi psychologique» dont le domaine réservé est la vie de tous les jours. L'on ne pourrait réduire l'acte créateur de l'artiste engagé dans la construction d'un rôle théâtral à celui d'un individu en interaction dans un contexte social, somme toute, plus banal. Nous nous trouvons ici au cœur du paradoxe de l'utilisation du modèle goffmanien. Il devient nécessaire d'effectuer un travail de réappropriation du vocabulaire métaphorique de Goffman utilisé à des fins sociologiques,

---

5. Voir, entre autres, les travaux de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos de l'Université Laval (Québec), ceux de Jean-Marie Pradier de l'Université Paris VIII et de Dominique Lapointe.



pour l'analyse d'un phénomène qui, lui, est «*artistiquement théâtral*». Toutefois, la difficulté n'est pas si grande en effet nous pouvons fort bien étudier le processus de création théâtrale dans ce qu'il met en scène des interactions humaines identifiables comme telles, même si, parfois, la distance poétique les éloigne d'une banalité plus quotidienne.

Mais, pour éviter toutes confusions sémantiques, rappelons que notre objet ne se situe en aucune façon sur le plan de l'esthétique théâtrale mais porte sur l'étude des interactions scéniques concrètes présentes dans le système théâtre de marionnette, interactions qui sont plus proches de celles étudiées par la sociologie que les problématiques abordées le plus souvent par les études théâtrales classiques, qu'elles soient sémiologiques ou littéraires. Ceci devrait justifier amplement l'emploi du modèle goffmanien. Ce sont donc les problèmes très concrets, parfois techniques, que posent la gestion, la répartition et la perception de l'espace marionnettique qui nous préoccupent présentement. Nous transposerons au théâtre de marionnettes ces modèles chaque fois qu'ils permettront de mieux cerner la réalité de notre objet.

### **Les régions du théâtre de marionnettes**

Erving Goffman répartit l'espace de la *représentation* en deux *régions*

[...] On peut définir une région comme tout lieu borné des obstacles à la perception, [...] il est d'usage de ne donner une représentation que dans une région strictement délimitée, à laquelle s'ajoutent, le plus souvent, des limites temporelles. L'impression produite par la représentation et sa signification tendent à saturer la région et le temps qui lui sont consacrés, de sorte que toutes les personnes situées aux différents endroits de cet espace-temps sont à même d'observer la représentation et d'être guidées par la définition de la situation qu'elle fournit (1973, I 105).

Chacune de ces deux *régions* possède des caractéristiques bien précises

- la *région antérieure*, lieu où se déroule techniquement la *représentation* et où les personnages évoluent face à un public
- la *région postérieure* ou *coulisse* que l'on peut définir comme l'emplacement où l'acteur-manipulateur peut avoir l'assurance qu'aucun membre du public ne fera intrusion (1973, I 110-111) là où est caché tout ce qui est nécessaire à la représentation

[...] un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation. [...], c'est là qu'on fabrique ouvertement les illusions et les impressions c'est là qu'on peut emmagasiner les accessoires scéniques et les

éléments de façade personnelle<sup>6</sup> [...], c'est là que l'on peut examiner minutieusement les costumes et les autres éléments de la façade personnelle pour en rectifier les défauts. [...] C'est là que l'acteur peut se détendre, qu'il peut abandonner sa façade. [...] Il est très courant que la région postérieure d'une représentation soit située [...] [proche] du lieu où l'on donne la représentation, avec une séparation qui l'isole et un passage réservé. Grâce à cette contiguïté de la région antérieure et de la région postérieure, un acteur qui se trouve en façade peut recevoir, pendant que la représentation suit son cours, une aide de la coulisse dans laquelle il peut se réfugier momentanément pour de brèves périodes de repos. [...] la région postérieure est [...] le lieu où l'acteur peut avoir l'assurance qu'aucun membre du public ne fera intrusion (1973, I[10]-111).

## La région antérieure

L'espace dramatique dans lequel la marionnette évolue est avant tout *une région antérieure* – tout ce qui doit apparaître aux yeux du public participe de cet univers. Les caractéristiques de cette *région antérieure* en font un espace particulier où peuvent s'exprimer les formes les plus sensibles d'une poétique propre à cette discipline, ce qui la distingue formellement de l'aspect plus technique de la manipulation que nous étudierons plus loin. L'espace de cette *région* appartient au monde de l'imaginaire, de la fiction, du symbole. Il y est question de l'évocation d'un univers poétisé, transposé, d'un monde «magique», souvent symbolique, qu'un certain animisme primitif ou enfantin peut inspirer. La convention théâtrale s'exprime ici avec plus de force, de façon plus évidente peut-être que dans le théâtre d'acteurs humains – les personnages-marionnettes, même s'ils évoquent la vie, ne peuvent à aucun moment être identifiés à de véritables êtres vivants et ceci, fondamentalement, à cause de leur statut d'objet qui interdit toute tentation naturaliste. C'est bien cette absence de «chair vivante», de trivialité humaine, écran biologique entre l'auteur et le spectateur, qui a séduit le symboliste Maeterlinck ou des réformateurs comme Gordon Craig.

## La région postérieure

Si la marionnette est principalement rattachée aux *régions antérieures*, elle se retrouve fréquemment dans la *région postérieure* de l'espace scénique. Lorsqu'elle n'est pas en scène, elle regagne la *coulisse* et perd son statut de personnage-marionnette pour retrouver

---

6. *La façade personnelle* – qu'il faut différencier de la façade proprement dite qui désigne pour Goffman les éléments de décors, toile de fond, accessoires –, est constituée par «[...] les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va. On peut y inclure [...] les signes distinctifs de la fonction ou du grade [...] le vêtement [...] le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales [...] la taille et la physionomie [...] l'attitude [...] la façon de parler [...] les mimiques [...] les comportements gestuels» (1973, I[10]-111).

celui d'objet inanimé. Il existe ordinairement, pour elle, un espace particulier qui lui est réservé, tel le hamac<sup>7</sup> ou le crochet fixé sur la sous-servante<sup>8</sup> pour la gaine, le portique<sup>9</sup> pour le fils, la table ou le râtelier<sup>10</sup> pour la tige et l'ombre.

## Remise en cause de la convention

Cette convention traditionnelle *jeu/région* antérieure, non-*jeu/région postérieure* est aujourd'hui remise en question par certains metteurs en scène. Il est des cas où la marionnette reste à vue sur scène alors qu'elle n'est plus manipulée. « Hors jeu » par la perte de l'illusion de la vie, elle conserve seulement une fonction de signe marquant la présence du personnage, présence métaphorique qui suspend le leurre en rappelant, plus ou moins brutalement, sa réalité d'objet, d'accessoire théâtral. Cette présence immobile, « sans vie » manifeste, pourra signifier deux formes contradictoires de présence scénique :

- une participation passive à la scène – écoute ou observation par le personnage du déroulement des actions physiques et verbales des autres protagonistes qui peuvent, quant à eux, rester entre les mains des manipulacteurs –, sorte de vie suspendue qui ne demandera qu'à resurgir quand l'action le commandera
- une mise entre parenthèses dramatique, le personnage n'étant plus, comme tel, en scène, mais pour des raisons techniques, demeurant toutefois dans le champ visuel des spectateurs, convention de l'absence visible.

Dans le premier cas, nous sommes en présence d'une hiérarchisation de l'action des personnages modulée sur l'importance, à un moment donné, de leur implication dans la fable. C'est un système d'organisation dynamique impliquant des micro-séquences de type dominantes/sous-dominantes. Nous voulons dire par là que les actions physiques se succèdent en faisant alterner l'importance de ce qui doit être perçu par le spectateur afin que le discours scénique conserve sa cohérence tout en étant aisément décodable. Ceci est primordial dans le cas où le choix se porte sur l'utilisation d'un castelet traditionnel comme celui pour la marionnette à gaine. L'alternance des discours gestuels est l'une des conditions de la reconnaissance, par le public, de qui mène à un moment précis, l'action

---

7. Pièce de tissu en forme de hamac, fixée sous la bande, de part et d'autre du castelet, servant à recevoir marionnettes ou accessoires.

8. Petite planche en bois située sous la bande et qui permet de déposer temporairement des accessoires et à laquelle sont fixés des crochets. La gaine possède une boucle de tissu à sa base et peut ainsi s'accrocher, la tête en bas, permettant des gainages et des dégainages rapides.

9. Le portique de marionnettes à fils ou de tringle se présente comme une sorte de porte-vêtements où l'on peut suspendre les marionnettes par leur croix de manipulation équipée d'un crochet réservé à cet effet.

10. Le plus souvent une pièce en bois, percée, dans laquelle la tige centrale de la marionnette peut s'enfiler et se maintenir ainsi verticalement.

principale, et quel personnage lui donne l'information prioritaire. S'il y a surinformation concomitante produite par les différents personnages présents dans l'espace scénique, le risque est grand d'embrouiller la lecture et de limiter la perception juste du sens des actions scéniques proposées. L'alternance des actions scéniques en dominantes et sous-dominantes permet d'articuler ce qui doit prioritairement ressortir pour le spectateur sans pour autant éliminer totalement les actions physiques des personnages régies par des actions en sous-dominante.

Dans la seconde proposition, le clivage dépasse la situation dramatique, la mise en scène incorpore volontairement le «Hors scène», brisant de fait, l'homogénéité de l'illusion dramatique, introduisant ainsi un effet de distanciation propre au théâtre épique ou narratif. C'est un choix esthétique qui marque une volonté de rupture avec le théâtre de l'illusion «L'artiste ne cache pas l'artificialité de l'œuvre créée, et, qui plus est, révèle les secrets de la création» (Jurkowski, 2000:80).

Il reste au public à accepter ces nouvelles conventions qui attribuent à la marionnette une sorte de *région postérieure*, de *coulisse* virtuelle, en rupture flagrante avec les *règles formelles* habituellement admises dans le théâtre de marionnettes traditionnel. En Europe de l'Est, dès les années 1960-1970, l'irruption de la *région postérieure* dans la zone de perception du public, va consommer la rupture entre le théâtre de marionnettes «Homogène» qui va poursuivre plus ou moins respectueusement la tradition, et un théâtre de marionnettes «*moyens d'expression variés*» résolument moderne, s'opposant au dogme réaliste. Le clivage entre les deux principales approches du théâtre de marionnettes contemporaines se trouve ainsi mis en évidence. Jurkowski oppose *la marionnette dramatique* à la fois à la marionnette de cirque ou de variété et à la *sculpture en mouvement* d'un théâtre plastique introduit par des artistes visuels ne se pliant pas aux conventions de ce qu'il désigne comme un *théâtre de marionnettes homogène* «Cette convention théâtrale, explique l'historien polonais, a pour principe que la marionnette est un substitut du personnage dramatique, dont les gestes et la voix proviennent d'un marionnettiste entièrement dissimulé aux yeux du public» et il s'empresse d'ajouter que ce principe «Va devenir progressivement un véritable carcan pour la plupart des marionnettistes» (Jurkowski, 2000:15). Il est vrai que les artistes venant des arts plastiques, non confrontés aux problèmes de la représentation, n'éprouvent pas le besoin de s'encombrer de *régions postérieures* qui sont vécues comme des freins à leur créativité, alourdissant inutilement les contraintes matérielles. Aux yeux des plasticiens peu sensibilisés aux conventions théâtrales, à la différence des artistes dramatiques, la présence immobile, hors action,

n'apparaît pas comme une transgression majeure, car ce qui est valorisé dans l'objet, c'est bien moins son statut de personnage que sa présence physique, signe poétique, symbolique. Le langage théâtral se transforme

[...] Par l'abandon des descriptions directes (de l'illustration du monde représenté). [...] Les artistes conçoivent le langage théâtral comme un langage spécifiquement composé, exprimant ainsi leur désir d'abandonner le langage descriptif, tant sur le plan plastique que sur le plan verbal, en faveur d'un langage poétique fondé sur des figures de rhétorique qui, bien qu'empruntées à la littérature, fonctionnent à la perfection sur le plan visuel (Jurkowski, 2000 : 80).

Le bouleversement des repères perceptifs et des conventions ainsi engagé va provoquer, aussi bien chez les spectateurs que parmi les artistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une remise en question de ce que Edward T. Hall nomme les *règles formelles, informelles et techniques* ayant cours dans un même groupe social.

### **Règles formelles, informelles et techniques**

Dans *Le langage silencieux*, l'anthropologue américain présente la culture comme l'ensemble des schémas *formels* du comportement qui constituent le noyau autour duquel se placent certaines adaptations *informelles*. Ce noyau est également renforcé par une série d'appuis *techniques*. Le niveau *formel* est celui qui s'intègre entièrement dans la culture, il est connu de tous et personne ne le met en doute, c'est le règne de la tradition. Ce niveau fait référence à un ensemble de règles coutumières qui régissent la vie d'une société en lui donnant sa norme morale. La dissimulation du manipulateur lors de la représentation est précisément une *règle formelle* du théâtre de marionnettes occidental. « Toute violation des normes formelles engendre une vague d'émotion. On peut se faire une idée de l'attitude des gens vis-à-vis des schémas formels en imaginant un individu dont la vie a toujours été soutenue par des principes solides. Ôtez les principes et les fondations de la vie s'écroulent. Dans presque toutes les circonstances, le formel est lié aux émotions profondes » (Hall, 1984 : 94).

Le niveau *informel* de la culture est constitué d'attitudes imprécises de type situationnel. C'est un ensemble de comportements que nous apprenons sans vraiment en avoir conscience, le plus souvent par imitation, qui semble « naturel », mais qui se révèle à la conscience lorsque les règles informelles qui les structurent sont transgressées ou encore, lorsque nous sommes confrontés à des comportements provenant d'une culture très différente de la nôtre.

Enfin le niveau *technique* de la culture est l'activité expliquée et analysée en détail. Il va intervenir, au travers des apprentissages, dans les règles techniques de manipulation, mais peut fort bien, dans le détail, échapper aux spectateurs dont on pourra même favoriser l'ignorance afin de préserver l'aura de mystère qui plane autour de cet art.

Nous avons, pour chacun de ces niveaux, des modalités spécifiques d'apprentissage, ainsi, la *connaissance formelle* «[...] est de nature bipolaire oui-non, bien-mal». Elle s'enseigne par «[...] l'injonction et la remontrance», l'élève essaie, se trompe, est corrigé. Elle ne peut être contestée, il n'y a pas d'alternative, «[...] vous enfoncez les tabous ou pas» (Hall, 1984 87-88). L'*apprentissage formel* contient une forte dose d'émotion. La *conscience formelle* qui lui correspond est la conscience de «[...] ce qui est bien, ce qui devrait être. [...] Les sociétés à conscience formelle sont plus susceptibles d'être influencées par le passé que par le présent ou le futur» (Hall, 1984 92). Le théâtre de marionnettes occidental est régi par des règles *formelles* qui jusqu'à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont rarement été remises en question. Elles établissent leur autorité sur une forme de théâtre dramatique «*homogène*», au sens où l'entend Jurkowski, c'est-à-dire un même type stylistique – marionnette à gaine ou marionnette à fils principalement – basé sur l'anthropomorphie des marionnettes, une manipulation cachée et une dramaturgie centrée sur des personnages destinés, plus fréquemment, à un public populaire qu'à une élite sociale. Il est remarquable de constater avec Jurkowski qu'il existe des différences significatives entre cultures voisines comme celles de l'Allemagne et de la France les théoriciens français, représentés par Sand puis Baty, préféreront la marionnette à gaine, alors que l'école allemande, à la suite de Kleist, vantera les mérites de la marionnette à fils.

La *connaissance informelle* fonctionne sur l'imitation d'un modèle. On apprend «[...] sans savoir qu'on apprend quelque chose ou que ce quelque chose est gouverné par des schémas ou des règles» (Hall, 1984 88). Les «[...] petits garçons imitant la démarche de leur père, du héros de feuilleton à la télévision» (Hall, 1984 90). Les adultes éludent les questions «Tu le sauras plus tard mon chéri», «Ne pose pas de question, regarde autour de toi», «Ouvre les yeux». L'*apprentissage informel* se fait en grande partie par le choix et l'imitation de modèles, parfois volontairement, le plus souvent inconsciemment. La *conscience informelle* équivalente est une notion contradictoire car presque tout se passe hors conscience, et pourtant rien n'est caché. «[...] Ce n'est que lorsque les règles disparaissent que nous prenons conscience de leur existence» (Hall, 1984 89). L'*informel* est «[...] l'ensemble des activités que nous avons apprises un jour, mais qui sont intégrées dans notre vie quotidienne au point de devenir automatiques» (Hall, 1984 93). Elles

semblent «naturelles» mais peuvent considérablement diverger d'une culture à l'autre. L'apparition soudaine d'une tête non justifiée dramaturgiquement au beau milieu d'un castelet à gaine traditionnel d'un spectacle de Guignol de square, par exemple, constituerait une transgression à la règle informelle acquise par tous selon laquelle il «n'est pas naturel» que le manipulateur interfère dans l'espace des marionnettes de castelet. Cette apparition créerait en fait un choc émotionnel qui pourrait remettre en question toute une vision du monde (une certaine vision de l'enfance probablement) bâtie sur cette convention, un choc sans aucune mesure avec ce que l'on peut s'attendre à ressentir lorsque l'on se trouve en situation de spectateur lors d'une représentation considérée culturellement comme «normale».

Dans le théâtre de marionnettes traditionnel, beaucoup d'apprentissages passent par l'imitation, par l'imprégnation progressive et quasiment inconsciente du savoir-faire du maître que l'on côtoie journallement. C'est celui des artistes japonais traditionnels où l'enseignement n'est pas offert directement, mais par observation du maître, ce dernier acceptant ou refusant la proposition de l'élève sans autre explication. L'apprenti «absorbe» la forme corporelle correcte du mouvement et l'inscrit dans son propre corps. Le processus est beaucoup plus long – nous avons vu qu'il fallait une trentaine d'années pour parvenir à la maîtrise de son art –, mais il s'inscrit de façon indélébile dans le corps du manipulateur dans une sorte de conditionnement qui fonde le vocabulaire gestuel et la syntaxe corporelle des personnages. Le style personnel de l'artiste ne viendra qu'après, une fois qu'il se sera parfaitement approprié tous les éléments qui constituent le langage théâtral des personnages marionnettiques. N'oublions pas aussi que les premiers contacts avec le théâtre de marionnettes se produisent fréquemment dans la petite enfance, période sensible où les apprentissages informels sont particulièrement favorisés. Dans ce cas, la perception acquise de ce que doit être le théâtre de marionnettes est fortement inscrite dans l'esprit et ce sont ces valeurs qui serviront de référence au spectateur adulte et déclencheront ses éventuelles résistances.

La *connaissance technique* fait directement appel à la raison logique, elle s'organise de façon cohérente et s'exprime à partir d'analyses rationnelles. La transmission se fait directement du professeur à l'élève, «habituellement en terme explicite, oralement ou par écrit» (Hall, 1984. 90). Dans l'*apprentissage technique*, le savoir-faire est du côté du professeur, il est «[...] fonction de ses connaissances et de ses facultés d'analyse. Si son analyse est suffisamment claire et minutieuse, il n'a même pas besoin d'être présent» (Hall, 1984. 91). La *conscience technique* se situe au plus haut niveau de conscience.

«[...] Tout comportement technique [...] est caractérisé par le fait qu'il est pleinement conscient» (Hall, 1984[94]). Son caractère est explicite« il peut être enregistré, écrit et même enseigné à distance. Certaines approches contemporaines de la transmission de l'art de la manipulation reposent sur un enseignement de type *technique*» André-Charles Gervais en donne un exemple, dans son ouvrage sur le théâtre de marionnettes français, lorsqu'il retranscrit un ensemble d'exercices pour marionnettes à gaine, conçu au sein d'un petit groupe de passionnés de marionnettes, animé par Gaston Baty dans les années 1944-1949. Dans sa phase d'initiation, nous pensons qu'une bonne part de l'enseignement à la manipulation peut se faire de façon très technique, rapprochant ainsi l'art de la marionnette des disciplines artistiques aussi exigeantes techniquement que la musique ou la danse classique« cette approche a l'immense avantage d'accélérer considérablement les apprentissages et de construire une pratique sur un réel savoir-faire.

Une fois exposée sa théorie tripartite – formelle, informelle, technique – de la culture, Hall met en garde contre toutes les applications réductrices et fragmentées de ses concepts. Il énonce alors une règle plus générale qui rend compte de la complexité d'une culture et de l'interdépendance de ses règles««[...] une chose qu'...] il ne faut pas oublier lorsqu'on parle d'activités formelles, informelles et techniques, c'est que si l'une domine, toutes les trois sont présentes dans n'importe quelle situation» (Hall, 1984[86]). L'étude du système théâtre de marionnettes rappelle sans cesse cette mise en garde« nous ne pouvons dégager que des tendances et ne pouvons rien réduire à un seul aspect, d'autant que, s'il est possible de mettre en lumière une évolution de ce système, il ne faut jamais perdre de vue que cette altération n'existe qu'au travers de créations situées dans le temps et inscrites dans le parcours de créateurs sujets à tous les revirements possibles. Les différentes strates de l'esthétique marionnettique cohabiteront sans cesse, les nouvelles couches ne venant que ponctuellement recouvrir d'autres plus profondément enfouies mais toujours présentes.

Les *règles formelles et informelles* sont très présentes dans la perception que peut avoir le public de l'espace scénique du théâtre de marionnettes. La transgression de ces règles et, par voie de conséquence, la *résistance aux changements* développée contre cette violation et observée chez un certain nombre de spectateurs, peut devenir un handicap dans la réception de certaines formes contemporaines de ce théâtre si un accompagnement du public n'est pas prévu afin de l'aider à franchir le fossé qui sépare les deux systèmes de valeurs si radicalement différents. De nouvelles règles se mettent place et, si les artistes désirent garder le contact avec le grand public, il leur faudra, eux ou leurs intermédiaires, s'engager dans un processus d'adaptation. Nous savons combien cet aspect



«Pédagogique» répugne à certains artistes qui pensent encore naïvement qu'une production artistique digne de ce nom s'impose d'elle-même au public et qu'il n'est besoin d'aucune médiation à l'universalisme de leur œuvre. Force est de reconnaître qu'il n'en est rien, que chaque mutation esthétique doit être digérée par la culture dominante et que, pour ce faire, il faut faciliter «Artificiellement» l'accès aux œuvres car laisser la mutation se faire peut demander plusieurs générations. D'autres arts avant le théâtre de marionnettes – la peinture moderne ou la musique contemporaine – ont subi ce rejet de la part du public et aucune discipline artistique ne pourra faire l'économie d'un effort pédagogique plus spécialement destiné aux enfants qui subissent plus facilement les règles esthétiques *formelles* et *informelles* dominantes de notre société.

### **Les règles de la marionnette classique**

La disparition de la marionnette dramatique au profit de jeux abstraits privilégiant le mouvement à la dramaturgie, l'apparition du manipulateur à vue ou l'abandon de thèmes destinés plus spécifiquement à la jeunesse, sont, parmi les affranchissements aux *règles formelles* et *informelles*, ceux qui font l'objet, en Europe, de la plus grande résistance de la part du public comme des prescripteurs, ces intermédiaires incontournables entre les artistes et les spectateurs. Nous pouvons ainsi identifier quelques-unes des règles qui semblent dominer le théâtre de marionnettes «Classique» ou dramatique depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, en excluant volontairement la marionnette de cirque ou de variété, avec ses numéros de virtuose sans structure dramatique élaborée et dont l'espace scénique n'obéit pas aux mêmes contraintes que la marionnette de castelet

- la dissimulation du manipulateur dans la *région postérieure* du castelet
- des poupées anthropomorphes de petite taille (15 à 50cm) et fortement caractérisées ou zoomorphes auxquelles l'on prête des comportements humains et perçues comme substitut du personnage
- une dramaturgie de divertissement populaire, parodique lorsqu'elle s'adresse aux adultes, féerique et souvent moralisatrice lorsque sa cible est le public enfantin
- la présence dominante d'un personnage populaire (Guignol, Karsperle ou Punch).

---

11. C'est à partir de cette période que s'est formée l'image du théâtre de marionnettes telle qu'elle s'exprime dans l'inconscient collectif de nos contemporains. La perception de l'espace, réel et symbolique, du théâtre de marionnettes des siècles précédents était fort différente.

Deux archétypes dominent ce modèle classique, c'est la marionnette à gaine de type «Guignol lyonnais» pour l'Europe latine, et la marionnette à fils pour l'Europe germanique et saxonne, auxquels il faudrait ajouter des pratiques régionales – pupi siciliennes ou tringles liégeoises – qui n'ont guère dépassé les frontières de ces régions. La présence de ces règles culturelles n'exclut nullement l'existence d'autres procédés artistiques, seulement ceux-ci ne sont pas perçus comme des comportements «naturels» intégrés aux usages culturels, ces pratiques restent marginales et subissent souvent un fort rejet de la part d'un public de non-spécialistes ou peu éduqué.

### **L'étude de l'ARSEC, images contradictoires**

L'étude commandée par Le Centre National des Marionnettes à l'ARSEC en 1989<sup>12</sup>, devant évaluer l'image de la marionnette en France auprès du grand public et des prescripteurs, vient corroborer nos hypothèses sur les comportements culturels évoqués plus haut. Nous en avons tiré quelques points significatifs nous permettant de repérer sur quels éléments porte plus particulièrement la *connaissance formelle* que l'on a du théâtre de marionnettes dans notre culture. Elle concerne en premier lieu le type de manipulation, la plastique de la marionnette et enfin le contenu dramatique des pièces.

Deux types de manipulation sont identifiés par les personnes interrogées à la quasi-exclusion des autres : la marionnette à fils, la plus fascinante et, venant juste après, la gaine, dont on exige un moment de divertissement. Pour la grande majorité des personnes consultées «il est capital d'arriver à faire oublier qu'il y a quelqu'un derrière le castelet» la virtuosité des marionnettes conditionne le plaisir du spectateur (ARSEC, 1989 : 79). La dimension esthétique est importante : «Les spectacles de marionnettes doivent renvoyer à un idéal de beauté. Le spectateur demande une qualité plastique indéniable [...] aussi bien au niveau des marionnettes que des décors» (ARSEC, 1989 : 90). L'exigence de contenu est forte mais s'accompagne «d'un conformisme certain». Les personnes rencontrées expriment leur désir de se faire raconter «de belles histoires, des histoires intéressantes, des contes et des légendes ou puisées dans le théâtre classique» (ARSEC, 1989 : 89). Les paramètres pris en compte pour juger de la qualité des spectacles doivent répondre à une triple satisfaction du spectateur : affective, émotionnelle, intellectuelle. La participation affective est primordiale pour le public adulte, «la marionnette réactive le lien du

---

12. *Les publics et l'image de la marionnette en France*, Département Études, Agence Rhône-Alpes de Services aux Entreprises Culturelles (ARSEC), Lyon, mai 1989.

spectateur à son enfance [...] Il est preneur de tous les éléments favorisant l'immersion totale dans l'aventure culturelle. Il apprécie le recours au rite (ARSEC, 1989 : 84). Les remarques récurrentes touchent à l'accès aux rêves, aux mystères, à la communication avec la marionnette, à sa dimension initiatique mais aussi aux rituels du théâtre comme les «trois coups» ou l'obscurité de la salle. La participation physique est considérée comme importante, surtout si elle déclenche des émotions : «Les enfants se défoulent, font preuve de sadisme. Ils crient». Enfin le scénario est primordial : «Les gens viennent pour une histoire, pas pour les marionnettes» (ARSEC, 1989 : 85-86).

### Les freins

Il existe de nombreux freins à la venue d'un public adulte au théâtre de marionnettes. L'étude qualitative de ARSEC en dénombre plusieurs. Une remarque est faite au préalable : si «Le public éprouve beaucoup de sympathie de principe pour la marionnette, [...] il n'est pas prêt à se mobiliser», le public est peu motivé à prendre le risque d'aller payer pour un spectacle de marionnettes encore trop lié à une image passéiste, sauf s'il y a une dimension «Exotique», «Théâtre de Moscou ou [...] marionnettes indiennes» (ARSEC, 1989 : 72) ou encore si c'est pour accompagner un enfant. Pour beaucoup des répondants «La marionnette ne fait pas partie du paysage culturel, «Parce que le manque d'information renforce l'idée que la marionnette n'a pas changé. [C'est] à mon avis un art désuet» (ARSEC, 1989 : 74-75). «Elle est devenue une vieille dame pleine de charme à qui on a envie de rendre visite puisqu'anachronique et dépassée», encore faut-il qu'elle réponde aux souvenirs que l'on s'en est fait et, si ce n'est pas le cas, le rejet peut être brutal.

