

Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine

Jennifer Ratet

▶ **To cite this version:**

Jennifer Ratet. Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2019. Français. NNT : 2019MON30052 . tel-02933184

HAL Id: tel-02933184
https://theses.hal.science/tel-02933184

Submitted on 8 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collège Doctoral Languedoc-Roussillon

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par **l'Université Paul Valéry (Montpellier 3)**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **Arts spécialité Études théâtrales et spectacle vivant**

Présentée par **Jennifer RATET**

DU LITTÉRAIRE AU MARIONNETTIQUE

Réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine

Soutenue le 16 décembre 2019 devant le jury composé de

M. Didier PLASSARD, Professeur, Université Montpellier 3	Directeur de thèse
M. Gérard LIÉBER, Professeur émérite, Université Montpellier 3	Président du jury
Mme. Sandrine LE PORS, Maître de conférences HDR, Université d'Artois	Rapporteur
Mme. Julie SERMON, Professeur, Université Lumière Lyon 2	Rapporteur

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER 3

DU LITTÉRAIRE AU MARIONNETTIQUE

RÉÉCRITURES DE TEXTES LITTÉRAIRES SUR LA SCÈNE MARIONNETTIQUE CONTEMPORAINE

REMERCIEMENTS

A mon directeur de thèse,

je vous remercie pour la confiance que vous m'avez témoignée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral. Je vous suis reconnaissante de m'avoir fait partager votre passion pour l'art marionnettique, de m'avoir fait bénéficier de votre rigueur intellectuelle et de m'avoir prodigué vos conseils avisés tout au long de mes recherches.

Aux artistes-marionnettistes,

je vous remercie d'être les créateurs d'une si belle matière d'étude. La découverte d'un nouveau spectacle, ajouté par la suite à mon corpus, a chaque fois permis de renouveler ma motivation.

A ma mère,

je te remercie bien sûr de m'avoir donné l'opportunité de poursuivre des études supérieures, ce qui n'aurait pas été possible sans tous ces sacrifices que tu as fait. Mais également, de ta présence indéfectible malgré tout. Même face au pire de moi-même, tu m'as toujours rappelée la voie du meilleur. Dans l'ADN de cette contribution, il y a les gènes de cet apprentissage intellectuel dont tu t'es chargée dès mon jeune age et de ta confiance en mes capacités notamment scolaires puis universitaires.

A mes petits frères,

je vous remercie d'avoir joué le rôle d'ainé dans mes moments difficiles et de m'avoir soutenue au cours de ceux-ci en dépit de la difficulté de la tâche.

A mon complice,

je te remercie de ton accompagnement constant et réconfortant.

A mon bien-aimé,

je te remercie d'avoir su avoir confiance pour deux et être optimiste pour mille. Au fur et à mesure que je montais en altitude vers le sommet du doctorat et que l'air contenait de moins en moins d'oxygène, tu m'en redonnais d'un de ces regards intenses, de ces sourires malicieux ou de ces grimaces adorables dont tu as le secret ; je n'aurais pas réussi cette ascension sans cela.

Aux doctorant(e)s,

je vous remercie de votre lecture et en profite pour vous demander de vous souvenir du proverbe « une mer calme n'a jamais fait un bon marin ». Faites confiance à votre capitaine et ne lâchez pas la barre. Vous POUVEZ réussir cette traversée.

RÉSUMÉ

Une part conséquente de la production marionnettique puise sa matière dans des textes-sources issus de la littérature. Je me suis interrogée sur ce qui distingue ces spectacles de marionnettes des « créations originales ». Cette contribution se veut une analyse des rapports entretenus entre les données textuelles et leurs réappropriations scéniques d'un point de vue technique, thématique et esthétique. Son objectif de recherche est de déterminer s'il existe une poétique de la réécriture du littéraire par le marionnettique. J'ai d'abord construit un corpus de spectacles avec pour critères d'inclusion l'utilisation d'un texte-source ainsi que la date et le lieu de création : XXIe siècle en occident. J'ai ensuite récolté des données par le biais d'analyses de spectacles marionnettiques et d'échanges avec des praticiens de le marionnette. J'ai enfin structuré l'articulation de notre réflexion qui se développe autour des trois axes suivants : les opérations de modifications apportées au texte-source visant à résoudre les contraintes techniques et narratives, les modes et les modalités d'expression marionnettiques narrativement actifs et les dynamiques interactives qui font du présent scénique une source d'enjeux en termes de narration.

MOTS-CLÉS

réécriture; théâtre de marionnettes; littérature; Gisèle Vienne; Michael Vogel, Frank Soehnle

ABSTRACT

A significant part of puppet production draws its material from source-texts from literature. I asked myself what distinguishes these puppet shows from «original creations». This contribution is an analysis of the relationship between textual data and their scenic reappropriation from a technical, thematic and aesthetic point of view. Its research objective is to determine if there is a poetics of the rewriting of the literary by puppetry. I first built a corpus of shows with the inclusion criteria of the use of a source text as well as the date and place of creation: 21st century in the West. I then collected data through analyses of puppet shows and exchanges with puppet practitioners. Finally, I have structured the structure of our reflection around the following three axes: the operations of modifications made to the source-text in order to solve technical and narrative constraints, the modes and modalities of narratively active puppet expression and the interactive dynamics that make the present scene a source of matters in terms of narration.

KEYWORDS

rewriting; puppet theatre; literature; Gisèle Vienne; Michael Vogel; Frank Soehnle

SOMMAIRE

INTRODUCTION P8

PARTIE 1. TRADUCTION DU LITTÉRAIRE PAR LE MARIONNETTIQUE P13

Chapitre 1.1. Reconfiguration du texte P14

1.1.1. Procédé de réduction P14

1.1.2. Procédé d'amplification P21

1.1.3. Procédé de transposition P30

Chapitre 1.2. Traitement de la voix P37

1.2.1. Distribution de la parole P37

1.2.2. Modes d'émission des voix P44

1.2.3. Acte vocal P52

Chapitre 1.3. Développement des images P60

1.3.1. Système onirique P60

1.3.2. Langage poétique P73

1.3.3. Composition scénique P81

PARTIE 2. EXPRESSIVITÉ VISUELLE DU MARIONNETTIQUE P90

Chapitre 2.1. Singularité essentielle P91

2.1.1. Possibilités expressives P91

2.1.2. Formalisation esthétique P101

2.1.3. Manipulation élargie P111

Chapitre 2.2. Modèles artistiques P116

2.2.1. Réutilisations culturelles P116

2.2.2. Réutilisations visuelles P124

2.2.3. Réutilisations structurelles P133

Chapitre 2.3. Rapport animé-inanimé P138

2.3.1. Mystification-démystification P138

2.3.2. Constructions corporelles composites P145

2.3.3. Figure du double P153

PARTIE 3. DYNAMIQUE DE LA REPRÉSENTATION MARIONNETTIQUE P162

Chapitre 3.1. Présences de l'interprète P163

3.1.1. Sous-présence P163

3.1.2. Mi-présence P169

3.1.3. Sur-présence P176

Chapitre 3.2. Part du spectateur P182

3.2.1. Dispositifs intégratifs P182

3.2.2. Processus cognitifs et émotionnels P191

3.2.3. Expériences transgressives P198

Chapitre 3.3. États en scène P205

3.3.1. Manipulation performative P205

3.3.2. Économie manipulatoire P209

3.3.3. Œuvre en cours P216

CONCLUSION P225

Bibliographie P228

Liste des spectacles P252

INTRODUCTION

Devons-nous prendre une oeuvre littéraire et
considérer que notre tâche est de la mettre en scène ;
ou bien une autre démarche est-elle possible ?
Alexandre Taïrov[1]

S'il est une question qui mérite d'être posée concernant la place de la marionnette dans la création théâtrale contemporaine, c'est sans doute celle de ses usages, de leurs constantes et de leurs enjeux spécifiques.
Didier Plassard[2]

La présente contribution s'inscrit dans le champ de la dramaturgie marionnettique. Son originalité consiste en ce qu'elle se consacre aux réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine. Elle a pour origine le désir de comprendre de quelle(s) façon(s) les praticiens de la marionnette se réapproprient des oeuvres issues de la littérature, suivent ou dévient leurs sens, leurs apportent une dimension visuelle et plastique.

Avant d'aller plus loin, entendons-nous sur ce que signifient les différents termes qui constituent ce sujet. Les concepts de « réécriture », « adaptation » et « transposition » n'étant pas stabilisés, j'ai décidé d'opter pour le premier de ceux-ci sur la base de la considération selon laquelle la production d'un spectacle constitue une forme d'écriture en soi. En cas d'utilisation d'une écriture primaire-textuelle, l'écriture secondaire-scénique a par conséquent valeur de « ré-écriture ». La caractérisation de textes littéraires concerne les textes qui n'ont pas été écrits pour la scène (roman, nouvelle, poème, essai) ou pour la marionnette (pièce de théâtre pour acteurs). La scène marionnettique contemporaine est celle à laquelle appartient le corpus de spectacles. Elle a pour contexte géographique et chronologique principal l'occident du XXIe siècle. Répond à ces critères, par exemple, *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* qui est une réécriture de différents écrits d'Alberto Giacometti créée en 2011 par la compagnie allemande Figurentheater Tübingen.

---

[1] Alexandre Taïrov, *Le théâtre libéré*, trad. Claudine Amiard-Chevrel. Lausanne : L'Age d'Homme, 1974, p. 125.
[2] Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine » in *Théâtre / Public*, n°193, Juin 2009, p. 22.

Si aucune étude marionnettique ne s'est spécifiquement penchée sur la question de la réécriture à ce jour, celle de l'écriture est quant à elle largement commentée ces dernières années. « Depuis maintenant très longtemps, en France en particulier, on est dans le débat, j'oserais dire le discours de l'écriture pour la marionnette »[3] rappelle le marionnettiste Stefano Giunchi. L'hybridité de la marionnette est, me semble-t-il, à l'origine de sa résistance à la définition d'une écriture marionnettique en même temps qu'elle en justifie le bien fondé. Il paraît évident qu'un art qui en cannibalise plusieurs autres (théâtre, arts plastiques, cinéma, littérature) - dans le sens où il en assimile des propriétés - et qui mélange également les conditions (animé, inanimé) - puisqu'il associe l'humain et la marionnette, ne saurait échapper à une réflexion dramaturgique particulière. Ce sont, par ailleurs, ces mêmes raisons qui font toute la complexité de cette dernière. Je ne pouvais étudier la réécriture sans examiner l'écriture dans la mesure où ce qui les différencie d'un point de vue processuel, ce n'est « que » la présence ou non d'un texte-source préexistant. Comment écrire pour la marionnette est intrinsèquement lié à ce que peut la marionnette. Nous disposons à ce sujet d'ouvrages scientifiques de référence parmi lesquels : *Recherche sur les structures et la symbolique de la marionnette* (1971) de Roger-Daniel Bensky, *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art* (1992) de Steve Tillis, *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette* (1996) de Didier Plassard ou *Métamorphoses, La marionnette au XXe siècle* (2000) d'Henryk Jurkowski ; et d'un périodique spécialisé : *Puck* de l'Institut International de la Marionnette.

Le théâtre de marionnettes bénéficie à l'heure actuelle d'un engouement académique grandissant comme en témoigne le projet *PuppetPlays* « Reappraising Western European repositories for Puppet and Marionette Theatres » de Didier Plassard, professeur en études théâtrales (université Montpellier 3) rattaché au RIRRA 21. Financé pour 5 ans par le Conseil Européen de la Recherche en tant que l'un des quatre lauréats français du dernier appel ERC Advanced Grants 2018 dans le panel Sciences Humaines et Sociales, celui-ci a pour objectif d'étudier le répertoire des pièces pour marionnettes en Europe de l'Ouest, de 1600 à 2000, afin

3 Propos de Stefano Giunchi tirés de *Partitions, Actes de la rencontre autour de l'écriture pour la marionnette.* Carnières-Morlanwelz : Lansman, 2008, p. 45.

d'examiner comment écrivains et marionnettistes inventent progressivement une dramaturgie spécifique pour ce médium. Ces dernières années, les colloques, les conférences et les journées d'étude consacrés à l'art marionnettiques se succèdent.

Plusieurs thèses françaises l'ont également pris pour objet d'étude. *Ci-git la marionnette réifications et réanimations de l'humain sur les scènes de Tadeusz Kantor et de Louise Bourgeois* par Shirley Niclais (dir. Evelyne Grossman) en 2019. *Le bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine* par Lise Guiot (dir. Didier Plassard) en 2016. *L'hybridité marionnettique iranienne* par Yassaman Khajehi (dir. Christian Biet) en 2015. *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire* par Marie Garré Nicoară (dir. Amos Passing Fergombé) en 2013. *Une vie de marionnette. Approches théorique et historique du phénoomène de l'animation* par Sylvie Martin-Lahmani (dir. Denis Guénoun), *L' Objet marionnettique sur la scène contemporaine : le corps utopique par Emmanuelle Ebel* (dir. Germain Roesz), *Approches théorique et historique du phénomène de l'animation* par Sylvie Martin-Lahmani (dir. Denis Guénoun) et *Les Avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette* par Stanka Bonnetier (dir. Amos Passing Fergombé) en 2011. *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930* (Belgique, France, Espagne) par Hélène Beauchamp (dir. François Lecercle) en 2007. Deux sont encore en préparation : *Au corps des choses - Etude sur la marionnette contemporaine occidentale* par Noémie Lorentz (dir. Jacqueline Lichtenstein) et *Marionnettisation du corps de l'acteur : la marionnette et la danse sur la scène contemporaine occidentale du XXIe siècle* par Oriane Maubert (dir. Didier Plassard). *PuppetPlays* attribuant deux bourses de thèse, deux supplémentaires devraient s'ajouter d'ici peu avec certitude.

Les différentes recherches sur la marionnette ont pour point commun de l'aborder frontalement et non pas d'une façon détournée. En conséquence de quoi elle est de plus en plus reconnue comme un art scénique autonome que comme un sous-genre du théâtre. C'est d'ailleurs dans cette même perspective de valorisation que s'inscrit cette contribution. Les discours théoriques et critiques autour de la pratique marionnettique sont en outre de plus en

plus, du moins me semble-t-il, entre les mains non seulement des universitaires mais également des artistes eux-mêmes. Ce n'est pas un phénomène nouveau mais il s'étend avec la nouvelle génération dont les membres sont plus nombreux à interroger leur travail et à appréhender leur art au-delà de sa seule technicité.

Après observation préalable du paysage marionnettique, j'ai remarqué qu'une part conséquente de ses créations puise sa matière dans des textes-sources issus de la littérature. Si l'absence d'un répertoire propre tel que celui du théâtre d'acteurs peut exercer une influence sur celui-ci, il ne justifie pas le recours à des textes préexistants plutôt que l'écriture de nouveaux. Ce fut le point d'intérêt qui me conduisit à vouloir en savoir plus et à finalement m'interroger sur les procédés permettant de combiner littérature et marionnette. L'objectif de mon travail de recherche est de déterminer, par l'observation et l'analyse, s'il existe une poétique de la réécriture du littéraire par le marionnettique. La problématique définie dans ce but est la suivante : « quelles sont les différentes stratégies de reconversion d'idées littéraires en termes scéniques mises en œuvre dans les réécritures marionnettiques et quels sont les effets qu'elles produisent ? »

J'ai immédiatement su que j'aborderai la question sous un angle pluridisciplinaire. Ceci par manque d'outils d'analyse spécialisés, mais aussi et surtout dans une volonté d'ouvrir le champ de réflexion à des notions originales. Afin de mettre en évidence l'étendue de la créativité des praticiens de la marionnette, j'ai de plus décidé d'élaborer un corpus riche et diversifié[4]. Les analyses[5] de représentations marionnettiques et échanges avec des marionnettistes ont fait apparaître des constantes et singularités dans les usages de la marionnette et du texte littéraire. Il m'a a donc fallu mettre en place un cadre suffisamment souple pour permettre l'intégration des unes et des autres. De manière à couvrir au mieux l'étendue du vaste et complexe champ à traiter, j'ai défini trois axes de recherche thématiques constituant autant de parties.

[4] L'impossible accessibilité systématique aux versions complètes des spectacles explique la prédominance de certains par rapport à d'autres.

[5] Les résultats de celles-ci été segmentés en raison de la densité artistique du théâtre de marionnettes et de ma volonté de ne pas construire un plan organisé comme une suite d'analyses ponctuelles d'un spectacle après l'autre.

Dans un premier temps, cette contribution examinera les méthodes de traduction appliquées aux données textuelles afin de mettre en évidence les points de friction entre les systèmes littéraire et marionnettique ainsi que leur résolution par les praticiens de la marionnette. Les écarts entre le champ des possibles de l'un et l'autre sont en effet susceptibles de provoquer des difficultés comme des opportunités. Dans une deuxième partie, je progresserai plus avant sur les modes et modalités d'expression qui font la spécificité de la pratique marionnettique. Ceci dans un rapport constant avec le texte-source dans le but de montrer de quelles façons celles-ci lui apportent une plus value en termes de sens. L'analyse ne serait pas complète sans les dynamiques interactives qui sont à l'oeuvre au cours de la représentation d'un spectacle de marionnettes. Ce sera la dernière partie de cette contribution.

PARTIE 1. TRADUCTION DU LITTÉRAIRE PAR LE MARIONNETTIQUE

Chapitre 1.1. Reconfiguration du texte

Chapitre 1.2. Traitement de la voix

Chapitre 1.3. Développement des images

CHAPITRE 1.1. RECONFIGURATION DU TEXTE

Toute appropriation d'un texte-source entraîne des pertes et profits en valeurs narratives qui participent à fonder la spécificité de telle réécriture par rapport au texte dont elle est issue d'une part et à telle autre d'autre part. Réécrire équivaut, en quelque sorte, à conférer une nouvelle identité à une source - en l'espèce, littéraire - de manière plus ou moins radicale selon le ratio ressemblances / dissemblances résultant des opérations de reconfiguration réalisées. En plus des pôles « fidélité » et « trahison », il existe entre ceux-ci un large éventail de nuances ; l'ensemble offre une amplitude de mouvement et de manoeuvre aux artistes, et pour le cas qui nous intéresse ici, aux metteurs en scène.

1.1.1. Procédé de réduction

Nombreuses sont les réécritures marionnettiques qui se construisent au travers de coupes effectuées au sein de leurs textes-sources littéraires. Ceux-ci ne figurant pas dans son répertoire spécifique, ils ne sont pas adaptés à la marionnette en l'état. Ils se trouvent généralement être trop longs pour conserver l'attention du spectateur sur toute leur durée.

Le spectacle de marionnettes contemporain, en effet, requiert de la part du public qu'il fournisse davantage d'efforts de concentration qu'il ne lui est nécessaire de le faire pour le théâtre d'acteurs. La croyance consentie en la fiction marionnettique dépend d'une attention qui est limitée dans le temps, étant donné que l'intensité requise est telle qu'elle a une incidence sur l'endurance dont elle abaisse le niveau. Ainsi une représentation marionnettique dure-t-elle, en moyenne, une trentaine de minutes pour les formes courtes et une heure pour les longues[6].

Mais si les prélèvements réalisés par les praticiens de la marionnette sur les données textuelles ont donc indéniablement une motivation pragmatique, ils ont cependant également

[6] Cela étant dit, *His Dark Materials* (2009) de Blind Summit dure 5 heures...

une valeur artistique en tant qu'ils aboutissent à une remodélisation de la structure narrative de base puisqu'ils entraînent un (re)montage du texte-source.

La Chair de l'Homme[7] - créé en 2009 par la compagnie française TSARA à partir de la pièce de théâtre homonyme (1995) de Valère Novarina - résulte d'un défi en la matière. Hors de l'inscription dans une fable, le texte est une alternance de dialogues et de monologues qui s'étend sur 525 pages et implique 3 171 personnages. De sorte qu'il se constitue comme un modèle du genre en termes de foisonnement textuel. Le spectacle, qui met en scène une sélection de chapitres (I, XII, XVII, XXXV, LX, LXII) réorganisés, est quant à lui un parcours à travers sept salles dotées chacune d'une installation plastique. S'il conserve le principe d'alternance formelle, il l'applique en revanche à deux registres d'énonciation plutôt qu'à deux types de communication, ainsi que l'explique la metteuse en scène et actrice-marionnettiste Aurélia Ivan :

> D'une part, dans les parties dialoguées proches du récit (chapitres I, XVII, LX), nous nous attacherons à focaliser le regard du spectateur sur les qualités plastiques des effigies et de l'espace. Nous mettrons en relief la présence organique des matériaux choisis (ceps de vigne, bois morts et anciens etc.), à travers une double évolution : celle des personnages et celle des matériaux. D'autre part, nous chercherons à capter l'attention du spectateur et à le rendre réceptif à l'écriture plus litanique des chapitres XII, XXXV, LXII afin qu'il développe l'émerveillement premier qu'il éprouve à l'écoute des listes et des énumérations. Ainsi cette écriture poétique, riche, polyphonique, pleine de néologismes, de citations érudites et parfois même d'omissions orthographiques ou syntaxiques, sera portée à la fois par des interprètes, par des effigies et des matériaux bruts.[8]

En sélectionnant des chapitres et en les réagençant dans deux catégories, en l'occurrence narratives et litaniques, cette réécriture se forme sur la base d'une bipolarité énonciative déjà présente dans le texte-source mais qui se trouve ici exacerbée par la dimension ouver-

[7] *La Chair de l'Homme,* mise en scène de Aurélia Ivan, TSARA (France), création en 2009.
[8] Aurélia Ivan, Note d'intention, Dossier de présentation de *La Chair de l'homme*, 2009, p. 3.

tement structurelle qui lui est donnée. Le travail dramaturgique réalisé pour cette production prend donc appui sur une véritable analyse littéraire du texte, centrée sur la catégorie linguistique de l'énonciation.