À propos de l'utilisation de l'espace théâtral, l'enquête de l'ARSEC confirme que la perception par le public de la présence intentionnelle du manipulateur au côté du personnage marionnettique peut être insupportable pour qui est convaincu que la seule façon «normale» de présenter des marionnettes est celle de la tradition occidentale : c'est-à-dire le manipulateur caché derrière un castelet. Si à cela vient s'ajouter une thématique, une dramaturgie spécifiquement pour adultes, nous nous trouvons devant une transgression majeure des règles *formelles* du théâtre de marionnettes qui cantonnent ce théâtre au seul public infantin. La méconnaissance de l'histoire de cet art est telle que, pour la plupart des gens, il est impossible de concevoir qu'il puisse exister un théâtre de marionnettes pour adultes et que, de surcroît, il soit possible, par convention, de dévoiler le manipulateur. La puissance de ces *règles formelles et informelles* est telle, selon Hall, qu'elle explique

partiellement le rejet de créations théâtrales contemporaines par une grande partie du public et des prescripteurs, particulièrement en Europe de l'ouest – en effet, ces spectateurs ont acquis le goût des formes les plus traditionnelles du théâtre de marionnettes dans leur petite enfance et restent affectivement fortement attachés à ces formes-là. Le numéro du virtuose de marionnette à fils donné au music-hall – buche un public très différent. Ce public recherche avant tout le divertissement et la surprise – pour lui, la présence du manipulateur n'est pas un problème puisque seuls les effets sont valorisés et qu'il n'existe aucun enjeu dramaturgique sérieux.

### **Cohabitation de différentes tailles**

Certaines modifications des *règles formelles* du théâtre de marionnettes sont mieux acceptées par le public, comme le jeu sur la taille des personnages – étant entendu que, pour le plus grand nombre, la norme est la petitesse de la poupée – qui est l'une des variables avec laquelle le créateur contemporain joue volontiers, d'autant qu'il est assez aisé de jouer avec les échelles de perception du public<sup>13</sup>. Jusqu'à une période récente, l'homogénéité des tailles était de rigueur et, pour être acceptées, les disproportions devaient être dramaturgiquement justifiées – ainsi Gulliver avec des Lilliputiens, le géant du Chat botté ou le cyclope de l'*Odyssee* d'Ulysse, ce qui, de plus, permettait d'introduire un acteur de chair, masqué ou non, pour tenir le rôle du géant jouant au milieu de marionnettes de petite taille.

Aujourd'hui, les marionnettes peuvent avoir cinq mètres ou dix centimètres de hauteur et une marionnette plus petite peut émerger d'une autre plus grande. Les changements d'échelle, au sein d'une même représentation, contribuent à la conception du spectacle et donc de l'élaboration de l'espace fictif où l'objet évolue. La dimension des marionnettes participe à l'écriture scénique du théâtre de marionnettes comme à son enrichissement. Elle introduit, tant par la miniaturisation que par le gigantisme, des conventions théâtrales nouvelles qui affectent les *règles formelles* en usage – cependant nous remarquons que ces entorses sont plutôt bien tolérées pour autant que l'on ne remette pas en cause la répartition traditionnelle de l'espace scénique en *région antérieure* et *postérieure* et qu'elles ne viennent pas contredire la logique du langage dramatique et la cohérence de la fable.

---

13. Combien de fois n'entendons-nous pas dire à l'issue d'une représentation – « Comme ces marionnettes sont petites vue de près, je les imaginais beaucoup plus grandes ».

Nous pouvons constater que dans l'importance des transgressions possibles se dégage une certaine hiérarchie non exempte de certaines contradictions, privilégiant, par exemple, la taille des marionnettes à la répartition territoriale ou l'anthropomorphisme des poupées à la marionnettisation d'objets usuels. Autrement dit, sera préféré tout ce qui se rapprochera le plus de l'image que l'on peut se faire d'un théâtre de marionnettes dramatique homogène même si on trouve celui-ci désuet. Des objets personnalisés endossant un rôle dans une situation dramatique classique seront préférés à des «poupées» manipulées à vue dans un contexte théâtral où il n'existe plus de trame narrative claire.

### **Spatialité et écriture scénique**

Les règles de l'utilisation spatiale de la scène marionnettique sont conditionnées par le type de marionnettes qui impose tantôt une manipulation par le dessus, tantôt par le dessous, tantôt un espace commun à la marionnette et à son manipulateur. Nous avons déjà pu constater que ces choix typologiques participent activement à l'écriture scénique, que ce soit sur le plan fonctionnel, esthétique ou symbolique□ ils ont donc des répercussions importantes dans l'utilisation de l'espace.

Hors d'une tradition aux codifications bien établies, ces multiples manipulations posent, nous l'avons observé, le problème de la connaissance technique (contraintes et expressivité sur le plan scénographique comme sur celui de l'interprétation) des différentes typologies marionnettiques par les auteurs et les metteurs en scène qui pourraient se sentir attirés par la marionnette dramatique. Dans le théâtre contemporain, une alternative possible à cette méconnaissance est l'adaptation de textes non écrits pour la marionnette par un metteur en scène marionnettiste bien au fait de ces contraintes et des possibilités interprétatives de ce médium.

Dans les bouleversements de la gestion de l'espace, c'est le scénographe qui se retrouvera en première ligne et devra résoudre un grand nombre de problèmes techniques. La richesse des possibilités et des combinaisons offertes par les différents types de manipulation induira un traitement de l'espace scénique parfois radicalement différent de celui de la tradition. La scénographie sera d'autant plus sophistiquée que le niveau de complexité exigé par les partis pris de mise en scène sera grand. Ce sera le cas lorsque, devant rester cachés, les manipulateurs devront pouvoir animer des types de manipulation totalement différents□manipulations par-dessus (fils, tringle) avec d'autres par-dessous (gaine, tiges) ou par-derrière ou encore, manipulation à plusieurs, cachée du public ou de tailles

différentes ou encore le mélange de personnages-marionnettes avec des personnages interprétés par des acteurs humains, etc. Toutes sortes de combinaisons et métissages sont possibles et posent alors d'innombrables problèmes à des scénographes qui sont confrontés depuis peu aux besoins et exigences qu'impose l'art de la marionnette en évolution. L'on peut comprendre la tentation de certains d'éliminer le problème majeur posé par la coexistence de divers types de manipulation□la dissimulation du manipulateur. Il suffira d'affirmer sa présence sur scène comme partie prenante de la convention pour s'émanciper d'un coup de toutes les contraintes liées à cette dissimulation.

Les déplacements de la marionnette dans l'espace scénique sont gérés différemment de ceux du comédien. Mis à part les problèmes d'échelle, la principale disparité réside certainement dans la grande liberté de déplacement – verticalement ou horizontalement – que possède la marionnette, libérée des contraintes de la pesanteur□les bonds, les glissades ou même les vols qu'elle peut effectuer sont sans commune mesure avec ce que peut faire le plus acrobatique des comédiens□elle ne connaît pas les normes et restrictions auxquelles le corps de l'acteur est soumis. Or c'est précisément dans cette différenciation fonctionnelle que peut s'exprimer pleinement le langage marionnettique. Lorsqu'elle échappe à l'imitation stricte des mouvements humains, la marionnette acquiert toute sa puissance poétique. Néanmoins, cette relative liberté possède son revers. En effet, la maîtrise de la cohérence du schéma corporel de la marionnette, de l'axe de son corps et la connaissance précise de sa localisation dans l'espace, à chaque instant de la représentation – que ce soit dans le sens de la hauteur ou de la profondeur –, suppose une approche différente de celle du comédien créant un personnage à la dimension de son propre corps. Ce dernier a, depuis l'enfance, appris à maîtriser son schéma corporel, son appareil sensoriel, ses déplacements dans l'espace, à donner de la cohérence à ses gestes dans le respect des codes et règles ayant cours dans son environnement social et culturel. Les modifications de ces acquis, dans les apprentissages techniques de base de la formation de l'acteur – la pré-expressivité dont parle Barba –, puis dans la création d'un personnage, resteront dans les proportions du corps humain adapté à la force gravitationnelle, même si l'acteur est encouragé à en franchir les limites, comme c'est le cas pour les comédiens formés aux techniques de Grotowski ou de Barba. La danse classique, le mime corporel ou certains numéros de cirque sont, dans le spectacle vivant occidental, les pôles ultimes de ce que peut se permettre un corps humain pour échapper aux contraintes imposées par la pesanteur. La marionnette, elle, franchira aisément ces limites imposées par la nature, comme le remarquait Heinrich von Kleist dans son court texte *Sur le théâtre de marionnettes* (1981).

Cette extraordinaire liberté de jeu avec l'espace exigera en retour du manipulateur qu'une partie de lui-même puisse devenir un tout et ce tout, une partie. Autrement dit, un élément du propre corps de l'acteur marionnettiste, la main, pourra animer un corps entier, la gaine□ la main du manipulateur devient le support expressif de l'ensemble du corps de la poupée. L'index devenant à lui seul une tête et un cou, le pouce et l'auriculaire (ou les majeurs, annulaire et auriculaire, suivant la technique choisie) seront respectivement un membre supérieur dans son entier alors que le dos de la main et le poignet feront office de buste et de bassin. Inversement, pour une marionnette géante de plusieurs mètres, tout le corps du manipulateur sera au service d'un membre de celle-ci ou de la tête. Pour animer un des personnages, il peut être nécessaire d'avoir trois manipulateurs qui se répartissent respectivement les pieds, le bras gauche et le bras droit et la tête de la marionnette. Ce fractionnement va exiger du manipulateur une remise en question fondamentale de son schéma corporel, une dissociation des différentes parties de son corps, une décentration de son axe au profit de celui du personnage, une segmentation de ses propres articulations□il devra prêter une conscience et une fonctionnalité nouvelle au service d'un corps dont l'axe et l'amplitude ne sont plus ceux de l'humain□là réside la différence fondamentale entre le travail de l'interprète composant le personnage avec son propre corps et celui qui met son corps au service d'un objet qui lui est extérieur.□Toutes ces contraintes manipulatoires ne se comprennent que resituées dans un espace théâtral qui devra être traité en lien avec ces impératifs fonctionnels. C'est toute cette connaissance de l'espace qu'il faut gérer, ces contraintes avec lesquelles il faut compter dans le processus de l'écriture scénique marionnettique. Nous pouvons aisément imaginer que cela ne s'acquiert pas sans un long apprentissage si l'on veut donner de la vérité et de la cohérence aux déplacements dans l'espace du personnage marionnettique.

### **Incidences fonctionnelles et symboliques de la typologie marionnettique**

La complexité des différentes approches stylistiques et typologiques qui composent l'ensemble du système théâtre de marionnettes nous contraint à la prudence□il s'agit de se méfier des généralisations, d'évaluer cas par cas les différences fonctionnelles qui existent entre chaque type de marionnettes et ce qui en résulte techniquement et symboliquement pour le jeu scénique. Le créateur d'aujourd'hui se doit d'avoir une telle démarche dès qu'il entreprend un nouveau processus créatif□s'il veut utiliser tel ou tel type de marionnette, il devra en mesurer les portées esthétiques et les contraintes techniques et ceci d'autant plus si

son choix se porte sur des marionnettes extraites de leur contexte traditionnel □ la marionnette à gaine aura plus de vélocité dans les déplacements horizontaux, tandis que la marionnette à fils possédera plus de possibilités dans la verticalité (vol, bond). Ceci a bien évidemment une incidence directe sur la façon d'utiliser l'espace de jeu, de gérer la *région antérieure* mais aussi sur l'existence ou non d'une *région postérieure*.

La charge symbolique de ces différents types de marionnettes diffère suffisamment pour qu'ils subissent, dans l'Europe de l'Ancien Régime, une répartition où l'on peut observer des préférences de classe nettement marquées. Les marionnettes à fils ont envahi les cours princières et aristocratiques alors que la gaine dominait la rue et la foire. Les raisons d'une telle répartition de classe sont multiples et il ne faudrait pas être réducteur. Il semble toutefois qu'il existe des règles de proxémie entre différentes catégories sociales comme il peut en exister entre différentes cultures. On peut avancer l'hypothèse qu'il existerait un mode et un rythme d'appropriation de l'espace pour chaque type de marionnette et que cette appropriation serait fonction des racines sociales du public, comme avec l'univers symbolique sous-tendu par les propositions métaphoriques de telle ou telle manipulation qu'imposent ces fantoches à l'imaginaire des spectateurs. Ainsi la dimension parodique et vociférante des bouffons à gaine s'opposerait à la quête de l'imitation «Poétique» de l'humain de la marionnette à fils, dont la gracieuse légèreté et le geste retenu refléteraient les canons aristocrates. La sensualité de la gaine – introduction de la main du manipulateur dans le corps même de la marionnette – s'opposerait à la préciosité de la marionnette à fils avec laquelle le manipulateur conserve toujours une distance hautaine.

Le croisement des approches sociologiques et des dominantes sensorielles dans l'étude des préférences typologiques des différentes classes sociales est une piste de recherche peu empruntée. Cette étude reste à faire dans la voie proposée par l'historien des sens Alain Corbin pour qui l'histoire des comportements sensoriels permet de mieux comprendre l'organisation du régime sensoriel qui «Constitue l'un des éléments majeurs du dessin de l'imaginaire social. [...] La hiérarchie décrétée des sens ordonne et reflète tout à la fois celle qui fonctionne au sein de la société» (Corbin, 1990 □ 14). La vue et l'ouïe – sens «Baptisés de *sociaux* – seraient ainsi reconnues comme *plus nobles*» (Corbin, 1990 □ 14), alors que le toucher, lié aux couches plus modestes de la société, celles qui travaillent manuellement, procure une expérience concrète des objets □ «Le goût et l'odorat, sens de la survie» (Corbin, 1990 □ 14) renseigneraient, quant à eux, sur la véritable nature des choses. Le lien avec les préférences typologiques s'éclaire sous un jour nouveau □ l'aristocratie, privilégiant les sens nobles de la vue et de l'ouïe, va trouver dans la marionnette à fils la



forme qui lui convient le mieux, alors que le peuple travailleur optera pour une marionnette où domine le sens du toucher.

L'espace poétique de la marionnette est tributaire de l'environnement social et culturel dans lequel il est immergé—cet environnement évolue rapidement depuis quelques décennies et une distance plus ou moins importante s'installe entre les perceptions des spectateurs et celles des créateurs—un danger de rupture entre ces deux pôles existe bien et le théâtre de marionnettes risque de ne pas en sortir vainqueur. Reste à trouver comment combler ce fossé pour que les liens entre le public et les marionnettistes ne se réduisent pas à une poignée d'irréductibles aficionados. La solution ne se trouve assurément ni dans un étroit conservatisme ni dans une stricte limitation à l'univers enfantin—il faudra bien chercher ailleurs.

## **II. L'espace technique du manipulateur et sa redistribution dans le théâtre de marionnettes contemporain**

*L'espace technique du manipulateur* peut être défini comme un espace contenant tout ce qui doit être caché aux yeux du public mais devant être présent sur la scène pour le bon fonctionnement du spectacle. Il répond essentiellement à des règles *techniques* liées au type de marionnettes utilisées—c'est un espace organisé de façon cohérente, à partir d'une analyse logique des besoins du manipulateur dont l'aménagement rationnel doit permettre un gain de productivité, c'est le règne du «Taylorisme marionnettique». Il se situe dans une *région postérieure* pouvant être assimilée à une *coulisse*, puisque hors de la vue du public. Les castelets traditionnels de la marionnette à gaine ou à fils sont certainement les meilleurs exemples que l'on puisse étudier.

La plus grande partie de l'espace de la *région postérieure* d'un castelet pour marionnettes à gaine est occupée par le corps du ou des manipulateurs—il doit être d'une grande efficacité, afin qu'aucune perte de temps ne puisse venir ralentir le rythme de la représentation. Le gain sur la dépense d'énergie est aussi une variable prépondérante dans la conception de ce lieu théâtral. C'est un espace qu'il faut «apprendre» à utiliser au même titre que la marionnette qui va évoluer à l'intérieur, car s'il est un emplacement riche de potentialités, il possède aussi beaucoup de contraintes.

L'espace technique du manipulateur répond toujours, dans ses grandes lignes, aux mêmes règles formelles imposées par le type de marionnette utilisé, surtout si les personnages

évoluent dans un castelet. Nous retrouvons les emplacements et les structures qui permettent d'entreposer les marionnettes et les accessoires – hamacs, crochets, suspensoir, portique, etc. Toutefois certains aspects techniques de celui-ci deviennent aujourd'hui plus sophistiqués, en réponse aux besoins spécifiques de chaque spectacle particulier. Les instruments permettant le contrôle du son et de la lumière ou tout autre effet spectaculaire sont introduits dans l'espace du manipulateur, que ce soit pour des raisons économiques ou par choix esthétique.

Comme nous l'avons déjà constaté, la conception scénographique contemporaine intervient de façon croissante dans l'écriture dramatique, elle acquiert ainsi un statut d'une grande importance. C'est un phénomène relativement récent qui remonte à l'après Deuxième Guerre mondiale, lié, justement, au désir des marionnettistes de s'émanciper des contraintes du castelet traditionnel. Ce dernier pouvait recevoir toute une gamme de productions différentes, du moment que les exigences liées aux types de manipulation étaient respectées. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, la règle en vigueur répond souvent à d'autres exigences – à chaque création sa scénographie – les objets manipulés en faisant partie – le matériel n'est que rarement réutilisable pour un autre spectacle, d'où une augmentation très sensible des coûts de production.

## Un nouvel espace marionnettique

Du XVI<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans le théâtre de marionnettes occidental, nous sommes en présence de deux types de castelets – si l'on omet le théâtre d'ombres et les marionnettes géantes carnavalesques<sup>14</sup> ou religieuses<sup>15</sup> – le premier est destiné aux « manipulations effectuées par-dessous » (gaines, marotte), l'autre est conçu pour les « manipulations par-dessus » (tringles et fils principalement). Depuis à peine une quarantaine d'années est apparue, dans le monde occidental, une troisième catégorie d'espace de manipulation. Faute de mieux, nous la désignerons pour l'instant comme l'espace des « manipulations effectuées de niveau ». Ce sont toutes les manipulations où le marionnettiste évolue, à vue ou non, sur le même plan que sa marionnette – il est soit derrière, soit à l'intérieur, soit à

---

14. Nous faisons référence ici aux grandes marionnettes de type Tarasque du sud de la France, aux personnages géants de tradition anglaise des *Miracles-plays*, ou à ceux des traditions espagnoles et belges qui sortent dans la rue une fois par an à l'occasion de fêtes populaires ou du carnaval.

15. Nous pensons principalement aux statues animées de l'antiquité égyptienne ou grecque dont des auteurs comme Hérodote ont parlé dans leurs ouvrages historiques, ainsi qu'aux personnages animés des drames liturgiques joués dans la nef des églises et dont les « Mitouries » de Dieppe offrent un exemple remarquable qui s'étend sur presque deux siècles.

côté de la marionnette. Le sol sur lequel évolue le personnage marionnettique est le même que celui de son manipulateur – à quelques exceptions près, ils partagent le même niveau de jeu où il peut y avoir une légère différence de niveau de plancher comme dans la manipulation de marionnette sur table ou de type Bunraku – la taille de ces marionnettes étant inférieure à celle des manipulacteurs, il est techniquement nécessaire de surélever la marionnette de façon à faire coïncider les bras du personnage avec ceux du manipulacteur permettant ainsi une manipulation plus confortable. Dans ce cas, le marionnettiste se trouve juste derrière sa marionnette.

La principale conséquence de cette sorte de manipulation a été de faire apparaître le manipulateur dans la *région antérieure* de la représentation et de lui offrir l'ensemble du plateau – ordinairement attribué aux seuls acteurs humains – lorsque le castelet, dans sa forme traditionnelle, disparaît.

Rappelons brièvement que la rapide et radicale mutation du théâtre de marionnettes tient à la conjonction de plusieurs facteurs dont les plus facilement identifiables sont tout d'abord l'intrusion dans le monde de la marionnette, juste après la Deuxième Guerre mondiale, de jeunes créateurs d'Europe Centrale issus d'écoles de théâtre professionnelles ou de conservatoires<sup>16</sup>, puis la rencontre avec les marionnettes japonaises du Bunraku en tournée européenne et nord-américaine dans les années 1960-1970<sup>17</sup>, ensuite la présence d'artistes plasticiens s'emparant de ce nouveau médium et enfin l'ouverture de nouveaux lieux de diffusion en recherche de spectacles destinés à la jeunesse – comme ceux nés dans la France de l'après guerre grâce aux politiques de décentralisation. Le choc artistique causé par les marionnettes japonaises, les revendications de jeunes metteurs en scène roumains, tchèques ou polonais pour un espace libéré des contraintes traditionnelles, l'imaginaire plastique des artistes-sculpteurs ou peintres, et l'ampleur des demandes de spectacles aux dimensions des théâtres de la décentralisation, ont donné naissance à toutes sortes d'avatars marionnettiques d'une créativité et d'une originalité, pour le moins, surprenante. Cela pouvait aller des marionnettes pliantes ou à clavier au théâtre d'objets, de la marionnette sur table aux marionnettes géantes présentées dans la rue, en passant par tous les types de «figures» et d'ombres, de tailles et de formes différentes, manipulées ou non à la vue du public, dans des espaces éclatés et à la scénographie totalement renouvelée.

---

16. Témoignage oral recueilli par nous-mêmes, en juin 1997, auprès de Margareta Niculescu, ancienne metteur en scène du théâtre de marionnettes roumain Tandarika et ancienne directrice de l'Institut International de Charleville-Mézières, France. À ce sujet voir aussi Jurkowski (2000).

17. Même s'il y eut des contacts ponctuels avec le théâtre japonais avant cette période, la prise de conscience de la profession et l'influence manifeste exercée sur les productions datent des années 1960-1970.

Il semble aujourd'hui patent que l'exemple japonais n'a pas eu pour seule conséquence de faire apparaître le manipulateur dans la *région antérieure* de la représentation.■ a aussi fait éclater la structure du castelet, offrant, par conséquent, l'ensemble du plateau aux marionnettistes et leur donnant ainsi accès à un espace scénique au moins égal à celui ordinairement attribué aux acteurs humains<sup>18</sup>. Cette liberté nouvelle a rencontré des besoins nouveaux en raisons des dimensions des nouvelles scènes sur lesquelles les marionnettistes étaient invités à se produire et au nombre de spectateurs pouvant venir assister à ces productions et rentabiliser ainsi de telles programmations.

Cette démarche, toute révolutionnaire, entreprise par les marionnettistes d'Europe centrale dans les années 1950 – sans qu'apparemment le théâtre de marionnettes japonais ne les ait autant influencés que les marionnettistes français des années 1960-1970 –, se trouvera confrontée à celle des équipes de l'Ouest. La toute jeune association internationale des marionnettistes (UNIMA) sera la plaque tournante des rencontres entre marionnettistes professionnels et amateurs de l'est et de l'ouest. De ces liens tissés par-dessus le rideau de fer, auxquels vont s'ajouter les influences orientales – l'UNIMA va regrouper des marionnettistes du monde entier –, va naître la grande mutation esthétique du théâtre de marionnettes de l'après Deuxième Guerre mondiale.

### **Une région postérieure virtuelle**

Ainsi, l'évolution des techniques de manipulation et des conceptions scénographiques modifient sensiblement la structure de l'espace du jeu marionnettique. La *région postérieure* du manipulacteur sera, suivant le cas, partiellement bouleversée, parfois très fortement réduite et pourra même disparaître complètement dans le cas d'une manipulation à vue. Les répartitions de l'espace de la représentation entre *régions antérieure* et *postérieure* sont relatives, il existe un ensemble de cas limites où ces règles peuvent être remises en question plus ou moins radicalement□ c'est là que nous trouverons les principales évolutions du théâtre de marionnettes contemporain. Si la marionnette pénètre dans la *région postérieure* lorsqu'elle est hors jeu, il est plus rare que le manipulacteur traditionnel soit présent dans la *région antérieure*, sauf peut-être pour le salut final lorsqu'il existe. En revanche, comme nous l'avons souligné pour la manipulation à vue, l'évolution contemporaine permet de plus en plus cette transgression. Les motifs qui amènent le

---

18. Et qui peut amplement le dépasser dans le cas des spectacles de rue comme ceux que le Bread and Puppet américain, L'Atelier de l'Arcouest français ou le théâtre d'Opole polonais ont pu réaliser.

manipulateur dans l'espace qui jusqu'alors était strictement réservé aux seules personnages marionnettes sont nombreux et il n'est pas toujours facile de savoir ce qui prédomine dans les prises de décision des compagnies. La motivation la plus fréquemment mise en avant procède d'une démarche esthétique□elle est d'ordre dramaturgique ou liée à un fort parti pris de mise en scène□ d'autres motivations, plus obscures, sont conjoncturelles, elles découlent de facteurs économiques liés aux tournées et aux lieux de diffusion□certaines, enfin, sont davantage opportunistes et trouvent leur source dans des problématiques liées à la formation et au profil des manipulateurs, d'où le «□onfort□ de manipulation ou le manque de «□avoir-faire□ ne sont pas à exclure. L'observation des différentes réactions du public mis en contact avec cette transgression spatiale qu'est la manipulation à vue, nous amène à formuler une hypothèse□pourrait-on dire que l'espace qui se situe immédiatement derrière l'objet manipulé et dans lequel se trouve le manipulateur serait une sorte de *région postérieure virtuelle* qu'il faudrait accepter comme telle, par convention théâtrale□ Convention qui aurait sa propre échelle de valeur, liée à la neutralisation plus ou moins grande du manipulateur□port ou non de la cagoule, des gants et d'un costume noir ou neutre. Chaque spectateur devenant lui-même, en quelque sorte, co-créateur du spectacle, comme le préconisait en son temps Meyerhold, aurait donc à construire mentalement la *région postérieure* dans laquelle évoluerait le manipulateur tout au long de la représentation. À lui la liberté de suspendre provisoirement cette construction pour aller chercher du côté du «□omment c'est fait□ technique, une émotion d'une qualité radicalement différente de celle proposée par le seul personnage-marionnette immergé dans l'univers poétique de l'action dramatique. Autrement dit, le spectateur aurait à accepter une nouvelle convention théâtrale qui impose la présence à vue du manipulateur dont l'art est reconnu à part entière comme celui de l'acteur visible. Une nouvelle liberté serait ainsi octroyée au spectateur. C'est du moins ce qui est avancé par ceux qui défendent ce choix de manipulation.

### **Les contraintes adaptatives**

Ces trente dernières années, il semble que le développement rapide des techniques de manipulation, que nous avons désignées sous l'appellation de «□manipulation de niveau□, ait un rapport direct avec la grande diversité des structures et des lieux théâtraux susceptibles d'accueillir des spectacles de marionnettes, mais qui ne sont pas, en fait, adaptés aux contraintes techniques des formes traditionnelles du théâtre de marionnettes. Le mot d'ordre des compagnies professionnelles confrontées à ces nouveaux espaces pourrait

bien avoir été *« si ce n'est pas la salle qui s'adapte aux spectacles de marionnettes, ce seront les spectacles de marionnettes qui s'adapteront »*. Des considérations d'ordre économique ne sont donc pas étrangères à ces choix. D'une part, les spectacles ainsi conçus élargiront le nombre des lieux d'accueil possibles, d'autre part, l'utilisation de tout le plateau, avec des marionnettes de grande taille, permettra d'augmenter sensiblement le nombre des spectateurs et, par voie de conséquence, les recettes. Le nombre et la taille des marionnettes vont impliquer l'embauche d'un personnel artistique plus important et rétribué suivant les barèmes en cours (tarifs et défraiements syndicaux) dans ces lieux de diffusion de la décentralisation en France, par exemple. Il existe ainsi des productions qui peuvent occuper des plateaux de dix mètres d'ouverture et être vues par plus de 600 spectateurs. Il faut, dans ce cas, faire appel, en plus du personnel, à toute la technologie offerte par les théâtres équipés, machinerie, lumière et son. La diffusion sonore électronique (micro HF, DAT, CD, DVD) sera un atout indispensable pour les salles contenant un nombre de spectateurs tel que la voix en directe des manipulateurs ne pourrait les atteindre. Les solutions sont multiples et dépendent en partie de choix esthétiques des compagnies *« les voix des personnages peuvent ainsi être soit préenregistrées, soit données en direct, les manipulateurs disposant de microphones traditionnels ou, ce qui est de plus en plus fréquent aujourd'hui, de microphones sans fils. Nous sommes loin, dans ce cas de figure, du castelet de square avec ses quelques dizaines de spectateurs.*

### **Le conteur manipulateur *« interférences spatiales »***

Parmi les multiples possibilités de mise en scène qui vont émerger à partir des années 1960, l'une d'elle va marquer le paysage marionnettique. Retrouvant une répartition des rôles scéniques ayant déjà existé dans le passé, le manipuleur va se voir confier un *rôle* de conteur<sup>19</sup>. Il perd alors, provisoirement, son seul statut de manipulateur pour accéder à celui de *personnage* interprété par un acteur humain, voire de narrateur. Ce double statut peut éventuellement coexister simultanément dans l'espace et le temps de la représentation. Nous pouvons imaginer toute la richesse mais aussi toute la complexité qu'engendre ce type d'interaction. Ce parti pris de mise en scène marque l'abandon d'un théâtre de l'illusion homogène au profit d'un théâtre épique ou narratif hétérogène aux moyens

---

19. L'histoire de la marionnette est riche de ces conteurs ambulants qui, en Europe comme en Asie aujourd'hui encore, illustrèrent leurs histoires avec des marionnettes. Les nouvelles formes ne sont pas sans rappeler d'autres plus anciennes héritées du théâtre romain et qui ont existé du Moyen Âge jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, pensons à la scène du retable de maître Pierre dans le don Quichotte de Cervantès.

d'expression variés. Des procédés divers permettent d'introduire la convention □ un ou deux personnages humains vont, dans un court prologue, introduire la situation dramatique, le conte ou le thème de l'histoire, puis sortiront d'une malle, d'une valise ou de tout autre contenant, des marionnettes qui vont illustrer la fable. La présence constante de ces premiers personnages devenus manipulateurs permettra toutes les ellipses temporelles, les commentaires sur l'action en train de se dérouler et fera le lien entre le public et les marionnettes, lien bien utile lorsque l'on se trouve en présence d'un public houleux ou très jeune, avec une forte propension à s'effrayer. La révélation des secrets et de la technique du théâtre de marionnettes permet de jouer sur plusieurs niveaux de sens dont celui de la métaphore de la dépendance et de la fragilité humaine est récurrent. C'est aussi la marque d'un théâtre de l'intimité conçu par des marionnettistes auteurs et créateurs d'un univers aux préoccupations existentielles et psychologiques. L'on a longtemps cru que la marionnette ne pouvait être porteuse de cette dimension psychologique et métaphysique, jusqu'à ce que le marionnettiste allemand Enno Podelhl démontre le contraire avec son spectacle *Hermann* (1985) qui évoque le drame de l'auteur vécu pendant la guerre et qu'il interroge à travers sa relation avec une marionnette de bois. Théâtre de l'intimité, la dramaturgie, au dire même du marionnettiste allemand, «*Il se repose pas uniquement sur les paroles et l'action, mais souvent et tout simplement sur de petits gestes, sur le silence, le jeu de lumière, le relâchement ou la réanimation de telle ou telle "figurine" qu'on appelle une marionnette, et enfin sur la perturbation, le bouleversement de l'espace scénique*» (1987 □ 7). Se *développe* une nouvelle codification, où l'acteur-auteur détient la place prépondérante. Nous pourrions parler à ce propos de «*Théâtre dans le théâtre*» dans lequel l'objet marionnettique, relayé par le personnage humain, n'a plus l'obligation de «*Faire vrai*», il se retrouve plus proche d'une fonction illustrative, «*imitation*» qui participe à l'élaboration d'un univers d'images poétiques «*qui se succèdent pour former l'action*». À ce constat Jurkowski ajoute □

[...] Codifier et décrire le matériel textuel et épique du théâtre de marionnettes contemporain serait une vaste tâche, car chaque artiste a sa propre vision, des critères personnels et il existe autant de créations possibles que de créateurs. Néanmoins, d'un point de vue historique, j'aimerais rappeler que le subjectivisme des artistes a aujourd'hui aboli toutes les lois objectives et toutes les normes génériques. Des principes d'antan ne subsistent que le besoin de créer, avec tous les moyens possibles, un jeu théâtral, celui de l'art de la marionnette (2000 □ 131).

Entre les mains de ces nouveaux créateurs, la marionnette perd un peu de son statut de personnage □ plus symbole que personnage, elle «*est moins le signe d'un personnage que son signe plastique [...] une allégorie, une personnification plastique de certains traits de ces personnages*» (Jurkowski, 2000 □ 144). L'illusion comme procédé d'écriture scénique

est repoussée et souvent méprisée au profit de la présence poétique de l'acteur. Dans ces remises en question des statuts réciproques de l'objet et du manipulateur, il ne faudrait donc pas négliger la part importante de la contribution des derniers arrivés dans la discipline marionnettique, interprètes et créateurs non-marionnettistes (les comédiens, les mimes, les danseurs et plus particulièrement les plasticiens), ne possédant ni le «*savoir-faire*» traditionnel, ni les préjugés<sup>20</sup> liés à cette pratique ancestrale. Leur «*ingénuité*» face à la tradition les autorise à oser des transgressions qui, si elles ont considérablement enrichi les rapports qu'entretenait le théâtre de marionnettes avec l'espace, ont désorienté plus d'un amateur de la marionnette ou encore ont réconcilié le public qui ne trouvait plus guère d'intérêt dans la marionnette traditionnelle. Non exempte de certaines «*maladresses*» en raison d'un savoir-faire déficient en matière de manipulation, cette nouvelle génération de marionnettistes interpelle et remet en question l'espace traditionnel en multipliant les possibilités scénographiques, en inventant de nouveaux outils marionnettiques. Plus fondamentalement, pour des raisons esthétiques, ils ne placent plus la priorité dans l'existence crédible d'un personnage dramatique mais utilise l'objet comme un signe proposant une vision plastique du monde, celle d'un auteur impliqué dans un processus de recréation d'une communauté sociale dans laquelle il est partie prenante. Théâtre de figures, théâtre visuel, théâtre plastique, théâtre d'objets et théâtre de la matière entretiennent avec l'objet et l'espace un rapport différent de celui du théâtre de marionnettes dramatique classique, où la place et le sens même de la relation à l'objet présenté font éclater les conventions de cet art. Il existe dans ces différentes approches théâtrales l'expression de la volonté d'un créateur qui ramène à lui le monde pour en restituer publiquement sa propre lecture, sa recombinaison imaginaire et poétique. L'objet n'est plus un personnage dramatique comme le théâtre classique l'entend, il tient un «*rôle*» au sens ou l'entend Werner Knoedgen, il participe plastiquement à un dessein plus large où il prend place avec ou au côté d'un acteur humain qui lui, s'approprie le «*bios*» scénique (Barba, 1993□23-26) ne laissant à l'objet que l'expression distanciée, symbolique et métaphorique du vivant «*Sachant que cet objet-rôle ne pourra jamais le remplacer, lui, c'est-à-dire l'unique sujet-animateur présent□il demeure un moyen d'expression objectivé, un simple instrument de son spectacle*» (Knoedgen, 1990□19).

Nous pouvons nous interroger sur la continuité historique entre ces nouvelles formes et le théâtre de marionnettes traditionnel, mais il est trop tôt pour avoir une position définitive,

---

20. Les marionnettistes issus du milieu traditionnel ont souvent beaucoup de difficultés à s'émanciper de ces formes anciennes et à oser une ouverture en direction de conceptions plus avant-gardistes. Le poids de la tradition pèse lourd tant sur les épaules du public que sur celles des créateurs.



car beaucoup de questions restent sans réponses□ toutefois la brèche est ouverte et le mouvement irréversible. La marionnette se trouve projetée au carrefour des arts de la scène et des arts visuels, l'acteur humain retrouve à ses côtés une place qu'il avait perdue et le manipulacteur pénètre lui aussi l'espace traditionnel réservé à l'acteur. Ce faisant son «rôle» occupe pour ainsi dire «l'avant-scène»□ maître du jeu, il se réapproprie l'espace jusqu'alors réservé aux personnages, les privant de leur statut de sujets scéniques en les réinstallant dans celui d'objets matériels sans leur redonner toutefois leurs fonctions utilitaires premières. Les propositions et situations scéniques du poète manipulacteur suscitent chez le spectateur toutes sortes d'associations d'idées rendant ce dernier plus actif, voire «co-créateur» de l'imaginaire spectaculaire. Par le réinvestissement des propositions scéniques du marionnettiste, le spectateur introduit de façon créative son propre univers symbolique et devient de fait un acteur du processus théâtral vivant, c'est du moins ce qu'espèrent ces artistes profondément engagés dans le renouvellement du théâtre de marionnettes.

### **Le spectateur et l'espace marionnettique**

L'évolution des scénographies du théâtre de marionnettes, à laquelle nous venons de faire référence, doit aussi prendre en compte la conception des salles de spectacle et, plus particulièrement, la façon dont le public est placé face à l'espace scénique. Par exemple, l'installation des spectateurs sur des sièges disposés en gradins, selon une pente très abrupte et proche de la scène, est incompatible avec une manipulation par-dessous, car le regard du public plonge directement dans la *région postérieure* du castelet.

Erving Goffman, dans son chapitre sur *Les territoires du moi*, mentionne une des formes que peut prendre la «violation de ce territoire»□ le coup d'œil, le regard qui s'insinue» (1973, II□ 58-59). Il n'est pas rare, en effet, que des programmateurs peu scrupuleux favorisent cette situation. Elle est à la fois gênante pour l'artiste, qui se sent offensé par les regards indiscrets jetés par le public sur ses *réserves secrètes*, et pour le public qui peut se sentir extrêmement ennuyé d'être mis en situation de percevoir quelque chose que, par convention, il ne doit pas voir. Dans le cas où le spectateur trouve un certain plaisir à découvrir les «secrets interdits», d'être, en quelque sorte, de l'autre côté du miroir, ce sera toujours au détriment de sa perception, voire de sa compréhension du spectacle lui-même. En effet, son attention risque d'être plus attirée par le «comment c'est fait» plutôt que par l'action dramatique. Si l'intention première du metteur en scène n'est pas de révéler

certains aspects techniques de l'interprétation au public, les règles du jeu de la représentation, pour l'artiste comme pour le spectateur, sont alors bafouées□c'est la remise en cause de l'œuvre en tant que système cohérent comprenant des éléments révélés et d'autres qui doivent rester ignorés du public.

À l'inverse, lorsque nous sommes en présence d'un dispositif scénique monté sur un plateau (de plus d'un mètre dix de hauteur) face à un public assis sur des chaises, en contrebas, sans que la salle soit équipée de la moindre pente, une fraction plus ou moins importante du public risque de se voir privée d'une partie du jeu des marionnettes, si la technique utilisée est du type manipulation par-dessous. En effet, dès que les personnages marionnettes s'éloignent de la bande<sup>21</sup>, ils disparaissent de la vue des spectateurs placés les plus près de la scène, ce qui correspond en fait à amputer une fraction de la *région antérieure* réservée au jeu visible pour transformer, involontairement, cet espace en une *région postérieure*. Il n'est pas douteux que cet antagonisme entre les préoccupations des diffuseurs de bonnes rentabilités financières (liées aux dimensions des salles) et les conditions de perception de l'œuvre théâtrale par le public, a favorisé les orientations scénographiques contemporaines des marionnettistes. Pour qui a été confronté, lors de tournées, à la multiplicité des lieux d'accueil et à la contrainte du castelet traditionnel, la tentation sera forte, surtout si elle est sous-tendue par un projet créatif original, d'abandonner ces contraintes trop pesantes et d'opter pour la liberté d'action et l'adaptabilité. Autrement dit, nous pensons qu'il peut exister, dans toute démarche créatrice, une dimension pragmatique, non exprimée, directement liée aux contraintes matérielles (chargement, déchargement, montage démontage qui constitue 80% du «travail» du marionnettiste nomade<sup>22</sup>) qui incite les concepteurs à se faciliter la tâche et ce d'autant plus volontiers que l'évolution des mentalités le permet. Nous n'aurons pas la naïveté de réduire le processus de création à ces contingences matérielles et purement techniques qui peuvent opportunément venir stimuler la créativité des marionnettistes. Toutefois, il ne faut pas en ignorer l'importance, surtout dans un corps de métier qui possède un grand sens pratique□elles peuvent faire pencher la balance en faveur de certains choix esthétiques.

---

21. Pièce de bois située dans la partie basse du cadre de scène□elle sert essentiellement à poser des objets ou à l'étendre.

22. Ces remarques ont beaucoup moins de pertinence pour les théâtres de marionnettes qui possèdent un lieu fixe bien adapté aux besoins de la marionnette comme cela était souvent le cas en Europe Centrale.

## D. LES DISTANCES DANS LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES

### La proxémique marionnettique

La conscience et l'utilisation des distances interpersonnelles posent, dans la pratique du théâtre de marionnettes, des questions spécifiques aux metteurs en scène et aux interprètes. Ces derniers ne peuvent fonder la gestion de ces variables spatiales et territoriales sur leurs seules expériences, acquises dans un contexte social et culturel précis, puisqu'il n'est plus seulement question de relations fondées sur le corps comme axe organisateur de l'espace, mais bien d'un réseau complexe et souvent contradictoire de relations proxémiques qui s'articulent entre les objets marionnettiques et leurs manipulateurs, sous le regard d'un public qui possède lui aussi des critères culturels de référence avec lesquels il faut compter. Dans *La dimension cachée*, Edward T. Hall a tenté de définir, avec la proxémique (1981, 191-221), la perception et l'usage de l'espace par l'homme. L'étude des différentes distances existant dans les interactions humaines a une place importante dans son œuvre. Elles répondent à des règles précises élaborées dans chaque culture et spécifiques à celle-ci. En s'inspirant de l'observation que peuvent faire les éthologues des comportements animaux liés à la distance, Edward T. Hall nous montre comment ces distances structurent les rapports sociaux et affectifs plus que l'on ne l'aurait imaginé de prime abord – nous sommes en présence d'un code secret, écrit nulle part, connu de personne et perçu par tous<sup>23</sup>.

Les distances qu'entretiennent les manipulateurs avec les objets manipulés sont d'une importance capitale dans le fonctionnement du système théâtre de marionnettes. Le bon déroulement de la représentation en dépend, que ce soit dès sa conception, au cours de sa réalisation ou lors de sa présentation publique. La prise de conscience des distances qui existent entre les différentes catégories de marionnettes a une incidence sur le choix et la façon de les aborder dans le jeu – ces distances évoluent en fonction du type de manipulation envisagé et sont liées aux différents éléments de celle-ci. Chaque type de marionnette impose et structure la distance utile qui lui est indispensable et ceci au travers de la longueur des tiges, des fils ou des tringles. Mais il ne suffit pas de prendre seulement en compte les éléments techniques de transmission du mouvement marionnettique, la disposition corporelle du manipulateur est, elle aussi, importante – il peut se trouver soit à l'intérieur de l'objet manipulé, soit à l'extérieur et ceci totalement ou en partie seulement. Dans le cas de la gaine, ce n'est que partiellement – par sa main – que le manipulateur

23. Paraphrase de la célèbre phrase d'Edward Sapir, à propos du langage non verbal (1967, 46).

investit le corps de la poupée□ dans le cas d'une marionnette géante, il peut complètement l'habiter comme cela est fréquent pour les marionnettes géantes du Bread and Puppet ou les grandes marottes congolaises «Kiébé-kiébé».

Prendre en compte ces différentes distances devient donc prioritaire puisque cela influe sur de nombreux éléments entrant dans la réalisation d'un spectacle□ sur la confection des poupées comme sur la scénographie par la dimension que l'on va attribuer à la structure du castelet et au rapport qui pourra exister entre le cadre de scène découvrant la *région antérieure* et la *région postérieure* dissimulant les manipulateurs et les structures d'accueil des marionnettes dans les coulisses (portiques, râteliers). La gestion des distances intervient aussi dans la phase d'apprentissage ou d'appropriation de l'objet à manipuler□ le contrôle de marionnettes possédant des fils de 3 mètres – comme certaines marionnettes japonaises manipulées depuis les cintres – et d'autres plus conventionnelles avec des fils de 75cm ne requerra certainement pas le même type de compétence, sans parler de l'endurance qu'il faudra acquérir pour répondre aux contraintes de telles manipulations.

En nous inspirant du concept de proxémie et de la nomenclature proposée par Edward T. Hall, nous avons cherché à attribuer, pour les marionnettes les plus usuelles, le type de distance objet manipulé/manipulateur répondant le mieux à la réalité de la manipulation.

- La marionnette à fils est à une *distance personnelle mode lointain* (75 à 125cm) de son manipulateur□ les marionnettes à fils japonaises dont les fils dépassent 3 mètres sont des cas extrêmes□ il faudrait alors parler de *distance sociale mode lointain*.
- Les marionnettes tiges, les marionnettes sur table ou les ombres se situent entre la *distance intime mode éloigné* (15 à 40cm) et la *distance personnelle mode proche* (45 à 75cm), suivant la longueur des tiges de manipulation.
- La marionnette à gaine entrerait, quant à elle, dans la catégorie des *distances intimes*, là où le contact entre la main et la gaine ne peut être plus rapproché, il en sera de même pour les marionnettes habitées par le corps de leur manipulateur.

Aux deux extrêmes des distances liées à la typologie marionnettique se trouvent donc la gaine et le fils ce qui n'est pas sans conséquence sur la relation qui peut s'installer entre le manipulateur et son personnage. La distance qu'entretiennent entre eux objets et interprètes – qu'elle soit perçue directement dans la manipulation à vue ou seulement imaginée dans le cas du théâtre traditionnel – installe pour le spectateur une image qui n'est certainement pas neutre symboliquement ou métaphoriquement.

La perception que le marionnettiste peut avoir de sa marionnette est intimement liée à cette notion de distance qui, combinée avec la dimension de l'objet manipulé, oblige le

manipulateur à adopter des stratégies différentes pour le mouvoir avec justesse et vérité. Deux principes régissant la relation objet manipulé/manipulateur vont s'affronter : la manipulation synchronisée et la manipulation dissociée. Les *distances intimes* favorisent la tendance à manipuler à l'unisson avec son personnage, de ne faire avec lui qu'un seul corps. Plus la poupée sera éloignée et plus la manipulation sera « distancée », plus le manipulateur optera pour une attitude neutre et une gestuelle technique dissociée de l'action du personnage. Le processus semble identique lorsque c'est la taille de la marionnette qui est en jeu : si celle-ci se rapproche des dimensions corporelles du manipulateur, ce dernier sera naturellement enclin à reproduire sur le personnage un mouvement dont l'intensité et l'ampleur correspondront à sa dynamique personnelle. Inversement, face à un objet très petit (ou très grand), la mobilisation musculaire devra être adaptée à la taille du personnage afin de ne pas briser sa cohérence gestuelle, son rythme et l'amplitude de ses actions physiques. Le manipulateur devra, de plus, évaluer sans cesse « l'espace vital » nécessaire à l'objet manipulé, le *territoire du moi* du personnage, pour que cet espace puisse rester fonctionnel et adapté aux dimensions qui lui ont été attribuées lors de sa confection.

La manipulation à vue introduit de nouveaux paramètres dans la perception que peut avoir le public du « personnage » et de sa relative autonomie. L'affirmation de la présence du manipulateur ou son retrait conventionnel, marqué par l'adoption d'un costume expressif (le visage découvert et assumant conjointement le rôle de personnage et de manipulateur) ou d'une tenue neutre (habillé de noir avec les gants et la cagoule marquant sa fonction d'acteur manipulateur), va orienter l'esthétique du spectacle soit vers un théâtre de marionnettes *homogène* ou, au contraire, s'en démarquer résolument par le choix d'une forme de théâtre de marionnettes « aux moyens d'expression variés », comme Jurkowski propose de le nommer. Au-delà des options techniques et économiques, nous sommes en droit d'attendre du metteur en scène que les choix effectués soient fortement liés au sens que porte cette présence, affirmée ou non, du manipulateur, dans l'approche dramaturgique de l'œuvre montée. Mais nous reviendrons sur ce cas précis plus loin dans le chapitre.

Si l'on présente toute la richesse que recèlent ces possibilités multiples de l'utilisation de l'espace, il faut aussi souligner les limites et les dangers de cette liberté. Une utilisation de l'espace qui ne serait pas portée par une cohérence suffisante, capable de prendre en compte l'ensemble des paramètres que nous venons d'évoquer, mettrait objectivement en péril l'interprétation – par le non-respect des *règles techniques* liées à la structure même de la marionnette – et l'on prendrait le risque de se couper de l'adhésion d'un public ne

pouvant admettre ou comprendre les transgressions des *règles formelles* qui régissent, dans sa culture, ce type de théâtre.

## La marionnette à tige □ une nouvelle distance

Certains apports culturels bouleversent profondément les us et coutumes en cours, d'autres se contentent d'enrichir la pratique dominante, sans pour cela entraîner sa remise en cause de façon trop brutale. Si le théâtre Bunraku répond à la première proposition, la seconde est pertinemment illustrée par le Wayang Golek indonésien qui eut pourtant, sur la marionnette occidentale, une influence largement aussi importante que la première. S'il semble que l'attrait pour les marionnettes indonésiennes remonte au début du siècle, il faut toutefois attendre l'après Seconde Guerre mondiale<sup>24</sup> pour voir se généraliser son influence. Le Wayang Golek donna naissance à une famille de marionnettes que nous désignons par « marionnette à tiges<sup>25</sup> ». Rappelons qu'avant l'apparition de la marionnette à tiges, il existait principalement deux sortes de marionnettes induisant chacune une distance particulière, celle de la marionnette à gaine (de type guignol lyonnais) assimilée, nous l'avons vu plus haut aux *distances intimes*, avec un primat sensoriel du toucher, et la marionnette à fils assimilée aux *distances personnelles mode lointain*, avec un primat sensoriel de la vue comme nous le faisons remarquer précédemment.

La marionnette à tiges séduisit des créateurs français<sup>26</sup> comme Georges Lafaye, par sa capacité à incarner des personnages dramatiques du répertoire théâtral classique, de façon beaucoup plus crédible que la marionnette à gaine, jugée trop triviale et qui, de surcroît, devait déjà supporter son assimilation au monde enfantin. La tige se démarque aussi de la marionnette à fils par une plus grande maniabilité, par la légèreté du dispositif scénique qu'elle exige et par sa facilité de fabrication comparée aux difficultés que l'on peut rencontrer lors de la confection d'une marionnette à fils. Pour l'industriel marionnettiste

24. Déjà en 1940, le théâtre Central de marionnettes de Moscou utilisait une variante européenne du wayang dans le spectacle *La lampe merveilleuse d'Aladin* (Jurkowski, 2000 □41).

25. Les tiges des bras et la tige centrale maintenant le corps.

26. À ce stade de notre recherche, ce que nous avançons quant aux influences de telle ou telle technique de manipulation provenant d'Asie demanderait à être confirmé. Margareta Niculescu semblerait croire que l'apparition de la marionnette à tiges est liée aussi aux contraintes spatiales de la scène théâtrale □ il fallait pouvoir mettre en jeu des marionnettes sensiblement plus grandes que les formes traditionnelles utilisées jusqu'ici, afin d'occuper le nouvel espace dont les jeunes créateurs des pays de l'Est disposaient □ d'autre part le public de ces salles étant beaucoup plus nombreux et donc plus éloigné de l'espace de la représentation, il fallait de grandes marionnettes pour qu'elles puissent être vues correctement par les spectateurs situés au fond des salles. Obraztsov se détourne de la gaine jugée trop grotesque au profit de la tige « mieux adaptée pour imiter l'homme » et répondre ainsi à « l'esthétique du réalisme socialiste » (Jurkowski, 2000 □41).

hongrois Geza Blattner, la marionnette à tiges fut le passage obligé à la réalisation de la marionnette à clavier dont il inventa le principe en 1934. Il initia à Paris dans la même période son compatriote O'Brady à ces nouvelles techniques de manipulation. Si l'apport du Wayang indonésien se révéla d'une grande fécondité, c'est surtout en Europe de l'Est que cette influence prit toute son ampleur.

Avec la marionnette à tiges, une nouvelle distance entre le manipulateur et son objet est créée□ la *distance personnelle en mode proche*. Celle-ci requiert une intimité sensorielle beaucoup plus grande que celle de la marionnette à fils, où, dans l'interprétation, la technicité domine sur l'émotion, mais beaucoup plus «□distanciée□ que la gaine, qui entretient un rapport quasi fusionnel avec son manipulateur. Soulignons, pour terminer, qu'une nouvelle étape a été franchie dans l'affirmation de la manipulation causée par la présence manifeste des tiges, beaucoup plus visibles que les fils. Si tout est fait – décor de fond, éclairage, et matière des fils même – pour que les fils disparaissent et créent l'illusion magique du mouvement autonome, à l'opposé, la gaine ne dévoile aucun de ses artifices de manipulation, si ce n'est la stylisation extrême de son jeu et la facture souvent grossière de ses poupées. Après ce premier pas franchi par la marionnette à tiges, le théâtre Bunraku viendra conforter cette avancée□ il remettra en cause beaucoup plus encore les *règles formelles* du théâtre traditionnel de marionnettes européennes en s'en prenant à la structure même de l'espace scénique.

## **Distances et interactions marionnettiques**

La problématique de la distance va plus particulièrement occuper les champs d'activité gérés par la mise en scène. La perception de la distance intervient dans l'occupation plastique et corporelle des objets marionnettiques mais plus encore dans les interactions dramatiques des personnages entre eux. L'analyse de ces éléments et les adaptations subséquentes à la division objet/humain que les interprètes se voient imposer, vont être déterminantes dans l'écriture scénique et l'organisation de l'action d'un spectacle théâtral de marionnettes.

La première constatation que nous pouvons faire concerne l'adaptation du manipulateur à la corporéité de la marionnette□il lui faut transposer la *connaissance formelle et informelle* des distances interpersonnelles culturellement admises dans la vie quotidienne et acquises depuis l'enfance, à des objets marionnettiques qui ne coïncident pas avec l'espace occupé par son corps et encore moins son schéma corporel (comme c'est le cas pour le théâtre

d'acteurs où le personnage et son interprète occupent rigoureusement le même espace) et avec lesquels il faut construire un système relationnel crédible et cohérent. Cette transposition doit prendre en compte la taille des poupées, leur poids mais aussi le type de manipulation – position du corps du manipulateur par rapport à l'objet à manipuler – et le castelet choisi – gestion des *régions postérieures* et *antérieures*.

Les distances liées aux personnages eux-mêmes, placés dans tel ou tel contexte dramatique, ne devraient guère être différentes de celles rencontrées dans le théâtre d'acteurs humains, en supposant que l'échelle de grandeur ait été préalablement correctement prise en compte□ mais c'est justement cette différence d'échelle qui remet en cause l'appréciation des distances devant être respectées par les personnages marionnettiques entre eux. Il n'y a pas de doute qu'une connaissance sensible des catégories définies par Edward T. Hall pourrait être d'une grande aide pour les marionnettistes□ la conscience de ces distances devrait aider au placement des scènes□ l'acquisition, puis l'intégration de cette compétence leur permettraient d'avoir une plus grande précision dans le traitement des interactions corporelles des personnages. Cela se fait déjà spontanément, avec plus ou moins de réussite, plus précisément nous pouvons constater que les *distances intimes* ne posent guère de problème aux manipulacteurs. Les difficultés apparaissent lorsque l'on veut déterminer rigoureusement des *modes proche* ou *lointain* dans les *distances personnelles*. Le principal obstacle réside dans cette attirance qu'exercent les marionnettes entre elles. Dans les interactions – ceci s'observe souvent dans la manipulation des marionnettes à gaine ou à tiges –, une tendance inconsciente à se rapprocher, à «coller» les personnages entre eux, se manifeste, alors que rien dans la situation dramatique ne le justifie. Cette attirance est sans doute de même nature que la «peur du vide» qui pousse les marionnettistes débutants à laisser leurs personnages en contact avec la bande du castelet, même quand l'action commande de s'en écarter. La distance que l'on doit prendre avec les références acquises dès l'enfance quant au schéma corporel – équilibre, latéralisation, perte des repères spatiaux habituels – crée une sorte de vertige que l'apprenti manipulacteur résout en rapprochant sa marionnette soit de la bande, soit d'un autre personnage.