Cet aspect « étude de texte » sous-tendu par un angle de pénétration ciblé se trouvait également dans *Le Misanthrope*[9] - créé en 1999 par la compagnie française Houdart-Heuclin à partir de la pièce de théâtre homonyme (1666) de Molière. Le spectacle mettait en évidence, selon une problématique psychologique, la mise en tension du système mental d'Alceste. Alors qu'il hait l'humanité et son hypocrisie, il est épris de Célimène, une coquette médisante ; le texte l'accompagne dans ses difficultés à se déclarer à elle dans ces circonstances où ses principes et ses sentiments sont en totale contradiction. Le metteur en scène et acteur-marionnettiste Dominique Houdart déclare : « J'ai allégé certaines scènes, de façon à ce que tout se passe en présence (dans la tête) d'Alceste, afin de ne pas m'éloigner de son cas, de sa névrose d'obsessionnel maniaque »[10]. Le montage centripète qui résulte de cette direction dramaturgique visant donc à opérer un recentrement sur ce personnage s'inscrit dans la logique de l'injonction Alcestienne à la sincérité. C'est-à-dire que la réécriture pousse cette dernière plus en avant en traversant la vérité du dire portée par le texte-source pour entrer dans la vérité de l'être. Elle fait par ailleurs basculer nettement Alceste dans la pathologie, alors que la pièce de Molière ménage dans le traitement de celui-ci une ambivalence qui permet à certains metteurs en scène de le traiter de manière positive. Ce sont ici les effets pervers qu'entraîne la quête d'une vérité systématique et absolue qui sont mis en avant.

Exit. Eine Hamletfantasie[11] - créé en 1997 par la compagnie allemande Wilde & Vogel à partir de la pièce de théâtre Hamlet (1603) de William Shakespeare - se présente davantage comme un collage plutôt que comme une analyse. Le texte retrace le parcours vengeur d'un Hamlet hésitant, poussé par le spectre de son défunt père à tuer son meurtrier, Claudius. Par l'intérmédiaire de l'acteur-marionnettiste Michaël Vogel qui l'interprète, le spectacle re-

[9] *Le Misanthrope*, mise en scène de Dominique Houdart, Houdart-Heuclin (France), création en 1999.
[10] Dominique Houdart, Courriel de l'auteur, Mai 2019.
[11] *Exit. Eine Hamletfantasie*, mise en scène de Frank Soehnle, Wilde & Vogel, création en 1997.

prend son histoire dans le cadre d'une re(-)présentation d'événements et de personnages ayant forgé son destin. Ceci à la suite d'un échange entre deux fossoyeurs (Vogel et une figure) qui émergent d'une fosse dans une structure pentue, creuse et couverte de bois pourri (ill. 01) :

> FIGURE : Do you know what? I played once in the University. I was a kind of a good actor.
>
> VOGEL : What did you enact?
>
> FIGURE : What did I enact? Haamlet. [...] Do you know the story ? Shakespeare. I will tell you. There was a king. And a queen. And they had a son called Ham-let. The king was killed by his brother. Then, the brother married the queen. And now, he's king. But... but... one day... Ghost... The ghost of the old king comes in and says to young Hamlet : "You must kill the king!". But Hamlet did nothing because he was in love with Ophelia but Ophelia goes Moonriver. Ah ah ahah. Hamlet goes to England to the English. But he comes back. He fights and calls people and then the queen drinks to much vine poison and at last Hamlet kills the king. In the end they are all

(ill. 01) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

dead. Do you like that. Come on, let's do it. Old chap it's a nice scream. Do it.[12]

L'introduction de ce très bref résumé mis en scène témoigne d'une revendication de filiation avec le texte-source, qui est de surcroît nettement présenté comme étant un objet fictionnel. Sa qualité de pièce de théâtre est, en effet, mise en avant à travers l'information selon laquelle le fossoyeur marionnettique a joué dans celle-ci. Cela indique que ce cadre narratif est intégré en tant que tel dans l'univers fictionnel. Il est par conséquent explicitement question de rejouer la pièce. Mais si la fable est la même, son développement toutefois diffère. Les mentions narratives « obligatoires » ainsi évacuées, la suite est un assemblage de plusieurs scènes connues, parfois réorganisées voire modifiées. Comme c'est le cas avec l'échange scénique[13] suivant :

(1) CLAUDIUS: What is it ?

(2) POLONIUS : A letter from Hamlet to my daughter.

(3) CLAUDIUS: A letter ?

(4) POLONIUS : Listen. "O dear Ophelia, I am ill at these numbers but that I love thee best, oh, most best, believe it. Adieu. Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, Hamlet."[14]

(5) CLAUDIUS: What ?

(6) POLONIUS: Your noble son is mad.[15] This is the very extasy of love.[16]

(7) CLAUDIUS: Love ? Polonius. Love, love.

Ce dialogue est constitué avec de répliques originales (1, 2, 3, 5, 7), déplacées (4, 6) dont une également réécrite. De plus, Gertrude est absente tandis qu'une réplique censée être

[12] *Exit. Eine Hamletfantasie*, mise en scène de Frank Soehnle, Wilde & Vogel, 1997. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[13] *Exit. Eine Hamletfantasie,* mise en scène de Frank Soehnle, Wilde & Vogel, 1997. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[14] William Shakespeare, *Hamlet*, trad. François Maguin. Paris : Flammarion, 1995, p. 156.
[15] William Shakespeare, *Hamlet*, trad. François Maguin. Paris : Flammarion, 1995, p. 154.
[16] William Shakespeare, *Hamlet*, trad. François Maguin. Paris : Flammarion, 1995, p. 144.

adressée à Ophélie est introduite. Par conséquent, l'information semble être acheminée de manière exclusive en direction du roi, comme un signe textuel de sa toute-puissance sur laquelle cette réécriture insiste. Ce signe est d'ailleurs accompagné d'un signe visuel puisque Polonius est au même moment une petite figurine que Claudius malmène entre ses doigts.

La réduction ne s'applique néanmoins pas uniquement à la densité textuelle (quantité de données), elle concerne aussi l'intensité textuelle (force de présence). La présence du texte-source est dans ce cas estompée de manière à se manifester selon différents niveaux de perceptibilité.

Ainsi, dans *Macbeth*[17]- créé en 2018 par la compagnie anglaise The Paper Cinema à partir de la pièce de théâtre homonyme (1623) de William Shakespeare -, le texte-source est-il relégué au second plan. L'évacuation de sa matière verbale à laquelle procède la suppression de la parole a pour effet de le dématérialiser, en un sens. Il n'est pas rendu caduc pour autant dans la mesure où l'histoire du couple meurtrier motivé par l'obsession et l'ivresse du pouvoir est bien connue. Il en va de même pour celle du docteur amené par ses recherches à donner vie à une créature faite de morceaux de cadavres dans *Frankenstein*[18]- créé en 2018 par la compagnie américaine Manual Cinema à partir du roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley. La qualité familière découlant de leur ancrage dans la culture collective confère naturellement aux deux textes concernés un statut tutélaire transparent. S'adressant aux dramaturges, l'auteur Daniel Simon fait remarquer :

> Jouer Homère, implique quelque chose de culturel et de commun, quelque chose qui préexiste. Si vous dites : « Je vais travailler avec Homère », tout de suite, je sais quelque chose que vous n'avez pas encore fait. Vous me conforterez en montrant le spectacle, mais je sais déjà qu'Homère nous dit quelque chose que je connais un peu. Avec Vinaver, ou n'importe quel auteur contemporain, c'est moins clair car le référent ne semble pas évident au départ. Avec Vinaver, vous devez nous éclairer sur

[17] *Macbeth*, mise en scène de Nicholas Rawling, The Paper Cinema (Angleterre), création en 2018.
[18] *Frankenstein*, mise en scène de Drew Dir, Sarah Fornace et Julia VanArsdale Miller, Manual Cinema (États-Unis), création en 2018.

la découverte, l'implicite, l'explicite, la façon de le rencontrer, ce qu'il nous dit, etc.[19]

La non-transposition orale de l'écrit n'implique l'absence concrète du texte qu'à condition de ne pas le connaître, car qui le connaît - et donc chez qui il subsiste - le convoque d'une manière spontanée. Il se manifeste alors comme une sorte de spectre planant au-dessus de la réécriture.

Schweinehund[20]- créé en 2017 par les artistes Andy Gaukel (américain) et Myriame Larose (canadienne) à partir de l'autobiographie *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel* (1994) - retrace l'expérience de l'auteur en tant que jeune homme homosexuel déporté à dix-huit ans dans un camp de concentration nazi pendant la Seconde Guerre mondiale. Le texte-source de ce témoignage étant plutôt méconnu, son niveau de perceptibilité est bas et son niveau de spectralité est élevé, à l'inverse des deux précédents. Cela conduit - d'autant plus qu'il s'agit d›une situation réelle et partagée par de nombreuses personnes - à une extraction du champ de l'individuel (l'histoire) ainsi qu'à une ouverture sur le champ de l'universel (l'Histoire). En dématérialisant ce texte sur fond de méconnaissance publique de ce dernier, la réécriture en assouplit le carcan autobiographique. En conséquence de quoi les thèmes s'appliquant en puissance ou en acte à l'ensemble de la population tels que l'amour, la perte ou la résilience gagnent individuellement en intensité.

La réduction ne s'applique pas nécessairement qu'à la densité textuelle (quantité de données), elle peut concerner, également et dans le même temps, l'intensité textuelle (force de présence). La présence du texte-source est dans ce cas estompée de manière à se manifester selon différents niveaux de perceptibilité. *Macbeth* par The Paper Cinema connaît un traitement de ce type, évoquée ci-dessus puisque l'action de la pièce subit de nombreuses coupes en plus d'être comme dématérialisée par sa réduction à une intrigue muette. Mais la présence spectrale du texte-source reste assez perceptible pour qu'il demeure reconnaissable.

---

[19] Propos de Daniel Simon tirés de *Partitions, Actes de la rencontre autour de l'écriture pour la marionnette.* Carnières-Morlanwelz : Lansman, 2008, p. 65.
[20] *Schweinehund*, mise en scène de Andy Gaukel (États-Unis), création en 2011.

Il en va autrement de *Showroomdummies*[21] - créé initialement en 2001 par les artistes français Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey à partir du roman *La Vénus à la fourrure* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch ou encore de *Limen*[22]- créé en 2013 par la compagnie allemande Numen Company à partir de la nouvelle *Devant la loi* (1915) de Franz Kafka. Les deux ont en commun d'avoir radicalement dépouillé leur texte-source de son enchaînement logique d'actions pour n'en conserver que l'essence. En l'occurrence et respectivement, le concept de *mise en scène privée* porté par le fait que Séverin et Wanda se livrent à des mises en scène dans le but de permettre au premier de retrouver grâce à la seconde le trouble éprouvé à la vue d'une sculpture de Vénus et la thématique du *passage du seuil* potentialisée par la porte que l'homme de la campagne cherche à franchir malgré le refus opposé par son gardien. Ce qui peut être qualifié de « résidu textuel » tient lieu de germe à partir duquel ces réécritures se développent. *La Vénus à la fourrure*, Vienne déclare : « *Showroomdummies* n'est pas la mise en scène de *La Vénus à la fourrure*, mais ce texte inspire les questions qui traversent la pièce, telles que l'érotisme potentiel de l'immobilité ou le trouble généré par l'aspect artificiel et morbide du mannequin. »[23] La situation est semblable chez Gebert où le texte-source n'est pas non plus mis en scène en tant que tel mais génère des questions - comme, par exemple, celle de la peur de l'inconnu - qui sont traitées en scène.

1.1.2. Procédé d'amplification

Utiliser plusieurs textes-sources implique de manipuler des données textuelles plus ou moins nombreuses et hétérogènes de manière à constituer un ensemble narratif cohérent. Le fait que le geste de regroupement soit original donc réalisé *a priori* par l'auteur ou *a posteriori* par le metteur en scène engage un rapport entre les identités artistiques de l'un et de l'autre à

[21] *Showroomdummies*, mise en scène de Etienne Bideau-Rey et Gisèle Vienne (France), création en 2001 et reprise en 2009 (*Showroomdummies #2*) et 2013 (*Showroomdummies #3*).
[22] *Limen*, mise en scène d'Uta Gebert, Numen Company (Allemagne), création en 2011.
[23] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 365.

l'échelle de la réécriture. Les modalités relationnelles déterminées dans le cadre du traitement d'une pluralité de textes participent à créer de la spécificité en raison de ce qu'elles vectorisent et valorisent l'enrichissement énonciatif et/ou narratif apporté.

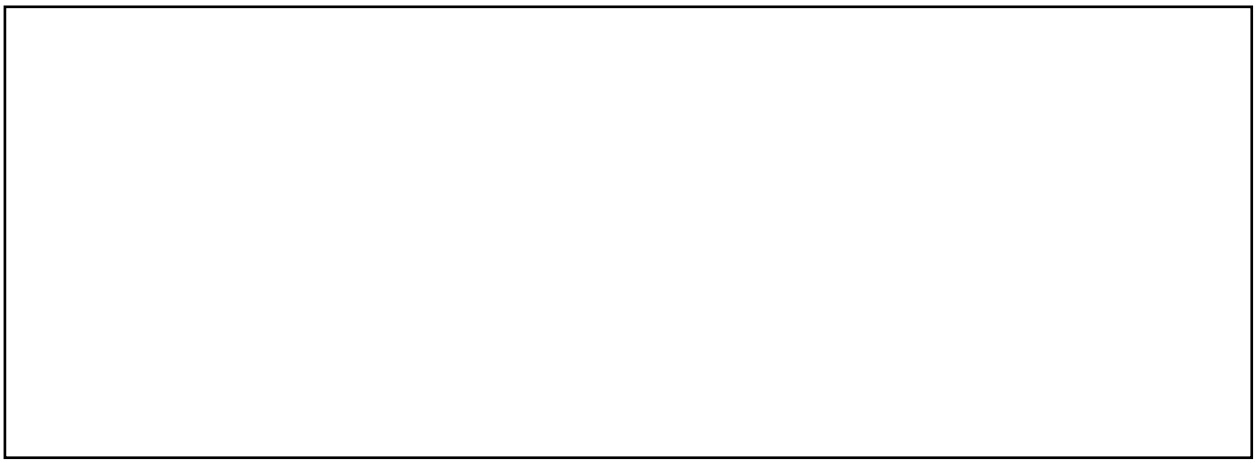
The Vinegar Works[24] - créé en 2014 par la compagnie américaine Blair Thomas & Company à partir des textes-imagés *The Gashlycrumb Tinies*, *The Insect God* et *The West Wing* (1963) d'Edward Gorey - est un exemple de groupement originel. De même que *Demolishing Everything with Amazing Speed*[25] - créé en 2016 par l'artiste américain Dan Hurlin à partir des pièces de théâtre *Suicidi e omicidi acrobatici*, *Ladro automatico*, *Avventura elettrica* et *Sicuro* (1917) de Fortunato Depero. Dans le premier cas, les ouvrages constituent les volumes d'un coffret d'instruction morale et ont pour but de servir d'avertissement aux enfants. Dans *The Gashlycrumb Tinies*, où chaque lettre de l'alphabet est associée à un enfant qui connaît une fin funeste, il s'agit des risques de l'imprudence et dans *The Insect God*, où une enfant qui s'écarte de sa nourrice est enlevée par des insectes géants, du danger de suivre des inconnus. En revanche, *The West Wing*, est énigmatique en ce qui concerne la nature de son avertissement. Le second cas se présente quant à lui comme une série de scénarios pour des pantomimes comiques. D'appartenance futuriste, Depero tient un rôle important dans l'art marionnettique. Didier Plassard rappelle par exemple la proposition de celui-ci de remplacer les sculptures par des êtres vivants artificiels.[26] L'historien et critique d'art Giovanni Lista fait de son côté observer qu'

> en 1915, particulièrement sous l'impulsion de Depero, on assiste à un renouvellement de la problématique du dynamisme plastique telle qu'elle avait été formulée par le Manifeste de la Sculpture futuriste (1912) de Boccioni. De l' « être vivant artificiel » projeté par Depero en 1914, aux manifestes presque simultanés La Reconstruction futuriste de l'Univers de Balla et Depero, et Construction absolue de moto-bruit de Prampolini, de nouvelles solutions du postulat dynamiste sont proposées à travers la création d'organismes plastiques cinétiques qui seraient les équivalents non-naturalistes, abstraits, de sensations dynamiques ou des éléments et des formes

[24] *The Vinegar Works*, mise en scène de Blair Thomas, Blair Thomas & Co. (États-Unis), création en 2014.
[25] *Demolishing Everything with Amazing Speed*, mise en scène de Dan Hurlin (États-Unis), création en 2016.
[26] Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1992, p. 195.

de l'univers.[27]

Conserver la mise en relation des textes témoigne d'une volonté des metteurs en scène de traiter les œuvres dans leur intégrité initiale et donc d'en restituer l'identité artistique en limitant leur dénaturation au cours de la manœuvre.



(ill. 02) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

A l'autre extrémité se trouve le geste posé dans *Much ado about nothing (mucho ruido y pocas nueces)*[28] - créé en 2014 par l'artiste espagnol David Espinosa à partir des pièces de théâtre *Hamlet (1603)*, *Macbeth (1623)*, *Othello (1622)*, *Le Roi Lear (1605)*, *Roméo et Juliette (1597)*, *Antony and Cleopatra (1623)*, *La Tempête (1623)*, *Henry V (1599)*, *Richard III (1597)*, *Comme il vous plaira (1623)* et *Le Songe d'une nuité d'été (1600)* de William Shakespeare. L'endogénéité n'est plus ici qu'à moitié présente, un aspect étant conservé : la filiation auctoriale commune (ces textes-sources ont eux aussi le même auteur) et l'autre absent : aucune porosité formelle (ces textes-sources ne sont pas pensés pour former un ensemble). La mise en relation est le fait du metteur en scène et marionnettiste David Espinosa dont le cheminement vers une radicalité figurative (ill. 02) apporte avec cette réécriture sa propre identité artistique au cœur d'un système Shakespearien éclaté. Le spectacle, en effet, se constitue de fragments de scènes et d'extraits de répliques, mis en relation avec les ombres projetées d'une série de jouets industriels, de statuettes

[27] Giovanni Lista (dir.), *Théâtre futuriste italien : Anthologie critique, Tome 1*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1990, p. 29.
[28] *Much ado about nothing (mucho ruido y pocas nueces)*, mise en scène de David Espinosa (Espagne), création en 2014.

religieuses et de figurines de bazar kitsch. De sorte que les personnages de Shakespeare ne font que de très brèves apparitions, doublées par ces objets comiques ou grotesques. Si Thomas et Hurlin se positionnent comme au service de leurs textes-sources en ce sens où ils font office de passeurs, Espinosa est dans une posture de confrontation par rapport aux siens. Alors qu'il s'interroge sur l'intérêt d'encore mettre en scène des auteurs classiques, il déclare : « *¿Qué haría yo si me enfrentara a uno de esos autores? ¿Y al más grande de todos? ¿Y a varios de sus textos?* »[29]

Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal[30] - créé en 2011 par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable à partir des textes *Hier, sables mouvants* (1933), *Un aveugle avance la main dans la nuit* (1952), *Le rêve, le sphinx* et *la mort de T* (1946) et *Paris sans fin* (1963, 1964 et 1965) d'Alberto Giacometti - est à mi-chemin. Il y a rassemblement de textes autonomes partageant le même auteur comme chez Espinosa, mais également restitution de l'identité artistique des oeuvres dans la mesure où la réécriture est pour ainsi dire moulée à partir du travail Giacomettien. De ce dernier, le langage parlé reprend les données textuelles - les extraits sont beaucoup plus longs et leur intégrité bien moins malmenée - tandis que le langage visuel reprend les éléments plastiques - notamment le principe de filiformité. Ainsi, les traces de personnalisation de Soehnle, qui semble se tenir respectueusement en retrait du maître, se font-elles discrètes au sein de la construction narrative mise en place sur la base de la trajectoire existentielle de l'artiste ; plus précisément sous l'angle de son rapport à l'objet.

D'autres fois, des textes-sources sont mis en regard plutôt que regroupés, c'est-à-dire qu'ils s'éclairent l'un l'autre. Le secondaire, qui se définit de la sorte en raison de sa position de retrait par rapport au primaire, intervient certes de façon moins explicite dans l'histoire, mais est indissociable du biais scéniquement représentationnel du récit. *Shun-Kin*[31] - créé en 2008 par la compagnie anglaise Complicité à partir du roman *Un portrait de Shunkin* (1933) de Tani-

[29] David Espinosa, *Note d'intention*, Dossier de présentation de *Much Ado About Nothing* pour le XXXIV Festival de otoño a primavera, 2014, p. 2. Trad. « Que ferais-je si j'affrontais l'un de ces auteurs ? Et le plus grand d'entre eux ? Et plusieurs de ses textes ? »

[30] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen (Allemagne) / Bagages de sable (France), création en 2011.