### **Distance entre manipulateurs et personnages**

Il existe parfois une certaine contradiction entre les distances qu'entretiennent les personnages-marionnettes entre eux et celles des manipulateurs opérant de concert, la taille et la corpulence des deux niveaux d'intervenants en est évidemment la cause première. Il



n'est donc pas rare d'observer que la distance des personnages ou des protagonistes peut être de type *personnelle mode lointain*, alors que celle des manipulacteurs entre eux peut être de type *intime*, très intime même. Les entrelacements des corps manipulants, qu'exige parfois l'action dramatique, ne seraient guère acceptables s'ils s'effectuaient hors des *régions postérieures*, car ils introduisent une dimension corporelle qui viendrait profondément perturber ce qui est en jeu sur le plan de la représentation proprement dite. Situation fréquente chez les guignolistes, ce qui explique en partie que la gaine soit rarement choisie pour des manipulations à vue □ on lui préférera indiscutablement la marionnette sur table qui pourra beaucoup plus aisément passer de main en main lors d'insolubles imbroglio.

La gestion technique de ces espaces n'est donc pas toujours aisée. Il peut exister une certaine antinomie entre les distances qu'entretiennent les personnages-marionnettes entre eux et celles des manipulacteurs. C'est pourquoi le manipulacteur doit développer une sensibilité, une qualité de perception et de conscience telle qu'il puisse prendre en compte ces différences. Il sera alors nécessaire de développer l'acuité du regard périphérique qui permet de voir sans avoir à déplacer la tête ou même les globes oculaires. L'intériorisation des mouvements est également nécessaire, il ne s'agit plus de se regarder agir, ce qui est la plupart du temps techniquement impossible, mais plutôt de ressentir le mouvement et d'en reconnaître, en aveugle, les caractéristiques musculaires et spatiales. Le manipulacteur devra développer la visualisation imaginaire de l'effet produit par le mouvement de la marionnette en se mettant mentalement à la place du spectateur, ce qui suppose une connaissance approfondie du vocabulaire gestuel potentiel pouvant être effectué avec l'objet manipulé. Nous voyons comment, lors des répétitions et avant que le «naturel» reprenne le dessus par une intériorisation des différentes actions verbales et physiques du personnage, une stratégie de partition mentale devient indispensable à la maîtrise de tous les paramètres entrant à la fois dans la composition du jeu dramatique de la marionnette, sans perdre pour autant la sensibilité et l'intuition poétique indispensables à toute pratique artistique.

## E. ÉTUDE D'UN CAS PARTICULIER □ LA MANIPULATION À VUE

### Le problème de la région postérieure dans la manipulation à vue

Nous avons déjà défini ce que pourraient être, pour le théâtre de marionnettes, les notions de *régions antérieure* et *postérieure*. Dans le cas qui nous intéresse maintenant, la *région antérieure*, celle où se déroule la représentation ne pose aucun problème □ c'est l'espace réservé aux personnages, aux marionnettes ou objets manipulés □ s'il n'existait pas dans sa relation étroite avec la présence des spectateurs, il n'y aurait tout simplement pas de spectacle.

En revanche les *régions postérieures*, comme nous pouvons l'observer dans la structure du castelet traditionnel, auraient, dans les formes contemporaines, tendance à disparaître. Nous pouvons néanmoins imaginer que l'on puisse ménager, derrière certains éléments de décor, des sortes de *coulisses*. Elles serviraient le plus souvent de dépôt, de réserve pour accessoires, mais plus rarement de retraite pour le manipulateur du fait de la dimension nécessaire à sa disparition. Ceci pourrait représenter une charge qui viendrait considérablement augmenter le volume du matériel à transporter lors des tournées, à moins que cette cache n'ait pour fonction de dissimuler le personnage-marionnette. Dans ce cas, le manipulateur pourrait lui aussi disparaître dans cet espace quand la grandeur des marionnettes utilisées était relativement importante.

Si nous prenons comme référence la répartition des espaces en *régions*, l'on pourrait avancer, dans le cas de la manipulation à vue, que la *région antérieure* du personnage subit une *offense territoriale* (Goffman, 1973, I □ 62-63). Dans ce cas nous parlerons d'une *intrusion* de l'acteur-manipulateur dans le *territoire du moi* du personnage-marionnette. Ce constat ne peut se faire qu'en référence aux *règles formelles et informelles* ordinairement admises dans notre culture. En effet, l'acteur-manipulateur ne possédant plus de *région postérieure* pour se dissimuler, mais conservant toujours la tâche de mouvoir la marionnette, se trouve contraint d'apparaître dans la *région antérieure* où ordinairement, seuls les personnages sont admis, ce qui peut avoir comme conséquence de troubler le spectateur n'ayant pas encore intégré les nouvelles conventions qui lui sont ainsi brutalement imposées. L'exemple du théâtre Bunraku est intéressant. La manipulation se fait à vue, néanmoins les officiants sont le plus souvent habillés de noir, le visage recouvert d'une cagoule de même couleur. Il y a donc disparition de la *région postérieure*. Mais il faut bien remarquer que la négation de cette *région* «□ offense □ nulle ment le spectateur

japonais alors que l'occidental, et particulièrement le spectateur européen plus familier de la tradition marionnettique, placé dans une situation similaire – et là nous évacuons nécessairement la charge esthétique de l'exotisme japonais –, pourrait être, pour le moins, surpris et troublé par la présence des manipulateurs dans le même espace que celui des marionnettes. Il est bien entendu que ce trouble ressenti par le spectateur est proportionnel à l'enracinement des *règles formelles et informelles* ayant cours dans la société du spectateur considéré. Le poids de la tradition se fait alors plus ou moins pesant. Nous avons pu constater par exemple que le public adulte<sup>27</sup> québécois, moins fortement soumis à la tradition du théâtre de marionnettes qu'en Europe, réagit beaucoup plus positivement aux manipulations à vue que le public adulte italien ou français qui possède une longue histoire de cet art.

Les différentes réactions du public mis en contact avec cette transgression spatiale nous amènent à confirmer l'hypothèse exprimée plus haut, à savoir que, une fois dépassées les objections dues aux conditionnements informels, le spectateur est prêt à accepter comme convention possible la *région postérieure virtuelle* dans laquelle se trouve le manipulateur opérant à vue. Le regard du spectateur pourrait ainsi oublier à tel point la présence de l'acteur-manipulateur que nous pourrions pratiquement attribuer à cet espace le statut de *coulisse* que cette *région* pouvait avoir dans le castelet traditionnel. Certaines affirmations souvent recueillies auprès des spectateurs comme «[...] au bout d'un moment, l'on oublie complètement le manipulateur» et «[...] nous sommes complètement pris par le jeu et les actions des marionnettes», vont dans ce sens. Cependant, pour que cette *région postérieure virtuelle* s'actualise, il semble nécessaire que le comportement du manipulateur réponde à des critères précis qu'il faudrait pouvoir définir le plus scrupuleusement possible. Avant tout, examinons ce qui se passe lorsque la convention n'est pas acceptée par le public.

Nous pouvons constater en France<sup>28</sup>, chez un nombre non négligeable de spectateurs, un refus systématique de la manipulation à vue «*Qui fait perdre toute sa magie à la marionnette*». Cette réaction de résistance aux évolutions du théâtre de marionnettes, participerait de ce phénomène qu'Edward T. Hall décrit dans son chapitre sur *Les attitudes formelles vis-à-vis du changement* (1984: 99-117). En effet, écrit-il, «Le formel évolue lentement, presque imperceptiblement. Il résiste très fortement aux changements imposés de l'extérieur» (1984: 99). Ce serait comme si, inconsciemment, le spectateur refusait

---

27. Nous parlons d'adultes puisque le public des enfants ne possède pas encore les références et les conditionnements qui forment les préjugés.

28. On peut imaginer qu'une situation similaire existe dans d'autres pays européens quoique nous ne disposions pas d'enquêtes équivalentes à celle de l'ARSEC permettant d'élargir le cas français au reste de l'Europe.

cette *violation du territoire du moi* du personnage qu'impose la présence physique du manipulateur jusqu'alors toujours cachée□ il prendrait résolument le parti du personnage objet contre l'acteur vivant.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, cette *résistance* se manifeste lorsque les formes traditionnelles du théâtre de marionnettes sont en place depuis fort longtemps et chez des spectateurs peu au fait des évolutions esthétiques qui traversent les différents mouvements artistiques. Alors domine l'attachement à un théâtre dramatique traditionnel, théâtre illusionniste par excellence, et tout ce qui vient briser le rêve n'est que difficilement accepté. Nous sommes en définitive en présence de deux attitudes qui s'opposent□ ceux qui acceptent les nouvelles approches et ceux qui les refusent.

Dans le premier cas, celui de l'adhésion à la nouvelle convention, il y a une approbation de la présence du manipulateur qui peut être la source d'un grand plaisir esthétique. Jubilation produite par le fait même de cette présence inhabituelle du manipulateur perçu comme métaphorisation exemplaire de ce que pourrait être l'essence du «*thystère*□ théâtral.

Mais elle est très certainement aussi liée, positivement, à la transgression des *règles formelles*. C'est un peu comme si l'on pouvait enfin accéder aux «*secrets des dieux*□, secrets révélant le fonctionnement caché de tout un monde. À ce démasquage de l'illusionnisme théâtral, il faudrait ajouter une curiosité plus pragmatique, celle de l'enfant bricoleur qui, dès qu'il possède un jouet mécanique, n'aspire qu'à lui ouvrir «*le ventre*□ pour aller découvrir les secrets enfermés à l'intérieur. Nous serions ici en présence de spectateurs au tempérament curieux, appréciant les innovations et ouverts aux expériences nouvelles, ceux des avant-gardes prêts à soutenir tout ce qui peut s'opposer aux formes académiques de l'art. Le parti pris pour le vivant, pour l'humain est indéniable, le sujet ne peut être éthiquement un objet, seul l'être humain peut rester maître du jeu, «*la marionnette ne jouant ce rôle que si son créateur en exprime la volonté*□ (Jurkowski, 2000□ 57). Cette «*trahison*□ est vécue comme une victoire sur cette matière dominant notre monde moderne, mettant en scène beaucoup plus qu'une fable dramatique□ la relation même entre l'homme manipulateur et l'objet marionnette, métaphore poétique d'un théâtre narcissique où l'implication intime du poète-acteur devient l'enjeu central de son théâtre. Le public ne réagit plus aux métamorphoses illusionnistes d'un personnage virtuel mais au drame vécu par son semblable humain aux prises avec les déchirements existentiels de son époque□ l'objet mis en scène ne venant qu'en illustrer la dimension dérisoire et absurde.

Dans le second cas, le refus de la transgression des *règles formelles* en vigueur par le spectateur déclenche chez ce dernier un mécanisme inconscient de *résistance aux changements* interdisant toute forme d'acceptation de ces manquements aux règles. Pour cette catégorie de public, il n'est pas «naturel» de voir sur scène le manipulateur c'est choquant. Le théâtre de marionnettes est fortement investi comme un *théâtre homogène* dans lequel «le comment c'est fait» ne doit pas apparaître, le morcellement, la déstructuration et le mélange de genres qu'il doit opérer sur le plan spatial ou dramatique brisent les attentes d'un spectateur attaché à la mimésis et pas vraiment préparé à la rupture anti-aristotélicienne du théâtre contemporain. Ce schisme esthétique peut être ressenti comme insupportable puisqu'il remet brutalement et définitivement en question ses certitudes et l'ensemble de son système référentiel. L'image traditionnelle de la «poupée» – évoluant dans un espace marqué par le sceau du souvenir idéalisé d'une enfance mythique, s'écroule d'un coup. Le choc est d'autant plus violent, lorsqu'il s'agit d'objets manipulés qui n'ont plus rien à voir avec les clichés plastiques auxquels ces spectateurs s'attendent dans un spectacle destiné à la jeunesse. Il ne faudrait surtout pas sous-estimer le trouble qu'entraîne chez un certain nombre de ceux-ci la perte de cette image mythique de l'enfance, car en définitive c'est toute leur vision du monde qui se trouve questionnée par cette confrontation entre une image fantasmée du monde et une réalité quotidienne dont ils ne veulent pas toujours prendre en compte les aspects les plus sombres. Par ailleurs, lorsque ce sont des spectateurs institutionnels (des prescripteurs) qui se retrouvent confrontés à des spectacles de marionnettes d'avant-garde, ceux qui peuvent être des intermédiaires décisifs dans les prises de décisions lors des choix de programmation, il est à craindre que cette nostalgie de l'enfance participe de ce refus social et culturel auquel sont confrontées aujourd'hui les équipes les plus novatrices du théâtre de marionnettes contemporain<sup>29</sup>.

Le handicap majeur que constitue une dépréciation de toutes les dérogations aux *règles formelles* du théâtre de marionnettes traditionnel sera présent à toutes les étapes auxquelles une production est confrontée, avant même de pouvoir être présentée au public. Le travail nécessaire à une évolution rapide de ces dites règles ne se fera pas sans difficultés.

«Hormis des circonstances exceptionnelles, le formel évolue lentement, presque imperceptiblement. Il résiste très fortement aux changements imposés de l'extérieur [...]» (Hall, 1984, 99). Ce n'est donc que très progressivement que de nouveaux schémas peuvent se mettre en place et ces adaptations minimales se font le plus souvent de façon

---

29. L'enquête réalisée par l'ARSEC traite amplement de cette problématique ARSEC, *Les publics et l'image de la marionnette en France*, Agence Rhône-Alpes de services aux entreprises culturelles, 11, place Bellecour, 69002, Lyon, mai 1989.

inconsciente. «Le changement est un processus circulaire complexe. Il va du formel à l'informel puis au technique et de nouveau à un formel différent» (Hall, 1984, 115). Cette circularité, le théâtre de marionnettes la connaît bien. Elle s'exprime à travers ses relations avec le théâtre d'acteurs, tantôt le devançant, tantôt en étant à sa remorque. Aujourd'hui les cautions venues du théâtre ou des arts visuels sont recherchées – Mnouchkine, Kantor, Wilson, Vitez, Lepage – et permettent au théâtre de marionnettes, de figures, d'objets ou d'animation, suivant l'appellation qu'on lui choisit, de trouver une attention auprès des prescripteurs et d'un public plus large. Il reste au théâtre de marionnettes à se frayer un chemin jusqu'au public comme a pu le faire en France, il y a quelques années, la danse contemporaine, exemple édifiant dans le spectacle vivant actuel qui a réussi une mutation esthétique en faisant accéder le ballet académique à une forme nouvelle dont le formalisme est aujourd'hui culturellement accepté. Mais ce passage n'a été possible que par la production d'un langage dont la rigueur technique n'était pas contestable. Des disciplines comme la musique électroacoustique, le mime corporel ou le théâtre d'objets ne sont pas aujourd'hui totalement parvenus à une telle maturité.

Concédonsons que, dans notre culture, le théâtre de marionnettes n'a certainement pas la même crédibilité que le théâtre d'acteurs pour oser les transgressions des *règles formelles* que ce dernier se permet. Et pourtant cette présence incongrue du manipulacteur derrière sa marionnette n'est pas sans rappeler celle du metteur en scène<sup>30</sup> présent sur le plateau, alors même que les comédiens sont en train de donner leur représentation, ou celles des machinistes qui changent un décor à vue, alors que les protagonistes d'une scène sont encore en situation de jeu<sup>31</sup>. Ces audaces sont, de nos jours, plus facilement tolérées par le public du théâtre contemporain, il n'en va pas toujours de même devant les innovations du théâtre de marionnettes.

## La façade du manipulateur à vue

La situation imposée à l'acteur-marionnettiste dans la manipulation à vue implique, nous l'avons noté précédemment, un type de comportement bien spécifique lors de la représentation et qui rompt avec celui d'un marionnettiste traditionnel caché derrière son

---

30. Nous évoquons à ce sujet la présence active du metteur en scène polonais Tadeusz Kantor dans *La classe morte* qui interpelle, stimule, critique, «manipule» ses comédiens alors même que ces derniers sont plongés dans l'interprétation de leur personnage.

31. Nous ne pouvons pas ne pas évoquer l'ombre de Brecht qui, en son temps, a osé faire coexister deux niveaux de réalité, celle de la technique que l'on pourrait assimiler à la *région postérieure* de Goffman et celle du jeu théâtral évoluant dans la *région antérieure*.

castelet. Il lui faut, pour affronter le regard du public, se construire ce qu'Erving Goffman appelle une *façade personnelle* adaptée à cette situation particulière. Derrière le castelet, l'important est d'être capable de mobiliser son énergie de telle façon que l'on puisse effectuer, pour le personnage, tous les mouvements possibles et lui donner la voix avec le maximum d'efficacité et de crédibilité. La manière d'y parvenir, en définitive, importe peu. Que l'on grimace ou exprime toutes sortes de choses n'ayant même aucun rapport avec la situation de la représentation ne porte pas à conséquence dans la mesure où ces actions n'entravent pas la rigueur et la cohérence dramatiques. Toutes sortes de *dénigrement du public* ou d'*appellations peu flatteuses* (Goffman, 1973, I, 63-168) peuvent se faire, caché que l'on est du public. Il peut même exister des *secrets inavouables* pouvant entraîner des *représentations frauduleuses* (Goffman, 1973, I, 61-68 et 137-140). En ce sens, dans le temps de la représentation publique, ce qui est montré au niveau de la *région antérieure* peut être d'une nature totalement différente de ce qui se dit et se fait dans la *région postérieure* et pas seulement pour des raisons d'ordre technique. Une gravure humoristique, célèbre chez les marionnettistes, illustre bien notre propos, on y voit un castelier<sup>32</sup> témoigner joyeusement son ardeur amoureuse à une charmante jeune femme manipulant deux marionnettes à gaine au-dessus de sa tête. La scène jouée est une bastonnade, dont le rythme pouvait fort bien s'accommoder de l'action effectuée simultanément dans la *région postérieure*<sup>33</sup>. Dans le cas de la manipulation à vue ce «double jeu» devient impossible.

L'approche des comportements du manipulacteur fait rejaillir le paradoxe évoqué plus haut sur l'utilisation des catégories goffmaniennes. Il existe en effet une sorte de mise en abîme de la notion de *façade personnelle*. D'une part, nous pouvons repérer la *façade professionnelle* de «l'individu acteur» membre d'une *équipe*<sup>34</sup> de professionnels qui effectuent un travail spécifique celui d'artiste dramatique. Cette situation contraint ce professionnel du théâtre à un ensemble d'attitudes et de comportements devant être en cohérence avec les *règles formelles* exigées dans le cadre d'une représentation théâtrale ces règles qui peuvent considérablement différer d'une culture à l'autre<sup>35</sup>. D'autre part, nous sommes en présence d'un autre type de *façade*, sociale cette fois et qui correspond à l'attitude que peut adopter le *personnage* d'une pièce, auquel la situation dramatique impose d'adopter une *façade sociale*, personnage qui, pour des raisons liées à l'intrigue,

32. Montreur de marionnette jouant dans un castelet de square.

33. Image dont on peut trouver une version dans le numéro spécial de *Théâtre public* consacré au théâtre de marionnettes (Théâtre public, 1980, 50).

34. Sur le concept d'*équipe* voir le chap. II du t. III, p. 79 à 103.

35. Le théâtre «*total*» par rapport au naturalisme européen par exemple.

doit se faire passer pour ce qu'il n'est pas réellement comme le fait le personnage de Tartuffe lorsqu'il est en présence d'Orgon.

D'ordinaire, pour analyser une œuvre dramatique, il n'est pas utile de recourir à ces différents niveaux de fonctionnement. Il est admis que l'acteur joue un *rôle* et l'on ne s'attarde pas sur lui, mais plutôt sur le personnage en interaction avec d'autres personnages de l'œuvre. Dans la manipulation à vue, nous ne pouvons faire l'économie de l'attitude de l'acteur-marionnettiste du seul fait de cette présence, qui le différencie de façon si flagrante du personnage qu'il interprète. L'acteur humain se fond en partie dans le personnage et le spectateur n'a que peu d'efforts à faire pour oublier l'interprète, à moins que celui-ci soit particulièrement lamentable ou cabotin. Dans le cas du théâtre de marionnettes, la séparation entre l'acteur et le personnage est matérialisée, aux yeux du public, par les deux éléments du couple manipulateur-objet manipulé. Il n'y a donc pas de confusion possible. Néanmoins, si la *façade personnelle* du personnage est inscrite une fois pour toutes dans la face et le corps de la marionnette (à quelques nuances près néanmoins, la mousse et le latex permettent des modifications relativement importantes de la physionomie), celle de l'acteur manipulateur est à composer, que ce soit au niveau de son visage, s'il est visible et, pour le moins, au niveau de son corps, lorsqu'il est présent sur scène.

C'est de cette présence corporelle, cette *façade professionnelle* dont nous voudrions parler maintenant. Paradoxalement nous nous retrouvons devant une situation dénoncée par un certain nombre d'auteurs parlant de la gêne produite par un acteur de chair venant en quelque sorte parasiter le personnage créé par l'auteur dramatique. Mais voilà que cette présence humaine, un moment écartée par le castelet traditionnel, revient en force dans la manipulation à vue. Ce retour, même s'il propose une nouvelle poétique de l'objet et qu'il trouve les justifications esthétiques qui font la force des arts conceptuels, a des implications techniques et surtout un impact sur le public qu'il faudra bien gérer par un savoir-faire dont les marionnettistes devront définir les modalités. Les stratégies divergeront certainement, en fonction des orientations que les artistes auront choisi de privilégier. Les implications découlant de ces choix vont conduire les interprètes à adopter une attitude particulière vis-à-vis de l'objet à manipuler.

## **Deux écoles de manipulation □ dissociation ou synchronisation**

Nous pouvons avancer l'hypothèse qu'il existe deux approches radicalement différentes que l'on peut assimiler à deux écoles de pensée qui s'affrontent durablement dans la façon



d'aborder la présence corporelle du manipulateur et dont les deux pôles contradictoires sont la *dissociation* et la *synchronisation*.

La *dissociation* suppose un rapport avec le personnage qui exige une grande neutralité et la plus grande distanciation possible. La *synchronisation*, quant à elle, requiert un engagement corporel tel qu'il fasse strictement coïncider les mouvements et les émotions de la marionnette avec ceux de son manipulateur dans une sorte de fusion totale avec le personnage à qui l'on prête vie.

Chaque parti pris de manipulation possède des avantages et des inconvénients. Pour choisir le parti le plus approprié, il faut pouvoir identifier avec précision tous les paramètres contextuels intervenant dans la manipulation : la taille de la marionnette, la profération ou non d'un texte, l'arsenal de l'instrumentation manipulateur, etc. Par ses contraintes spécifiques, dont seule une analyse détaillée permettrait de déterminer les particularismes opératoires, chaque variable possède des éléments qui interviennent dans le choix que font les marionnettistes de l'une ou l'autre école de manipulation. Les relations d'équipe au sein du couple objet manipulé/manipulateur vont devenir un des axes d'analyse de la manipulation à vue. Pour le sociologue Erving Goffman

Le terme «équipe de représentation» ou, plus brièvement «équipe», désignera tout ensemble de personnes coopérant à la mise en scène d'une routine particulière. [...] Que les membres d'une équipe donnent des représentations individuelles identiques ou qu'ils donnent des représentations différentes mais accordées les unes aux autres et complémentaires, dans chaque cas se produit une impression d'équipe que l'on peut sans inconvénient traiter comme un fait en soi, c'est-à-dire comme un troisième niveau de réalité situé entre la représentation individuelle d'une part et l'interaction globale de tous les participants d'autre part (Goffman, 1973, p.81).

Le concept d'*équipe* permet donc d'analyser les représentations données aussi bien par un acteur que par plusieurs. Dans le cas qui nous intéresse, l'*équipe* est constituée de deux niveaux distincts et ceci pour toutes les catégories de manipulation : celui composé par l'ensemble des couples personnages-manipulateurs en interaction lors de la représentation et celui, virtuel ou imaginaire et pourtant si présent dans l'action dramatique, constitué par le personnage-marionnette et de son manipulateur. L'évaluation des degrés de collaboration, de complicité ou de conflit existant au sein de ce deuxième niveau d'équipe se complexifiera, par exemple, lorsque le manipulateur de marionnettes à gaine va devoir faire vivre simultanément deux personnages. Nous avons déjà donné quelques éléments d'analyse dans notre chapitre portant sur l'objet manipulé, il reste que l'idée que l'on peut se faire de la composition d'une *équipe* va s'en trouver quelque peu bouleversée. L'un des enjeux de *la manipulation à vue* est bien l'attitude de l'acteur principal de la

représentation vis-à-vis des personnages auxquels il prête vie et qui, par cette action, deviennent à leur tour des «acteurs» de la représentation. Jusqu'où le manipulacteur va-t-il accepter de déléguer à des objets le mérite de porter sur le devant de la scène le sens dramatique de la représentation ? Jusqu'où restera-t-il suffisamment en retrait de la perception du public pour ne pas rompre ce fragile équilibre ? Voilà deux questions qui vont organiser la mise en scène concrète de la qualité et du sens de la relation entre l'objet et son manipulacteur.

Goffman intègre dans sa description des équipes le cas où un acteur «se laisse prendre à son propre jeu et parvient à se convaincre, sur le moment, que l'impression de réalité qu'il donne est la seule réalité» (1973, 82). Il peut dans ce cas devenir «son propre public, être tout à la fois acteur et spectateur du même spectacle», dualité qui fonde, selon nous, la relation de jeu du marionnettiste en situation de manipulation à vue, particulièrement lorsque cette manipulation se fait sur table. C'est sans doute, ajoute Goffman «qu'il intériorise et assimile les normes qu'il s'efforce de maintenir en présence d'autrui, à tel point que sa conscience l'oblige à agir d'une façon socialement acceptable» (1973, 82), théâtralement acceptable aurions-nous envie d'ajouter. Le manipulacteur, s'il veut laisser au personnage le primat de l'action dramatique, devra se contenter de n'être que le premier spectateur de son personnage. Mais cette attitude de retrait n'est réellement possible et vraisemblable que lorsque le manipulateur n'est pas porteur du texte dramatique.

Rappelons que c'est le choix adopté par le théâtre japonais du Bunraku. Dans cette forme, les rôles sont bien répartis : le «*toruri*» – le texte narratif – est interprété par un conteur-vociférateur qui, assis, donne toute l'expressivité vocale à ce texte. Les mimiques de son visage sont éloquentes quant aux sentiments qu'il veut faire passer au public. Nous savons que dans cette culture les marionnettistes doivent rivaliser avec un texte qui reste traditionnellement l'élément principal de la représentation<sup>36</sup> : leur fonction illustrative n'a pu susciter le succès qu'on leur connaît qu'au prix d'une évolution des techniques de manipulation et de la fabrication des poupées tout à fait exceptionnel dans l'histoire de la marionnette.

À quelques exceptions près, dans les formes contemporaines occidentales de manipulation à vue, les manipulateurs donnent eux-mêmes le texte des personnages qu'ils animent<sup>37</sup>,

---

36. Il semblerait que dans ce cas le visuel n'aurait pas le primat sensoriel, l'audition aurait ainsi une place privilégiée sensiblement équivalente à celle du chant dans l'opéra occidental.

37. Dans ce domaine, les expériences de la compagnie Houdart-Heuclin démontrent qu'il est possible de respecter cette répartition des rôles entre actions physiques et actions vocales sans rien perdre de la force dramatique des

c'est un handicap certain si c'est l'obtention de la neutralité qui est recherchée. Il ne faut pas non plus ignorer le contexte socio-économique dans lequel se débattent beaucoup de compagnies occidentales□elles ne pourraient raisonnablement s'offrir le luxe de passer, comme le font les Japonais du théâtre Bunraku, vingt ou trente ans à former un manipulateur digne de ce nom. Toutefois, les difficultés rencontrées ne justifient pas les excès qui peuvent exister dans la façon souvent désinvolte que certains peuvent avoir dans la manipulation à vue. Si les possibilités techniques de mouvements de la marionnette sont nulles ou le savoir-faire de l'interprète insuffisant, l'objet risque d'être réduit à un simple rôle d'évocation, l'attention se portant alors essentiellement sur l'interprète humain. La vie attirant la vie, si l'objet-personnage ne semble pas animé d'une pensée vivante et autonome gouvernant des mouvements précis et cohérents, cette existence théâtre□théâtrale sera mise à l'écart au profit de l'acteur de chair. Cependant, rien ne permet d'affirmer qu'une telle attitude soit à proscrire□le choix de l'artiste d'attribuer à son objet telle ou telle fonction symbolique lui appartient en propre et il est des exemples récents – Théâtre de Cuisine, Manarf, Vélo théâtre, Nada Théâtre – qui prouvent que cette approche prend tout son sens quand elle est clairement affirmée. Ces divers choix esthétiques possibles dans la manipulation à vue nous amènent à définir, en plus des deux pôles évoqués plus haut (identification à l'objet et distanciation et autonomie de l'objet), un troisième type d'interactions pouvant exister dans *l'équipe* constituée par l'acteur-marionnettiste et l'objet manipulé□celui de l'objet considéré comme accessoire.

### **L'objet-marionnettique comme accessoire symbolique**

L'objet manipulé n'est alors, au pire, qu'un prétexte et, au mieux, un objet plastique métaphorique devant renforcer symboliquement le propos de l'interprète. Dans le meilleur des cas, ce peut être un choix esthétique clairement affirmé. Il se rencontre souvent chez des artistes plasticiens récemment venus à la marionnette sans forcément en posséder la culture et dont le centre d'intérêt n'est pas la manipulation théâtrale. Prendre en compte un art dont le mouvement est un axe principal est difficile pour des artistes venant de disciplines plus statiques□l'objet-marionnettique n'est pas là pour interpréter un personnage, mais pour symboliser une présence, marquer une pensée dans un espace théâtralisé et signifier un certain niveau d'abstraction du discours esthétique□l'illusion

---

personnages□dès 1972 avec *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux puis en récidivant avec *Le combat de Tancredi et éléments* de Monteverdi en 1984.

«réaliste» de la vie produite par une pensée fictivement autonome n'est donc pas l'enjeu de la représentation.

Dans le pire des cas, ce peut être un banal problème de rivalité narcissique entre l'interprète humain et le personnage objet. Cela peut arriver lorsque des comédiens non formés à la manipulation – et qui ne possèdent pas encore la modestie et l'humilité requises pour pratiquer cet art – se retrouvent en compétition avec des poupées de bois ou de chiffon. Il est à remarquer que l'on ne rencontre guère ce type de problème avec des artistes interprètes venant de disciplines aussi exigeantes que la danse ou le mime corporel. Leur habitude à se plier à un entraînement rigoureux et à une discipline quotidienne pourrait peut-être constituer un début d'explication.

Nous ne pouvons donc écarter l'hypothèse qu'un certain manque de savoir-faire pourrait ne pas être étranger au choix de la manipulation à vue à visage découvert. Un habile discours sur l'objet venant alors remplacer et justifier une certaine incompetence, voire une paresse artistique.

### **L'identification à l'objet**

Dans ce cas, le manipulateur ne fait qu'un avec sa marionnette, tous ses mouvements sont synchronisés sur ceux que doit effectuer la poupée, son souffle est celui de sa marionnette. On dit que l'interprète «vit le rôle», il ne met aucune distance, ni psychologique, ni corporelle entre lui et l'objet-personnage, il s'identifie totalement au personnage. Si cette attitude ne pose aucun problème particulier dans le théâtre de marionnettes classique, il n'en va pas de même dans une manipulation à vue il peut se créer une certaine ambiguïté autour de la perception du personnage lorsque le manipulateur expose à la vue du regard des spectateurs, avec son propre appareil expressif, les émotions, sentiments qui reviennent au personnage marionnette. «Qui est qui?» peut se demander le spectateur qui risque d'éprouver quelques difficultés à suivre le déroulement de l'action dramatique. Il risque de devoir passer souvent d'un niveau de lecture à l'autre, autrement dit d'avoir à décoder sur le visage ou la gestuelle du manipulateur la trajectoire émotionnelle du personnage. La perte de crédibilité du personnage marionnettique peut être la conséquence de cette confusion. Il est à remarquer que cette approche «fusionnelle» avec la marionnette est, à l'heure actuelle, dominante dans la profession et fortement valorisée comme le signe d'une grande sensibilité artistique et d'un engagement total du marionnettiste dans son art.

## Distanciation et autonomie de l'objet

Dans cette attitude, chaque membre du couple est rigoureusement dissocié et remplit sa fonction. Il y a une claire différenciation entre l'acteur-marionnettiste et le personnage. L'acteur-manipulateur est le premier «spectateur» de son personnage<sup>38</sup>. De cette disposition mentale découle le comportement qu'il doit tenir lors de la représentation. Cette attitude faite de réserve et d'efficacité, dans une économie maximum de l'énergie, requiert tout à la fois

- une grande conscience de tout ce qui est en jeu sur le plateau et un contrôle permanent de son énergie permettant de l'économiser pour l'investir à bon escient dans le jeu,
- une concentration de chaque instant afin de préserver tout au long de la représentation la cohérence du personnage,
- une grande neutralité et la distance effacée et modeste du manipulateur,
- un type de toucher bien particulier (surtout pour les objets),
- un regard toujours centré sur l'objet-personnage, induisant ainsi la lecture visuelle du public.

La constitution par le spectateur d'une *région postérieure virtuelle*, telle que nous en avons fait l'hypothèse plus tôt, devrait en être facilitée, car la grande neutralité de l'interprète favorise le passage d'une *règle formelle* traditionnelle à une nouvelle règle qui impose la convention de la manipulation à vue. Ajoutons que cette *région postérieure virtuelle* sera d'autant mieux acceptée que le manipulateur marquera clairement sa fonction par son attitude générale de neutralité et sa façon peu voyante d'être vêtu. Plus les éléments de costumes feront disparaître le manipulateur (habit, cagoule et gants noirs sur fond noir) et plus cette nouvelle convention sera favorablement accueillie par le public moyen.

En dernière instance, il nous semble que c'est la qualité de la manipulation, son expressivité, qui sont réellement déterminantes dans l'oubli de la présence du manipulateur, que celui-ci soit ou non vêtu de noir, que son visage soit découvert ou non. En ce sens, c'est à la «magie» du jeu théâtral, de l'acte artistique du manipulateur que reviendra toujours la responsabilité de l'émotion et de la crédibilité du fait théâtral et, par voie de conséquence, l'adhésion des spectateurs.

---

38. Expression utilisée par François Lazaro, marionnettiste français et formateur à l'école supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières.

## Deux tendances et naissance d'un troisième genre

Le mouvement de balancier auquel nous assistons aujourd'hui entre une place dominante réservée à la marionnette-personnage, occultant volontairement son manipulateur, et son versant opposé, l'omniprésence de l'acteur humain se jouant de la matière inerte, est l'une des caractéristiques des mouvances et errances marionnettiques contemporaines. La force, voire la chance de ce théâtre réside peut-être dans le développement de ces deux tendances fortes et contradictoires□ leur confrontation sera ainsi garante de l'évolution de ce théâtre. Reste qu'il faudra, sans complaisance, débusquer, d'un côté comme de l'autre, les impostures qui sont celles d'individus dont l'exigence artistique n'est pas toujours au niveau du discours tenu sur la pratique. L'inquiétude de voir le théâtre de marionnettes disparaître devant la forte accélération des innovations remettant en cause les fondements de cet art, semble légitime à beaucoup. Se voulant rassurant, Jurkowski émettait en 1966 l'hypothèse de l'émergence d'un «Troisième genre□ résultat du croisement du théâtre d'acteurs et du théâtre de marionnettes, genre dramatique «Faisant naître des figures du langage poétique□ (Jurkowski, 2000□ 107). Ce troisième genre pouvait-il légitimement s'inscrire dans la continuité du théâtre de marionnettes□ Il nous semble délicat de répondre à une telle interrogation de façon définitive tant les influences des divers courants artistiques le fécondant le fait osciller d'un extrême à l'autre. L'historien polonais reconnaissait dans le même temps que «Le théâtre de marionnettes traditionnel, domaine irremplaçable du miracle de l'animation de la matière, conservait encore des chances de survivre et de conserver sa gloire□ (Jurkowski, 2000□ 107). La démystification de la machine théâtrale du théâtre de marionnettes, l'absorption de moyens d'expression provenant d'autres disciplines, l'ouverture aux idées nouvelles et aux avant-gardes artistiques n'ont pas affaibli, en soi, le théâtre de marionnettes et son pouvoir d'évocation poétique. Le rejet de l'illusion ne prend tout son sens que lorsque l'on est encore capable de la produire et la distanciation brechtienne, si souvent évoquée à propos de la manipulation à vue, doit, pour garder son efficacité, permettre un retour de l'illusion «Condition sine qua non de toute distanciation□ confirme Jurkowski.

Je rêve d'un théâtre poétique, déclarait le scénographe A. Sinięcki<sup>39</sup>, je veux que nos réflexions sur la vie ne soient pas affreusement prosaïques, ni empiriquement mesquines, mais que vive en elles une grande idée poétique généralisatrice. Une idée métaphore, une idée fulgurante. Je ne crois pas au théâtre qui est le reflet de la vie ou une copie de la vie. Je ne crois pas à la vraisemblance réaliste, j'ai peur que l'idée ne se perde dans les détails dérisoires et ennuyeux.

39. Proche collaborateur de Borys Ablynin, metteur en scène moscovite de l'*Alouette* de Jean Anouilh (1964), adepte des nouvelles conventions mêlant comédiens, masques et marionnettes de différentes tailles et ceci à deux pas du théâtre d'Obraztsov qui, à cette époque, restait hostile à tout changement (Jurkowski, 2000□ 100). La citation de Sinięcki rapporté par Jurkowski (p.□100) est tirée de l'ouvrage de Natalia Smirnova (1978□177).

Je ne crois pas non plus que d'un millier de détails réalistes, aussi bien trouvés et vraisemblables soient-ils, puisse naître, jaillir et tout illuminer une véritable idée poétique.

Tant que l'art de la marionnette sera défendu par de tels principes, il n'est pas à craindre que sa fin soit proche. Les formes que pourront prendre aussi bien les marionnettes que la façon de les animer n'auront qu'une importance relative à la vue des intentions esthétiques des créateurs si tant est que l'humain reste au centre de l'articulation poétique de l'objet marionnettique.

## CONCLUSION

À l'heure où la marionnette et toutes sortes d'objets marionnettisés participent de plus en plus souvent à l'écriture scénique contemporaine, il nous a semblé nécessaire d'approfondir notre connaissance de ce type de théâtre, d'en cerner les frontières et d'en interroger les marges. L'objectif annoncé de notre thèse était de proposer un cadre théorique permettant de poser les bases d'une théorie générale de la marionnette. Cette réflexion devait, dans une première étape, prendre assise sur une description critique du fonctionnement scénique du théâtre de marionnettes. Nous voulions tenter de cerner et de comprendre les spécificités théâtrales de la marionnette à notre époque afin de saisir en quoi elle se différencie et s'apparente à d'autres formes spectaculaires. Ceci devant nous doter d'outils permettant d'évaluer s'il est toujours pertinent, au vu des évolutions contemporaines, de croire à l'existence d'un langage, voire d'une poétique, spécifique au théâtre de marionnettes. Notre objectif a donc été de chercher à décrire les spécificités marionnettiques, bien que l'objet marionnette puisse frôler, voire croiser des pratiques voisines ou concurrentes. Nous avons pris acte qu'il pouvait exister, aux marges de ce théâtre, des altérations créatrices, des métissages suspendant partiellement son autonomie, mais que ces « accidents », loin de remettre en cause la réalité d'un théâtre de marionnettes vivant et créatif, lui permettent, au contraire, d'affirmer sa richesse et son originalité sémantique.

La marionnette – le pantin, l'effigie, le simulacre, peu importe sa dénomination –, lorsqu'elle paraît sur la scène contemporaine, fait la démonstration de sa forte présence symbolique et de sa puissance d'évocation imaginaire. Pour répondre à notre hypothèse portant sur l'existence d'un théâtre de marionnettes considéré comme une entité possédant son autonomie propre, nous avons avancé la possibilité de pouvoir étudier ce théâtre comme un système en soi. Une fois admis que le théâtre de marionnettes pouvait être examiné en tant que système ouvert d'une grande complexité, nous avons entrepris l'analyse critique des sous-systèmes le constituant. Nous avons défini six grands sous-systèmes, parmi lesquels nous avons choisi quelques éléments significatifs pour en approfondir les aspects structurels, car il était bien entendu que nous ne pouvions pas entreprendre un travail encyclopédique dans le cadre de cette recherche. En effet, après avoir vérifié si l'approche systémique pouvait rendre compte de l'existence d'un tel système, celui du théâtre de marionnettes, il nous fallait, de façon plus pragmatique, savoir si l'outillage théorique s'avèrerait bien adapté pour fonder une démarche originale, utile



autant aux chercheurs en théâtreologie qu'aux créateurs désirant se saisir de ce formidable outil d'expression théâtrale.

## **A. LES GRANDES ÉTAPES DE LA THÈSE**

Lorsque nous avons fait l'inventaire des recherches effectuées sur le théâtre de marionnettes, nous avons constaté qu'il n'existe que très peu d'études à caractère scientifique tentant de rendre compte du phénomène marionnettique dans son ensemble. Certes, il existe des publications spécialisées, articles et ouvrages savants sur des aspects bien circonscrits de ce théâtre, mais guère de vue d'ensemble et d'outils d'analyse pouvant permettre une approche tant théorique que pratique du théâtre de marionnettes. L'évolution récente de cet art ne peut être utilement analysée que si elle est replacée dans un contexte plus large tenant compte de la complexité de cette pratique artistique qui plonge ses racines dans une tradition très ancienne. Notre recherche devrait permettre d'enrichir la connaissance de la marionnette théâtrale et la doter d'un outil d'analyse pouvant être utile tant aux théoriciens du théâtre qu'aux praticiens. Les premières pistes défrichées dans cette thèse se révèlent prometteuses□elles apportent, nous semble-t-il, un regard novateur sur la perception que l'on peut avoir du théâtre de marionnettes.

Avant d'entreprendre la description et l'analyse du système théâtre de marionnettes, il fallait circonscrire précisément l'objet de la recherche. Notre intention était de n'étudier que l'aspect théâtral de la marionnette, écartant les autres approches, qu'elles soient religieuse, thérapeutique ou pédagogique. Bien qu'arbitraire, cette exclusion nous a permis de limiter la problématique de la recherche. Une fois notre champ de recherche balisé, nous avons commencé par questionner le sens même du terme marionnette et ce qu'il recouvre lorsqu'il est associé à la pratique théâtrale.

La recherche des définitions de la marionnette trouver dans les dictionnaires et dans différents articles spécialisés signés par des praticiens et par quelques historiens de la marionnette, a permis de constater une émergence significative de l'évolution de la perception du théâtre de marionnettes depuis la moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons pris pour acquis que ces définitions devaient nous donner un certain reflet de l'évolution provoquée par quelques praticiens novateurs exerçant une influence déterminante sur les idées du temps et donc sur les modifications de perception que le grand public pouvait avoir de la marionnette. Les résultats obtenus furent riches d'enseignement. Il était possible alors d'observer l'émergence progressive de l'exigence artistique liée à la pratique

marionnettique, le renforcement de l'affirmation de la théâtralité de la marionnette, l'apparition des formes nouvelles comme le théâtre d'objets et la manipulation à vue et, surtout, l'importance donnée au statut d'acteur manipulateur des interprètes marionnettistes.

Cette investigation c'est poursuivie en direction d'artistes se trouvant en charge de la formation professionnelle d'étudiants marionnettistes. Les problématiques soulevées par ces enseignants de la marionnette nous ont révélé quelques-uns des grands enjeux esthétiques qui s'affrontent au sein des différentes écoles et traditions marionnettiques. Les choix lexicaux sont révélateurs d'une volonté de se démarquer et d'élargir un champ de compétence en abandonnant le terme de marionnette pour celui de figure. La volonté de rapprocher le théâtre de marionnettes du théâtre d'acteurs s'exprime avec force. L'apparition de nouvelles formes comme le théâtre de l'image soulève la question de la fonction du manipulateur créateur et de son rapport à l'objet manipulé. C'est parfois une véritable querelle entre les anciens et les modernes qui est mise à jour. Ainsi sont posées les questions de la formation et de son pourquoi, du type de théâtre et pour quel public. C'est toute la problématique des mutations contemporaines du théâtre de marionnettes qui est abordée dans cette première approche.

De ces échanges, ont pu être dégagés quatre paramètres qui ont permis de circonscrire le champ marionnettique et la pratique théâtrale qui y est associée□ la nature d'objet de la marionnette, l'exigence de la manipulation, l'anthropomorphisme de la marionnette, la fonction théâtrale de la marionnette. Ces quatre éléments sont à la base de notre modélisation systémique.

La question de l'outillage théorique le mieux adapté à la complexité de notre objet d'analyse c'est ensuite posé. L'état de la recherche en ce domaine permettait une grande liberté. Laissant de côté des approches théoriques plus convenues comme la sémiologie théâtrale, nous nous sommes tourné vers l'approche systémique qui semblait offrir beaucoup d'avantages par la souplesse de ses modèles d'analyse. Il a fallu adapter cette approche au théâtre de marionnettes et concevoir une modélisation qui rende compte des multiples aspects que recouvre ce système artistique. Six grands sous-systèmes composant le système théâtre de marionnettes ont été dégagé, à savoir le sous-système biosocial, le sous-système écologique, le sous-système économique, le sous-système dialogique, le sous-système poétique et le sous-système politique. Chacun de ces systèmes se subdivise en différents sous-systèmes dessinant une cartographie systémique qui met en lumière les principaux éléments entrant dans la composition du système général. C'est à ce stade qu'il

a fallu privilégier certains aspects du système au détriment des autres. Ont présidé à nos choix la volonté que nous avons de mettre l'accent sur la pratique marionnettique et les relations entre le manipulacteur et l'objet manipulé, inscrites dans l'espace de la représentation.

Cette option a permis de nous arrêter aux définitions du terme marionnettistes, des particularités des fonctions différentes qu'ils sous-tendent, de leurs exigences, ainsi que les problèmes que peut poser aujourd'hui la formation de l'artiste interprète marionnettiste et le manipulacteur.

L'importance grandissante de la place du metteur en scène marionnettiste rapprochant ainsi le théâtre de marionnettes des pratiques professionnelles du théâtre d'acteurs a été mise en évidence. Nous pouvons d'ores et déjà avancer l'idée qu'une meilleure vulgarisation des règles de fonctionnement du système théâtre de marionnettes devrait favoriser le travail de création des metteurs en scène marionnettistes, voire attirer de nouveaux metteurs en scène ne venant pas du milieu de la marionnette.

Nous avons constaté la place prise par certains plasticiens qui se sont intéressés de près à la marionnette et qui ont contribué de façon significative à l'évolution du théâtre de marionnettes contemporain. Le constat des bouleversements de l'espace scénique de la marionnette théâtrale depuis les cinquante dernières années a été fait. Le castelet traditionnel n'est plus qu'une des nombreuses possibilités scénographiques qui s'offrent aux concepteurs d'aujourd'hui. La scénographie devient un élément déterminant dans l'esthétique d'un spectacle. Elle n'est plus simple décoration de l'espace, mais elle contribue directement à la problématique de l'écriture scénique par les propositions concrètes qu'elle offre au jeu marionnettique et aux possibilités novatrices qu'elle procure aux manipulateurs et aux metteurs en scène. Le traitement scénographique exige des compétences particulières devant prendre en compte les multiples typologies marionnettiques aussi bien que la grande diversité des publics et des salles qui les accueillent.

La place que tiennent, dans l'univers marionnettique, la musique et les ambiances sonores qui viennent animer l'espace auditif du théâtre de marionnettes a été souligné. Les liens entre ce théâtre et la musique contemporaine se font de plus en plus fréquents. Cette musique trouve dans le monde marionnettique un terrain particulièrement fécond.

La marionnette étant avant tout un objet plastique, nous avons souligné l'importance que prenait l'éclairage des spectacles et les contraintes particulières qu'imposent les différents types de manipulation.

La question du sous-système public n'a été qu'effleurée. Comme le montre la modélisation schématique, le sujet est beaucoup trop vaste pour qu'il puisse être approfondi ici. Nous avons toutefois tenté de décrire les différents publics existants, puis de rendre compte de l'image et des réactions que pouvait avoir le grand public en présence du théâtre de marionnettes en nous appuyant sur une enquête faite en France. Il a été ensuite montré combien l'action des prescripteurs était déterminante dans les processus de programmation et qu'ils étaient bien souvent un obstacle ou, pour le moins, un intermédiaire incontournable entre le public et les artistes surtout lorsqu'il s'agit de théâtre pour adultes.

Dans le chapitre suivant, les sous-systèmes marionnette ou objets manipulés ont été étudiés. Une liste des différents types de marionnettes existant ou ayant existé a été dressée. Nous en avons fait une nomenclature précise afin de bien déterminer quels en sont les composants ainsi que leur fonction. La marionnette subissant de fréquentes mutations, il peut y avoir des manques comme par exemple tout ce qui a trait à la marionnette électronique, virtuelle, à manipulation différée ou robotisée. L'apport des nouvelles technologies est un aspect de la problématique marionnettique suffisamment important pour faire l'objet d'une recherche spécifique que nous avons commencé d'entreprendre dans le cadre du Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS) de l'Université Laval. Nous nous intéressons particulièrement aux manipulations à distance, holographiques ou robotisées, différées ou concomitantes à l'action scénique, autrement dit aux nouvelles façons de faire vivre des personnages marionnettiques sur scène en utilisant des contrôles électroniques et des supports visuels informatisés.

Nous nous sommes ensuite intéressés à la dialectique relationnelle qui s'établit entre l'objet marionnettique et son manipulateur. La richesse et la complexité de cette relation commencent dès la phase de fabrication et elle se poursuit dans la phase d'appropriation instrumentale, pour trouver son accomplissement dans la représentation. Nous avons cherché à cerner la nature de la relation entre l'objet manipulé et son manipulateur et quelles règles proxémiques s'y rattachent. C'est autour de cette relation que s'élabore la dynamique fonctionnelle du système qui, au-delà des structures, fait que ce système est vivant et qu'il contribue à la production d'un art authentique proposant une vision de l'homme et de sa place dans l'univers.

Dans le chapitre consacré à l'espace marionnettique, nous avons voulu souligner l'importance que prend l'espace scénique dans les mutations esthétiques du théâtre de marionnettes au XX<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps, nous avons entrepris une classification des différents castelets et de leurs composants respectifs, ceci en relation avec les différents types de manipulation auxquels ils sont liés. Ces nomenclatures sont importantes pour bien saisir les potentialités créatrices du médium et la multiplicité des options d'écriture scénique qu'il propose. Cependant, il ne faudrait pas que l'on puisse penser que la marionnette doit nécessairement rester confinée au cadre du castelet. La richesse de cet art est justement d'avoir su faire évoluer l'espace qui la contient et de lui avoir donné un sens qui correspond à la vision esthétique que l'on veut défendre face au public.

Par la suite, une analyse de l'espace scénique marionnettique qui s'appuie sur certaines notions empruntées à Erving Goffman et Edward T. Hall a été proposée. L'étude des caractéristiques de l'espace marionnettique nous a permis de mieux comprendre les multiples enjeux qui interagissent au sein du système marionnettique. Deux types d'espace de nature différente se sont imposés à nous : l'espace occupé par le personnage marionnette, considéré comme l'espace où se manifeste la poésie théâtrale par excellence, et celui, plus technique, du manipulateur qui, parfois, interfère avec celui du personnage.

Pour comprendre les répartitions spatiales du théâtre de marionnettes, le castelet a été pris comme espace référentiel. Prenant appui sur le concept de *région* de Goffman, l'espace marionnettique traditionnel se partage entre la *région antérieure* qui englobe l'espace visible de la représentation, celui que perçoit ou doit percevoir le public, et la *région postérieure* où officie, dissimulé, le manipulateur – ce qui pourrait être assimilé aux coulisses du théâtre d'acteurs. Ce modèle nous a permis de jeter un éclairage nouveau sur l'analyse de l'espace scénique du théâtre de marionnettes soumis aux changements que l'on connaît.

Nous avons pu montrer que cette répartition en régions répond à des règles culturelles auxquelles adhère communément le spectateur. Ces règles formelles, informelles ou techniques, comme les a dénommées Hall, évoluent sous la pression des innovations créatrices des artistes et perturbent la perception des spectateurs conditionnés depuis l'enfance par ces règles. Nous avons constaté que les réactions du public peuvent prendre diverses formes. Les réactions qui demeurent les plus problématiques pour les artistes sont celles qui expriment une forte résistance aux changements. Compte tenu de l'évolution assez rapide des comportements du public, nous ne pouvons pas évaluer avec une grande

précision l'impact de ces résistances, néanmoins nous pouvons aujourd'hui identifier la nature de ces résistances et nous avons commencé à répertorier certains des éléments qui les déclenchent. L'apparition du manipulacteur au côté de la marionnette, sa présence visible pour le spectateur est de loin la transgression majeure aux règles traditionnelles du théâtre de marionnettes européen. Elle sera différemment acceptée en fonction de la profondeur de l'enracinement des règles formelles et informelles ayant cours dans la culture du spectateur. La transgression des règles d'homogénéité stylistique est un autre facteur entraînant des réactions perceptibles chez le spectateur, mais cette transgression est le plus souvent plutôt appréciée lorsqu'elle sert bien la dramaturgie. Toutes ces modifications exercent une pression sensible sur le langage scénique mettant en jeu des personnages marionnettiques. Elles interfèrent plus ou moins directement dans les structures symboliques et esthétiques dans lesquelles évolue le monde de la marionnette.

Ces nouvelles réalités doivent être prises en compte par les créateurs qu'ils soient auteurs, metteurs en scène ou scénographes. Une meilleure connaissance de ces règles, de la façon dont leurs modifications interviennent dans le processus de création, devrait aider les praticiens de la marionnette à mieux maîtriser leur médium et à pousser plus loin encore leurs investigations créatives tout en restant vigilants sur le rythme selon lequel le grand public peut intégrer les innovations proposées. Il importe de ne pas se couper de ce public qui reste, en dernière instance, la seule justification d'une telle pratique artistique.

L'éclatement des structures spatiales traditionnelles a donné naissance à de nouvelles configurations dans lesquelles les *régions antérieures* et *postérieures* pouvaient fusionner, réduisant de fait l'espace technique du manipulacteur ou l'installant à la vue du public. Le rôle d'interprète risque alors lui aussi de se modifier. Si celui-ci prend le statut de conteur manipulateur, le statut de personnage ordinairement attribué à la marionnette peut à son tour se dégrader. L'objet manipulé risque de devenir un simple support visuel dont la dimension symbolique l'emporte sur celle du personnage possédant une vie autonome. La marionnette se retrouve alors réduite à ponctuer le discours théâtral ou à servir de faire-valoir à l'acteur manipulateur.

Il est remarquable de constater combien les modifications des rapports scène/salle déterminent de nouveaux comportements chez le spectateur, lui permettant, par exemple, de jouer un rôle plus actif lors du déroulement du spectacle. Nous avons constaté que le spectateur confronté aux nouveaux espaces marionnettiques se voyait octroyer la possibilité d'aménager la représentation à laquelle il assiste en fonction de ses centres d'intérêt. Il pourra privilégier ou faire alterner sa perception des aspects techniques plutôt que le

déroulement de la fable. Pouvoir lui est donné de pénétrer dans ce qui autrefois appartenait aux coulisses et se préparait dans le plus grand secret. Sa curiosité assouvie, il lui est loisible de revenir au premier degré de l'action et de savourer la tension dramatique et l'intensité du jeu des personnages.

Il a été montré aussi que les innovations spatiales pouvaient trouver leur origine dans des contraintes techniques liées aux tournées des spectacles devant s'adapter à des lieux et des publics très différents. Les dispositifs scéniques doivent pouvoir se plier facilement à des configurations multiples et à un nombre croissant de spectateurs pouvant assister à une représentation. Loin d'avoir été une entrave à la création, ces contraintes l'ont souvent stimulée même si, parfois, l'on peut observer certains abus ou certaines maladresses.