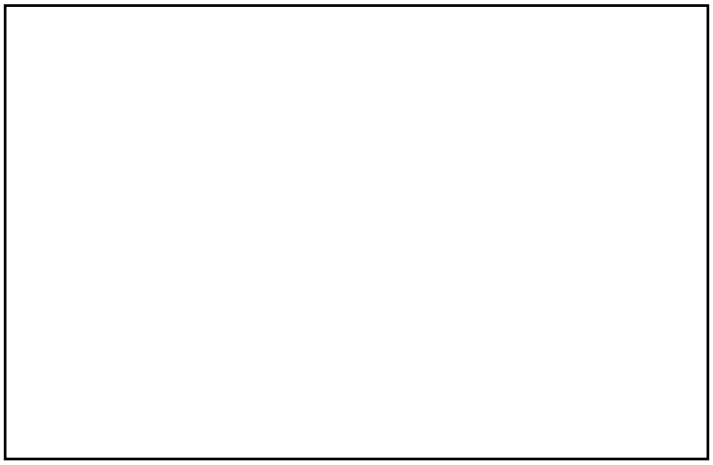
[31] *Shun-Kin*, mise en scène de Simon McBurney, Complicité (Angleterre), création en 2008.

zaki - est ainsi abordé à la lumière de l'*Éloge de l'ombre* (1933) de Jun'ichirō Tanizaki et *NOVO*[32] - créé en 2017 par la compagnie française MECANIkA à partir du roman *Le Passage de la nuit* (2004) d'Haruki Murakami - à celle de *Junkspace* (2011) de Rem Koolhaas, ces deux essais sont utilisés par leurs metteurs en scène respectifs selon un mode mixte à la fois thématique et didascalique. Une ligne de force idé(e)ale est extraite du texte secondaire pour être introduite dans le primaire dans une perspective visuelle. C'est-à-dire qu'elle intervient moins sur le déroulé narratif - en l'espèce et respectivement, l'histoire d'amour sadomasochiste de Shunkin et Sasuke d'une part et les errances nocturnes d'indivudus qui se croisent et/ou se rencontrent d'autre part - que sur le rendu esthétique. Chez Simon McBurney (*Shun-Kin*), c'est l'idée de la beauté née de l'ombre et chez Paulo Duarte (*NOVO*), c'est celle de la ville générique.

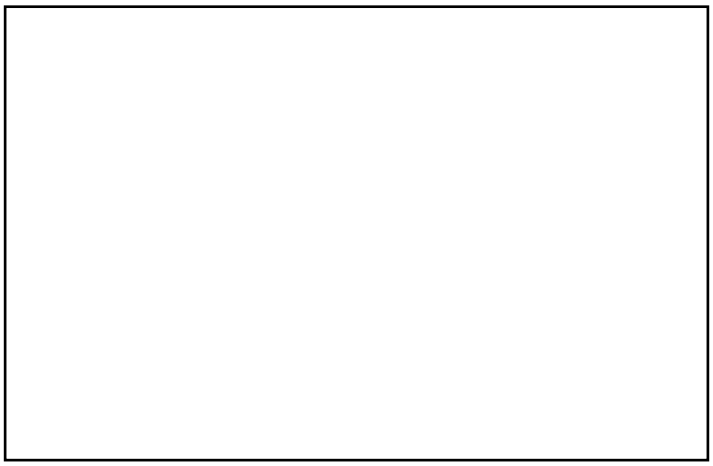
Dans le contexte de l'occidentalisation progressive de son pays, Tanizaki compare les esthétiques du Japon traditionnel et de l'Occident autour du rapport à l'éclairage : alors que la première se déploie dans la pénombre, la seconde ne jure que par la clarté. Il partage sa position personnelle en écrivant : « Pour moi, j'aimerais tenter de faire revivre, dans le domaine de la littérature au moins, cet univers d'ombre que nous sommes en train de dissiper. J'aimerais élargir l'auvent de cet édifice qui a nom « littérature », en obscurcir les murs, plonger dans l'ombre ce qui est trop visible, et en dépouiller l'intérieur de tout ornement superflu. »[33] Ce souhait qu'il exprime, la réécriture s'emploie à le réaliser en faisant de l'ombre un élément primordial de la mise en scène de son texte-source primaire (ill. 03). Ce geste, par l'association du personnage féminin à l'obscurité qu'il engage par ailleurs, lie celui-ci à la figure de « la femme de l'ombre » qui traverse l'oeuvre de l'auteur et qui est elle-même connectée à une ancienne vision de la féminité : « Nos ancêtres tenaient la femme, à l'instar des objets de laque à la poudre d'or ou de nacre, pour un être inséparable de l'obscurité. »[34]

C'est également à travers des liens noués par la mise en scène qu'est mobilisé le modèle urbain désigné par Koolhaas qui se caractérise par l'uniformité et l'impersonnalité. La

[32] *NOVO*, mise en scène de Paulo Duarte, MECANIkA (France), création en 2017.
[33] Jun'ichirō Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert. Paris : Verdier, 2011, p. 84.
[34] Jun'ichirō Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert. Paris : Verdier, 2011, p. 64.



(ill. 03) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 04) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

scénographie de la réécriture reproduit celui-ci à partir d'ensembles de formes géométriques en tasseau de bois de tailles différentes, mais de texture identique se dressant dans leur verticalité depuis une surface horizonale (ill. 04). La Ville générique, selon l'auteur, « est ce qui reste une fois que de vastes pans de la vie urbaine sont passées dans le cyberespace. C'est un lieu de sensations faibles et distendues, d'émotions rares et espacées, un lieu discret et mystérieux comme un vaste espace qui s'était éclairé par une lampe de chevet. »[35] Duarte déplacera une torche au-dessus de son dispositif, révélant ce dernier aspect. La mise en relation avec le texte-source primaire réintroduit en outre la dimension humaine dans l'immensité citadine par la représentation de situations banales vécues par des personnages indéfinis dans des lieux quelconques.

Lorsqu'il est déchargé de ses strictes « obligations », le texte-source est un tremplin plutôt qu'un support. Il

[35] Rem Koolhaas, *La Ville générique,* trad. Daniel Agacinski. Paris : Payot & Rivages, 2011, p. 50-51.

ne s'agit alors plus de restituer son récit dans le cadre d'un geste de réappropriation, mais de le considérer comme une trame à partir de laquelle broder un récit nouveau. *The Woodsman*[36] - créé en 2015 par la compagnie américaine Strangemen & Company à partir du roman *Le Magicien d'Oz* (1900) de Lyman Frank Baum - ne se fonde que sur un paragraphe, qui relate l'histoire du bûcheron en fer blanc. En l'occurrence, sa vie d'humain sous le nom de Nick Chopper et plus particulièrement son histoire d'amour avec Nimmee et les événements qui ont mené à sa transformation. En tant qu'elle relate la *backstory* d'un personnage d'Oz, cette réécriture se constitue comme un univers étendu fragmentaire développant l'univers de base du roman[37] qui se concentre sur Dorothy et sa recherche du magicien d'Oz dont elle a besoin de l'aide pour retrouver son chien. Elle permet d'apporter un complément d'information au moyen d'une réponse détaillée à la question : comment s'est-il trouvé dans la situation de voir ses membres découpés et son corps reconstruit ? Elle s'établit comme une *continuation analeptique*, car elle vient rétrospectivement justifier la condition présente du bûcheron : il a été victime d'un sort jeté sur sa hache par la méchante sorcière de l'Ouest, après que celle-ci ait découvert sa relation avec son esclave, de sorte que chaque utilisation de son outil lui ôte un membre.

À l'inverse, c'est comme une *continuation proleptique* que s'établit *Moby Dick or The Brotherhood of the Monastic Order of Ancient Mariners Purges the Ills of Society Through a Reading of the Tales of Moby-Dick*[38] - créé en 2016 par la compagnie américaine Blair Thomas & co à partir du roman *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville. Un moment après le sauvetage d'Ismaël, donc une fois la traque de la baleine blanche par le capitaine Achab terminée, un groupe d'hommes forme un Ordre Monastique des Anciens Marins dont les adeptes traitent le roman comme un texte saint. Quatre d'entre eux en livrent leur interprétation sur scène. Cette réécriture a ceci de particulier qu'elle aborde le récit original sous l'angle thématique de sa portée à travers sa réception par ces marins. Dans la mesure où cette dernière se produit sur un mode religieux, elle pose la question de la sacralisation du texte. Il s'agit là d'une approche sensée par rapport à la

[36] *The Woodsman*, mise en scène de Jamez Ortiz, Strangemen Theatre Company (États-Unis), création en 2012.
[37] Il s'agit, selon le vocabulaire du cinéma, d'un préquel.
[38] *Moby Dick or The Brotherhood of the Monastic Order of Ancient Mariners Purges the Ills of Society Through a Reading of the Tales of Moby-Dick*, mise en scène de Blair Thomas, Blair Thomas & Co. (États-Unis), création en 2010.

lecture de l'histoire d'Achab et des autres marins du Pequod, sachant que Melville s'est inspiré de figures bibliques. Cesare Pavese, le premier traducteur italien de *Moby Dick*, note ainsi :

> Qu'on lise cette œuvre en ayant la Bible à l'esprit et on verra combien ce qui pourrait apparaître comme un curieux roman d'aventures se révèle être au contraire un véritable poème sacré […]. Du premier extrait cité « Et Dieu créa les grandes baleines » jusqu'à l'épilogue, repris de Job, « Et je me suis échappé, moi seul, pour t'en apporter la nouvelle », l'atmosphère est toute de solennités et de sévérités vétéro-testamentaires, d'orgueils humains confrontés à Dieu et à ses manifestations terrifiantes dans la nature. Les premiers chapitres, qui sont apparus à certains comme superflus, dédiés aux inscriptions funèbres en mémoire des baleiniers de New Bedford et au sermon sur Jonas, sont au contraire une part essentielle du récit […]. Le halo supranaturel omniprésent, qui transfigure jusqu'aux recherches les plus savantes de l'auteur, exprime l'esprit biblique de la conception, quoi qu'il en soit de sa culture laïque. Ceci apparaît jusque dans les noms qui accompagnent la tragédie : Ismaël, Jonas, Élie, Bildad, Achab, « dont les chiens léchèrent le sang ».[39]

Le spectacle traduit concrètement la qualité « sacrée » du roman en le plaçant sur un plan semblable à celui de la Bible par le truchement de la relation que les marins de l'ordre monastique entretiennent avec lui. Ils voient, en effet, des messages et avertissements en celui-ci.

En sus de la continuation, un autre mode d'accroissement narratif est l'essentialisation. C'est-à-dire la mise en corrélation du vécu de l'auteur et de son œuvre littéraire. Celle-ci aboutit au développement de ce qui s'apparente à un univers-source. Dans *L'Armature de l'Absolu*[40] - créé en 2007 par la compagnie internationale Buchinger's Boot Marionettes à partir de l'oeuvre d'Alfred Jarry, en particulier *Ubu Roi* (1896) et *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (1911), la biographie côtoit la fiction. Le metteur en scène et marionnettiste Patrick Sims livre ici ce qu'il appelle une ontogenèse de Jarry depuis sa mort. Plusieurs axes - littéraire et biographique

[39] Cesare Pavese, préface à H. Melville, *Moby Dick o la Balena*. Milan : Adelphi, 1987, p. 12-13. Cité par Jean-Pierre Sonnet dans son article « Moby Dick et la Bible : naviguer sur l'abîme » in *Nouvelle revue théologique* , Tome 141, 2019/1, p. 8.

[40] *L'Armature de l'Absolu*, mise en scène de Patrick Sims, Buchinger's Boot Marionettes (États-Unis), création en 2007.

donc, mais aussi pataphysique - s'articulent les uns avec les autres dans ce spectacle où Jarry préside sous l'apparence d'un homme masqué à son image. Cette réécriture témoigne du phénomène de l'immortalité individuelle à travers la postérité artistique en ce sens où elle exalte les différents biais par lesquels Jarry est entré dans la mémoire collective, ceux-ci allant du mythe Ubu aux principes de pataphysique, en passant par des anecdotes personnelles. Par ailleurs, elle est singulière en raison des connaissances jarriesques pointues de Sims qui lui apportent une dimension critique. Elle se présente finalement à la fois comme une création artistique et comme une étude phénoménologique.

Le biographique et le fictionnel s'imbriquent davantage qu'ils ne s'encerclent dans *Frankenstein* par Manual Cinema. De la même façon que Jarry et Ubu, Shelley et Frankenstein sont indissociables. Cette réécriture présente l'intérêt de redoubler le rapport créateur-créature qui engage Victor Frankenstein et son monstre dans le récit par celui qui engage Mary Shelley et son roman dans la réalité. Cela se traduit dans le spectacle par la dissolution de l'altérité entre le docteur et l'auteur, indifférenciés par le fait d'être tous deux interprétés par l'actrice-marionnettiste Sarah Fornace. Entre autres ressemblances, la critique Barbara Johnson fait remarquer l'impulsion menant à l'écriture du livre et la recherche des secrets de l'animation se manifestent dans des circonstances semblables : « *In both cases the sudden flash of inspiration must be supported by the meticulous gathering of heterogeneous, ready-made materials: Frankenstein collects bones and organs; Mary records overheard discussions of scientific questions that lead her to her sudden vision of monstrous creation.* »[41] Et alors que cette dernière insiste par ailleurs sur la prégnance du motif de la maternité en remarquant : « *[...] critics have begun to see Victor Frankenstein›s disgust at the sight of his creation as a study of postpartum depression, as a representation of maternal rejection of a newborn infant, and to relate the entire novel to Mary Shelley's mixed feelings about motherhood* »[42], Fornace déclare de son côté : « *The book is Mary's "hideous progeny" [...]. We also explore the role that motherhood plays in the story. [...] Mary's story is the outer frame of our show, but it also intersects and parallels Frankenstein as if the*

[41] Barbara Johnson, *A Life with Mary Shelley*. Stanford : Stanford University Press, 2014, p. 22.
[42] Barbara Johnson, *A Life with Mary Shelley*. Stanford : Stanford University Press, 2014, p. 21.

storylines are each the subconscious of each other. »[43] Pour cause, c'est après avoir perdu un bébé que Mary Shelley, alors dépressive, est emmenée par son mari dans une villa à Genève où Lord Byron lancera un défi qui sera lui décrire la meilleure histoire de fantômes. Deux évènements qui sont respectivement à l'origine du contenu et de la création du roman. Le spectacle montre d'ailleurs Mary Shelley à sa rédaction sous la forme d'une ombre assise à un bureau, une plume à la main.

1.1.3. Procédé de transposition

La réécriture permet d'établir des mises en résonance situationnelles au moyen de déplacements fictionnels. Benoit Tane, maître de conférences en littérature générale et comparée (université Toulouse Le Mirail), rappelle que le terme « « Transposition » a un sens général d'ordre spatial, hérité de son étymologie, qui est celui du déplacement, du mouvement d'un lieu vers un autre : transponere, « transporter », « transposer», a suivi l'évolution phonétique de ponere, « poser », « établir ». C'est ce sème spatial qui nourrit le sens plus abstrait du mot : la transposition permet de passer d'un contexte, d'un domaine ou d'un niveau à un autre. »[44] Dans le cas présent, le récit-source est resitué dans une situation exogène qui va le raconter autrement et qu'il va raconter autrement.

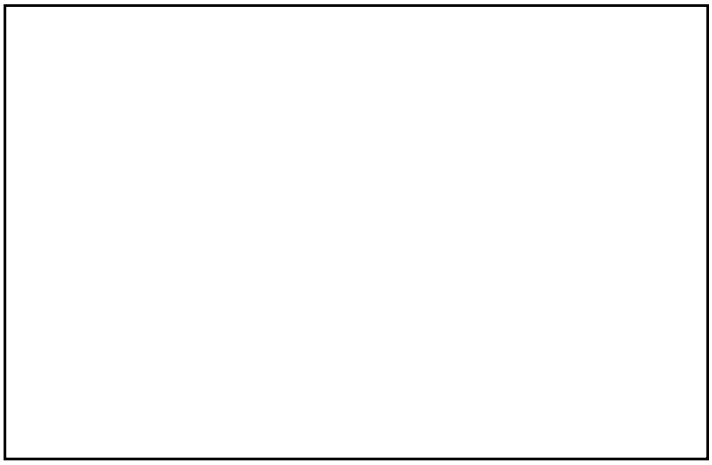
Màquina Hamlet[45] (1995) - créé en 1995 par la compagnie argentine El Periférico de Objetos à partir de la pièce de théâtre *Hamlet-Machine* (1979) d'Heiner Müller - resitue son texte-source dans une perspective politico-sociale qui est celle de l'Argentine sous Videla. Entre 1976 et 1983, le pays a vécu sous le joug de la dictature militaire du général Jorge Rafael Videla qui a mené contre ses opposants politiques une répression dont le mode opératoire principal a été les disparitions forcées. Il s'agissait d'une « pratique singulière [qui] engageait une séquence d'actions clandestines : enlèvement, tortures, réclusion dans des prisons secrètes,

[43] Cf. programme pour la première mondiale de *Frankenstein* au Court Theatre à Chicago, Novembre-Décembre 2018.
[44] Benoit Tane, « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) « in Loxias, Loxias 10, 2005. URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=697
[45] *Màquina Hamlet*, mise en scène de Daniel Veronese, Emilio García Wehbi et Ana Alvarado, El Periférico de Objetos (Argentine), création en 1995.

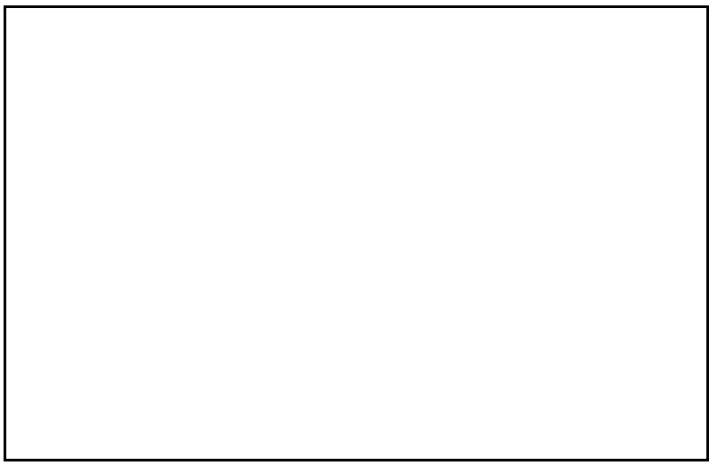
suivie de l'assassinat et l'occultation du corps des victimes »[46] précise Claudia Feld, docteure en sciences de l'information et de la communication. La génération post-dictature, hantée par les spectres de ces *desaparecidos* (souvent ses parents) se reconnaîtra ainsi dans la figure d'Hamlet fait remarquer Jordana Blejmar, docteure en langues et cultures modernes, qui indique que « *Marcelo Exposito, director of the art video No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede), has also called the members of the HIJOS[47] group "the Hamlet generation", meaning a generation that has to respond to crimes committed against them but which, simultaneously, establishes a critical dialogue with their spectres.* »[48] C'est par le prisme de ce contexte particulier que les metteurs en scène Daniel Veronese, Emilio Garcia Wehbi et Ana Alvarado abordent leur texte-source dans un renouvellement du geste de son auteur qui déjà emprunte la figure d'Hamlet à William Shakespeare en la replaçant dans une nouvelle situation, celle du Budapest d'après la révolte de 1956. Cette - finalement seconde - réécriture dégage des strates de narrativité entremêlées au niveau textuel la thématique essentielle de la déconstruction et la décline sous différentes apparences. Alfonso de Toro, professeur en études romanes (université de Leipzig), fait remarquer :

> *El fenómeno estructural de la represión y de la tortura, de la corrupción, de la intriga e hipocresía que se encuentra en el texto, especialmente en el subtexto de la obra de Shakespeare y de Heiner Müller, se conecta con su momento histórico contemporáneo y se lleva – a través de una radical descentración del lenguaje y del sujeto, de un discurso y sujeto de corte racionalista, al cual Hamlet se opone con su discurso, con su subtexto y su actuar subterráneo a través de una magistral deconstrucción de una diegesis lógica– de la acción teleológica a una total revelación de los sistemas de manipulación político, social y económico. 'PO' [Periférico de Objetos], por su parte, escenifica en la estética de lo periférico-inquietante-siniestro y de la iteración, a través de la 'descorporización' el horror de una realidad que se ha descastado.*[49]

[46] Claudia Feld, « Quand la télévision argentine convoque les disparus. Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême » in *Le Temps des médias*, n°6, 2006/1, p. 188.
[47] H.I.J.O.S. est l'acronyme espagnol de « Fils et Filles pour l'Identité et la Justice contre l'Oubli et le Silence », organisation de défense des droits de l'homme en Argentine créée en 1994.
[48] Jordana Blejmar, *Playful Memories : The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. New-York : Palgrave Macmillan, 2016, p. 158.
[49] Alfonso de Toro, « El periférico de objetos II: Prácticas e 'corporalización' y 'descorporalización' » in *Gestos*, n°41, Avril 2006, p. 22.



(ill. 05) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 06) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Cette esthétique de la déconstruction est explicitée à travers les poupées d'Hamlet, Claudius et Gertrude. Celles-ci ont un crâne enfoncé vers l'intérieur, formant un creux par lequel elles sont manipulées et leurs mains sont doublées par celles de leur marionnettiste (ill. 05 et ill. 06). La première caractéristique évoque une privation de la liberté de penser, la seconde, d'une privation de la liberté d'agir. Ensemble, elles traduisent l'idée d'aliénation de l'individu à deux niveaux, l'un littéraire, l'autre social. Le fait que ces personnages existants fassent l'objet d'une réappropriation implique une dépossession de leur individualité. En raison du positionnement politico-social du spectacle, ladite dépossession reflète celle subie par les argentins et plus largement, les victimes des dictatures.