Dans la section suivante, la problématique de la *distance* dans le théâtre de marionnettes a été abordée. Notion large qui s'applique à de multiples niveaux. La connaissance fine des règles proxémiques, telles que les a formulées Hall, devrait aider le praticien-interprète, comme le metteur en scène. L'application de la connaissance de ces règles doit sans cesse être ajustée aux dimensions des marionnettes manipulées. Lorsque l'on se trouve devant un cas où il n'existe pas d'homogénéité stylistique, la difficulté augmente. À cela viennent s'ajouter les distances pouvant exister entre les manipulateurs, distances qui peuvent perturber celles des personnages auxquels ils donnent vie. Nous croyons que la formation du manipulateur aurait beaucoup à gagner à intégrer dans les apprentissages les règles proxémiques régissant les différents types de marionnettes puis l'amalgame scénique de différents types de manipulation.

Pour terminer notre travail, nous avons voulu prendre en considération un cas emblématique des bouleversements subis par le théâtre de marionnettes contemporain. Nous avons fait le constat que l'introduction du manipulateur dans le *territoire du moi* du personnage marionnettique est une évolution majeure du théâtre de marionnettes occidental du XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons déjà observé qu'un ensemble de facteurs est venu perturber le système communicationnel traditionnel tel que nous le connaissions dans les formes scéniques utilisant le castelet. Ces innovations peuvent tout à la fois stimuler la curiosité des spectateurs ouverts aux innovations et déclencher des mécanismes de résistance aux changements chez ceux qui les ressentent comme trop avant-gardistes.

La manipulation à vue ne pose pas seulement des problèmes aux spectateurs, le manipulateur aussi est touché. Se pose pour lui le problème de la «*façade*» qu'il devra adopter sur scène (même s'il porte cagoule). Il devra s'adapter judicieusement aux

contraintes dramaturgiques qui président à la représentation. La juste gestion de ces comportements scéniques complexes, surtout si elle fait intervenir des manipulations virtuoses, présuppose un savoir-faire sur lequel le metteur en scène devra pourvoir s'appuyer pour mener à bien son projet artistique et conserver une cohérence esthétique crédible.

L'observation a été faite qu'il existait plusieurs écoles de pensée qui pouvaient entrer en conflit sur la façon dont le manipulacteur doit aborder la manipulation à vue. Nous avons identifié deux grandes familles d'où plusieurs variantes peuvent émerger. D'un côté, nous avons l'approche dissociée de la manipulation, de l'autre l'approche synchronisée. Chacune de ces méthodes présente des avantages notables qui agissent directement sur la relation entre objet personnage et manipulacteur. Les enjeux esthétiques revêtent une certaine importance, car le type de manipulation adopté colore la représentation et agit sur le public. C'est pourquoi la connaissance précise de ces types de manipulation est un atout majeur pour le metteur en scène qui pourra, en fonction de ses besoins scéniques, décliner les différents aspects de ce jeu subtil entre l'objet et le manipulacteur.

Nous pouvons également imaginer que cette connaissance pourrait influencer l'auteur dramatique au fil de son processus d'écriture, venant enrichir les multiples possibilités que l'art de la manipulation peut offrir au langage théâtral. Et c'était bien l'un des objectifs de notre recherche que de forger un outil théorique qui puisse rapidement être opérationnel dans le champ de la pratique. Nous espérons que ce travail aura démontré l'utilité d'une telle démarche.

## **B. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE À VENIR**

Au de ce travail, il nous a semblé difficile de conclure sans poser la question des prolongements possibles de notre recherche. Prolongement sur lesquels nous avons jugé bon de nous attarder à présent. Car il s'agit bien d'une première étape qui, nous l'espérons, suscitera un intérêt suffisant pour qu'une véritable *marionnettologie* voit le jour. Encore faudra-t-il forger un cadre théorique dans lequel la marionnettologie pourrait s'inscrire sans perdre sa spécificité. Si nous avons dû résister à la tentation encyclopédique, il reste que nous n'avons pas pu faire ressortir autant que nous l'aurions souhaité toutes les interactions qui rendent ce système si dynamique□ la phase de repérage topographique s'est avérée une entreprise trop vaste pour en fouiller dans le détail toutes les interactions fonctionnelles. Nous avons dû laisser de côté des pans entiers de la connaissance marionnettique□



l'histoire touchant à notre art, les pratiques culturelles qui lui sont connexes, le monde des représentations symboliques auquel elle est liée, la problématique des rapports entre auteurs dramatiques et metteurs en scène à l'œuvre dans les récents développements de cette discipline, la question des apprentissages de l'art de la manipulation. Nous désirons en dire quelques mots, espérant par là ouvrir et suggérer quelques pistes de recherche.

## **Histoire et anthropologie**

Comme nous venons de le rappeler, nous avons dû opérer des choix dans notre analyse du système du théâtre de marionnettes. Ainsi nous n'avons pu analyser l'histoire de ce théâtre, histoire universelle qui devrait avoir pour objectif de rassembler tous les éléments déjà connus sur les nombreux développements des théâtres de marionnettes régionaux que l'on trouve partout dans le monde. Il serait alors possible d'effectuer toute sorte de croisements et de recoupements qui devraient permettre d'identifier quelques propriétés universelles caractéristiques du théâtre de marionnettes, tant sur le plan esthétique que dramaturgique ou technique.

Force est de constater que persistent des lacunes dans cette branche de la connaissance marionnettique même si elle a été jusqu'ici l'une des plus étudiées. S'il semble indispensable de recueillir de nouvelles données, il faut aussi souhaiter que les historiens de la marionnette se dotent de moyens nouveaux pour réinterroger les données existantes et plus particulièrement celles remontant à l'Antiquité, au Moyen Âge ou à l'Ancien Régime avec des outils d'analyse plus élaborés que ceux utilisés par le passé. Concernant l'histoire récente, l'anthropologie culturelle devrait être une alliée incontournable pour aider à saisir la complexité des pratiques marionnettiques issues des multiples sociétés au sein desquelles elles se sont développées. Nous savons combien la connaissance du contexte historico-culturel et des codes qui y sont attachés tient, au sein du grand sous-système poétique, une place privilégiée dans la compréhension en profondeur du phénomène marionnettique. C'est une source précieuse à laquelle l'imagination créatrice peut puiser une inspiration stimulante. Partie intégrante du même sous-système, l'histoire de la marionnette entretient des rapports féconds avec l'univers symbolique sur lequel se fonde ce théâtre. C'est un pan entier de la connaissance de ce théâtre que nous avons dû laisser de côté, mais il nous faudra y revenir très prochainement.

## Poétique et structures symboliques de la marionnette

Lors de nos investigations, nous avons pu faire le constat que la marionnette tient une place bien singulière, voire contradictoire aux yeux du spectateur occidental. Elle semble exercer une fascination plus ou moins trouble sur ceux qui la rencontrent, alors qu'elle ne tient qu'une place relativement limitée dans les programmations théâtrales, hormis dans celles destinées aux enfants. L'évolution récente du théâtre de marionnettes nous force à reconnaître que si la marionnette conserve un lien particulier avec les formes archaïques des manifestations théâtrales, elle côtoie volontiers les avant-gardes des arts de la scène à la fin du XIX<sup>e</sup> comme au début du XX<sup>e</sup> siècle. D'où peut venir cette fascination parfois mêlée de dédain ? Certains auteurs – Maeterlinck, Kleist, Ghelderode ou Claudel – ont commenté cette troublante séduction, cette « inquiétante étrangeté », selon l'expression de Freud, que la marionnette exerçait sur eux. Ce renouveau d'intérêt et cette fascination de toujours posent question. Nous voulons suggérer une hypothèse qui pourrait tenir lieu de point de départ pour une future recherche sur les structures symboliques de la marionnette : l'ambivalence des sentiments éprouvés par le public adulte contemporain face aux spectacles de marionnettes serait-elle l'expression d'un conflit intérieur entre une pensée animiste, symbolique et archaïque – héritée de la préhistoire d'une humanité confrontée à la survie dans une nature hostile – et une pensée positiviste et rationaliste qui a trouvé son apogée dans le scientisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Ce ne serait donc pas seulement à notre enfance perdue qu'il faudrait attribuer ce sentiment de nostalgie poétique éprouvé en présence des marionnettes, mais aussi au souvenir inconscient des périodes troublées qui ont vu l'émergence de *l'homo sapiens*. L'environnement de cette époque lointaine exigeait de nos ancêtres, pour qu'ils trouvent la force psychique de survivre aux contraintes d'une nature hostile, une structure mentale créatrice de mythes et de symboles. Comme l'a montré Leroi-Gourhan, au cours de l'évolution, l'homme s'est construit peu à peu, par strates successives. Ne pouvant ni se défaire totalement de son animalité de mammifère supérieur, ni révoquer complètement les structures mentales prélogiques qui lui ont permis de penser le monde pendant plus de 40 000 ans, il ne peut aujourd'hui que les refouler.

Ainsi la marionnette serait-elle porteuse de cette pensée magique qu'elle actualise dès qu'elle apparaît, réactivant chez le spectateur cette part archaïque de lui-même trop souvent dévalorisée dans le monde moderne et que certains voudraient même voir disparaître. La pensée symbolique, dont le rejet a pu un temps paraître justifié avec l'hégémonie de la pensée scientifique, a retrouvé, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle une place grandissante grâce aux

avant-gardes historiques influencées tout à la fois par la psychanalyse et par les arts extra-occidentaux. Elles ne se sont pas trompées ces avant-gardes lorsque, pour entreprendre leur révolution esthétique, elles se sont un temps tournées vers le masque et la marionnette.

Si l'on peut formuler ainsi cette problématique où se trouvent confrontées pensée magique et rationaliste, nous dirions qu'aujourd'hui nous assistons à une remise en question de la perception du monde qui semble être à l'origine des formes théâtrales – auxquelles la marionnette est de plus en plus souvent associée –, désignées peut-être un peu hâtivement par d'aucun comme « Post-modernes », et dont les compositions chaotiques, déconstruites donnent à voir, écrivent Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « [...] l'actualisation de notre propre espace mental » (1998 : 172). Ainsi, ce qui est représenté sur scène n'est plus la vie réelle, à peine transposée, mais bien plutôt la spectacularisation des structures de l'imaginaire humain ou, pour le moins, de ses modes de fonctionnement aléatoires et multidirectionnels. Ces auteures ajoutent à propos du théâtre contemporain, dont le théâtre de l'image de Lepage est un exemple, « Organisé dans un désordre apparent proche de celui des rêves ou de la mémoire, ce théâtre peut paraître porteur de magie » (1998 : 176). Pareil énoncé pourrait convenir à un certain théâtre de marionnettes contemporain. Cette nouvelle attitude créatrice, dans laquelle l'interculturalisme et l'interdisciplinarité sont des éléments moteurs – ce qui est une des caractéristiques du théâtre de marionnettes d'aujourd'hui –, fait se rencontrer les formes spectaculaires les plus anciennes, comme l'écran d'ombres, la marionnette ou le pantin, avec les outils sophistiqués des nouvelles technologies. Toutes ces formes qui permettent une ouverture sur le monde imaginaire et symbolique pourraient être interprétées comme une régression artistique si l'on n'y voyait la recherche d'un ressourcement, d'un nouveau départ pour un art qui tente d'intégrer les contradictions d'un monde, dans lequel, écrivent encore Hébert et Perelli-Contos, « [...] la crise des fondements de la connaissance a causé la déroute des grands systèmes scientifiques, philosophiques et idéologiques » (1998 : 175). La vision prométhéenne déterministe et unificatrice du monde s'efface devant le retour d'Hermès menacé lui aussi d'un retour en force de Dionysos.

Si la marionnette, le pantin, la figure, l'effigie et le théâtre d'ombres prennent une place significative dans le théâtre d'aujourd'hui, c'est parce que le lien avec les différentes composantes de la pensée humaine justifie son intégration dans ces formes théâtrales insolites. Riche de ce métissage culturel, un langage scénique inédit s'élabore comme se développe une poétique spécifique au théâtre de l'image auquel le mouvement marionnettique donne une densité particulière qui inspire nombre de metteurs en scène

contemporains. Ce théâtre de marionnettes pour adultes trouve aujourd'hui un nouveau souffle et se dégage progressivement du réduit enfantin. Si le théâtre pour la jeunesse conserve encore une bonne part de l'activité de cet art, il est incité à réinterroger sa pratique créatrice à la lumière des nouveaux liens que certains marionnettistes entretiennent de plus en plus fréquemment avec le monde symbolique et imaginaire du théâtre contemporain.

## **Écriture dramatique et écriture scénique, le paradoxe marionnettique**

Un autre des champs essentiels de recherche que nous n'avons pu aborder sérieusement concerne le texte dramatique des spectacles de marionnettes. Parallèlement à une orientation vers un théâtre centré sur la production d'images visuelles, un questionnement radical agite les créateurs-marionnettistes soucieux de la qualité de ce qu'ils donnent à entendre dans leurs spectacles. C'est l'un des enjeux majeurs pour l'accession du théâtre de marionnettes à une reconnaissance du milieu théâtral en particulier et du monde culturel en général à la mesure des ambitions de ces créateurs.

L'analyse du répertoire pour le théâtre de marionnettes et celle des auteurs dramatiques ayant écrit pour lui pose un ensemble de problèmes comprenant des aspects littéraires, historiques, sociaux et techniques. Nous ne pouvons réduire le phénomène de la parole théâtrale émise dans un espace consacré au théâtre de marionnettes à la seule production des auteurs dramatiques. Parce que ce terme ne recouvre pas l'étendue de la pratique textuelle de cet art, nous pourrions lui préférer provisoirement celui de *praticien de l'écriture marionnettique* qui, s'il comprend la notion d'auteur, l'élargit au-delà de la stricte production littéraire classique. La raison en est simple : l'oralité a dominé pendant des siècles cette pratique théâtrale et le nombre des pièces publiées reste bien inférieur à celui de la production théâtrale effective ayant vu le jour jusqu'à présent. Toutefois l'enjeu textuel demeure central dans l'évolution de ce théâtre, aujourd'hui plus encore où le théâtre de marionnettes, à la recherche de voies nouvelles, tente d'affirmer la pertinence d'un langage qui se veut en rupture sur le plan formel<sup>1</sup> mais en continuité par la charge symbolique et le potentiel imaginaire inscrits dans sa nature d'objet. Il semble d'autre part que la marionnette soit au cœur d'une querelle esthétique qui voit s'opposer les créateurs partisans de l'un des deux univers sensoriels touchés par le théâtre, soit celui de l'audition soit celui de la vue : certains créateurs donnent au langage des mots le primat expressif,

---

1. Nous faisons référence ici à un style d'écriture que l'on retrouve principalement dans les spectacles destinés aux jeunes publics mais aussi à certaines de ces productions axées sur un comique discutable comme à la parodie simpliste telle que nous l'avons connue dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle.

d'autres privilégient le pouvoir, parfois chaotique, des images. L'objet marionnettique pourrait conduire de façon novatrice à concilier ces deux polarités expressives sans pour autant réduire son action à un quelconque compromis esthétique. Il semble donc nécessaire d'analyser l'importance de ces enjeux d'écriture scénique, pris au sens large du terme la marionnette se trouvant au cœur du débat entre le visuel (compris dans la dynamique spatiale du mouvement) et le discours verbal dont l'écriture devrait pouvoir entretenir des liens organiques avec la gestualité de la marionnette. Decroux, après Craig, avait pressenti l'importance de cette compétition sensorielle occasionnée par la présence physique de l'acteur. Chacun à sa manière proposa une réponse. Decroux s'engagea sur le chemin du mime corporel la suite d'une remise en question fondamentale du jeu de l'acteur dramatique. Pour lui, l'instance sensorielle convoquée prioritairement chez le spectateur de théâtre est la vue. Et ce qu'il voit, mis à part décors et accessoires, c'est le corps de l'acteur en action. À la question du « Besoin de visualité au théâtre », Decroux répond « Comment s'en dispenser quand on ne donne que cela » (1963 23). La parole ne devant être restituée à l'acteur que lorsqu'il possédera une maîtrise telle que son corps expressif, celui de « l'acteur dilaté », ne fera plus écran entre l'œuvre et le public, mais sera lui-même source de l'art théâtral. Entendre, au théâtre, c'est produire, transmettre du sens, activité qui requiert, pour le récepteur, une concentration d'une qualité différente des perceptions visuelles un rééquilibrage dans l'émission des stimuli sensoriels est donc nécessaire. Decroux sentait bien qu'il y avait une contradiction fonctionnelle – perceptive – à vouloir mettre sur le même plan le texte et le jeu corporel de l'acteur. Il existe pour lui deux sortes de textes, « Les riches et les pauvres ». Il donne à entendre qu'il « préfère les pauvres », ceux qui laissent plus de place à « l'art de l'acteur » qu'à l'art littéraire. Il énonce la loi de ce rapport texte/acteur « Plus un texte est riche, plus la musique de l'acteur doit être pauvre plus un texte est pauvre, plus la musique de l'acteur doit être riche » (Decroux, 1963 54) car il lui semble impossible que l'on puisse apprécier deux chefs-d'œuvre à la fois ce serait comme si l'on nous imposait « d'écouter deux personnes qui parlent en même temps, qu'un portrait fut peint sur un autre afin d'en doubler la beauté. Ce que tel art suggère étant montré par l'autre, la suggestion est écrasée. » (1963 54). Sans vouloir prendre parti ici sur le contenu quelque peu polémique du maître, force est de constater que la marionnette, sans doute plus que l'acteur, se trouve devant cette alternative posée par la dominante perceptive que l'on désire introduire sur la scène lorsqu'il est question d'y représenter une œuvre dramatique. La compétition entre la crédibilité du langage gestuel et celle de l'action verbale est telle que certains ont opté pour le silence. La question est bien de savoir si les praticiens de l'écriture pour marionnettes sont directement aux prises ou non avec ces problèmes de perception et s'ils doivent ou non ignorer que leurs textes portés

à la scène vont devoir rivaliser d'une façon ou d'une autre avec la présence physique de la marionnette.

Dans une étude portant sur les textes pour le théâtre de marionnettes, il s'avère qu'il sera de plus en plus difficile de dissocier artificiellement les écrivains de leurs productions textuelles, car la corrélation est trop forte et pose tout un ensemble de questions ayant trait au choix instrumental. La détermination du médium et de sa nature spécifique (type de manipulation, taille, formes plastiques, etc.) n'est pas obligatoirement le fait de l'auteur qui peut, s'il le veut ou en a les capacités, prendre en compte dans son écriture les qualités expressives de tel ou tel type de marionnettes ou bien laisser ce choix au metteur en scène. Autrement dit, la question est de savoir si le choix du médium détermine en quelque façon que ce soit la forme ou le contenu de l'écriture devant être défendue sur scène par des figures, des fantoches, des objets ou, plus simplement, des marionnettes traditionnelles. Parallèlement, on peut s'interroger sur les orientations textuelles du répertoire du théâtre de marionnettes afin de découvrir de quelle façon les choix des metteurs en scène s'effectuent et s'il existe bien un répertoire dont on pourrait dégager des spécificités reliées aux contraintes et aux potentialités du médium.

Nous savons qu'il existe une tradition d'écriture chez les marionnettistes qui a pu se résumer à un simple canevas. Ceci est encore fréquent aujourd'hui où un grand nombre de marionnettistes produisent leurs propres textes sans pour autant prétendre nécessairement au titre d'auteur dramatique. À ce sujet, Alain Recoing écrit en faisant référence aux marionnettes traditionnelles : « Il n'y a pas d'auteur, jusqu'à une époque récente, qui écrit, en tant que tel, pour ce théâtre de marionnettes ambulantes [...]. Les marionnettistes ajoutent donc à leurs fonctions de démiurge celle d'auteur, ou du moins d'adaptateur sans pour autant se revendiquer comme tel. » (1995 : 156). Il existe toutefois quelques auteurs dramatiques célèbres, souvent mis en avant par les prosélytes de l'art de la marionnette, qui ont écrit spécialement pour le théâtre de marionnettes : Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler, Paul Claudel, Michel de Ghelderode, Ramon Marie del Valle-Inclan, Federico Garcia Lorca sont de ceux-là. Il en existe de plus obscurs, surtout dans les siècles passés, comme Victor Napoléon Vuillerme-Dunand, Jean-Batiste Onofrio, Pierre Rousset, Louis Émile Edmond Duranty, Louis Lemerancier de Neuville, Marc Monnier, Maurice Sand<sup>2</sup>. Les premiers n'ont écrit qu'occasionnellement pour la marionnette et leurs motivations diffèrent : aboutissement d'une recherche particulière, curiosité, nostalgie de

---

2. Pour en savoir plus, se rapporter à l'étude entreprise par Henryk Jurkowski (1991) qui relève, dans la littérature dramatique, tout ce qui touche au théâtre de marionnettes.

l'enfance, remise en question de l'acteur comme interprète de leurs œuvres, etc. Le second groupe a fait du théâtre de marionnettes le centre de son activité dramatique. D'ailleurs ces derniers sont pour la plupart également des manipulateurs à la différence du premier groupe mentionné. Aujourd'hui, des auteurs français comme Gérard Lépinos avec la compagnie Houdart-Heuclin, Daniel Lemahieu avec la compagnie Lazaro ou Éloi Recoing avec le Théâtre aux mains nues travaillent chacun sur des projets précis, en étroite collaboration avec le metteur en scène d'une compagnie de théâtre de marionnettes donnée qui a fait le choix de solliciter la collaboration d'un écrivain reconnu. Leur approche de la marionnette semble originale, particulière à chacun, phénomène qui en soi n'est pas totalement nouveau surtout dans le théâtre contemporain, mais dont il serait intéressant de relever quelques aspects particuliers au théâtre de marionnettes.

Des questions méthodologiques touchant à la classification du texte dramatique pour théâtre de marionnettes peuvent surgir et interpeller des chercheurs que se pencheraient sur cette problématique. Un article de Didier Plassard, intitulé « La traversée des figures » (1995), pourrait servir de point de départ à une réflexion approfondie de ce que pourrait être une écriture spécifiquement destinée au théâtre de marionnettes.

[...] c'est toujours pendre le parti de délimiter un sous-genre à l'intérieur du genre dramatique, un ordre à l'intérieur d'une classe, à la suite de quoi [...] l'on distinguerait entre différentes familles (formes savantes ou populaires) et différents groupes □ textes pour marionnettes à gaine, pour marionnettes à tringles, pour marionnettes à fils, pour ombres, etc. Enfin les espèces, écritures singulières ou corpus régionaux, viendraient prendre leur place assignée dans cette utopique classification (Plassard, 1995 □ 15).

Pour pouvoir trancher la question de la spécificité marionnettique en matière de texte dramatique, il nous semble qu'il faille prioritairement se tourner du côté des praticiens de l'écriture et de ceux qui sollicitent une collaboration. Recueillir leur témoignage et analyser ces nouvelles collaborations peut être l'occasion d'un vaste projet de recherche pour les années à venir<sup>3</sup>. Un tel projet pourrait être l'un des moyens les plus prometteurs pour l'étude du théâtre de marionnettes □t devrait permettre de mieux appréhender les mutations esthétiques que cette forme théâtrale traverse aujourd'hui.

---

3. Déjà plusieurs articles et numéros spéciaux de revue sont consacrés à cette problématique □ le n° 8 de *Puck – Écritures. Dramaturgie*, 1985 □ le n° 2 de *Alternatives théâtrales – Voix d'auteurs et marionnettes*, avril 2002 □ le n° 3 de *MÛ*, mars 1999 □ 14-19 et le n° 4, juin 1999 □ 21-23, un compte rendu des rencontres entre auteurs et marionnettistes qui se sont déroulées à la Chartreuse de Villeneuve les Avignon en mars et mai 1999.

## Formation du manipulacteur

L'un de nos questionnements comme praticien porte sur la formation de nouvelles générations de manipulacteurs et de manipulatrices qui devront prendre en charge la vie scénique d'objets marionnettiques dans les créations contemporaines. Une étude systémique du théâtre de marionnettes devrait pouvoir permettre d'évaluer les tendances actuelles de telle sorte que les projets de formation à la manipulation, à l'écriture dramatique ou à la mise en scène soient adaptés à la réalité vivante de la création contemporaine. Il existe des expériences originales dans ce domaine et des savoir-faire d'une grande richesse qui sont actuellement éparpillés. Certains lieux privilégiés de formation ont accumulé une expertise précieuse concernant la formation des marionnettistes, surtout depuis l'après Deuxième Guerre mondiale. Des rencontres entre écoles spécialisées existent déjà depuis plusieurs années et ces échanges sont riches d'enseignement. Après traitement et analyse, ces informations pourraient donner lieu à une large diffusion auprès de la communauté théâtrale et plus particulièrement en direction de ceux qui se sentent proches de l'art de la marionnette.

Face aux transformations radicales auxquelles nous avons fait allusion, de nombreux créateurs, manipulacteurs et responsables artistiques de compagnie se posent aujourd'hui le problème incontournable de la formation de leur, comme celle de leurs interprètes. Pour adapter l'interprétation et la manipulation de ces objets qui n'ont parfois qu'un lointain rapport avec les techniques jusqu'alors en vigueur, il faudra comprendre et tirer la leçon de la révolution esthétique qui s'est produite dans le théâtre de marionnettes au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Pour briser les comportements archaïques, il faudra mettre en place un nouvel entraînement susceptible de résoudre le sentiment de décalage ressenti par les marionnettistes face aux formes inédites et aux nouvelles possibilités qui s'offrent maintenant à eux<sup>4</sup>. Il serait dommage, en effet, que les interprètes marionnettistes se tiennent à l'écart des avancées qui ont touché la formation de l'acteur depuis principalement l'élaboration par Stanislavski de la méthode des actions physiques. Il ne pourrait qu'être profitable d'intégrer et d'adapter à la formation du manipulacteur les enseignements qui portent sur l'engagement physique de l'acteur, développent sa virtuosité, tant en ce qui concerne la forme de son engagement que sa capacité à inventer un langage gestuel propre à manifester les spécificités expressives du personnage marionnettique. L'élaboration de la présence scénique du personnage gagnerait en précision en

---

4. Entre autres, introduction des nouvelles technologies dans la réalisation d'effets visuels ou sonores, de décors créés par infographie ou encore gestion des différents composants de la régie, gérés par ordinateur.



s'appropriant d'une part les approches des réformateurs et d'hommes de théâtre comme Meyerhold, Grotowski, Decroux ou Barba, tout autant que l'observation des formations traditionnelles extra-européennes d'autre part.

À cela s'ajoutent des exigences nouvelles qui s'imposent tant sur le style de jeu que sur les contraintes instrumentales et spatiales avec lesquelles les marionnettistes doivent composer. La redéfinition de toutes ces composantes mérite un développement critique.

Nous pressentons la richesse de ce champ de recherche pour permettre de cerner l'évolution des savoir-faire au service des mutations esthétiques qui traversent aujourd'hui le théâtre de marionnettes ainsi que l'évolution du nouveau langage auquel ce théâtre a donné naissance. Ceci nous pousse à formuler une hypothèse qui pourrait servir de base à une future recherche portant sur les rapports étroits entre la constitution d'un nouveau langage et les exigences de formation des interprètes marionnettistes. À l'évolution des différentes composantes du théâtre de marionnettes devrait correspondre une poétique spécifique étroitement liée aux nouvelles exigences d'interprétation, autrement dit, à l'apprentissage de nouveaux savoir-faire. Il s'agirait de découvrir le lien direct qui existe entre les modifications comportementales significatives que nous avons pu observer chez l'acteur-manipulateur confronté, ces dernières années, à de nouvelles pratiques corporelles, à un nouveau répertoire, à de nouveaux dispositifs scénographiques et toutes les approches mettant en jeu ce qui est communément désigné sous le terme de « nouvelles technologies », et les choix esthétiques inédits qui émergent de la marionnettique. Autant d'éléments qui permettraient de fonder une poétique spécifique du théâtre de marionnettes en phase avec la modernité théâtrale contemporaine. L'un des objectifs d'une telle recherche pourrait être de dégager une approche des apprentissages particuliers liés aux différents types de manipulations d'objets-marionnettes et de jeter les bases de ce qui pourrait constituer les prémisses d'une théorie de la formation du marionnettiste contemporain. Se fondant sur les connaissances actuelles en matière d'apprentissages qu'ils soient d'ordre physiologique, neurophysiologique ou psychologique et sur les savoir-faire traditionnels ou plus contemporains.