Le principe est le même pour *Ubu and the Truth Commission*[50] - créé

[50] *Ubu and the truth commission*, mise en scène de William Kentridge, Handspring Puppet Company (Afrique du Sud), création en 1997.

en 1997 par la compagnie sud-africaine Handspring Puppet à partir de la pièce de théâtre *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1896) qui resitue également son texte-source dans une autre perspective politico-sociale, celle de l'Afrique du Sud. Suite à la politique d'apartheid menée à partir de 1948 par le gouvernement sud-africain, une Commission de la Vérité et de la Réconciliation a été créée en 1995. En vue de restaurer l'unité nationale, elle a enquêté sur les crimes politiques commis durant l'apartheid notamment, comme sous la dictature argentine de Videla, des disparitions, détentions, tortures et exécutions. Elle a invité les victimes ainsi que les familles de celles-ci à se faire connaître et à apporter leurs témoignages. Cette libération de la parole, alors d'actualité, a constitué le point de départ de l'auteur de la pièce, Jane Taylor :

> *What has engaged me as I have followed the Commission, is the way in which individual narratives come to stand for the larger national narrative. The stories of personal grief, loss, triumph and violation now stand as an account of South Africa's recent past. History and autobiography merge. This marks a significant shift, because in the past decades of popular resistance, personal suffering was eclipsed — subordinated to a larger project of mass liberation. Now, however, we hear in individual testimony the very private patterns of language and thought that structure memory and mourning. Ubu and the Truth Commission uses these circumstances as a starting point.*[51]

Jane Taylor et le metteur en scène William Kentridge approchent le texte d'Alfred Jarry par le truchement de ce contexte singulier. Pièce comique relatant l'accès au pouvoir d'Ubu, capitaine pour le roi de Pologne paisible et satisfait de son sort poussé au régicide par sa femme briguant plus d'honneurs et de pouvoirs, et les pratiques répressives qu'il adoptera, elle parodie *Macbeth* de William Shakespeare dont elle se réapproprie les figures du couple, les changeant en Ubu polonais. Le geste de transposition de Taylor et Kentridge redouble donc celui de Jarry. *Ubu and the Truth Commission* s'inscrit dans le sillage burlesque creusé par le texte-source, en particulier par le biais du jeu de Dawid Minnaar et de Busi Zokufa. Lui présente Pa Ubu comme un homme-enfant grossier, lâche et amoral qui déambule en sous-vêtements et s'emporte à la moindre crainte ou contrariété. Elle, une vaniteuse et cupide Ma Ubu multipliant

[51] Jane Taylor et William Kentridge, *Ubu and the Truth Commission*. Cape Town : UCT Press, 1998, p. ii.

les crises de jalousie et humiliations narcissiques à son égard. La bouffonnerie contenue dans leurs réactions et préoccupations qui est exprimée par leur langage verbal et corporel contraste avec la gravité et la sobriété des témoins marionnettiques entrecoupant les actions de ces deux *dramatis personae* de leurs récits monologués tirés d'auditions de la Commission.

L'adjonction de cette dualité des contraires au texte-source constitue la ligne de force de cette réécriture. Dans sa note d'intention, William Kentridge explique :

> *The material from the Truth Commission could give a gravitas and grounding to Ubu (wich always had a danger of becoming merely amusing). At the same time the wildness and openness of Jarry's conception could give us a way of approaching the documentary material in a new way and so enable us all to hear the evidence afresh. This was the central challenge we started with.*[52]

Cette mise en relation fait écho à la réalité afférente au fossé qui sépare victimes et bourreaux de l'apartheid. Les premières se caractérisant par leur dignité dans leur participation au processus de rétablissement de la vérité et les seconds, dans leur refus de prendre part à celui-ci, par leur lâcheté. Cette dernière est mise en relief par la pleutrerie comique de Pa Ubu. Lorsqu'il découvre, par une succession de titres de journaux projetés sur un écran dans son dos, des révélations sur la perpétration de crimes à laquelle il a participé en tant que membre d'une escouade de la mort, il exprime son effroi grandissant face au public. Cédant à la panique, il se cache sous l'assise de sa chaise, elle-même se trouvant sous sa table. Le ridicule de sa réaction mise à part, l'existence même de celle-ci fait signe d'un parti-pris que partage Taylor : « *Our purpose, in this play, was to take the Ubu-character out of the burlesque context, and place him within a domain in which actions do have consequences.* »[53]

Si les prismes transpositionnels sont le plus souvent des situations politico-sociales, mais - et bien que ce soit beaucoup plus rare en comparaison - un postulat artistique peut également en être un. *Possession*[54] illustre ce cas de figure dans la mesure où il réalise le téléscopage

[52] Jane Taylor et William Kentridge, *Ubu and the Truth Commission*. Cape Town : UCT Press, 1998, p. x.
[53] Jane Taylor et William Kentridge, *Ubu and the Truth Commission*. Cape Town : UCT Press, 1998, p. iv.
[54] *Possession*, mise en scène de Violaine Fimbel, Yokai (France), création en 2017.

virtuel de deux auteurs. Alors qu'il est interné à Rodez, Antonin Artaud se voit demander en 1944 par son médecin Gaston Ferdière de réaliser des exercices d'art thérapie parmi lesquels figuraient les traductions de trois textes de Lewis Carroll : *The Dear Gazelle*, *Jabberwocky* et le chapitre six de *Through the Looking Glass*. « Artaud fit une mauvaise lecture des textes de Lewis Carroll en ce qu'il interpréta *Through the Looking Glass* et « Jabberwocky » comme traitant de son propre vécu corporel. À vrai dire, sa mésinterprétation fut telle qu'il finit par accuser Carroll d'avoir plagié un texte qu'il aurait lui même écrit ; il assurait que son original aurait été volé ou perdu, et que le texte de Carroll était simplement une version médiocre du sien [...] »[55] explique Ros Murray, maitre de conférence en Français (King's College). Ce qui était supposé être à l'origine une traduction se sera changé en création en raison de ce qu'Artaud aura en fait produit des réécritures. Anne Tomiche, professeur de littérature générale et comparée (université de Paris-Sorbonne), met en évidence à travers les remarques de Deleuze combien les écritures des deux auteurs diffèrent :

> En fait, tout, dit Deleuze, oppose le langage de Carroll et sa traduction adaptation par Artaud : invention essentiellement de vocabulaire, et non de syntaxe, reposant sur « une grammaire très stricte » contre effondrement de la grammaire (chez Artaud « il n'y a plus de grammaire ou de syntaxe »[13]) ; jeux dans lesquels le non-sens distribue et organise le sens contre effondrement total du sens (« le non-sens a cessé de donner le sens à la surface ; il absorbe, il engloutit tout le sens »[14]) ; langage articulé contre langage sans articulation, « mots-souffles » et « mots-cris » dans lesquels « toutes les valeurs littérales, syllabiques et phonétiques sont remplacées par des valeurs exclusivement toniques et non écrites »[15] ; effet de langage contre pur langage-affect (« A l'effet de langage se substitue un pur langage affect ») ; langage de surface contre langage en profondeur (« Nous mesurons [...] la distance qui sépare le langage de Carroll, émis à la surface, et le langage d'Artaud, taillé dans la profondeur des corps »[16]).[56]

[55] Ros Murray, *Alice de l'autre côté des intestins : Lewis Carroll adapté par Antonin Artaud*, trans. Noémie Sangol. URL : https://www.academia.edu/3292353/Alice_de_l_autre_c%C3%B4t%C3%A9_des_intestins_Lewis_Carroll_adapt%C3%A9_par_Antonin_Artaud_trans._No%C3%A9mie_S%C3%A9gol

[56] Anne Tomiche, *Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud* , URL : http://atombrages.free.fr/OLD/gunthar/Vrac/Main%20courante/TomicheDeleuzeCarrollArtaud.pdf

Les textes-sources de Carroll ont vraisemblablement été transformés, Ségol parle ainsi d'une méthode de traduction consistant à les ingérer et à les régurgiter. La metteuse en scène et marionnettiste Violaine Fimbel redouble ce geste mais avec les réécritures d'Artaud. Elle admet le principe de ce dernier comme vrai et en livre une démonstration sur la base d'une double possession : Artaud possède (dans le sens de l'avoir) Carroll et Carroll possède (dans le sens de l'être) Artaud.

CHAPITRE 1.2. TRAITEMENT DE LA VOIX

Les voix littéraires, narratives ou dialoguées, font partie intégrante et structurante de la trame d'un texte-source. Les conditions de leur réutilisation scénique constituent par voie de conséquence l'une des problématiques fondamentales de toute réécriture. Le dispositif marionnettique introduit un degré de complexité supplémentaire car le modèle énonciatif - « qui parle ? » et « pour qui ? » - ne va pas de soi et engage de surcroît un positionnement par rapport aux modalités narratives préalablement fixées par le texte-source. Lesquelles peuvent être reprises, étendues voire remplacées, ceci sachant que chacun de ces choix aura une incidence sur la réception de la réécriture.

1.2.1. Distribution de la parole

Par convention historique liée à une contrainte économique, la configuration polyphonique suivant laquelle un seul et même locuteur donne à entendre plusieurs voix marionnettiques est dans le théâtre de marionnettes une pratique usuelle qui ne se constitue donc pas nécessairement comme un parti pris en soi. C'est plus généralement le cas, en revanche, dès lors qu'elle est appliquée à un texte-source non issu du répertoire marionnettique.

Dans *Les Fourberies de Scapin (Un Scapin manipulateur)*[57] - créé en 2006 par la compagnie française Emilie Valantin (anciennement Théâtre du Fust) à partir de la pièce homonyme (1671) de Molière, Jean Scalvis prête sa voix à son personnage de Scapin et une autre à ceux, tous marionnettiques, qu'il manipule. Cette polyphonie, qui n'est pas prévue par le texte-source en tant que telle, est cohérente au regard des grandes qualités de manipulateur attribuées au valet dont celui-ci, du reste, se vante explicitement auprès d'Octave :

SCAPIN

[57] *Les Fourberies de Scapin (Un Scapin manipulateur)*, d'Émilie Valantin, Théâtre du Fust (France), création en 2006.

> A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'hommes qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. (I,2)[58]

En donnant ainsi à entendre les voix des autres par l'intermédiaire de Scalvis-Scapin, le modèle énonciatif de la réécriture rend compte de son emprise totale sur les échanges des uns et des autres. Au centre du réseau de communication, il influence et contrôle la circulation de l'information conformément au rôle du valet dans la pièce de Molière. En comparaison, cette même position que tient Hamlet dans *Exit. Eine Hamletfantasie* par Wilde & Vogel paraît être moins évidente de prime abord. Michaël Vogel qui, semble-t-il, interprète le prince du Danemark, prête sa voix à ce personnage et une autre à ceux, marionnettiques, qu'il manipule. À l'instar de Scalvis-Scapin, Vogel-Hamlet occupe une position centrale en raison de sa polyphonie. Toutefois, et contrairement à Scapin, Hamlet n'est pas nettement caractérisé comme manipulateur. Jean-Jacques Hamm, ancien professeur de littérature française (université Queen's), fait observer tout de même que « tout comme il est possible de voir en Hamlet une victime, il est également possible de trouver en lui un personnage profondément pervers, manipulateur et organisateur d'une réalité qui l'exonère d'un crime fondamental. »[59] Sans aller jusqu'à le hisser au rang de maître-manipulateur égal à celui du valet, le modèle énonciatif de la réécriture redonne du contrôle à Hamlet. Car tandis qu'il subit plutôt les événements dans le texte-source, il a ici mainmise sur ceux-ci dans la mesure où il en assure une reconstitution scénique. Cette dernière paraît être une réinterprétation extensive du stratagème qu'il met en place avec une troupe de comédiens à laquelle il demande de jouer le meurtre de Gonzague. Et surtout de prononcer de la même manière que lui une tirade qu'il a écrite :

HAMLET

[58] Molière, *Les Fourberies de Scapin*. Paris : Gallimard, 1999, p. 26.
[59] Jean-Jacques Hamm, *Armance, ou la liberté de Stendahl*. Paris : Champion, 2009, p. 196.

Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue ; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. (III, 2)[60]

Faire parler lui-même les autres personnages fait de lui non plus seulement le metteur en scène mais aussi l'interprète de son histoire au-delà du seul fratricide commis par son oncle. La polyphonie dans *Exit. Eine Hamletfantasie* et *Les Fourberies de Scapin (Un Scapin manipulateur)* entraîne un changement de statut du personnage principal qui passe de protagoniste dans le texte-source à narrateur homodiégétique dans la réécriture. Leur modèle énonciatif comporte deux niveaux d'expression vocale : la voix de Scalvis-Scapin et celle de Vogel-Hamlet constituent le premier, celles de leurs personnages marionnettiques le second.

Il peut cependant en supporter un troisième comme c'est le cas dans *Jerk*[61] - créé en 2008 par la compagnie française Gisèle Vienne à partir de la nouvelle homonyme (1993) de Dennis Cooper . Le récit se présente comme une reconstitution des crimes perpétrés par le tueur en série Dean Corll dans l'Etat du Texas au milieu des années 70. Celle-ci est réalisée avec des marionnettes par l'un de ses complices, David Brooks, qui aurait appris la manipulation des marionnettes dans la prison où il purge une peine à perpétuité. Pareillement à Scalvis et Vogel, Jonathan Capdevielle prête sa voix à ce personnage qui est le sien ainsi qu'une autre à ceux, marionnettiques, qu'il manipule. Deux des tortionnaires utilisant les cadavres de leurs victimes comme des marionnettes qu'ils font bouger mais aussi parler, le prêt vocal s'applique de plus aux secondes à travers les premières. Par exemple, Brooks-Capdevielle parle pour Dean qui parle pour Buddy. La distinction est nettement marquée dans le texte-source qui distingue deux voix :

DEAN (pretending he's a corpse by flattening his voice): Hi.

DEAN (laughing at himself) : Who the fuck are you ?

DEAN-AS-CORPSE : I'm... the actor who played the older of the two sons on the

[60] William Shakespeare, *Hamlet,* trad. François Maguin. Paris : Flammarion, 1995, p. 216.
[61] *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne (France), création en 2008

TV show Flipper.

Le modèle énonciatif admet trois niveaux d'expression vocale : Brooks-Capdevielle > Wayne/Dean-Brooks > Buddy/Brad-Dean/Wayne-Brooks. Cette polyphonie qui veut que toutes les voix soient prises en charge par la même personne, en l'occurrence Brooks, est directement héritée du texte-source et du dispositif marionnettique posé par celui-ci. Cette polyphonie qui veut que toutes les voix soient prises en charge par la même personne, en l'occurrence Brooks, est directement héritée du texte-source et du dispositif marionnettique posé par celui-ci :

> *As the Wayne puppet turned its head to 'speak to' Dean puppet, the real David Brooks licked his lips, preparing to throw the first of his finely tuned vocal impersonations into the thick of that fakeness.*[62]

Les voix scéniques sont donc des mèmes des littéraires et valorisées en tant que telles, ainsi qu'en témoigne l'ajout dans la réécriture d'une présentation de celles-ci avec association à leur personnage marionnettique et démonstration de leur timbre :

> Voilà Dean, le méchant réalisateur. Et sa voix est comme ça. Ensuite il y a Wayne, mon copain, complice des meurtres. Qui a cette voix là. Les garçons que nous avons tués ont à peu près tous la même voix parce que je sais pas faire plein de voix. Alors voilà à quoi ressemble leurs voix. Quand ils sont morts et que Dean en fait ses marionnettes, il leur donne une voix fantomatique comme ça.[63]

Aucun changement ici de statut du personnage principal, en l'occurrence celui de narateur homodiégétique, n'est entrainé par la polyphonie dans *Jerk*. Davantage même que simplement conservé par elle, il est consacré.

Si les exemples précédents présentent un modèle énonciatif à locuteur polyphonique

[62] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.
[63] *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne, création en 2008. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

unique, la pluralité, plus rare, est admise en la matière. Dans *Le Chevalier inexistant*[64] - créé en 2011 par la compagnie italienne Teatro Giaco Vita à partir du roman homonyme (1959) d'Italo Calvino -, les acteurs-manipulateurs Valeria Barreca et Tiziano Ferrari prêtent tous deux leur voix à leur personnage de narrateur respectif et une autre à ceux des marionnettes, qu'ils manipulent voire incarnent. La parole narrative du texte-source est mise en partage par la réécriture qui conserve sous forme de voix *off* son énonciatrice initiale, Soeur Théodora qui conte les aventures de personnages en quête du sens de l'existence sous Charlemagne. Elle apparaît comme une figure tutélaire de ces narrateurs délégués qui lui sont adjoints et dont les interventions se situent à différents endroits, sur un axe vertical, par rapport à la sienne. Quand les répliques de Barreca-Narrateur A ou de Ferrari-Narrateur B succèdent à celle de Théodora, la parole semble descendre :

> SOEUR THÉODORA (*voix off*) : […] A cette heure, Agilulfe éprouvait toujours le besoin de s'appliquer à un exercice de précision. C'étaient là des instatnts où il était près de s'évanouir et parfois, ce n'était qu'au prix d'un effort extrême qu'il parvenait à ne pas disparaître. Alors, il se metttait à compter les feuilles, les cailloux, les pommes de pin, tout ce qui lui tombait sous la main. Ou bien il les alignait, les disposait en carrés, en pyramides.
>
> NARRATEUR B : La diane était sonnée. Le campement, dans la jeune lumière, grouillait d'hommes en armes. Raimbaut eut aimé se joindre à cette foule qui peu à peu s'ordonnait, en escadrons et compagnies. [...][65]

Tandis que lorsqu'elles la précédent , la parole « remonte » de Barecca-Narrateur A ou Ferrari-Narrateur B vers Théodora :

> NARRATEUR A : Mais comment Torrismond était-il parvenu jusque-là ?
>
> Soeur Théodora (*voix off*) : Il avait parcouru en long et en large les vastes forêts des pays chrétiens, à la recherche du mystérieux campement des Chevaliers du Graal.

[64] *Le Chevalier inexistant*, mise en scène de Fabrizio Montecchi, Teatro Gioco Vita (Italie), création en 2011.
[65] Cristina Grazioli et Fabrizio Montecchi, *Le Chevalier inexistant* (Texte adapté).

[...][66]

Le relais de la narration s'effectue ici dans une brusque transition d'une voix à l'autre. Par contre, et à deux reprises, une transition progressive est mise en place par une phrase « charnière » (soulignées ci-dessous pour observation) prononcée simultanément par les deux voix.

> SOEUR THÉODORA (*voix off*) **:** […] moi, vous disais-je, la guerre, je n'y connais rien.
>
> NARRATEUR B : Raimbaut non plus n'y connaissait rien : il faisait ce jour-là ses premières armes. A cheval, dans sa rangée, il attendait le signal de l'assaut ; mais il n'y trouvait pas le moindre plaisir. Même le désir de venger dans le sang de l'émir Izoard le meurtre de son père, s'affaiblissait.
>
> SOEUR THÉODORA (*voix off*) : […] L'art de faire un conte est dans ce don qui permet, du petit quelque chose qu'on a pu saisir de la vie, de tirer tout le reste ; on noircit la page, puis on retourne à la vie, pour s'apercevoir que ce que l'on en pouvait connaître était au fond si peu que rien.
>
> NARRATEUR A : Et Bradamante, en connaissait-elle davantage ? Ce qui l'avait jetée dans la vie de chevalière, c'était le désir de tout ce qui est austère, exact, rigoureux, plié à une règle morale ; et dans le maniement des armes ou la conduite des chevaux, le goût d'une extrême précision de mouvement.[67]

Il existe donc ce qui s'apparente à un « cordon ombilical » à travers lequel circulent les éléments du récit alimentant la narration et reliant Théodora, Barreca-Narrateur A et Ferrari-Narrateur B. Ceci est à la fois le moteur de leur polyphonie et une forme de consécration du statut de narrateur car s'ils peuvent faire parler tous les personnages, c'est ici parce qu'ils profitent de l'omniscience de Théodora.

En opposition à ce premier modèle énonciatif reposant sur une accumulation des voix

[66] Cristina Grazioli et Fabrizio Montecchi, *Le Chevalier inexistant* (Texte adapté).
[67] Cristina Grazioli et Fabrizio Montecchi, *Le Chevalier inexistant* (Texte adapté).

marionnettiques, un second s'appuie sur une réduction de celles-ci allant jusqu'à leur disparition. C'est le cas dans *Avec des ailes immenses*[68]- créé en 2008 par la compagnie allemande Figuren Theater Tübingen à partir de la nouvelle *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses* (1955) de Gabriel García Márquez. Le récit retrace les événements qui se déroulent suite à la chute d'un misérable vieil homme pourvu d'ailes dans un village. Enfermé dans un poulailler par les villageois, il devient une attraction foraine lucrative. Bien qu'accompagné de trois acteurs-manipulateurs, Patrick Michaëlis, qui interprète un personnage de conteur introduit par la réécriture, en est l'unique et uniphonique locuteur. Ceci dans la logique de la modalité établie dans le texte-source, à savoir une narration à la troisième personne avec point de vue externe. Alors que l'énonciation et la marionnette fonctionnaient ensemble dans les réécritures précédentes, l'absence de voix marionnettique et la présence d'une voix narrative posent dans celle-ci le principe énonciatif d'une image en mouvement médiatisée par un narrateur hétérodiégétique. Il est à rapprocher de celui, très semblable, d'*Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagagges de sable - où Patrick Michaëlis, accompagné de Frank Soehnle à la manipulation, y tient un autre rôle de narrateur, cette fois autodiégétique conformément au texte-source, et y est de nouveau l'unique et uniphonique locuteur. Dans ce modèle énonciatif commun, il s'apparente à ce que Simone Soriani, professeur à l'université de Pise, qualifie de 'narr-acteur', c'est-à-dire un :

> *[...] performer* dont le récit monologué – parfois à la première personne, sans le masque d'un personnage – évoque un ensemble de faits qui, dans une œuvre dramatique, s'exprimerait à travers les actions de *dramatis personae* incarnées par des acteurs et dans la dynamique de dialogues échangés en scène.[69]

Le mutisme des marionnettes, aussi bien dans *Avec des ailes immenses* que dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, participe de la construction du narrateur en tant que

[68] *Avec des ailes immenses*, mise en scène de Frank Soehnle, Figuren Theater Tübingen (Allemagne), création en 2008.