### **L'approche decrousienne de la formation du manipulateur**

Concernant les savoir-faire contemporains, notre expérience de praticien, nous pousse naturellement à privilégier une approche *decrousienne* des processus de renouvellement des apprentissages marionnettiques. Il nous semble souhaitable d'amorcer un travail

d'adaptation à la gestuelle marionnettique de la *grammaire* inventée par Decroux. En aucune façon il ne pourrait s'agir d'une simple transposition d'un langage gestuel à un autre, celui de la seule corporéité marionnettique—ce serait en effet trop réducteur. C'est l'engagement global du corps du manipulacteur qui devrait être à la base de cette approche créative. Formé à la discipline du mime corporel, le *manipulacteur decrousien* effectuerait lui-même, et de façon créative, la métamorphose gestuelle du corps de l'acteur en direction du personnage marionnettique. La vérité de l'engagement physique y gagnerait certainement beaucoup, mais le principal bénéficiaire en serait sans conteste la richesse du langage gestuel. Le mime corporel présente en effet de nombreux avantages sur d'autres approches corporelles comme la danse classique ou contemporaine. Même si nous n'écartons pas ces formations dans leur potentialité d'enrichissement du vocabulaire gestuel du manipulacteur, nous pensons que, par la qualité de sa théâtralité, l'approche systématique initiée par Decroux se prête mieux à la réalité de l'univers gestuel de la marionnette. Un apprentissage de la manipulation qui s'appuierait sur la rigueur et la richesse du langage du mime corporel serait un atout majeur pour répondre aux défis d'adaptation multidisciplinaire auxquels est confronté le manipulacteur contemporain. La richesse de son vocabulaire gestuel ferait de lui un virtuose maîtrisant les gammes essentielles à la composition et à l'interprétation des actions physiques du personnage. La métaphore de la relation du musicien avec son instrument se justifierait amplement et redonnerait à cette profession une nouvelle crédibilité qui lui fait parfois défaut. Il semble donc nécessaire et urgent d'élaborer de façon rigoureuse et systématique une grammaire gestuelle la plus large possible afin de répondre de façon créative aux sollicitations qui se présentent aux marionnettistes contemporains. Quelques pionniers se sont déjà engagés dans cette voie—nous pensons plus particulièrement aux interventions de Claire Heggen à l'École Supérieure de la Marionnette de Charleville-Mézières. Cette artiste, formée directement par Étienne Decroux, développe une approche pédagogique originale dont bénéficient déjà les étudiants marionnettistes de cette école. C'est en approfondissant ces premières innovations que le processus de renouvellement de la formation trouvera toute sa crédibilité et son efficacité.

## **Marionnettologie systémique et ethnoscénologie**

Du côté de la recherche universitaire, nous avons déjà pu constater que les quelques incursions théoriques dans le domaine du théâtre de marionnettes sont le fait de théoriciens qui n'ont que rarement cet objet comme centre d'intérêt privilégié, ce qui accentue

l'impression de morcellement qui domine ce secteur des études théâtrales. Il existe certainement de nombreuses raisons qui expliquent le malaise que nous connaissons aujourd'hui dans la recherche sur le théâtre de marionnettes. Pour nous, l'une des principales tient au manque notoire de cadre de référence permettant de regrouper, sous le terme de *marionnettologie*, des études disséminées dans des disciplines parfois très éloignées les unes des autres. Une autre tient au fait que l'on a longtemps considéré le théâtre de marionnettes comme un art mineur par rapport au théâtre jugé comme un art majeur.

Il reste que la création d'une discipline scientifique nouvelle est une affaire trop importante pour qu'elle puisse se décider à la légère. Comme nous l'avons déjà souligné, le néologisme construit à partir du terme marionnette sur le modèle «*théâtrologie*» présente beaucoup d'avantages, le premier étant de nommer l'objet d'étude et son champ d'application. Toutefois, nous devons reconnaître que la marionnettologie n'est pas encore constituée comme discipline autonome et que le terme lui-même est peu utilisé. Ceci tient au fait qu'il n'existe pas un mouvement scientifique fédérateur qui rassemble le trop petit nombre de spécialistes se consacrant à cette branche de la recherche théâtrale. Avant de répondre à ces velléités d'autonomie disciplinaire, une priorité s'impose : conforter théoriquement la recherche en marionnettologie afin qu'elle puisse trouver une certaine crédibilité auprès de la communauté scientifique. La création d'un laboratoire de marionnettologie devient une tâche urgente. L'un de nos objectifs est de contribuer activement à la mise en place d'un tel outil qui devrait permettre de concourir activement au développement des connaissances portant sur le théâtre de marionnettes. L'interrogation épistémologique devrait rester l'une des préoccupations prioritaires de cette recherche. Le choix des outils théoriques, leur pertinence, leur adaptation aux exigences de l'objet marionnettique se posent sans cesse.

Le choix d'orienter une partie de notre recherche en nous appuyant sur la systémique nous a permis de prendre conscience des principales questions que se pose le monde scientifique aujourd'hui, et ces questions ne sont pas sans rapport avec ce qui, à une échelle plus modeste, traverse le théâtre de marionnettes contemporain. En effet, cette approche ne peut pas être réduite à une simple description des phénomènes pris isolément, c'est toute une *vision du monde* qu'elle propose. L'approche systémique qui nous aide à appréhender la complexité de notre monde, se démarque nettement «*[...] du paradigme analytique, mécaniste et mono-causal de la science classique*» (Bertalanffy, 1993 : VII). La vision du monde héritée de Galilée et de Newton a été profondément bouleversée par les théories

scientifiques<sup>5</sup> élaborées au cours du XX<sup>e</sup> siècle et décrivant les états de la matière et l'origine de l'univers. Que ce soit au point de vue macroscopique, microscopique ou atomique, *La fin des certitudes*, comme l'avance Ilya Prigogine (1996), a gagné la pensée scientifique. Après les convictions déterministes voici l'heure du doute, de l'imprévisibilité et du relativisme. Les scientifiques sont devenus méfiants face à un dogmatisme théorique trop affirmé. La théorie des systèmes, comme celle du chaos, a bouleversé nos données sur la nature et contribué à resituer la place du vivant et donc de l'humain dans son évolution. Ces nouvelles approches<sup>6</sup> se trouvent convoquées aussi bien en anthropologie, en sociologie, en psychologie, qu'en éthologie humaine<sup>7</sup>. Les ondes de choc causées par la rupture avec un mode de pensée cartésien ont ébranlé plusieurs de nos convictions et ont même atteint le microcosme du champ des études théâtrales<sup>8</sup> ou, plus largement, celui des phénomènes scéniques et spectaculaires. Or, cette *philosophie des systèmes* développée par Bertalanffy n'est pas sans rapport avec les forces créatrices à l'œuvre dans l'activité novatrice qui agite le théâtre contemporain, théâtre de marionnettes compris. La complexité chaotique a pénétré en force la scène postmoderne et les outils traditionnels d'analyse d'une théâtralité basée sur le texte dramatique s'avèrent souvent impuissants à rendre compte de la nouvelle réalité de la création contemporaine faite de ruptures, de métissages, de virtualités, où «Se développe une perception, discontinue et heurtée, de fragments multiples présentés de façon simultanée, chaotique. [...] Ainsi les notions suivantes : identification, illusion, spectateur, présence, personnage, œuvre sont en voie de transformation» (Picon-Vallin, 1998 : 19-12). Le théâtre classique n'apparaît plus comme l'étalon universel à l'aune duquel toutes les formes spectaculaires doivent être évaluées. Il existe, en Europe et hors d'Europe, d'autres types de spectacles qui ne reposent pas sur les codes perceptifs imposés par le théâtre occidental traditionnel<sup>9</sup>. Au milieu de ces turbulences émergent de nouveaux genres dont il faudra bien rendre compte : «Il est certain que par une ruse du chaos si bien organisé dont parlent les physiciens, un théâtre neuf et fringant bouge dans les fractures de l'ordre ancien. Là où on ne l'y attend certes pas» (Pradier, 1996 : 11). Le théâtre de marionnettes n'échappe pas à ce phénomène. Lui aussi subit le bouleversement

- 
5. Théorie de la *relativité, mécanique quantique*, les théorèmes de *l'indécidabilité* de Göddel, *l'incertitude* d'Heisenberg, les *structures dissipatives* de Prigogine, la *théorie des catastrophes* de Thom ou *d'ordre à partir du bruit* de Von Foerster, etc. (Durand, 1979 : 118).
  6. Voir les ouvrages de Joël de Rosnay (1975) : L. Von Bertalanffy (1993) : Edgar Morin (1977) : Daniel Durand, *La systémique* (1979) : ouvrages auxquels il faudrait ajouter ceux de chercheurs d'Amérique du Nord de l'école de Palo Alto et de la Nouvelle Communication : Erving Goffman (1973) et Edward T. Hall (1971, 1979, 1984).
  7. Voir les ouvrages d'Asley Montagu (1979), d'Eibl-Eibesfeldt (1981) et de Boris Cyrulnik, etc.
  8. Voir Hébert et Perelli-Contos (dir.) (1997) et plus particulièrement les articles de Roger Chamberland, p. 3-24, Chantal Hébert, p. 5-39 et Irène Perelli-Contos, p. 1-51 et aussi les n° 20 et 23 de *Théâtre/public*, «Théâtre, science, imagination» mais aussi Picon-Vallin (dir.) (1998).
  9. Pour ne parler que de l'Occident, citons le travail de Grotowski, Barba, Wilson, Lepage, Corsetti, Gabily, Svoboda, La Fura dels Baus, etc.

des modes de pensée, de la technologie et de l'influence de pratiques théâtrales extra-européennes. La pratique contemporaine de l'art de la marionnette ne peut être réduite à une influence unique. Et même lorsqu'il semble que ce soit les manifestations technologiques les plus avancées qui dominent, on peut constater que bien des références qui ont permis la démarche créative prennent leurs sources dans des traditions anciennes et souvent étrangères à la culture d'origine du marionnettiste.

À ce stade du constat sur les bouleversements esthétiques, nous pouvons légitimement nous interroger sur la pertinence de la méthodologie que nous avons choisie □ les outils de recherche issus de la systémique ou ceux de la pragmatique de la Nouvelle Communication peuvent-ils se suffire à eux-mêmes ou bien faut-il envisager un cadre plus large permettant d'inscrire notre recherche dans un mouvement de pensée qui engloberait les dimensions multiculturelles et multidisciplinaires de l'activité théâtrale d'aujourd'hui □ La marionnettologie doit-elle faire bande à part ou bien s'inscrire dans une démarche holistique □ Prudent, le praticien en nous a quelques réticences à l'endroit d'une démarche qui ne s'organiserait pas autour de ce qui est central à tout art de la scène □ la *pratique* créatrice de l'acteur ou plus justement, en ce qui nous concerne, celle du manipuleur. Nous avons donc recherché dans les différentes approches scientifiques ayant pour objet les arts de la scène, un mouvement, une communauté de pensée dans laquelle pourrait s'inscrire cette démarche créatrice.

Il semble qu'une telle volonté d'ouverture existe chez certains chercheurs. Depuis 1995, une nouvelle discipline scientifique, *l'ethnoscénologie*, a surgi sous la forme d'un manifeste publié dans la revue *Théâtre/public* et d'un colloque de fondation tenu les 3 et 4 mai 1995 au siège de l'Unesco à Paris. Elle nous propose un ensemble de concepts, de prémisses méthodologiques, qui nous semblent répondre aux questionnements actuels des études théâtrales, marionnettologie comprise, lorsque ces interrogations sont centrées sur les pratiques scéniques de ces arts. Jean-Marie Pradier, l'un de ses fondateurs, définissait ainsi cette nouvelle discipline □ «L'ethnoscénologie se propose d'être aux pratiques et aux formes spectaculaires humaines ce que l'ethnomusicologie est devenue pour le phénomène musical. La définition que donne John Backing – “des sons humainement organisés” – invite à proposer provisoirement la définition de l'ethnoscénologie comme étant l'étude, dans les différentes cultures, des pratiques et des comportements humains spectaculaires organisés – PCHSO □ (Pradier, 1996 □ 16).

Il poursuit en définissant ses champs d'action □

L'ethnoscénologie comprend la mise en évidence de la diversité et de l'unité des pratiques spectaculaires humaines, l'étude systémique des éléments (physiques et non physiques) et de leur organisation qui les fondent, l'approche des stratégies cognitives qui sous-tendent l'émergence des comportements et des pratiques, l'analyse des modalités selon lesquelles les pratiques et les comportements humains spectaculaires organisés s'insèrent dans leur cadre socioculturel, la prise en considération de l'histoire sinueuse et multiple du corps, porteuse et procréatrice des représentations et des techniques, des codes, des modes et des modèles qui génèrent et régulent les attitudes et les comportements de l'individu en société (Pradier, 1996, 18).

L'ethnoscénologie se présente donc «[...] comme la science de l'intelligence du corps manifestée dans les pratiques spectaculaires» (Pradier, 1997, 52).

Il n'y a rien dans ce manifeste que la marionnettologie ait à renier. Bien au contraire, elle aurait avantage à s'inscrire et à prendre toute sa place dans un tel programme de recherche. Elle pourrait bénéficier de l'expérience de théoriciens et de praticiens familiers des démarches interculturelles et interdisciplinaires – et soutenir leurs recherches vers des questions plus spécifiquement marionnettiques. Le champ à investir est si vaste qu'il est impensable que les seuls spécialistes de la marionnette puissent l'étudier en entier. Il est raisonnable d'espérer intéresser à ce sujet un certain nombre de chercheurs dont les centres d'intérêt peuvent recouper, d'une façon ou d'une autre, certains aspects de la marionnette. L'anthropologie, l'étude des langues orientales sont de bons exemples<sup>10</sup>, la neurobiologie (Delacour, 1978) ou la psychocinétique (Le Boulch, 1982) en serait d'autres. Déplorons cependant que nombre de travaux sur le théâtre contemporain, qui pourraient aisément intégrer la dimension marionnettique, ne le fassent pas, soit par méconnaissance, soit par manque d'outils d'analyse, pour appréhender sérieusement cet aspect, ou même simplement par simples préjugés.

Un tel programme d'intégration est ambitieux et sort du cadre de cette thèse, mais nous sommes convaincu que de tels regroupements donneraient un essor décisif à la recherche sur le théâtre de marionnettes. Il nous suffit de souligner combien il serait profitable d'ouvrir la marionnettologie à l'ethnoscénologie. Néanmoins, nous devons constater que pour l'instant il n'existe pas de représentant de la marionnette impliqué dans la démarche ethnoscénologique, ce qui est fort significatif de l'état des recherches et du statut de cet art auprès des spécialistes du Théâtre.

---

10. Il existe déjà quelques monographies ou articles traitant du théâtre de marionnettes extra européens ou d'avant-garde, qui sont le fait de chercheurs comme Sieffert, Pimpaneau, Balbir, Darkowska, etc., n'ayant pas comme seul centre d'intérêt la marionnette.

## **Conclusion de la conclusion**

En terminant, rappelons que notre ambition était de participer à la mise en place des premiers jalons d'une recherche qui devrait permettre l'élaboration d'une théorie générale de la marionnette. Nous ne savons pas encore si une telle entreprise est vraiment réaliste, mais nous avons la conviction que cet art n'a pas encore trouvé toute la place qu'il mérite au sein du champs scientifique. Nous espérons que notre contribution suscitera non seulement des vocations, mais soulèvera aussi l'intérêt des responsables des secteurs de recherche touchant à la vie culturelle des sociétés, à leur expression artistique et plus particulièrement aux arts de la scène.

Cette thèse est pour nous la première marche d'études futures qui, nous l'espérons, ne se feront plus de façon solitaire, mais pourront s'intégrer à des activités de recherches menées par des groupes interdisciplinaires permettant de couvrir tous les champs possibles auxquels touche le théâtre de marionnettes.

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BACHELARD, Gaston (1942), *L'eau et les rêves*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1943), *L'air et les songes*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1948), *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1957), *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.
- BACHELARD, Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France.
- BADIOU, Alain (1969), *Le concept de modèle*, Paris, François Maspéro.
- BARTHES, Roland (1970), *L'empire des signes*, Genève, Skira. (Coll. «Sentiers de la création».)
- BERTALANFFY, Ludwig von (1993), *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunod.
- BUYTENDIJK, Frederik Jacobus Johannes (1949), *Attitudes et mouvements*, Paris, Desclée de Brouwer.
- CHEVALIER Jean, et Alain GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter. (Coll. «Bouquins».)
- CORBIN Alain (1990), «Histoire et anthropologie sensorielle», *Anthropologie et sociétés*, édité par le Département d'anthropologie de l'Université Laval, vol. XIV, n°1, p.3-23.
- CYRULNIK, Boris (1983), *Mémoire de singe et paroles d'homme*, Paris, Hachette.
- CYRULNIK, Boris (1989), *Sous le signe du lien*, Paris, Hachette.
- CYRULNIK, Boris (1998), *La naissance du sens*, Paris, Pluriel.
- DELACOUR, Jean (dir.) (1978), *Neurobiologie de l'apprentissage*, Paris, Masson.
- DEVREUX, Georges (1970), *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard.
- DIEL, Paul (1966), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot.
- DORÉ, François (1983), *L'apprentissage une approche psycho-éthologique*, Paris, Maloine, Montréal, Chenelière et Stanké.
- DU CHAZAUD, Henri Bertrand (1989), *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Le Robert.



- DURAND, Daniel (1979), *La systématique*, Paris, Presses universitaires de France.
- DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus (1981), *Éthologie, biologie du comportement*, Paris, NEB, Éditions scientifiques.
- ELIADE, Mircea (1949), *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot.
- ELIADE, Mircea (1959), *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard. (Coll. «Idées».)
- ELIADE, Mircea (1962), *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard. (Coll. «Idées».)
- ELIADE, Mircea (1963), *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard. (Coll. «Idées».)
- ELIADE, Mircea (1965), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard. (Coll. «Idées».)
- ELIADE, Mircea (1968), *Le yoga petite bibliothèque*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- GENOUVRIER, Émile, Claude DÉsirAT et Tristan HORDÉ (1977), *Nouveau dictionnaire des synonymes*, Paris, Larousse.
- GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. I *La présentation de soi* et t. II *Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GRANET, Marcel (1968), *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel.
- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil.
- HALL, Edward T. (1979), *Au-delà de la culture*, Paris, Éditions du Seuil.
- HALL, Edward T. (1984), *La danse de la vie – Temps culturel, temps vécu*, Paris, Éditions du Seuil.
- HALL, Edward T. (1984), *Le langage silencieux*, Paris, Éditions du Seuil.
- HEBB, C. (1958), *Psychophysiologie du comportement*, Paris, Presses universitaires de France.
- HÉNAULT, Anne (1975), *Histoire de la sémiotique*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Que sais-je».)
- JOUSSE, Marcel (1974), *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard.
- LAFAYE, Georges (1969), «Neurospaston», dans Charles DAREMBERG et Edmond SAGLIO (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Graz, Austria, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, p. 16.
- LAPLANTINE, François (1988), *L'ethnopsychiatrie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Que sais-je».)
- LAPIERRE, Jean-William (1992), *L'analyse des systèmes. L'application aux sciences sociales*, Paris, Syros/Alternatives.

- LE BOULCH, Jean (1982), *Vers une science du mouvement humain – Introduction à la psychocinétique*, Paris, Éditions ESF.
- LE NY, Jean-François (1980), *Le conditionnement et l'apprentissage*, Paris, Presses universitaires de France.
- LEROI-GOURHAN, André (1945), *Évolution et technique II – Milieu et technique*, Paris, Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN, André (1964), *Le geste et la parole – Technique et langages*, Paris, Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN, André (1965), *Le geste et la parole – la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN, André (1968), *Évolution et technique I – L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN, André (1968), *Le geste et la parole – La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- MAQUET, Charles ([1936] 1977), *Dictionnaire analogique*, Paris, Larousse.
- MAUSS, Marcel (1985), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France/Quadige.
- MONTAGU, Asley (1979), *La peau et le toucher. Un premier langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- MONTESSORI, Maria (1992), *L'enfant*, Paris, Éditions Gonthier. (Coll. «Épi/Formation».)
- MORIN, Edgar (1977), *La méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil.
- MORIN, Edgar (1977), *La méthode 2. La vie de la vie*, Paris, Éditions du Seuil.
- MORIN, Edgar (1977), *La méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Éditions du Seuil.
- MOUNIN, Georges (1970), *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- PIAGET, Jean (1945), *La formation du symbole chez l'enfant*, Paris, Delacroix et Nieslé, Neuchâtel.
- PEIRCE, S. Charles (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil.
- PEIRCE, S. Charles (1987), *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Compagnie. (Coll. «Épistémologie».)
- PRIGOGINE, Ilya (1994), *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion. (Coll. «Nouvelle Bibliothèque Scientifique».)
- PRIGOGINE, Ilya (1996), *La fin des certitudes – Temps, chaos et les lois de la nature*, Paris, Odile Jacob.

- ROHEIM, Géza (1967), *Psychanalyse et anthropologie*, Paris, Gallimard.
- ROSNAY, Joël DE (1975), *Le macroscope*, Paris, Éditions du Seuil.
- SAPIR, Edward (1967), *Anthropologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- WATZLAWICK, Paul, Janet Helmick BEAVIN et Don D. JACKSON (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil.
- WINKIN, Yves (1981), (Textes recueillis par) *La nouvelle communication*, (Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Schefflen, Siggman, Watzlawick), Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Point-essais».)

## OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE

- ARTAUD, Antonin (1962), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- ASLAV, Odette, et Denis BASLET (dir.) (1985), *Le masque – Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS.
- AUTANT-MATHIEU, M.-C. (1998), «Décorateurs étrangers», dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t. II, Paris, Larousse Bordas, p. 468-469. (Coll. «In extenso».)
- BARBA, Eugénio (1982), *L'Archipel du théâtre*, Cazillac (France), Bouffonneries-Contrastes.
- BARBA, Eugénio, et Nicolas SAVARESE (1985), *Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazillac (France), Éditions Bouffonnerie-Contraste/Rome, Zeami Libri/Holstebro (Danemark) International School of Théâtre Anthropologie.
- BARBA, Eugénio (1993), *Le canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, Lectoure, Bouffonneries, n<sup>os</sup> 28-29.
- BARBA, Eugénio (2000), *La terre de cendres et diamants, mon apprentissage en Pologne*, Saussan, L'Entretemps édition.
- BOAL, Augusto (1991), *Jeu pour acteurs et non-acteurs – Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte.
- CORVIN, Michel (1978), *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- CORVIN, Michel (dir.) (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse Bordas, t. III A-K et t. III L-Z. (Coll. «In extenso».)
- CRAIG, Gordon (1916), *L'art du théâtre*, Paris, Odette Lieuter, Librairie théâtrale.
- CRAIG, Gordon (1964), *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard.

- CRAIG, Gordon (1980), *Il trionfo della Marionetta*, Teste materiali inedite di E. Craig, Roma, Officina Edizioni.
- DECROUX, Étienne (1963), *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale.
- DORCY, Jean (1958), «À la rencontre de La Mime et des mimes» Decroux, Barrault, Marceau, *Les Cahiers de danse et culture*, Neuilly/Seine.
- DUMUR, Guy (dir.) (1965), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard. (Encyclopédie de la Pléiade, NRF).
- ERTEL, Évelyne (1977), «Éléments pour une sémiologie du théâtre», dans *Travail théâtral*, n° 28-29, p. 21-150.
- ERTEL, Évelyne (1979), «Vers une analyse sémiologique de la représentation théâtrale», dans *Travail théâtral*, n° 32-33, p. 64-172.
- FÉRAL, Josette (1995), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Montréal, XYZ éditeur.
- FÉRAL, Josette (1997), *Mise en scène et Jeu de l'acteur*, *Entretiens*, t. III, Jeu Lansman.
- GROTOWSKI Jerzy (1971), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, la Cité.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.) (1997), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1998), «L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage», dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- KANTOR, Tadeusz (1999), *Les voies de la création théâtrale*, XI, dans Denis BABLET (dir.), 1999.
- KNOEDGEN, Werner (1990), *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart, Verlag Urchhaus Johannes M. Mayer.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan-Université.
- LECOQ, Jacques (dir.) (1987), *Le théâtre du geste – mimes et acteurs*, Paris, Bordas.
- LISTA, Giovanni (1976), *Théâtre futuriste italien*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1973), *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan-Université.
- PICON-VALLIN, Béatrice (dir.) (1998), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme,
- PICON-VALLIN, B., et M.-C. AUTANT-MATHIEU (1998), «Décorateurs étrangers», dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t. III, Paris, Larousse Bordas, p. 468-469. (Coll. «Th extenso».)

- PRADIER, Jean-Marie (1985), «Bio-logique et sé-miologique de la structure du vivant à la vie du sens», dans *Degrés de Sémiologie et sciences exactes*, n° 42-43, Bruxelles, p. 11-16.
- PRADIER, Jean-Marie (1986), «L'oreille, le cerveau et la peau», dans *Internationale de l'imaginaire* (1985-1986), n° 16/7, Revue, Paris, Maison des cultures du monde.
- PRADIER, Jean-Marie (1997), *La scène et la fabrique des corps – Ethnologie du spectacle vivant en Occident*, Talence (France), Presse universitaire de Bordeaux.
- PRADIER, Jean-Marie (2001), «L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale», dans *L'Annuaire théâtral*, n° 9 Méthodes en question, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), p. 51-68.
- SCHLEMMER, Oskar (1978), *Théâtre et abstraction*, Talence (France), Lausanne, L'Âge d'Homme.
- TAIROV, Alexandre (1974), *Le théâtre libéré*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- THOMASSEA, J.M. (1998), «L'historique au XIX<sup>e</sup> siècle», dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t. 1, Paris, Larousse Bordas, p. 468-469. (Coll. «In extenso».)
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Les Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin-sup.
- VITEZ, Antoine (1994), *Écrits sur le théâtre, III – La scène 1975-1983*, Paris, P.O.L., p. 41-42 et 231-232
- WLODZIMIERZ, Felenczak (1970), *Teatry Bez Sceny – Vedene Divaldo*, Theatr Lalek n° 4.

## OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES

- ANO, Metin (1975), *Karagöz – théâtre d'ombres turc*, Ankara, Dost.
- APERGHIS, Georges (1993), «L'homme aux voix», dans *Puck*, n° 16, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p. 45-48.
- ARSEC (1989), *Les publics et l'image de la marionnette en France*, Agence Rhône-Alpes de services aux entreprises culturelles (ARSEC), 11, place Bellecour-69002 Lyon.
- BAIRD, Bil (1967), *L'art des marionnettes*, Paris, Hachette.
- BATCHELDER, Marjorie (1947), *The Puppet Theater Hand Book*, London, Harper and brothers.
- BATY, Gaston (1934), *Guignol*, Paris, Coutan-Lambert.

- BATY, Gaston, et René CHAVANCE (1942), *Trois p'tit tours et puis s'en vont*, Paris, Odette Lieutier.
- BATY, Gaston, et René CHAVANCE (1959), *Histoire des marionnettes*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Que sais-je».)
- BAIXAS, Joan (1994), «Le souffle de la marionnette», dans *Puck*, n°1, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.40-43.
- BEZDEK, Zdenek, (1979), «La formation professionnelle des marionnettistes», *Actualité de la scénographie*, bimestriel n°9 (février), Genval (Belgique), p.55-56.
- BLAISE, Pierre (1993), «Les fou du castelet», propos recueillis par Claude Pomme, dans *Mû, l'autre continent du théâtre*, n°1, revue de THEMMAA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés) Centre Français de l'Unima, Paris, p.20-22.
- BLAISE, Pierre (2000), Supplément à la lettre d'information n°12, *THEMAA*, p.3.
- BEAUMONT, Cyril (1958), *Puppets and the Puppet Stage*, New York, Studio Publications, Inc.
- BENSKY, Roger-Daniel (1969), *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, A.G.Nizet.
- BENSKY, Roger-Daniel (1971), *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, A.G.Nizet.
- BESNIER, Patrick (1993), «Destruction générale du théâtre», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.81-87.
- BÖHMER, Günter (1969), *Puppet Theater*, Munich, Bruckmann.
- BÖHMER, Günter (1971), *The Wonderful World of Puppets*, Boston, Publishers Plays Inc.
- BOILOT, Gérard (dir.) (1993), *Bateleurs, Guide pratique des amis de la marionnette*, n°6, Paris. (Revue de l'Association Nationale des Amis de la Marionnette).
- BOLTON, Randy (1982), *Peter Schuman's Creative Method Used in Making Plays with the Bread and Puppet Theatre*, Michigan, Ann Arbor (Postoffice Box 1764, 48106 USA), University Microform International (UMI) (thèse Ph.D., Florida State University, Tallassee, Fla. 1981).
- BORDAT, Denis, et Francis BOUCROT (1956), *Les théâtres d'ombres : histoire et technique*, Paris, l'Arche.
- BOUCRIS, L., et M. FREYDEFONT (1998), «Espace, objet et image», dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t.1, Paris, Larousse Bordas, p.474-475. (Coll. «In extenso».)
- BOURDEL, Hélène (1995), «L'art de la marionnette, imagination et création». Thèse de doctorat, Université Paris VIII, St Denis.