[69] Simone Soriani, « Théâtres de narration / Théâtres de la narration : Marco Paolini et Ascanio Celestini », trad. Françoise Decroisette *in Chroniques italiennes*, n°27, 2014, p. 161.

figure vocale de premier ordre. Dans l'un, Michaëlis-narrateur se présente comme un passeur de littérature dans la mesure où il transmet le récit du texte-source. *Il raconte*. Dans l'autre, il *se raconte*. Il se présente alors comme un sujet de littérature étant donné que des textes-sources, il transmet moins la dimension de récit que celle de témoignage. Bien que de manière différente, l'action de narrer est donc également mise en valeur.

Les deux modèles énonciatifs abordés ont en commun de réinvestir le processus de narration au moyen d'un locuteur qui, polyphonique ou uniphonique, dispose d'un statut de narrateur ou d'assimilé-narrateur. Cette assise énonciative de filiation littéraire n'est pas systématique, d'autres réécritures traitent, en effet, la voix marionnettique d'une manière plus « théâtrale ». Dans *Woyzeck on the Highveld*[70] - créé en 1992 par la compagnie sud-africaine Handspring Puppet Company à partir de la pièce de théâtre *Woyzeck* (1837) de Georg Buchner -, le locuteur est pluriel et uniphonique : chaque marionnettiste donne à entendre une voix marionnettique qui est celle de sa marionnette. Le dialogue, non-asujetti à un narrateur, laisse place à autant de points de vue que de personnages.

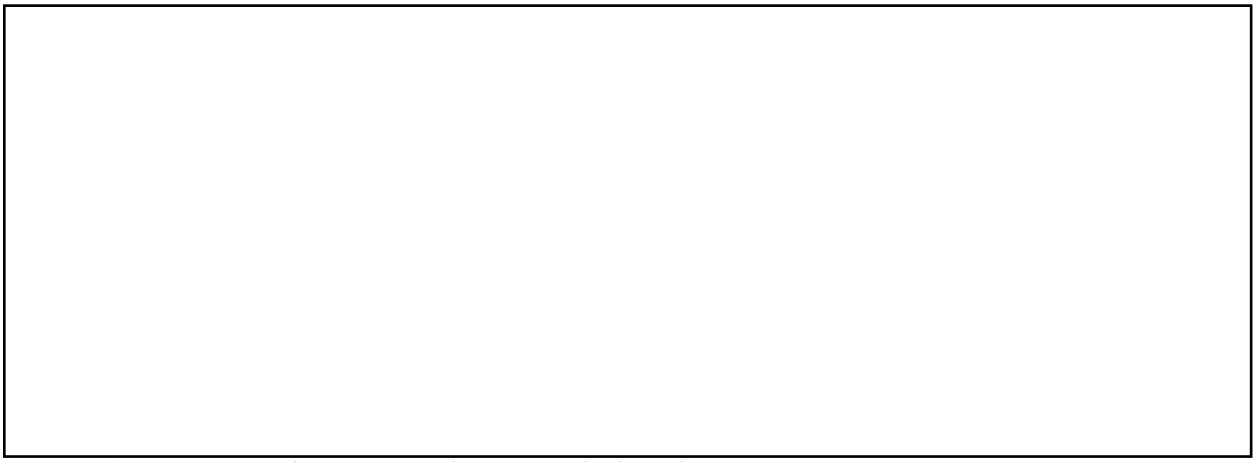
1.2.2. Modes d'émission des voix

La visibilité du corps du marionnettiste qui l'impose comme source d'émanation de la voix organique entendue impossibilise - ventriloquie mise à part - une illusion vocale efficiente donnant à croire que la marionnette parle. « Parmi les multiples fonctions de la voix de l'acteur au théâtre, il en est une fondamentale qui est longtemps restée inaperçue : la voix permet d'associer quasi naturellement le texte récité par un acteur à sa présence physique »[71] rappelle Helga Finter, professeur en études théâtrales (université de Giessen), qui ajoute que « depuis les radiophonies d'Antonin Artaud, les expériences de voix sur scène s'opposent aux anciens modes d'incarnation, tenus pour révolus, en proposant de nouvelles conceptions du corps

70 *Woyzeck on the Highveld*, mise en scène de William Kentridge, Handspring Puppet Company (Afrique du Sud), création en 1992.

71 Helga Finter, « Corps proférés et corps chantés sur scène » in Sémir Badir et Hermann Parret (dir.), *Puissances de la voix Corps sentant, corde sensible*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 173.

en visant des hétérotopies, voire des utopies du sujet »[72]. A la suite du théâtre d'acteurs, et en raison de ce que la co-présence marionnettiste-marionnette s'est constituée comme un levier d'innovation en la matière, le théâtre de marionnettes s'est également tourné vers l'expérimentation de différents modes d'émission des voix.



(ill. 07) Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.

Élevé au rang de référence par les praticiens de la marionnette occidentaux à partir des années 1970, le Bunraku japonais a vu son principe de scission entre la voix et le corps de la marionnette réinvesti au travers de déclinaisons modales[73] Ce théâtre établit un système triangulaire reposant sur trois marionnettistes qui représentent les actions avec leur marionnette depuis une sorte de coursive ainsi que, excentrés sur un côté de la scène, un récitant (le tayû) qui interprète tout le texte et un joueur de shamisen qui le souligne (ill. 07). Ni la marionnette ni le marionnettiste ne parlent. Une configuration qui est reprise pour ainsi dire telle quelle dans *L'Opéra du dragon*[74]- créé en 2010 par la compagnie française Théâtre de Romette à partir du livret d'opéra homonyme (1968) d'Heiner Müller - comme le démontre la description du dispositif scénique faite par son metteur en scène Johanny Bert : « Au centre de l'espace de jeu, j'ai imaginé un espace scénographique dans lequel évoluent les acteurs et les formes marion-

[72] Helga Finter, « Corps proférés et corps chantés sur scène » in Sémir Badir et Hermann Parret (dir.), *Puissances de la voix Corps sentant, corde sensible.* Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 173.
[73] Voir la thèse de Lise Guiot. *Le bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine.* Montpellier : 2016. Université de Montpellier 3 : thèse de doctorat, ARTS spécialité Etudes théâtrales et spectacle vivant, sous la direction de Didier Plassard. URL : http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=-2016MON30001.
[74] *L'Opéra du dragon*, mise en scène de Johanny Bert, Théâtre de Romette (France), création en 2010.

nettiques. De part et d'autre de cet espace, un musicien et une comédienne. La comédienne est la récitante, parole unique interprétant toutes les voix des personnages. Les trois autres acteurs sont les acteurs/manipulateurs qui donnent à voir une parole gestuelle, chorégraphiée. »[75]

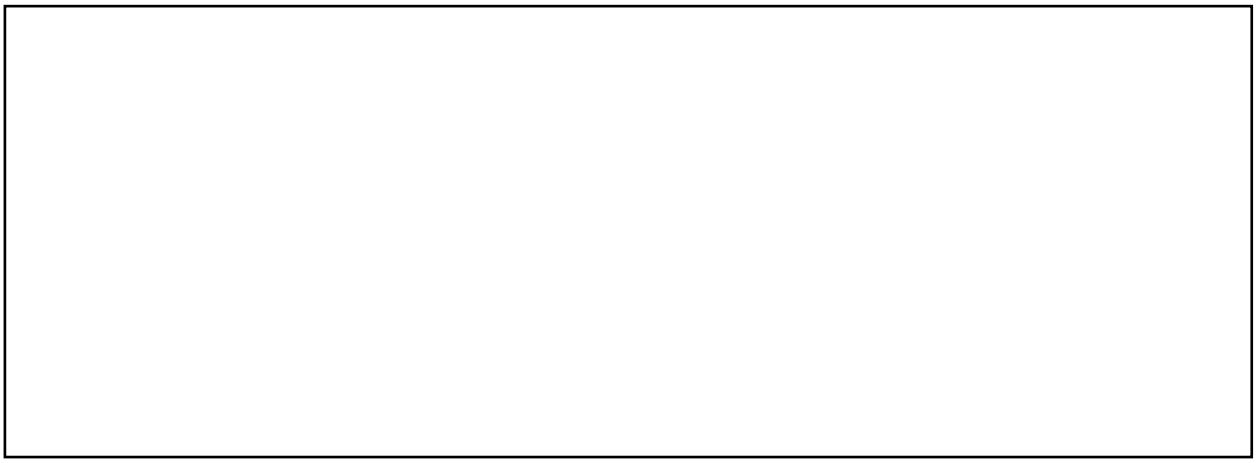
Dans *Les Paravents*[76]- créé en 2002 par le metteur en scène Frédéric Fisbach à partir de la pièce de théâtre homonyme (1961) de Jean Genet - les dialogues de Saïd, Leïla et la mère sont pris en charge par les acteurs qui les interprètent tandis que ceux des autres personnages, marionnettes manipulées par les marionnettistes de la compagnie Youkiza, le sont par deux « vociférateurs » comparables à celui du Bunraku (le tayu). La figure « réglementaire » du récitant est dédoublée et son texte amputé en raison de ce que le trio principal, qui n'est pas marionnettique contrairement aux autres personnages, s'exprime de lui-même. Sont ainsi faites une séparation du corps de la marionnette et de sa voix ainsi qu'une distinction entre d'un côté, les protagonistes et de l'autre, les personnages secondaires. Cette différenciation est de surcroît soutenue par le dispositif sonore à propos duquel son créateur, Thierry Fournier, déclare :

> Nous avons choisi d'amplifier et de spatialiser les voix pour plusieurs raisons. Frédéric Fisbach voulait éviter le plus possible la projection vocale typique du théâtre. L'amplification permet une grande proximité et une plus grande richesse d'intensités. Mais elle permet également de différencier clairement des plans vocaux distincts, ce qui est le cas par exemple entre les acteurs et les vociférateurs – ou entre le monde des vivants et celui des morts. Ici intervient la spatialisation, qui va dans le sens de la dramaturgie : la pièce se déploie progressivement par un montage de situations alternées, dans lesquelles la différenciation des espaces vocaux prend tout son sens.[77]

Ce dispositif traduit l'incapacité du verbe et de l'acte à se fondre l'un avec l'autre. Ce dont il est question dans le texte-source, c'est ce dont personne n'osait parler à l'époque de l'écriture de la pièce par Jean Genet tout en ayant connaissance : la débâcle de la France co-

[75] Johanny Bert, *Note d'intention*, Dossier de présentation de *L'Opéra du dragon*, 2010, p. 5.
[76] *Les Paravents*, mise en scène de Frédéric Fisbach (France), création en 2002.
[77] Thierry Fournier, *Une approche musicale globale, de la voix au son et à la musique*. URL : https://www.thierryfournier.net/les-paravents

loniale d'une part, la fausse victoire de la révolution algérienne d'autre part. Les événements n'avancent pas avec leur verbalisation. Puisque ceux-ci conservent corps et voix à titre individuel, l'assignation des voix du trio à trois acteurs reconnaît l'humanité de leurs personnages. A l'inverse, et puisque le corps et la voix de ceux-là sont physiquement séparés, l'assignation des voix des autres aux deux vociférateurs déshumanise les concernés. Ces cas de figures ont une incidence sur l'autonomie des personnages scénique en comparaison avec leurs modèles littéraires. La proximité spatiale entre vocalité et corporalité influence en effet le rapport de force entre la condition marionnettique et l'individualité fictionnelle. La marionnette est, en l'occurrence, plutôt un sujet-objet dans le premier cas et plutôt un objet-sujet dans le second cas. La déliaison de la voix n'impliquant pas dans *Les Paravents* la disparition de la parole ; la réécriture renoue là avec le geste de l'auteur qui, avec sa pièce, a fait entendre des voix qui n'étaient pas en capacité de se faire entendre.



(ill. 08) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Cette dimension pour ainsi dire « éthique » est aussi présente dans *Les Aveugles*[78]- créé en 2008 par la compagnie française Trois Six Trente à partir de la pièce de théâtre homonyme (1890) de Maurice Maeterlinck - où l'extériorité de la vocalité propre au marionnettique est exhibée en tant que telle par quatre comédiens-manipulateurs (ill. 08) qui donnent à entendre les dialogues des marionnettes sans les associer à ces dernières. Équipés de micros, ils se déplaçent de temps à autres, entrainant leur voix avec eux de sorte qu'elle investit l'espace marionnetique

[78] *Les Aveugles*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2008.

commun plutôt qu'elle ne se rapporte aux corps des marionnettes pris individuellement. Que la distinction entre un Premier ou un Troisième aveugle-né - distinction au demeurant souvent simplement numéraire chez Maeterlinck - importe peu met l'accent sur ce qui rassemble tous les personnages : leur cécité, par laquelle le titre de la pièce les désigne déjà indifféremment. La non-affectation des paroles aux personnages précipite la situation posée par le texte-source où abandonnés à leur sort à la suite du décès de leur accompagnateur, des aveugles repoussent leur anéantissement en occupant le silence et l'attente par leurs mots. C'est-à-dire que la parole est bien moins un moyen d'exprimer quelque chose qu'un moyen de survivre. La confusion vocale qui découle de l'impossibilité dans la réécriture à distinguer à qui appartient quelle voix met en évidence cette parole qui sert à parler et non pas à dire. Anne Dupagne, Guillaume Gilliet, Junie Monnier et Philippe Rodriguez-Jorda, qui leur prêtent leurs voix, se constituent par conséquent comme les instruments de leur survie. Cela fait de plus sourdre à la perception entre leurs prises de parole, la voix silencieuse de ces aveugles qui s'apparente à ce que Maeterlinck décrit comme une « mer intérieure, une effrayante et véritable mare tenebrarum où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable [...] »[79]

L'incarnation de la voix par l'acteur(-marionnettiste) qui, généralement, permet de matérialiser la parole permet plus exceptionnellement de la dématérialiser. Ceci en accordant toujours une grande importance à la visibilité du phénomène. Dans *Jerk* - par Gisèle Vienne -, le basculement vocal du mode *usuel* au *ventriloque* en est un exemple. Marionnettes abandonnées sur le sol, c'est alors lèvres closes que Jonathan Capdevielle fait entendre les différentes voix encore en dialogue. A ce moment du récit, Dean a été tué par Wayne qui se réapproprie son modus operandi en dépit de l'hostilité grandissante que manifeste Brooks. Hostilité qui conduira Brooks au meurtre accidentel de Wayne :

> DAVID *(really sibbing now)*: Wayne, if you don't stop this I'm going to have a breakdown!

[79] Maurice Maeterlinck, « Confession de poète » in *L'Art Moderne*, février 1890, p. 61.

WAYNE-AS-CORPSE: Sounds like on of my fans.

WAYNE (*laughing again*): No way, Jimmy. David's into faggot shit like Joni Mitchell.

WAYNE-AS-CORPSE: God, I hate her.

WAYNE: Me too, man.

DAVID (*hysterical*): Fuck... you!

WAYNE (*reverting to his charming old self for a second*): No, listen David. Dean was right ! I'm telling you, this character projection shit is a real rush. Because I've decided this is Jimmy Page lying here, right? And it *is*. It's *him*. I'm *convinced*. Idon't know how it works, but... Come over here, David, try it. Join me.

WAYNE-AS-CORPSE: Join us.

DAVID (*horrified*): Wayne, stop this, please!

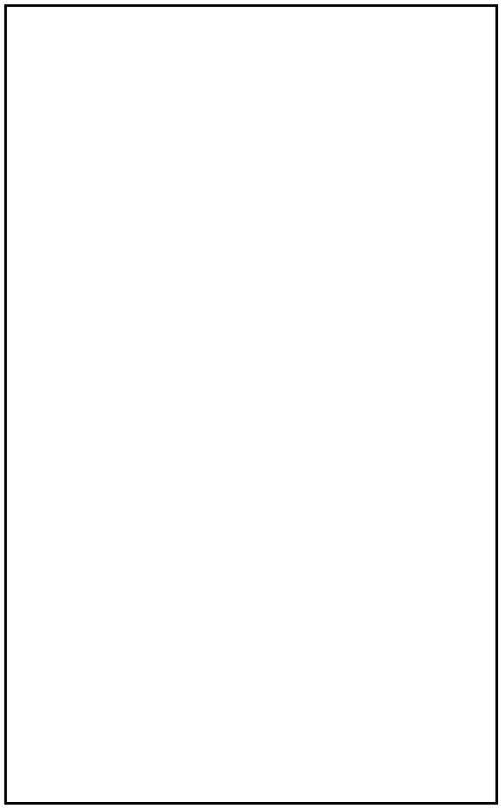
WAYNE-AS-CORPSE: Loser.

DAVID: Wayne, stop it! (*Trying to get Wayne's attention, he hurls Dean's Super 8 camera, but it accidently makes contact, knocking a deep hole in the side of Wayne's head. Blood spews out. Wayne collapses to the floor.)* Oh my god! [80]

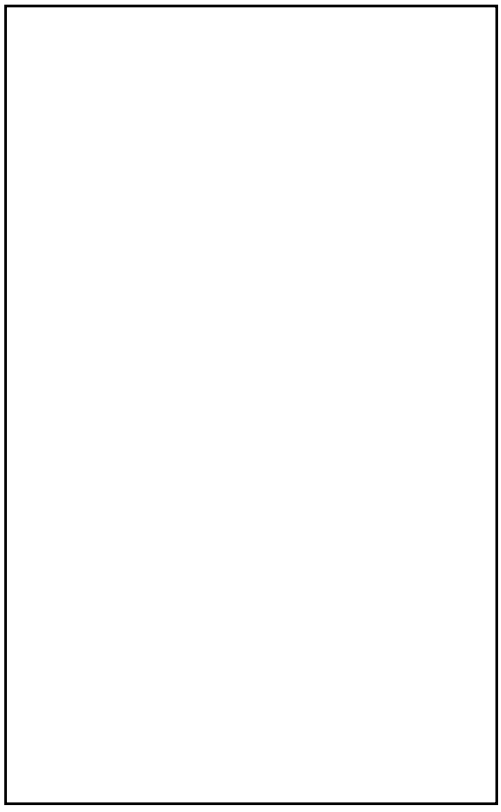
Parce que non prescrite par le texte-source - comme en témoigne l'extrait textuel précédent -, la ventriloquie proposée par la réécriture se présente comme une valeur ajoutée. Elle montre l'étendue de l'état psychologique du personnage. Si la polyphonie du locuteur Brooks-Capdevielle avait jusque-là trait à son statut de narrateur, lequel assurait une dissociation de l'expérience vive et de l'histoire racontée, son maintien dans cette phase organise la réunification de ces deux éléments. Les voix invisibles émanant de lui durant sa ventriloquie, qui d'ailleurs ne semble donc pas être un « numéro » mais bien plutôt une manifestation d'ordre psychosomatique, suggèrent une possession du personnage par les défunts auxquels elles appartiennent.

[80] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.

La voix se satisfait aussi bien d'une désincarnation technologique. Dans *T.O.T.E.*[81] - créé en 1999 par le plasticien et metteur en scène brésilien Zaven Paré et l'auteur américain Allen S. Weiss à partir du texte « Théâtre des oreilles » issu du recueil *Théâtre des paroles* (1989) de Valère Novarina -, des voix sont diffusées par trois haut-parleurs mobiles (ill. 09) se déplaçant par téléguidage autour d'une marionnette électronique non-parlante affichant le visage de l'auteur via une rétroprojection vidéo (ill. 10). Cela rend sensible sur le plan auditif et visuel la déliaison de la voix et du corps. Les paroles émises gravitant alentour du point central que constitue cette figure fixe et muette s'élèvent ainsi de l'espace hors-le-corps. Ce qui concrétise l'ouverture des sens que permet *la vraie syntaxe* selon l'auteur, c'est-à-dire, comme l'explique Marie-Hélène Boblet, professeur de littérature française (université Paris 3), « la traversée d'un vide d'où sourd une parole de vie. »[82] Cette dissociation voix-corps de principe est complexifiée par le fait qu'elle s'applique de plus à Novarina en tant qu'auteur. Paré indique en effet : « […] dans la mise en scène […] on a essayé de séparer le temps de l'auteur du moment de la parole. Novarina, observateur, devient une marionnette, et les mots les acteurs. » Cela illustre le point



(ill. 09) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 10) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[81] *T.O.T.E.*, mise en scène de Zaven Paré (Brésil), création en 1999.

[82] Marie-Hélène Boblet, « Le théâtre éphâtique de Valère Novarina Le tact de la parole » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/4 (Vol. 106), p. 914.

de vue de Novarina selon lequel l'auteur est traversé par une parole qui vient d'ailleurs. Tandis que les voix spatialisées (certaines passent par les trois petits haut-parleurs téléguidés, d'autres par d'autres haut-parleurs disposés dans la salle) font entendre le texte, la projection vidéo de la tête de Novarina s'anime peu à peu comme s'il les écoutait, puis progressivement reprend lui-même ces mots.

La figure de l'auteur peut donc aussi bien être révoquée qu'invoquée par une voix désincarnée. Ce rapport spécifique mis à part, cette dernière peut être uniquement liée au texte. Dans *Hamlet-Machine*[83] - créé en 2010 par la compagnie française Sans Soucis à partir de la pièce homonyme (1978) d'Heiner Müller - le texte, préenregistré, est également donné par une bande-son, dont la source est cette fois invisible. Max Legoubé déclare que « le parti pris du texte enregistré renforce l'évocation mécanique du titre de la pièce : *Hamlet-Machine*. »[84] La profération en *voix off* renvoie à une parole fabriquée dont la diffusion s'apparente effectivement à une mécanique. La transmission du texte par ce biais reconditionne également la réception du flux de parole. Cela tient notamment au fait que, comme le fait observer Sandrine Le Pors, maitre de conférence habilitée à diriger des recherches en arts du spectacle (université d'Artois), « l'attention se déplace vers une voix dont la source d'émission ne peut être vue des spectateurs : au théâtre, est en effet appelée « voix off » une voix ne provenant pas des comédiens en scène. »[85] Cette a-corporalité vocale portée par la réécriture va de pair avec l'annihilation des personnages dans le texte-source. Pour Michèle Fabien, dramaturge de l'Ensemble Théâtral Mobile qui a monté *Hamlet-Machine* en 1978 et l'a repris en 1980, « s'il y a une voix d'homme et une voix de femme, d'entrée de jeu, comme personnages, elles se définissent par ce qu'elles ne sont pas/plus: « J'étais Hamlet… » c'est donc qu'il ne l'est plus ; « Je suis Ophélie que la rivière n'a pas gardée », tout le monde sait qu'une Ophélie qui ne serait pas noyée ne serait plus tout-à-fait une vraie Ophélie. »[86] La voix masculine et la féminine traduisent cet état de fait en

[83] *Hamlet-Machine*, mise en scène de Max Legoubé, Sans Soucis (France), création en 2010.
[84] Max Legoubé, *Notes dramaturgiques*, Dossier de présentation de Hamlet-Machine, date, p. 4.
[85] Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 17.
[86] Michèle Fabien, *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?* URL : https://blog.alternativestheatrales.be/tout-mon-petit-univers-en-miettes-au-centre-quoi/

leur qualité de *off* dans la réécriture.

1.2.3. Acte vocal

Au-delà des considérations de logistique organisationnelle, les praticiens de la marionnette abordent la voix sous l'angle de sa matière phonique. Qu'il s'agisse d'une mise en jeu de sa forme (le dire) ou de son fond (le dit), la vocalité manipulée a valeur d'événement comme peut l'avoir l'acte marionnettique. L'acte vocal tel que l'abordent les praticiens de la marionnette est issu d'une approche qui comporte une forte composante plastique. Recomposée ou travaillée, la voix s'écarte de l'ordinaire, confine à l'étrange. Elle devient les fils au bout desquels se meut le texte, sachant que la manière dont il est vocalement animé détermine sa dimension sonore et impacte son discours.

La diffusion dans *Possession* - par Yokai - de la phrase : « Jabberwocky n'est qu'un plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi écrite et qu'on a fait disparaitre »[87] prononcée par une voix étranglée et grésillante tient lieu de propos parallèle à l'allégation qu'elle rapporte. Les caractéristiques de cette voix empruntent celles d'Antonin Artaud, auteur de la phrase concernée[88], telle que celui-ci la fait entendre dans sa création radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947). De plus, n'étant pas l'originale, elle se présente comme une copie de cette dernière. Le motif du vol est ainsi redoublé dans la mesure où au vol littéraire dénoncé s'ajoute un vol vocal. L'imitation de la voix organique de l'individu reflète l'usurpation de la voix narrative de l'auteur. Ce « mime de voix » n'en est pas moins une convocation spectrale d'Artaud car, ainsi que le fait remarquer Roger-Yves Roche, maître de conférences en photographie et littérature (université Lumière Lyon 2) : « Ma voix est toujours spectre, spectre de moi, fantôme de ma présence. »[89] Elle participe à conférer à la réécriture une dimension

[87] *Possession*, mise en scène de Violaine Fimbel, Yokai, création en 2017. Transcription réalisée à partir de la captation d'un extrait du spectacle.
[88] Cf. lettre à Henri Parisot, Rodez, 22 septembre 1945.
[89] Roger-Yves Roche, « Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes ». Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 202.

artaudienne en s'imposant comme un élément de référence auditif dans la lecture visuelle de celle-ci. «[...] la voix d'Artaud, quand on l'a entendue, on ne peut plus la faire taire. Et donc il faut le lire avec sa voix, avec le spectre, le fantôme de sa voix qu'on doit garder dans l'oreille »[90] préconise Jacques Derrida. Le dédoublement de la voix dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*ne se produit quant à elle pas sur ce mode mimétique. Giacometti avait quand il s'exprimait un accent que l'on n'entend pas ici où c'est en fait la voix *off* de Michaëlis qui double la *live,* prenant de temps à autre le relai de celle-ci. Ceci dans *Hier, sables mouvants* lorsque le narrateur explique, à la première personne du singulier, un rêve récurrent - donc un souvenir personnel. Un trouble se crée qui laisse assimiler la *off*, plus forte que la *live*, à Giacometti. Dans les deux cas, c'est la voix prosopopéique - qui qualifie le prêt d'un discours à un absent, un *mort* ou un être inanimé - essentielle dans le théâtre de marionnettes qui est déclinée en tant qu'il est question d'objet vocaux manipulés de sorte à s'apparenter à celle de deux auteurs décédés. C'est bien en revanche en tant que caractéristique marionnettique qu'elle est utilisée dans le cas de *Metamorphosis*[91]- créé en 2014 par l'artiste japonais Oriza Hirata à partir de la nouvelle *La Métamorphose* (1915) de Frank Kafka - où Gregor Samsa n'est pas devenu un insecte mais un androïde (ill. 11).

(ill. 11) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Lorsque le texte-source présente une forte valeur matérielle et/ou visuelle, la manipu-

[90] Jacques Derrida, « Les voix d'Artaud (la force,la forme, la forge) » (propos recueillis par Évelyne Grossman) in *Magazine littéraire*, n° 434, septembre 2004, p. 36
[91] *Metamorphosis*, mise en scène d'Oriza Hirata, Seinendan, (Japon), création en 2014.

lation d'une voix-objet va de pair avec celle d'un langage-matière. Non pas que les praticiens de la marionnette s'en désintéressent par défaut, bien au contraire ; c'est plutôt qu'alors, les modalités suivant lesquelles l'oralisation du texte est mise en valeur charrient une certaine approche (artaudienne) vis-à-vis de celui-ci qui consiste à en exalter la plasticité et la physicalité.

Dans *Vous qui habitez le temps*[92], créé en en 2013 par la compagnie française Théâtre Qui à partir de la pièce de théâtre homonyme (1989) de Valère Novarina, l'émission vocale des paroles par les acteurs-marionnettistes, avec ou sans marionnette, engendre une forme de métavocalité. Le texte-source ouvrant le langage dans sa matérialité plutôt que dans sa significativité, sa profération incarnée constitue un franchissement de cette ouverture. L'opération de mise en voix incarnée développée par la réécriture donne visuellement une démonstration orale de l'équation langagière scripturale posée par Novarina. En guise d'exemple, la synchronisation labiale montrant Mathieu Enderlin en train de faire correspondre le mouvement de ses lèvres avec les paroles prononcées simultanément par Brice Coupey, se trouvant à proximité et dont une main dissimule négligemment la bouche (ill. 12).

(ill. 12) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La surarticulation, muette donc, d'Enderlin lors de ce playback suggère la forme des mots par le rendu visuel de leur prononciation. Ceci se rapproche de la « conception de l'acte de parler en tant que dynamisme modelant »[93] que Walter Siegfried, professeur aux beaux-arts

[92] *Vous qui habitez le temps*, mise en scène de Nicolas Gousseff, Théâtre Qui (France), création en 2013.
[93] Walter Siegfried, « La voix dans les arts plastiques : sur quelques exemples contemporains » [En ligne]. URL : http://ariarium.de/voix.htm

de Munich, retient d'une conférence donnée par le peintre et sculpteur allemand Joseph Beuys pour qui en effet « l'acte de parler lui-même est une sculpture. »[94] Il en va de même, dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable -, de la prononciation par Patrick Michaëlis d'« Un aveugle avance la main dans la nuit » et plus spécifiquement d'un passage en particulier dont le style d'écriture est déjà plastique comme en témoignent son contenu et sa disposition :

> Manie, manie manie maniaque qui manie ma manie qui maniaque me manie dans la vie qui, qui, qui, quoi ?
>
> Je ne sais pas
>
> ri ra ro roue, rat
>
> rit
>
> Il cant ti ti ti
>
> les cloches
>
> trou qui, trou qui, trou qui
>
> troue, qui troue
>
> non pas latrines
>
> soporifiques
>
> danse [dense][95]

Cette réécriture ajoute elle-aussi une dimension visuelle au texte-source car ici en l'occurrence, en plus de proférer les paroles dans un respect de leur rythme et de leur musicalité qui les rend perceptibles, Michaëlis laisse voir leur énergie motrice. Simultanément, comme

[94] Walter Siegfried, « La voix dans les arts plastiques : sur quelques exemples contemporains » [En ligne]. URL : http://ariarium.de/voix.htm

[95] H*ôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen (Allemagne) / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

sous leur impulsion, il se met en effet debout dans la fosse scénique où il se trouvait accroupi et s'en extrait pour continuer de s'élever en montant alternativement d'un cran les pavillons de cor des alpes qu'il tient dans chaque main et brandit. Il s'agit, dans *Vous qui habitez le temps* et *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, de travailler sur un double plan auditif et visuel la triade voix/langage/parole dans un rapport de proximité avec le concept de « beauté incantatoire » posé par Antonin Artaud :

> Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude ; c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*.[96]

Cette approche est réinvestie en particulier dans *Avis de messe marionnettique*[97] - créé en 2010 par la compagnie française Contre Ciel à partir d'une sélection de textes extraits des volumes XXV et XXVI *Œuvres complètes*, du volume *Œuvres Quarto Gallimard*, de *Pour en finir avec le jugement de dieu,* de *Suppôts et Supplications* et du Préambule aux œuvres complètes. Ces textes-sources de nature disparate cristallisant la pensée d'Artaud le Momo sur ses deux dernières années, ils portent notamment de profondes marques de la relation entretenue par l'auteur avec la vocalité. Les réductions du langage à des sonorités pures, typiques de celui-ci, sont valorisées dans la réécriture par la prononciation de Luc Laporte, singulièrement rugueuse et gutturale sur la suite :

> kré
>
> kré

[96] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p. 69.
[97] *Avis de messe marionnettique*, mise en scène de Luc Laporte, Contre Ciel (France), création en 2010.

pek

kre

e

pte

puc te

puk te

li le

pek ti le

kruk[98]

Quand la voix est absente en tant que vecteur du langage parlé, elle est recomposée sous la forme de langage sonore. La narrativité littéraire est ainsi souvent relayée par une autre, musicale. Si le concept de « narrativité musicale » demeure incertain dans sa définition, le fait est que la perception auditive de la musique s'accompagne d'un geste de construction logique des éléments qui la composent. Le musicologue et sémiologue Jean-Jacques Nattiez indique qu' « une série d'expériences menées par François Delalande à propos de *La Terrasse des audiences du clair de lune* de Debussy et qui visait à identifier quelles étaient les conduites d'écoute des auditeurs, avait fait la démonstration que la conduite narrative était une de celles qui avait été spontanément adoptée par les sujets. »[99] Ayant préalablement fait remarquer que la musique « partage avec le récit et le film une dimension linéaire »[100], il explique que ladite conduite narrative tient à ce que « l'être humain n'est pas seulement, dans son essence anthropologique, un *Homo symbolicus* ou un *Homo ludens*, mais aussi un *Homo fabulator*, toujours prêt à intégrer

[98] *Avis de messe marionnettique*, mise en scène de Luc Laporte, Contre Ciel, création en 2010. Transcription réalisée à partir de la captation d'un extrait du spectacle.
[99] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique » in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6467
[100] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique » in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6467

dans un récit les objets ou les actions qui s'offrent à nos sens selon une succession linéaire [...]. »[101]

Adoptant la structure narrative de son texte-source faite d'enchevêtrement de récits, la musique *live* de *Frankenstein* - par Manual Cinema - tient en quelque sorte lieu de voix narrative. « *Each story or storyteller the audience encounters during the show has its own sound universe and its own musical vocabulary. We hope this feels a little like different "narrative voices" that set apart the various stories being told* »[102] confient ainsi les créateurs sonores Ben Kauffman et Kyle Vegeter. À l'instar du film muet, la musique intervient en complément des images muettes projetées. C'est finalement de cette façon que la réécriture négocie le paradoxe avec lequel le roman gothique a partie liée et que soulève Jean-Jacques Lecercle, professeur émérite de linguistique et de littérature anglaise (université Paris Ouest), lorsqu'il déclare : « Si l'on se place du point de vue de l'auteur, on est confronté au paradoxe de l'impossible : comment puis-je évoquer ce à quoi les mots me manquent, montrer l'invisible, dire l'indicible. »[103]

Dans le même ordre d'effet que celui qui lui octroit une coefficience narrative avec des images projetées, la musique est complémentaire de la manipulation marionnettique. Le compositeur et théoricien de la musique Edward Toner Cone fait observer que

> *if music is a language at all, it is a language of gesture : of direct actions, of pauses, of startings and stoppings, of rises and falls, of tenseness and slackness, of accentuations. These gestures are symbolized by musical motifs and progressions, and they are given structure by musical rhythm and meter, under the control of musical tempo. The vocal utterance of song emphasizes, even exaggerates, the gestural potentialities of its words. Instrumental utterance, lacking intreinsic verbal content, goes so far as to constitute what might be called a medium of pure symbolic gesture.*[104]

L'une suivant une partition, l'autre une chorégraphie, la musique et l'art marionnettique

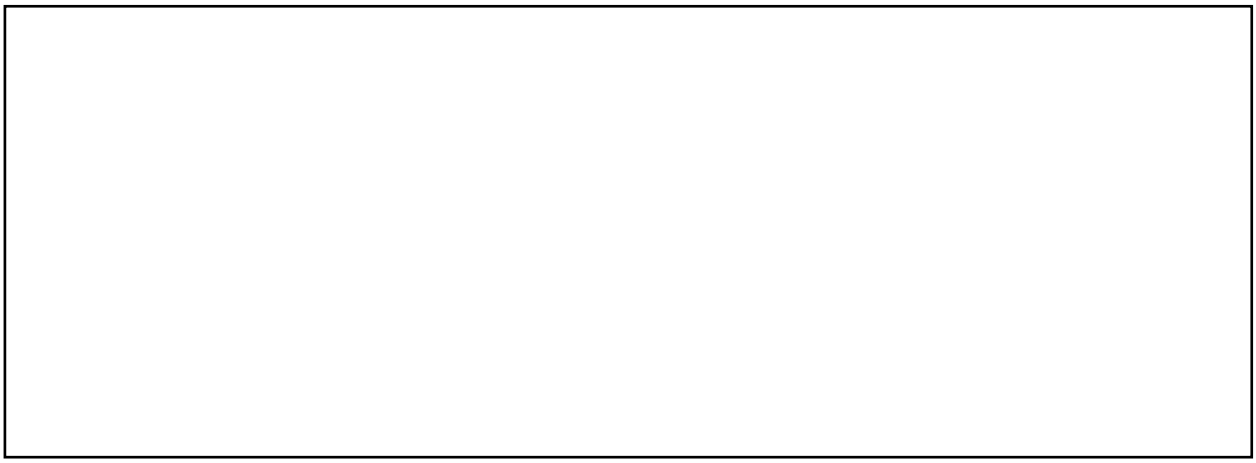
[101] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique » in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6467

[102] Ben Kauffman et Kyle Vegeter « Behind the scenes of manual cinema's Frankenstein ». URL : http://manualcinema.com/behind-the-scenes-of-manual-cinemas-frankenstein/

[103] Jean-Jacques Lecercle, « Frankenstein, roman du paradoxe » in Jean-Marie Graitson (dir.), *Les Cahiers des paralittératures,* n°7, Actes du colloque Frankenstein. Liège : Céfal, 1997, p. 53.

[104] Edward Toner Cone, *The Composer's Voice.* Oakland : University of California Press, 1982, p. 164.

se rejoignent en tant qu'ils partagent une logique gestuelle semblable d'un point de vue dynamique et symbolique. Cela est visible dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable -, au moment où Frank Soehnle manipule deux marionnettes dans l'espace aérien séparant deux cors des Alpes en train de produire de la musique (ill. 13).



(ill. 13) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

CHAPITRE 1.3. DÉVELOPPEMENT DES IMAGES

En tant qu'art visuel, et qui plus est dans le cadre de la réécriture, le marionnettique doit en quelque sorte « résoudre » le texte-source de façon à en tirer des images. La figurabilité n'allant pas de soi, la dimension littéraire des événements, les situations et les actions relatées nécessitent d'être abordées sous un angle scénique pour pouvoir être montrées. Parce qu'elle ne suit pas les usages ordinaires du théâtre d'acteurs en raison de ce qu'elle se construit autour d'un objet extraordinaire, la création d'une forme marionnettique emprunte en la matière des processus et des outils non-théâtraux. Les données textuelles n'étant pas pour autant systématiquement évacuées - puisqu'elles peuvent aussi être dites, écrites sur différents supports ou bien projetées -, se pose également la question de leur relation aux images.

1.3.1. Système onirique

La réécriture marionnettique résulte d'un processus qui est comme l'inverse de celui du protocole psychanalytique d'interprétation des rêves: si celui-ci par des pensées transformées en images (le rêve) pour aller vers des images transformées en mots (l'analyse), la réécriture marionnettique part d'un texte pour arriver à une série d'images. Ce processus n'est pas le fait exclusif du théâtre de marionnettes puisqu'il est suivi par d'autres arts visuels qui se fondent également sur un texte (par exemple le cinéma, la bande dessinée). S'il s'apparente dans sa production à une activité hypnique par ce premier biais qui est celui de sa forme, un second - qui le distingue des autres pratiques - est celui de la caractérisation de la marionnette en tant qu'objet lié au surnaturel. Entre animé et inanimé, entre fantastique et merveilleux, elle agit en effet comme un émetteur-diffuseur en ce sens où elle propage autour d'elle les ondes « surnaturelles » qu'elle génère. La scène marionnettique se confond de plus avec *l'autre scène*[105] dès

[105] Image par laquelle Sigmund Freud désigne l'inconscient à la suite de Gustav Fechner.

lors qu'elle rejoue, selon des modalités de figurabilité onirique, ce qui pourrait être considéré comme l'inconscient de l'oeuvre littéraire.

Le contenu d'une réécriture visuelle se rapproche en effet dans son origine à celui du rêve dont Freud indique qu'il

> consiste le plus souvent en situations visualisables [*anschaulich*, note du traducteur] ; les pensées du rêve doivent donc tout d'abord recevoir une accommodation qui les rende utilisables pour ce mode de figuration. Imaginons, par exemple, qu'on nous demande de remplacer les phrases d'un éditorial politique ou d'une plaidoirie devant un tribunal par une série de dessins ; nous comprendrons alors sans peine les modifications auxquelles le travail du rêve est contraint *pour tenir compte de la figurabilité dans le contenu du rêve.*[106]

Sachant que les données textuelles font l'objet d'une accomodation réalisée par le metteur en scène afin d'accéder à la figurabilité, l'image scénique (inspirée d'un texte) suit un processus de construction similaire à celui de l'image rêvée (inspirée de pensées).

La relation de proximité ne s'arrête pas là puisqu'elle s'applique également au produit dudit processus. Et c'est à cet endroit que s'exercent les spécificités du théâtre de marionnettes, plus précisément dans le cadre du phénomène des bizarreries. « Un des aspects les plus spécifiques du rêve, c'est de contenir des éléments surprenants si on les compare à ce qui peut s'observer dans la vie éveillée »[107] fait observer le psychologue Jacques Montangero qui classe les bizarreries en trois catégories que sont les impossibilités (1), les improbabilités (2) et les discontinuités (3). Celles-ci conviennent particulièrement bien au marionnettique qui, lorsqu'il s'en saisit comme c'est souvent le cas -, les développe avec une évidente facilité.

> (1) On trouve tout d'abord des impossibilités, logiques, matérielles ou spatio-temporelle. L'impossibilité logique que concerne l'identité des éléments du rêve, qui peut être multiple ou incertaine. [...] Parfois, l'élément est même défini comme une chose

[106] Sigmund Freud, *Sur les rêves (1901 a)*. Paris : Gallimard, 1988, p. 91-92.
[107] Jacques Montangero, *Rêve et cognition*. Sprimont : Mardaga, 1999, p. 16.

> et son contraire. Un autre type d'impossibilité logique consiste en violations des règles de la logique dans les enchaînements de pensées. [...] L'impossibilité matérielle viole les lois de la physique ou de la biologie. [...] Les transformations impossibles peuvent rentrer dans cette catégorie. [...] Les impossibilités spatio-temporelles ne respectent pas les chronologies ou les distributions dans l'espace.[108]

En raison de ce que son texte-source est de Novarina qui organise la dénormativation du rapport à la langue par le biais d'atteintes au langage, *Vous qui habitez le temps* - par Nicolas Gousseff - bouscule le cheminement de pensée et désarticule la production du sens. Car comme l'explique Jiaying Li

> Novarina développe et dépasse l'esprit pataphysique d'Alfred Jarry, un des précurseurs, en ce que son monde imaginaire, reconstruit par la redénomination arbitraire de noms propres, la déformation de locutions figées, le barbarisme, le solécisme et la création de temps grammaticaux, occulte entièrement le monde que nous connaissons. Les chaos temporel, spatial, actionnel et psychologique, produits par la juxtaposition d'antithèses, ainsi que le non-sens de la parole, renforcé par la négation au niveau syntagmatique de la dénotation du mot et par la corrélation forcée entre deux propositions d'une phrase complexe, sont devenus la *basse continue* de la pièce. [109]

Dans *Imomushi*[110] - créé en 2008 par la compagnie française Pseuonymo à partir de la nouvelle *La Chenille* (1929) d'Edogawa Ranpo -, c'est la réalité spatio-temporelle qui est distordue par un schéma narratif et scénique qui fonctionne sur un mode apparentée à l'écmnésie. Un phénomène que le psychanalyste Paul-Laurent Assoun décrit comme l'émergence « d'un souvenir investi de la qualité sensible d'une perception, à moins qu'il ne s'agisse d'un percept mémoriel. C'est le retour perceptuel d'une trace mnésique erratique. »[111] C'est-à-dire que le souvenir ancien est révécu comme une expérience actuelle. La spécificité de cette réécriture

[108] Jacques Montangero, *Rêve et cognition*. Sprimont : Mardaga, 1999, p. 16.
[109] Jiaying Li, « De l'idiolecte novarinien à l'individualisme linguistique » in Michel Viegnes et Jean Rime (dir.), *Représentations de l'individu en Chine et en Europe francophone Ecritures en miroir*. Neuchâtel 2 : Alphil-Presses universitaires suisses, 2015, p. 275.
[110] *Imomushi*, mise en scène de David Girondin-Moab, Pseudonymo (France), création en 2008.
[111] Paul-Laurent Assoun, « La Trace folle Pour une métapsychologie de la trace » in *Che Vuoi ?,* n°23, 2005/1 p. 89.

est que cette re-présentation déborde du cadre psychique qui la contient : l'ecmnésie que présente la femme de Sunaga se manifeste en-dehors d'elle-même. L'intervention de Washio, par ailleurs répétée, durant lequel il mêle témoignage d'estime : « Le sacrifice que vous lui faîtes de votre propre vie est sans commune mesure avec le dévouement qu'on est en droit d'attendre d'une épouse » et injonction de faire perdurer la situation telle quelle est présentée : « Les années à venir seront longues, mais je sais qu'il pourra compter sur vous. Ne perdez pas courage » s'est vraisemblablement déroulée par le passé et cristallise ce qui est vécu par Tokiko comme un traumatisme : le retour de son mari infirme et l'isolement auquel elle est confinée avec lui.