- BRAHEM-DROUET, Claudine (1993), « Voir, entendre, toucher », dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, p.49-51.
- CAÏMI, Giulio (1935), *Karaghiosis ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athènes, Hellinikes Technes.
- CAPELLINI, Pino (1977), *Baracca e burattini*, Gorle, Bergame, Grafica Gutemberg.
- CÉALIS, Jean-Paul (1993), « Tenir la musique à l'œil », dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.89-91.
- CHESNAIS, Jacques (1980), *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui. (Coll. « Les Introuvables ».)
- CISSE, Y. (1977), « Théâtre de marionnettes au Mal... », dans *Le Courrier du Musée de l'homme*, n°1.
- COAD CANADA PUPPETS (1971), *Puppet Theatre Management*, North Vancouver.
- COLLA, Gianni et Cosetta (1982), *Il Popolo di legno*, Milano, Imago.
- COPFERMANN, Émile (1980), « Singulière ethnologie », dans *Théâtre/public*, « Le théâtre de marionnettes », n°34-35, Gennevilliers, p.40-42.
- CUISINIER, Jeanne (1957), *Le théâtre d'ombres à Kelantan*, Paris, Gallimard.
- CURRELL, David (1974), *The Complete Book of Puppetry*, Londres, Pitman Publishing.
- CURRELL, David (1980), *Learning with Puppets*, Boston, Publishers Plays Inc.
- CURRELL, David (1992), *An Introduction to Puppets and Puppet Making*, London, The apple Press.
- DAMIAKOS, Stathis (1986), *Théâtres d'ombres - tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan.
- DARKOWSKA, Olenka (1998), *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette.
- DARKOWSKA, Olenka (1994), « Les oreilles ne dépassent jamais la tête ». Les maîtres de marionnettes africains, dans *Mû* n°1, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.103 et 105.
- DEFLASSIEUX, Françoise (1972), « Les marionnettes », dans *ABC décor*, Paris, n° Spécial 7.
- DE GHELDERODE, Michel (1992), *Entretiens d'Ostende* (recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat), Toulouse (France), L'Éther Vague.
- DELANNOY, Léopold (1983), *Théâtre de marionnettes du Nord de la France*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- DELPEUX, Henri (1974), *Marottes et marionnettes*, Paris, Fleurus. (Coll. « Fleurus idées ».)

- DOMON, René (1980), *Tête de bois et cœur d'or* les marionnettes picardes, Amiens (France), Courrier Picard, Crédit Agricole.
- DROUET, Jean-Pierre (1993), « Voir, entendre, toucher », dans *Puck*, n°16, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.49-51.
- DUPONT, Réal (1977), *Marionnettes et ombres et lumière*, Montréal, C.É.C.M.
- DVORAK, Jan (1982), dans Paul FOURNEL (dir.), *Les marionnettes*, Paris, Bordas.
- ERULI, Brunella (1995), « Le flottant et le figé », dans *Puck*, n°8, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.9-12.
- FETTIG, Hansjürgen (1970), *Hand-und-Stabpuppen*, Stuttgart-Botnang, Frech.
- FICHERT, Stefan (1993), « Figures sonores – Bilan d'une réalisation », dans *Puck*, n°16, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.52-55.
- FOULQUIER, Philippe (1985), *Les théâtres de marionnettes en France*, Centre National des Marionnettes, Lyon, Éditions La Manufacture. (Coll. « Le Masque et La Plume ».)
- FOURNEL Paul (dir.) (1982), *Les marionnettes*, Paris, Bordas.
- FOURNEL, Paul (1983), *L'histoire véritable de Guignol*, Paris, Genève, Éditions Slatkine.
- FRASER, Peter (1980), *Puppets and Puppetry*, Londres, Éditions B. T. Batsford.
- FRASER, Peter (1971), *Puppet Circus*, Boston, Publishers Plays Inc.
- FRÉCHETTE, Michel (1988), « La présence de la mise en scène dans le théâtre de marionnettes à travers l'expérience québécoise du théâtre de l'Avant-Pays de 1973 à 1987 ». Paris, Thèse Paris III, Sorbonne Nouvelle Institut d'études théâtrales.
- GENTY, Philippe (1993), « Dans la spirale des abîmes », dans *Puck*, n°16, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.58-59.
- GERVAIS, André-Charles (1947), *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris, Bordas.
- GILLES, Annie (1980), « Les paradoxes de la marionnette », dans *Théâtre/public*, n°34-35 spécial « Le théâtre de marionnettes », août-septembre, p.44-47.
- GILLES, Annie (1981), *Le jeu de la marionnette. L'objet intermédiaire et son métathéâtre* Petit organon pour la marionnette – L'enfant et la marionnette – L'adulte et la marionnette, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- GILLES, Annie (1981), *Le jeu de la marionnette*, Nancy, Presses universitaires de Nancy II.
- GILLES, Annie (1993), *Images de la marionnette dans la littérature*, Charleville-Mézières, Presses universitaires de Nancy/Institut International de la Marionnette.
- GILLES, Annie (1994), « Des acteurs et des manipulacteurs », dans *Études théâtrales* n°16, Louvain-la-Neuve (Belgique), p.19-27.



- GITEAU, Cécile (1970), *Dictionnaire des arts du spectacle*, Paris, Dunod.
- GUILLET, Aurélia, et Raymond GODEFROY (2000), «La formation aux pratiques de la marionnette en France», Enquête d'Aurélia Guillet pour Thémaa, synthèse rédigée par Raymond Godefroy, publiée dans les suppléments à *La Lettre d'information* de THEMAA n°1 (mars-avril) et n°2 (mai-juin).
- GUINEBAULT, Chantal (1999), «Les apports scénographiques de la marionnette dans le théâtre frontal contemporain», dans *Mû* n°3, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.24-29.
- GRÜND, Françoise, et Rainald SIMON (1986), *Marionnettes et ombres d'Asie*, Catalogue d'exposition, Paris, Le Louvre des Antiquaires.
- HEUCLIN, Jeanne (2000), «La formation aux pratiques de la marionnettes en France». Enquête d'Aurélia Guillet pour Thémaa, synthèse rédigée par Raymond Godefroy, Supplément à *La lettre d'information* n°2, p.3.
- HOUDART, Dominique (1993), «Au commencement», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.28-29.
- HOUDART, Dominique (2000), «La formation aux pratiques de la marionnettes en France». Enquête d'Aurélia Guillet pour Thémaa, synthèse rédigée par Raymond Godefroy, Supplément à *La lettre d'information* n°2, p.4.
- HOUSSID, Michel (1994), «Les trois cadenas», dans *Puck*, n°4, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.68-71.
- HUMBERT, Raymond (1987), *La vie des marionnettes*, Paris, Dessin et Tolrat.
- IMPE, Jean-Luc (1993), «Polichinelle au siècle des lumières», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette. p.74-77.
- IMPE, Jean-Luc (1994), *Opéra baroque et marionnette. Dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette.
- JADOT, J.-M. (1950), «Le théâtre de marionnettes au Congo Belge», *Bulletin des séances*, Institut Royal Colonial Belge, t.LXXI, n°3, p.559-570.
- JAPELLE, Hubert (1980), «L'interprétation du mouvement», dans *Théâtre/public*, n°34-35, Gennevilliers, p.34-55.
- JEANNE, Paul (1926), *La très illustre compagnie des petits comédiens de bois*, Paris, Bibliographie des marionnettes.
- JEANNE, Paul (1937), *Les théâtres d'ombres à Montmartre*, Paris, Éditions des Presses modernes.
- JURKOWSKI, Henryk (1988), *Aspect of Puppet Theatre*, Londres, Puppet Centre Trust.
- JURKOWSKI, Henryk (1991), *Écrivains et marionnettes, quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières (France), Institut International de la Marionnette/le Centre national des Lettres.

- JURKOWSKI, Henryk (1995), «Une ou deux visions? Écrivains et metteurs en scène», dans *Puck*, n°8, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.24-28.
- JURKOWSKI, Henryk (2000), *Métamorphoses, la marionnette au XX<sup>e</sup> siècle*, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette.
- KHAZNADAR, Françoise, et CHÉRIF (1975), *Le théâtre d'ombres*, Rennes (France), Éditions Maison de la culture de Rennes.
- KLEIST, Heinrich von (1981), *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Éditions Traversière.
- KNOEDGEN, Werner (1994), «Enseignement et création. Une contradiction à assumer», dans *Puck*, n°7, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.66-77.
- KNOEDGEN, Werner (1990), *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart, Verlag Urchhaus Johannes M. Mayer.
- KOURILSKY, Françoise (1971), *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme.
- KOUTOKOV, V.P. (1979), «Organisation de l'espace scénique d'un spectacle de marionnettes prévu pour des tournées» et «Méthode d'approche du schéma spatial d'un spectacle-synthèse de marionnettes», dans *Actualité de la scénographie*, n°9, Genval (Belgique), p.49-54.
- KRAFT, Ludwig (1961), *München und das Puppenspiel*, Munich, Akademie für das graphische Gewerbe.
- LAZARO, François (1993), «Tradition et modernité, du castelet au cadre», *Mû, l'autre continent du théâtre*, revue de THEMMAA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés) Centre Français de l'Unima, Paris, p.19-24.
- LAZARO, François (2000), «La formation aux pratiques de la marionnettes en France». Enquête d'Aurélia Guillet pour Themmaa, synthèse rédigée par Raymond Godefroy, Supplément à *La lettre d'information* n°12, p.3.
- LE BOLZER, Guy (1958), *Le plus vieux comédien du monde: la marionnette à la conquête de Paris*, Paris, Éditions Le terrain vague.
- LEGENDRE, Micheline (1986), *Marionnettes: art et tradition*, Ottawa, Leméac. (Coll. «Documents».)
- LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis (1876), *Théâtre des pupazzi*, Lyon, Scheuring.
- LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis (1892), *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Paris, Calmann-Levy.
- LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis (1911), *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, Paris, Éditions Bauche.

- LESCOT, Jean-Pierre (1979), «Une expérience contemporaine» Jean-Pierre Lescot, interview de Michel Gladysrewsky, *AS, Actualité de la scénographie*, bimestriel n°9, Genval (Belgique), p.34-35.
- LEYDI, Roberto (1993), «Comme une partition», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.108-111.
- LINCH-WATSON, Janet (1980), *The Shadow Puppet Book*, New York, Sterling Publishing Co.
- LONG, Roger (1982), *Javanese Shadow Theater – Movement and Characterization in Ngayakarta Wayang Kulit*, Michigan, Ann Arbor/UMI Research Press.
- LORENZ, Hartmut (1994), «Art de la marionnette, art de la représentation», dans *Puck*, n°7, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.81-82.
- LUTHI-AMOS, Any (1979), *La ronde des marionnettes*, Dessain et Tolra. (Coll. «L'Atelier des loisirs».)
- MAGNIN, Charles ([1862] 1981), *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris/Genève, Éditions Slatkine. (Coll. «Ressources».)
- MAINDRON, Ernest (1900), *Marionnettes et Guignols*, Paris, De. F.ouven.
- MALKIN, MichaelR. (1977), *Traditionnal and Folk Puppets of the World*, Londres/New-York, Éditions A. S Barnes/T.Yoseloff.
- MALIK, Jan, et Éric KOLAR (1970), *Le théâtre de marionnettes en Tchécoslovaquie*, Prague, Orbis.
- MARINIER, Gérard (1953), *La marionnette*, St-Mandé (France), Éditions de la Tourelle. (Coll. «Les métiers d'arts».)
- MARTZEL, Gérard (1993)«L'horloge sans cadran – Les techniques du Bunraku», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.102-107.
- MESCHKE, Michael (1988), *Una Estetica para el teatro de titeres*, Igorre (Bizcaia), publicado en colaboración con el Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco y Unima Federación España.
- MESCHKE, Michael (1993), «À chaque art sa place», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.30-31.
- MIGNON, Paul-Louis (1962), *J'aime les marionnettes*, Lausanne, Éditions Rencontre.
- MIYAJIMA, Tsunao (1931), Lettre du 17 nov. 1926 de Paul Claudel à Tsunao Miyajima, dans *Contribution à l'étude du théâtre japonais de poupées*, Kyoto, Institut Franco-Japonais du Kansai.
- MYRSIADES, Linda (1988), *Karagiosis heroic performance in Greek shadow theatre*, Hanover, University of New England.

- NICULESCU, Margareta (dir.) (1967), *Marionnettes du monde entier – Théâtre de marionnettes contemporains – Textes et images*, Bucarest, Éditions Leipzig.
- NICULESCU, Margareta (1994), «École de théâtre, école de vie», dans *Puck*, n°1, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.15-19.
- NODIER, Charles (1898), «Les marionnettes», *Nouvelles, suivies des Fantaisies d'un dériseur sensé*, Paris, E. Masquelle, Bibliothèques-Charpentier.
- OBRAZTSOV, Serguei (1950), *Mon métier*, Moscou, Éditions en langues étrangères.
- ONAFIO, Jean-Baptiste (1978), *Théâtre lyonnais de guignol*, Marseille, Laffitte.
- PASQUALINO, Antonio (1972), *Pupe sicilien*, Rome, Éditions Régionale.
- PASQUALINO, Antonio (1977), *L'Opéra die puppe*, Palerme, Sellerie.
- PASQUALINO, Antonio (1981), *Sicilien puppets*, Palerme, APPT.
- PEARL, Hetty, Jack BOTTERMANS et Pieter VAN DELFT (1979), *Ombres et silhouettes*, Paris, Éditions du Chêne, Hachette.
- PETITE, Jean-Marie (1911), *Guignol et marionnettes, leur histoire...*, Paris, Société d'Éditions et de publication.
- PHILPOTT, Alexis Robert (1969), *Dictionary of Puppetry*, Boston, Plays Inc.
- PIMPANEAU, Jacques (1977), *Des poupées à l'ombre – le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, Centre de publication d'Asie orientale.
- PIMPANEAU, Jacques (1978), *Fantômes manipulés – le théâtre de poupées au Japon*, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, Centre de publication Asie orientale.
- PIRON, Maurice, et Jean FRAIKIN (1980), *Traditional Marionnette Theatre from Liège*, Liège, Affaires culturelles de la province de Liège.
- PLASSARD, Didier (1992), *L'acteur en effigie – figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Charleville-Mézières, Lausanne, Institut International de la Marionnette, L'Âge d'Homme.
- PLASSARD, Didier (1993), «D'abord le tapage – Images musicale de la marionnette», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.34-39.
- PLASSARD, Didier (1995), «La traversée des figures», dans *Puck*, n°8, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.5.
- PLASSARD, Didier (1996), *Les mains de lumière*, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette.
- PLASSARD, Didier (1998), «Kantor, Gabilly, Novarina fragiles territoires de l'humain», *Puck*, n°11, IIM, Charleville-Mézières, p.10-16.

- PODEHL, Enno (1987), «Pour une dramaturgie du théâtre de figures», *Marionnettes* Unima France, n°3, Beauvais, p.7-10.
- POLETTI, Michel (1968), *Introduction aux marionnettes*, Montréal, Éditions Soleil.
- POLETTI, Michel (1982), «La mise en scène», dans Paul FOURNEL (dir.), *Les marionnettes*, Paris, Bordas, p.19-128.
- PORRAS, Francisco (1981), *Titelles teatro popular*, Madrid, Editora Nacional.
- PORRAS, Francisco (1995), *Pinochios's Progeny – Puppets, Marionnettes Automats and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- PRIESTER, Eric (1975), *Guignol et marionnettes*, Lausanne, Gardet.
- REBOTIER, Jacques (1993), «Les courbures du silence», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.69-73.
- RECOING, Alain (1989), «Renaissance et reconnaissance du théâtre de marionnettes», dans *Europe*, n°26, «Le théâtre ailleurs, autrement», Paris, p.103-106
- RECOING, Alain (1993), «Choisir sa scénographie», *Mû, l'autre continent du théâtre*, n°1, revue de THEMMAA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés) Centre Français de l'Unima, Paris, p.15-18.
- RECOING, Alain (1994), «Écriture pour marionnettes» entretien de Monette Berthommier, dans *Études théâtrales*, n°6, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve (Belgique), p.55-80.
- RECOING, Alain (1994), «Les masques de Margareta Niculescu», dans la revue *Mû, l'autre continent du théâtre*, n°4, revue de THEMMAA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés) Centre Français de l'Unima, Paris, p.24-29 et 34.
- RECOING, Alain (1995), «La tradition orale dans le théâtre de marionnettes français», *Cahier de littérature orale*, n°38, Paris, Publication Langues'o, p.145-173.
- RECOING, Alain (2000), «La formation aux pratiques de la marionnettes en France». Enquête d'Aurélia Guillet pour Themaa synthèse rédigée par Raymond Godefroy Supplément à *La lettre d'information* n°2, p.3.
- REGNIER, René (1982), *Les marionnettes*, Montréal, Éditions de l'homme.
- REINIGER, Lotte (1970), *Shadow Theatres and Shadow Film*, London, B.T. Batsford, Ltd.
- RODRIGUEZ-JORDA, Philippe (2000) «La formation aux pratiques de la marionnettes en France». Enquête d'Aurélia Guillet pour Themaa synthèse rédigée par Raymond Godefroy Supplément à *La lettre d'information* n°2, p.3.
- ROMÉAS, Nicolas (1994), «Ce que la marionnette dit à l'acteur», dans *Mû, l'autre continent du théâtre*, n°3, revue de THEMMAA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés) Centre Français de l'Unima, Paris, p.12-15.

- ROSTAIN, Michel (1993), «Un son impur», dans *Puck*, n°6, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.42-44.
- SAND, Maurice (1954), *Jouets et mystères*, Paris, Éditions Scarabée.
- SAND, Maurice (1890), *Le théâtre de marionnettes*, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte.
- SHERSHOW, Scott Cutler (1995), *Puppets and «Popular Culture»*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- SIMMEN, René (1972), *Le monde des marionnettes*, Zurich, Silva S.F.L.
- SMIRNOVA, Natalia (1978), *L'art du jeu de marionnettes*, Iskustvo, Moscou.
- SMITH, Thomasina (1997), *Les marionnettes*, Montréal, Éditions Manise. (Coll. «En s'amusant».)
- SOULIER, Pierre (1972), *Marionnettes, leur manipulation, leur théâtre*, Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris, Éditions des Musées Nationaux.
- SPAEGHT, George (1985), *History of English Puppet Theatre*, London, Toronto, Sydney, G. Harrap & Co.
- SPAEGHT, George (1970), *Punch and Judy, a History*, Boston, Publisher plays.
- SPAEGHT, George (1985), *Harlequin, Punch and Pierrot*, Brighton, Brighton Festival Society.
- SIYAVUSGIL, Sabri, ESAT (1961), *Karagöz, son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul, Mili Egitim Basivemi.
- STURMAN, David, Christophe ALBERTINI, Tamar BARUCH et Geoff LEVNER (1996), «Préparatifs pour marionnettes électroniques», dans *Puck* n°9, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette, p.68-73.
- SUIB, Léonard, et Muriel BROADMAN (1975), *Marionnettes On Stage*, New York, Harper et Row Publishers.
- SUKANDA-TESSIER, Viviane (1977), «Le triomphe de Sri en Pays Sundanais. Étude ethnophilologique des techniques et rites agraires et des structures socioculturelles», dans *Pefeo* n°10, Paris, XII, 468p., 69photos.
- SWEENEY, Amin (1980), *Malay Shadow Puppets—the Wayang Siam of Kelantan*, Londres, British Museum.
- TEMPORAL, Marcel (1942), *Comment construire et animer nos marionnettes*, Paris, Armand Colin/Bourrelier.
- VALANTIN, Émilie (2000), «La formation aux pratiques de la marionnettes en France». Enquête d'Aurélia Guillet pour Thémaa synthèse rédigée par Raymond Godefroy. Supplément à *La lettre d'information* n°12, p.4.

## REVUES

### Revues théâtrales

- Actualité de la scénographie* (1979), «*Le théâtre d'ombres, le théâtre de marionnettes*», n°9, Genval (Belgique).
- Alternatives théâtrales* (1980), «*Le théâtre de marionnettes*», n°34-35, Bruxelles.
- Alternatives théâtrales* (2000), «*Le théâtre dédoublé*», n°65-66, novembre, en collaboration avec l'IIM, Bruxelles.
- Alternatives théâtrales* (2002), «*Vois d'auteur et marionnettes*», en collaboration avec l'IIM, n°72, Bruxelles.
- L'Annuaire théâtral* (2001), «*Méthodes en question*», n°29, printemps, Montréal, Société Québécoise d'études Théâtrales (SQET).
- Bouffonneries*, n°4, 10, 15/16, 18/19, 22/23, 24/25, 28/29, Cazilhac (France).
- Chaillot* (1981), «*Marionnettes à Chaillot*», n°3, Paris.
- Degrés* (1985), «*Sémiologie et sciences exactes*» «*Bio-logique et sé-miologique*» de la structure du vivant à la vie du sens par Jean-Marie Pradier, Revue de synthèse à orientation sémiologique, *Sémiologie et sciences exactes*, n°42-43.
- Études théâtrales* (1994), «*Marionnettes*», n°6, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve (Belgique).
- Internationale de l'Imaginaire* (1985-1986), n°4 et 6/7, Revue, Paris, Maison des cultures du monde.
- Jeu* (1979), Cahiers de théâtre, n°12, Montréal, Éditions Quinze, p.35-43.
- Jeu* (1977), Cahiers de théâtre, n°15, Montréal, Éditions Quinze, p.16-37.
- Jeu* (1981), Cahiers de théâtre, n°19, Montréal, Éditions Quinze, p.109-118.
- Jeu* (1986), Cahiers de théâtre, n°41, Montréal, Éditions Quinze, p.76-90.
- Jeu* (1989), Cahiers de théâtre, n°51, Montréal, Éditions Quinze, p.169-168.
- Théâtre public* (1980), «*Le théâtre de marionnettes*», n°34-35, Gennevilliers, Revue du théâtre de Gennevilliers, p.38-82.
- Travail théâtral* (1974), «*Bunraku et kabuki ou sur l'imitation*», n°16, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, p.98-107.
- Les voix de la création théâtrale XI* (1983), «*P.Kantor*», Texte de Tadeusz KANTOR, études de Denis BABLET et Brunella ERULI, n°XI, Paris, Éditions du CNRS.

## Revue éditée par les services culturels

*La Chine en construction*, Mensuel en français édité à Pékin, à consulter aux Amitiés Franco-chinoises, 36, rue des Bourdonnais, 75016, Paris.

*Indonésia*, Ambassade d'Indonésie, 49, rue Cortambert, 75016, Paris.

*Paris-Prague*, Trimestriel, édité par l'Association France-Tchécoslovaquie, Paris.

*Pékin informations*, Revue chinoise hebdomadaire en langue française éditée à Pékin, à consulter aux Amitiés franco-chinoises, 36, rue des Bourdonnais, 75016, Paris.

## Revue ou catalogues des musées

*Le Courrier du Musée de l'homme* (1977), «Théâtre de marionnettes au Mali...», n°1, Paris.

*Figura da Burrattino* (1984), Mappes del teatro di marionette, pupi, burattinie C./Centro teatro di Figura di Ravenna – Ravenna, Longo, (bilingue italien-français)

*Futurismo et Futurismi* (1986), Catalogue de l'exposition Palazzo Grassi (Venise), Milano, Éditions Fabbri Bompiani.

*Marionnettes au Musée de Lyon*, Société des Amis du Musée national des Arts et Traditions Populaires – bulletin de liaison, Paris, n°8, p.20-28.

*Marionnettes en territoire africain* (1991), Catalogue de l'exposition, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette.

*Marionnettes en territoire brésilien* (1994), Catalogue de l'exposition, Charleville-Mézières (France), Éditions Institut International de la Marionnette.

*Michel de Ghelderode ou la comédie des apparences* (1980), Catalogue de l'exposition, Centre G. Pompidou Paris, Bruxelles (Impr. Laconti s. a.).

## Revue spécialisées et/ou traitant de marionnettes

*Annuaire 1999-2000*, Thémaa, Amiens.

*Art et thérapie* (1992) «L'âme de la marionnette», n°44/45, Blois.

*Bateleurs, Guide pratique des amis de la marionnette* (1993), n°1, revue de l'Association Nationale des Amis de la Marionnette, Paris.

*Cahier de littérature orale* (1995), «Marionnettes», n°38, Paris, Publication Langues'o.

*Carnet de la CTEJ* (1997), «Comédiens, marionnettes et objets dans le théâtre jeune public», Bruxelles, C.T.E.J.



*Marionnettes*, Revue de l'UNIMA France, Paris, n° 1 à 28.

*MÛ*, Revue de THEMMAA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés) Centre Français de l'UNIMA France, Paris, n° 1 à 4.

*Quand les marionnettes du monde se donnent la main...* (1958), Commission du Folklore de la Saison Liégeoise, Liège (Belgique).

*Puck, la marionnette et les autres arts*, Charleville-Mézières (France), Éditeur Institut International de la marionnette, 7, Place Winston Churchill, 08000, n° 1 à 3.

## RÉPERTOIRE CLASSIQUE – TEXTES LITTÉRAIRES

ALBERT-BIROT, Pierre (1977-1980), *Théâtre*, Mortemart, 87330, Mézières-sur-Loire, Rougerie □ vol. III, vol. IV, vol. V.

ANDO, Roberto (1984), *Il vespro ovvero 1282 □ lu rebelamentu di Sicilia*, Palerme, Museo internazionale delle marionnette.

BATY, Gaston (1934), *Guignol □ pièces du répertoires Lyonnais anciens*, Paris, Éditions Lambert.

CHIKAMATSU, Monzaemon (1991-1992), *Les tragédies bourgeoises*, Paris, Publication Orientaliste de France, 4 volumes.

CLAUDEL, Paul (1919), *L'ours et la lune □ farce pour un théâtre de marionnettes*, Paris, NRF.

DE GHELDERODE Michel (1953-1958), *Théâtre*, t. III et V, Paris, Gallimard.

DUFOUR, Adrien, *La naissance*, montreur du Théâtre des Marionnettes du Musée de la Wallonie, Duchesne, DD 8012, Liège.

DURANTY, Louis (1995), *Théâtre des marionnettes*, répertoire Guignol du XIX<sup>e</sup> siècle recueilli par Duranty, Paris, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)

FREUD, Sigmund (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, NRF Gallimard, p. 111-263.

GARCIA LORCA, Federico (1954), *Le petit retable de Don Cristobal*, Paris, Librairie Théâtrale.

JARRY, Alfred (1962), *Tout Ubu*, Paris, Éditions Le Livre de poche.

LECUCQ, Évelyne (1991), *Pièces pour marionnettes*, 6-12 ans, Paris Éditions Retz.

MAETERLINCK, Maurice (1890), « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, n° 9 (septembre), p. 331-336.

MAETERLINCK, Maurice (1903), *Théâtre vol. I* Bruxelles, Éditions P. Leconte.

MAETERLINCK, Maurice (1912), *Théâtre vol. III*, Bruxelles, Éditions Paul Lecomblez.

MAETERLINCK, Maurice (1922), *Théâtre vol. IV*, Paris, Éditions Eugène Fasquelle.

ONOFRIO, J. (1978), *Théâtre lyonnais de Guignol*, Marseille, Laffitte reprints.

RANSON, Paul (1902), *L'abbé Prout. Guignol pour les vieux enfants*, Paris, Mercure de France.

ROUSSET, Pierre (1911), *Parodies de Guignol, Répertoires de Pierre Rousset, Albert Chaney, Tony Tardy, Louis Josserand, Albert Avon*, Lyon, Cumin et Masson.

*Pièces de marionnettes* adaptées pour les enfants Liège, Éditions du Musée Wallon,

1. *Ogier le Danois* (Trois épisodes).

2. *Huon de Bordeaux* □ *le retour de Huon de Bordeaux* □ *Les quatre fils Aymon*.

3. *Fier-à-Bras* □ *Galien restauré* □ *Guérin de Montglav*.