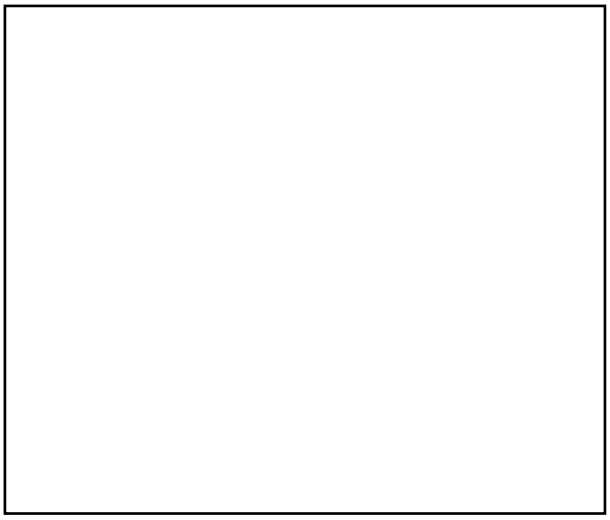
> (2) La deuxième grande catégorie de bizarreries est celle des improbabilités. Celles-ci peuvent tenir d'abord à la présence simultanée d'éléments qu'il est très peu probable d'observer ensemble dans la vie réelle. L'improbabilité peut aussi provenir d'une caractéristique des éléments présents [...] où à leur comportement.[112]

Les dimensions inattendues, la modification des formes usuelles qui en découle et les contrastes d'échelle que les deux mettent en jeu sur la scène marionnettique décalent les sujets et/ou objets concernés du plan de l'ici à celui d'un ailleurs où le champ d'action peut être élargi ou réduit. Il est élargi dans la mise en scène de *NOVO* - par MECANIkA - où une marionnette gullivérienne du fait de l'écart de taille entre son corps (plus grand) et la scénographie (plus petite) déambule au milieu d'une ville littéralement à ses pieds (ill. 14). Il est réduit dans *Le Horla*[113] - créé en 1984 par la compagnie française Clastic Théâtre à partir de la nouvelle homonyme (1886) de Guy de Maupassant - où une marionnette figurant le protagoniste du texte-source hanté par une présence menaçante voit un couteau de taille réelle et identique à la sienne planté dans son lit (ill.15).

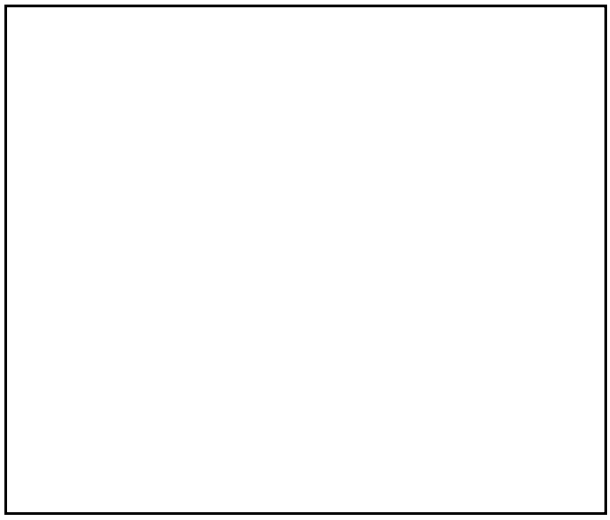
> (3) Enfin, on classe souvent les lacunes d'enchainement parmi les bizarreries. Or, la plupart des rêves se signalent par l'absence de transition entre les événements. [...] Les ruptures complètes dans la séquence des scènes oniriques sont un autre cas de

[112] Jacques Montangero, Rêve et cognition. Sprimont : Mardaga, 1999, p. 16.
[113] *Le Horla*, mise en scène de François Lazaro et Pierre Alanic, Clastic Théâtre (France), 1984.

bizarreries dans l'enchaînement.[114]



(ill. 14) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 15) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

S'il existe des spectacles de marionnettes qui cheminent suivant une continuité narrative ininterrompue dans son enchaînement logique comme *Les Fourberies de Scapin (Un Scapin manipulateur)* - par Emilie Valantin - ou *Les Aveugles* - par Trois Six Trente -, d'autres progressent d'une scène à l'autre sans que la suivante ne soit nécessairement la poursuite de la précédente. Les textes-sources des premiers sont plutôt des textes dont les suites obéissent au schéma antécédant -> conséquent (roman, nouvelle, pièce de théâtre) - alors que ceux des seconds sont plutôt des textes sans suites de ce type (poésie). *Spleen*[115] - créé en 2006 par la compagnie allemande Wilde & Vogel à partir du recueil *Petits Poèmes en prose* (1869) de Charles Baudelaire - est décrit par Wilde & Vogel comme un « *kaleidoscope of pictures, songs and miniatures, inspired by Charles Baudelaire's collection of poems in prose „Le Spleen de Paris"* ».[116] Le philologue Robert Guiette indiquant que Baudelaire a lui-même comparé le *Spleen de Paris* à un « kaléidoscope » dans le carnet publié par Féli Gautier[117], le réemploi de ce terme et sa mise en application font déjà sens puisqu'ils s'inscrivent dans la continuité formelle par rapport au texte-source. Et ceci d'autant plus que la forme fragmentée du recueil est un élément sur lequel insiste le poète dans

[114] Jacques Montangero, *Rêve et cognition*. Sprimont : Mardaga, 1999, p. 16.
[115] *Spleen*, mise en scène d'Hendrik Mannes, Wilde & Vogel (Allemagne), création en 2006.
[116] Cf. texte de présentation de *Spleen*.
[117] Robert Guiette, « Baudelaire et le poème en prose » in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 42-3, 1964, p. 850.

sa préface adressée à Arsène Houssaye :

> Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.[118]

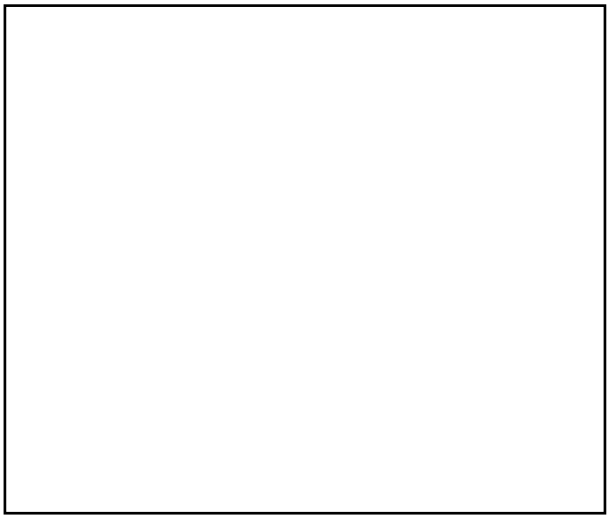
À l'instar des rêves, et en dépit de la difficulté de la chose due à une toujours éventuelle porosité des formes, une typologie marionnettique est observable. S'il n'est certes pas possible de classifier chaque spectacle de façon catégorique, une congruence d'un mode de référence avec un type de représentation permet de distinguer différents « rêves marionnettiques ».

Si le rêve marionnettique est plutôt en prise avec le mode réel, il s'agira du type *hallucination*. C'est-à-dire fait réel, qu'il soit situationnel ou circonstanciel, est fictionnalisé - sans pour autant que le réalisme ne s'impose. Les thématiques sociales sont donc particulièrement concernées.

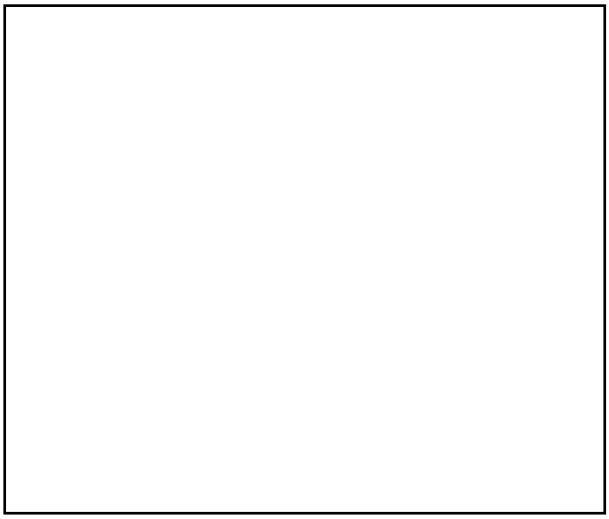
Dissident, il va sans dire[119] - créé en 2004 par la compagnie française Daru-Thempô à partir de la pièce de théâtre homonyme (1976) de Michel Vinaver -, dont le texte-source aborde les thèmes de la famille monoparentale, du chômage des jeunes et de la déshumanisation des grandes entreprises, les décortique presque cliniquement par le biais d'une approche minimaliste et désinfectée : le décor d'une blancheur immaculée est dépouillé et les marion-

[118] Charles Baudelaire, « Le Spleen de Paris » in *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1961, p. 229.
[119] *Dissident, il va sans dire*, mise en scène de Nicole Charpentier et Christian Chabaud, Daru-Thempô (France), création en 2004.

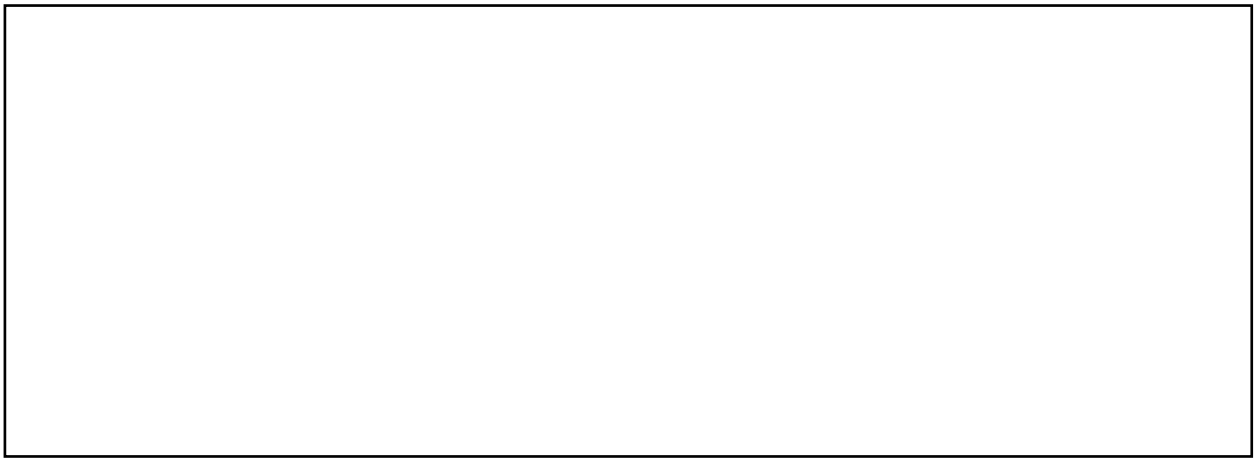
nettes structurées au scalpel (ill. 16). *Hunger* - créé en 2009 par les compagnies TinkerTing (norvégienne), Nordland Visual Theatre (norvégienne) et Pickled Image (anglaise) à partir du roman *Sult* (1890) de Knut Hamsum -, dont le texte-source aborde, dans son premier niveau de lecture, les thèmes de la pauvreté et de l'exclusion sociale, les relaie à travers le prisme de la précarité comme en témoigne, par exemple, la nécessité pour la marionnette frappée par la famine d'être manipulée par deux acteurs-marionnettistes pour se tenir debout (ill. 17).



(ill. 16) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



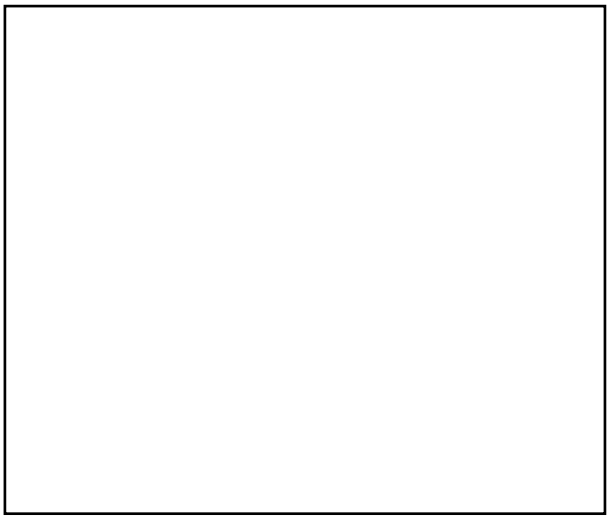
(ill. 17) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



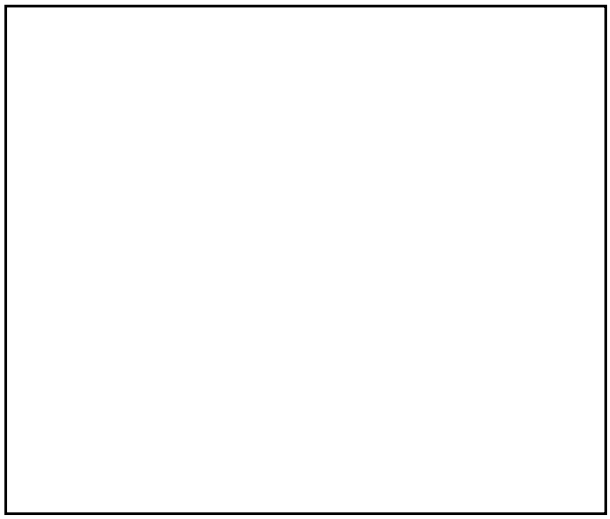
(ill. 18) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Si le « rêve marionnettique » est plutôt en proie au mode anxieux, il s'agira du type *cauchemar*. C'est-à-dire que la fiction est traduite par des images inquiétantes et/ou angoissantes.

Macbêtes, « Les Nuits Tragiques »[120]- créé en 1997 par la compagnie française Théâtre La Licorne à partir de la pièce de théâtre *Macbeth* (1623) de William Shakespeare - associe ainsi Macbeth à la figure terrifiante et cauchemardesque de l'ogre. Bourdon grotesque (ill. 18), il se nourrit sans pitié d'autres personnages à l'apparence d'insectes de la même manière que l'on mange des fruits de mer : en écrasant, cassant, démembrant sur fond de crissements, cliquetis et autres claquements glaçants. Avec ses petites lunettes noires rondes, son teint pâle, ses cheveux ébouriffés sur les côtés, sa veste costume étriquée et ses gestes saccadés, l'acteur-marionnettiste Pierre Alanic paraît à la fois halluciné et menaçant vis-à-vis de la marionnette livrée à ses mains dans *Pour finir encore*[121] - créé en 1989 par la compagnie française Clastic Théâtre à partir du recueil *Pour finir encore et autres foirades* (1976) de Samuel Beckett.



(ill. 19) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 20) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Si le « rêve marionnettique » est plutôt relatif au mode créatif, il s'agira du type *rêverie*. C'est-à-dire qu'un concept esthétique élaboré et original est élaboré à partir du texte-source. N'ayant pas trouvé d'indications, de dessins ou de descriptions des marionnettes dans les archives de Fortunato Depero[122], Dan Hurlin s'est donné carte blanche dans la création de celles-ci pour *Demolishing Everything with Amazing Speed* - par Dan Hurlin. L'univers plastique se

[120] *Macbêtes* « *Les Nuits Tragiques* », mise en scène de Claire Dancoisne, Théâtre La Licorne, création en 1997 et repris en 2016.
[121] *Pour finir encore*, mise en scène de François Lazaro, Clastic Théâtre, création en 1989.
[122] Vincent Kouters, *Fortunato Depero and Futurism*, Dossier de présentation de *Demolishing Everything with Ama-*

situe dans la continuité de l'esthétique établie par Depero et du « complexe plastique mobile » dont l'historien et critique d'art Giovanni Lista rappelle que le peintre à développé l'idée « en construisant de petits théâtres mécaniques de pantins placés dans des situations absurdes, dont l'action répétée devait créer une unité d'atmosphère à travers rythmes, sons, bruits, couleurs. »[123] Ses *Ballets Plastiques* (1918) en font la démonstration. Ceux-là mêmes qui fournissent un modèle référentiel à *Demolishing Everything With Amazing Speed* (ill. 19 et ill. 20).

Alors que cette réécriture rend hommage à la pensée futuriste sous-tendue par son texte-source, *Le Mahabharata*[124] - créé en 2003 par la compagnie française l'Arc-en-Terre à partir de l'épopée sanskrite homonyme - propose des marionnettes avec et sans articulations qui ne sont pas directement inspirées des traditions marionnettiques de l'Inde (Kathputli ou Paavakathakali, par exemple) mais en reprennent les matériaux (tissus de soie). Réalisées par le peintre Enrico Baj, elles se présentent sous forme de gags plastiques, soit avec des formes sculptées (géométriques), soit avec des objets du quotidien (ill. 21).

(ill. 21) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

En 1984, Schuster et Baj avaient déjà opté pour cette approche disruptive qui sépare imagination de l'auteur (texte-source) et des deux collaborateurs (réécriture) en utilisant des pièces de Meccano pour *Ubu Roi* pour la fabrication de personnages plus ou moins articulés. Le peintre explique :

zing Speed, 2016, p. 9.

[123] *Théâtre futuriste italien : Anthologie critique*, Volume 1, p. 33.

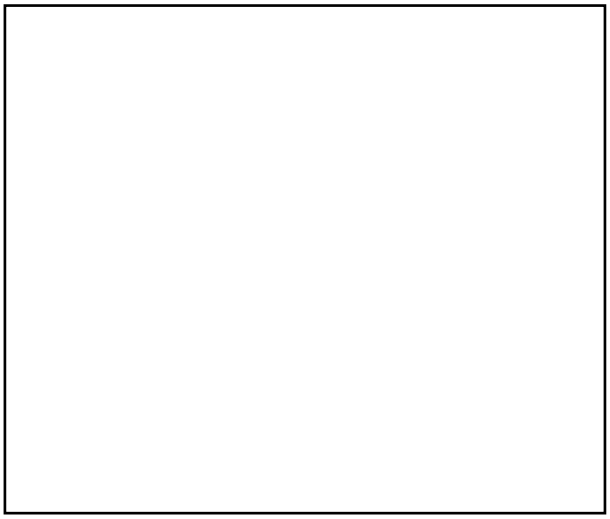
[124] *Le Mahabharata*, mise en scène de Massimo Schuster, Théâtre de l'Arc-en-Terre (France), création en 2003.

> Et puis enfin t'arrive le Marseillais de Milan, ce Massimo Schuster qui sur la scène fait tout lui-même, dix ou vingt voix à la vois, et il te chante qu'il te fait les choeurs tout seul, et qu'il mime et qu'il joue et qu'il te manoeuvre les objets et les marionnettes. Lui arrive et il me séduit immédiatement par ce qu'il veut un Ubu, mais les marionnettes, il veut les faire lui, un peu comme des marionnettes siciliennes. Cela fait que, en bougonnant, je suis obligé de ne lui faire que des fonds en toile, avec de grosses taches noires, presque des tests de Rorschach comme Breton aimait tant. Mais cela ne marche pas, et me voilà à lui expliquer que c'est moi qui dois tout faire, et surtout les marionnettes. Enfin on y est : d'accord sur des morceaux de fer, c'est-à-dire des mécano, je me lancer à faire des marionnettes, Roi et Reine, nobles polonais, et des gardes et des bâtons à phynances, et des soldats, et des princes héritiers, et un Tzar, et un bateau, et un cheval, et même la mairie avec le drapeau français ![125]

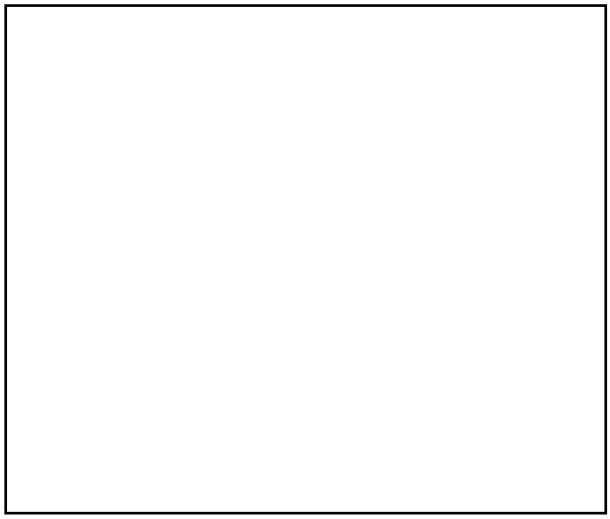
A mi-chemin entre les deux premiers types - *hallucination* et *cauchemar* - se trouvent les réécritures traitant sans concession la terrible réalité issue de leurs textes-sources : l'horreur des camps de concentration pour *Schweinehund* - par Andy Gaukel - (les conditions de vie indignes de Seel), l'enfer de la déshumanisation physique dans *Imomushi* - par Pseudonymo - (la dépendance totale de Sunaga) ou la malsanité des relations parentales dans *Chair de ma chair*[126] - créé en 2006 par l'artiste allemande Ilka Schönbein à partir de l'autobiographie *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta* (1999) d'Aglaja Veteranyi - (l'emprise maternelle et la perversité paternelle à l'égard d'Olinka). Toujours à mi-chemin, mais cette fois entre les deux derniers types - *cauchemar* et *rêverie* - se trouve dans la mise en scène du *Misanthrope* - par Houdart-Heuclin - en raison de ses marionnettes à la fois monstrueuses et inattendues. Créées par Jean-Pierre Conin et réalisées par Patrick Grey, elles constituent un bestiaire grotesque autour d'Alceste et Célimène, seuls personnages humains en scène. Elles présentent des traits communs avec des peintures de Jérôme Bosch ou bien de Matthias Grünewald. *La Tentation de Saint Antoine* (1512-1516) de ce dernier présente par exemple une figure « arachnéidale » (ill. 22) semblable à un serviteur (ill. 23).

---

[125] Enrico Baj, « Moi, la marionnette » dans *Puck* n°2, p. 60.
[126] *Chair de ma chair*, mise en scène d'Ilka Schönbein (Allemagne), création en 2006.



(ill. 22) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



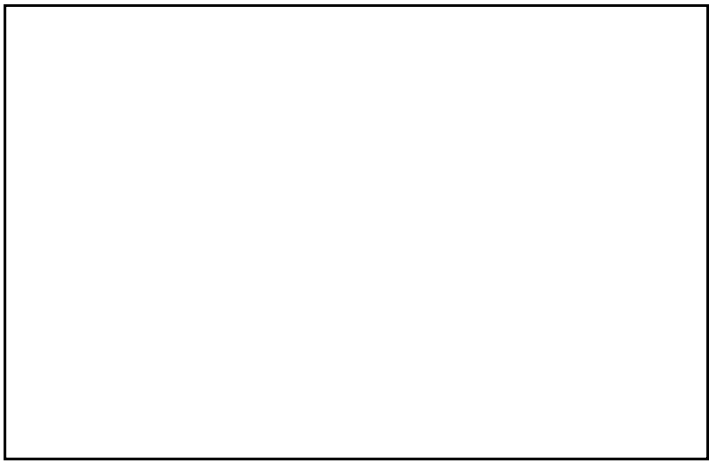
(ill. 23) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Une dernière chose qui rapproche réécriture et rêve est la présence, toutes caractéristiques catégoriques et typologiques confondues, d'images « choc » dont la violence n'est pas nécessairement dûe à un aspect graphique mais relève plus généralement d'un aspect phénoménologique - l'un n'exlut pas l'autre, toutefois. Dans la vie réelle, « l'apparition d'une image, pour autant qu'elle soit « puissante », efficace, nous « saisit », donc nous dessaisit »[127], fait remarquer l'historien de l'art Georges Didi-Hubermann ;

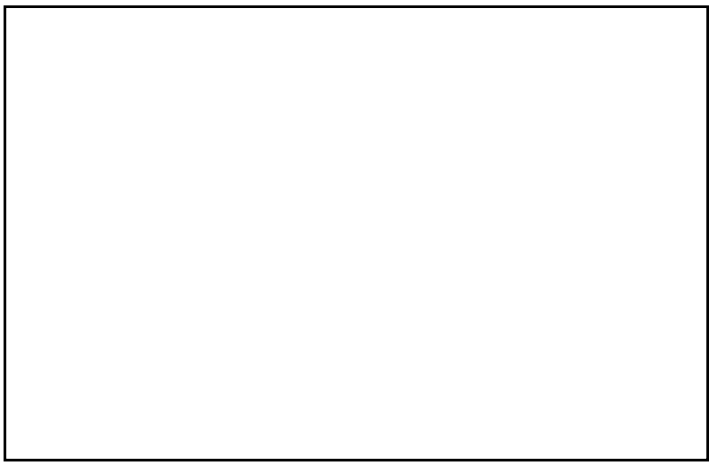
> C'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu. Il faut ensuite de la pensée, et même du savoir - beaucoup de savoir -, pour que cette remise en question devienne remise en jeu : pour que, devant l'étrangeté de l'image, notre langage s'enrichisse de nouvelles combinaisons, et notre pensée de nouvelles catégories.[128]

Captivantes, inquiétantes ou récalcitrantes, de telles images surgissent dans le théâtre de marionnettes et pour peu qu'elles soient assez rares pour être précieuses, marquent en même temps qu'elles se démarquent. Lorsqu'ils sont très bien exécutés, les moments de communication non-verbale entre acteur-marionnettiste et marionnette sont particulièrement à même

[127] Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Umberto Eco, *L'expérience des images.* Bry-sur-Marne : INA, 2011, p. 83.
[128] Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Umberto Eco, *L'expérience des images.* Bry-sur-Marne : INA, 2011, p. 83.



(ill. 24) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 25) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

de produire ce type d'images. C'est le lever de tête et d'yeux du Müller marionnettique (ill.24) en réaction à la main que son marionnettiste pose sur sa cuisse et qui le regarde en retour dans la mise en scène de *Màquina Hamlet* - par El Periférico de Objetos. Les points de jonction entre l'humain et l'inhumain sont également productifs en la matière. C'est tout près des manchettes d'où sortent les mains des acteurs-marionnettistes (ill. 25) dans *Hunger* - par TinkerTing, Visual Theatre et Pickled Image -, cet endroit limite entre l'impression que les mains sont celles de la marionnette et le rappel de leur appartenance aux humains.

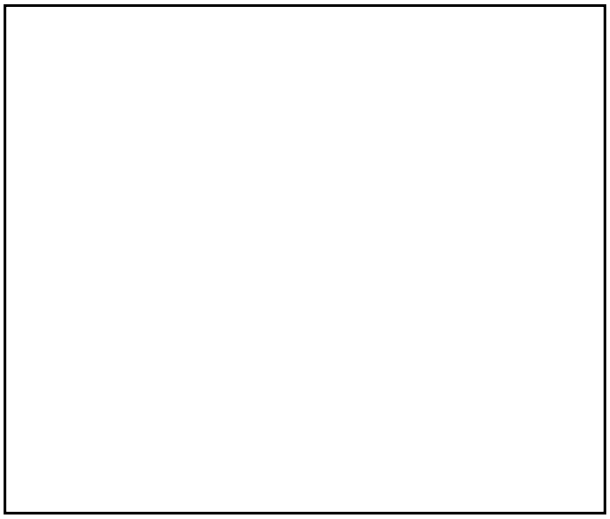
De tels éléments visuels, capteurs de regard, ont valeur de « punctum » selon le concept bipartite barthésien qui en fait l'opposé du « studium » dans la perception photographique. Le sémiologue explique

> [...] je puis, certes, éprouver une

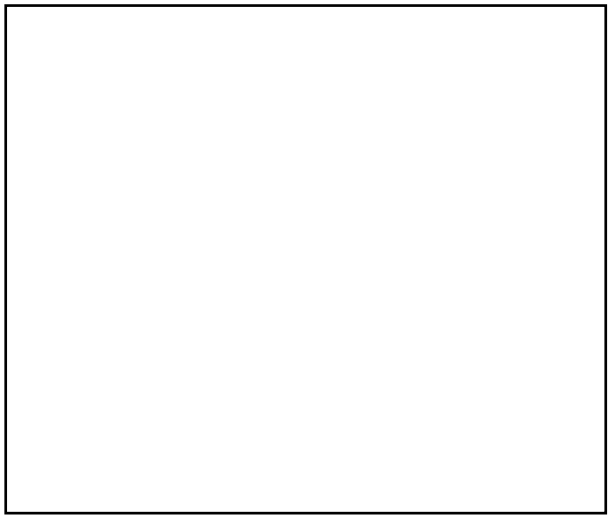
> d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin ce mot, je crois, existe : c'est le studium, qui ne veut pas dire du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière.[...] Le second élément vient casser (ou scander) le studium. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (come j'investis de ma conscience souveraine le champ du studium) c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc punctum ; car punctum, c'est aussi : piqure, petit trou, petite tache, petite coupure -- et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).[129]

Certaines images marionnettiques ont dans leur ensemble une puissance telle qu'elles sont en mesure d'impacter les esprits. Il en est ainsi, par exemples, du décharnement d'Artaud (ill. 26) dans la mise en scène de *Possession* - par Yokai - ou de la transformation de mère en arbre (ill. 27) dans *Volatil(E)s*[130] - créé en 2015 par cette même compagnie à partir du roman *L'ombre des choses à venir* (2011) de Kossi Efoui.

[129] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie.* Paris : Gallimard, 1980, p.48-49.
[130] *Volatil(e)s*, mise en scène de Violaine Fimbel, Yokai (France), création en 2015.



(ill. 26) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 27) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

1.3.2. Langage poétique

Le théâtre de marionnettes s'exprime dans une langue stylisée créant des effets de sens sur la base d'une articulation entre le symbolique et l'imaginaire qui permet d'aller et venir du monde des idées à celui des images. Cela est lié au rapport de proximité formelle qu'il entretient avec le processus onirique, mais également - voire même en raison de celle-ci - avec la poésie. Le rêve, la marionnette et le poème parlent en effet un langage comparable. Ils partagent des fonctions et des figures semblables que le poétique a bien définies et qui par conséquent constituent des modèles de référence à partir desquels des corrélations avec l'art marionnettique peuvent être mises en évidence.

Si la fonction première d'une réécriture marionnettique relève du prosaïque dans la mesure où il est avant tout question de traduire une oeuvre - en l'occurrence, littéraire - pour le théâtre de marionnettes, des fonctions relatives au poétique ont tôt fait de s'adjoindre à celle-ci.

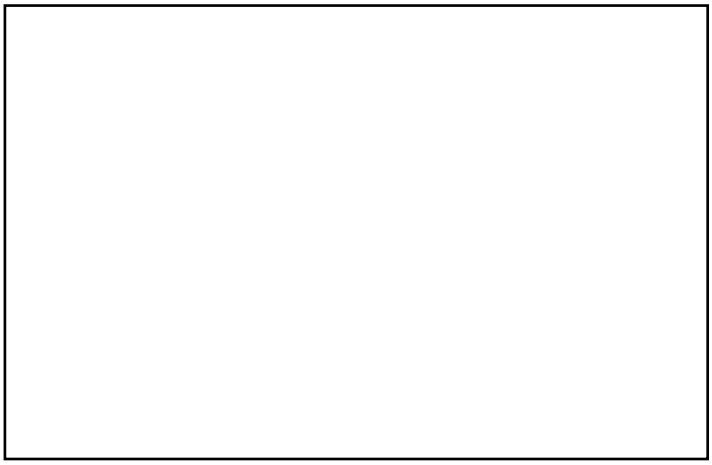
L'expression de ce qui est du domaine de l'intime ou de l'universel, mais en tout cas de l'intériorité humaine trouve dans la scène marionnettique un support privilégié en raison

de la grande liberté formelle qu'elle accorde. Des sentiments, préoccupations et comportements sont traduits dans *Tian Wen: Heavenly Questions for Modern Time*[131]- créé en 2018 par la compagnie américaine Visual Expressions à partir du poème *Tian Wen* de Qu Yuan, où le marionnettique se constitue en effet comme un moyen pour l'actrice-marionnettiste et metteuse en scène Hua Hua Zhang d'exprimer sa vision des expériences de vie qu'elle a observées depuis son arrivée en Amérique. Alors que le texte-source consiste en une série de versets au format interrogatif, la réécriture est une suite de séquences (« *Figure & Balloon* », « *Paper Woman's Nightmare* », « *Who Are You?* », « *Reunion Under Lion Moutain* » et « *Water* ») dont chacune pose une question différente. « *Figure & Balloon* » (ill. 28), par exemple, interroge le rapport à la solitude.

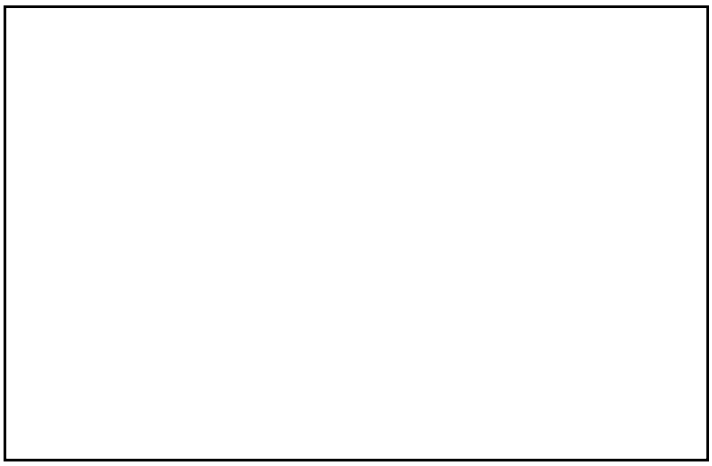
Sachant que la présence d'une marionnette sur un plateau affranchit ce dernier des codes propres au familier, l'art marionnettique est à même aussi bien de créer un monde imaginaire que de sublimer le monde réel. *Der Nister ou l'étrange histoire de l'homme aux cornes et aux sabots bien aiguisés*[132] - créé en 2012 par la compagnie française Pseudonymo à partir du recueil de nouvelles *Sortilèges* (1907-1929) de Der Nister - offre

(ill. 28) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[131] *Tian Wen : Heavenly Questions for Modern Time, mise en scène de Hua Hua Zhang, Visual Expressions (*États-Unis), création en 2018.
[132] *Der Nister ou l'étrange histoire de l'homme aux cornes et aux sabots bien aiguisés***,** mise en scène de David Girondin-Moab, Pseudonymo (France), création en 2012.



(ill. 29) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 30) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

une démonstration du premier point en matérialisant le monde fantastique du texte-source. L'homme errant dans une forêt qui paraît en-dehors de la réalité y est le délégué du spectateur avec lequel il partage le statut d'être humain donc d'étranger là où ne résident que des créatures non-humaines telles que des démons : « On voit apparaître en lumière, au centre jardin du plateau,. Le second point trouve une illustration avec *Count to one*[133] - créé en 2016 par la compagnie iranienne Yase Tamam à partir des *Quatrains* d'Omar Khayyam où trois soldats, qui se trouvent sur une zone de combat bien en-dedans de la réalité, décident de cesser les combats pour se mettre à faire des sculptures avec de la boue (ill. 30). De sorte que le poétique, en étant introduit dans une situation limite, permet de la dépasser.

Le théâtre de marionnettes s'est constitué par le passé comme

[133] *Count to one*, mise en scène de Zahra Khyali Sabri, Yase Tamam (Iran), création en 2016.

une force de contestation et de dénonciation. Il renoue avec ce geste dans des spectacles tels que *Màquina Hamlet* - par El Periférico de Objetos -, *and the truth commission* - par Handspring Puppet Company - et, plus récemment, *Demolishing Everything With Amazing Speed* - par Dan Hurlin - et *Le Vieux de la montagne*[134] - créé en 2013 par la compagnie internationale Les Antliaclastes à partir du texte homonyme (1896) d'Alfred Jarry. Alors que les deux premiers sont très explicitement engagés contre les régimes dictatoriaux et leurs abus, les deux seconds sont moins démonstratifs dans leur critique. Ce n'est pas qu'elle soit passive, c'est plutôt qu'elle est tacite en comparaison. Dans le cas de *Demolishing Everything With Amazing Speed*, ce peut être lié à ce que la réalité a aggravé le bilan des violences postulé par la fiction. « *When I began working on them in 2013, they seemed relevant to our time, but I didn't really have a clear picture of what that relevance looked like* »[135] déclare l'acteur-marionnettiste et metteur en scène Dan Hurlin avant de détailler :

> *On June 12th, 2016, not two weeks into our final rehearsal process, 49 people were murdered in a nightclub in Orlando, the worst mass shooting the United States has ever seen. While we were in tech rehearsals for our performances at Bard College, police fatally shot Alton Sterling in Baton Rouge while he was trying to sell CDs outside a convenience store. On the evening of our final dress rehearsal, Philando Castile was shot by a police officer in suburban St. Paul, Minnesota. On the evening of our first performance, Micah Xavier Johnson ambushed and fired upon a group of police officers in Dallas, Texas, killing five officers and injuring nine others. On the night of the final performance of our initial run at Bard College, three officers were shot and killed in Baton Rouge.*[136]

Ces fait-divers révèlent la nécessité de s'interroger sur les violences que signale la réécriture en la mettant la fiction en perspective avec la réalité. Dans le cas du *Vieux de la Montagne*, c'est certainement dû au « matraquage visuel » qui laisse peu de place à la réflexion en même temps qu'il en prouve l'intérêt. Le désaisissement suscité par la saturation des images reproduit l'état de l'individu impuissant face à la toute-puissance américaine qui est dénoncée alors que le

[134] *Le Vieux de la Montagne*, mise en scène de Patrick Sims, Les Antliaclastes (France), création en 2012.
[135] Dan Hurlin, *Dan Hurlin over Demolishing Everything With Amazing Speed*, Dossier de présentation de *Demolishing Everything with Amazing Speed*, 2016, p. 5.
[136] Dan Hurlin, *Dan Hurlin over Demolishing Everything With Amazing Speed*, Dossier de présentation de *Demolishing Everything with Amazing Speed*, 2016, p. 5.

texte-source montre également un pouvoir de manipulation et de fanatisation, celui exercé par d'Hassan Sabbah, leader de la secte des Assassins et ennemi des Templiers.

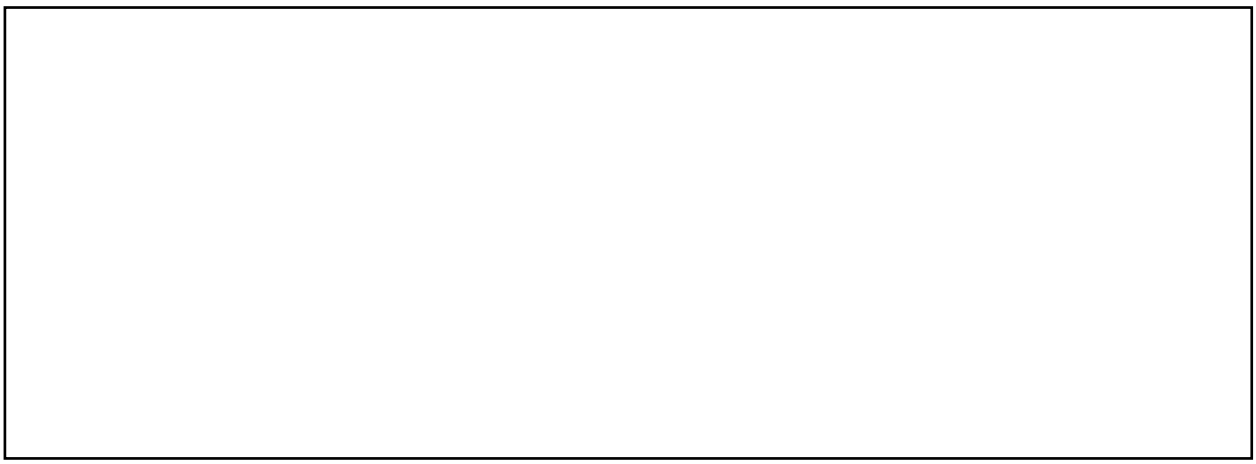
Parmi les figures poétiques existantes, plusieurs sont utilisées par les praticiens de la marionnette, les privilégiées entre toutes étant celles relatives à l'analogie, car les correspondances entre le symbolique, l'imaginaire et le cas échéant, le textuel, sont pour eux une voie d'expression privilégiée. L'illustration pure est très souvent considérée - c'est d'ailleurs le cas d'une manière générale dans les arts visuels avec texte-source - comme un écueil qui inspire la défiance. D'où la mise en place d'alternatives poétiques sous-tendues par une stratégie d'évitement.

De ce point de vue, *Spleen* - par Wilde & Vogel - est assez exemplaire. La production d'images visualisables à partir du texte-source de Baudelaire s'inscrit dans la continuité méthodologique d'illustrateurs ayant déjà eu à faire face à la complexité de la tâche s'agissant de ce poète. Hélène Védrine souligne que *Les Fleurs du Mal* « semblent d'emblée avoir été perçues comme impossibles à illustrer à une époque où l'idée même d'illustration, c'est-à-dire de représentation littérale du texte, est battue en brèche et par les écrivains et par les artistes eux-mêmes pour lui préférer les termes d'adaptation, interprétation, correspondance. »[137] Les séries élaborées par Rouault et Matisse, par exemple, présentent un lien entre l'écrit et l'image qui n'apparaît pas de manière immédiate comme le fait remarquer Mathilde Labbé qui estime que « l'originalité de ces œuvres serait donc leur capacité à faire advenir, par le détour, un air baudelairien, fruit de la lecture vivante de ses poèmes. »[138] Une capacité que la réécriture partage par le biais d'allusions plus ou moins appuyées à son recueil source. Baudelaire, dans « Les Foules » (XII), affirme que « le poëte jouit de cet incomparable privilége, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il

[137] Hélène Védrine, « Illustrer Les Fleurs du mal, de Rops à Matisse », conférence au Musée d'Orsay (23 octobre 2007), cycle Les Fleurs du mal, 150 ans après: imagier, imaginaire, illustration, en partenariat avec l'université Paris-IV Sorbonne. Enregistrement disponible sur: https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/rencontres/presentation-generale/article/les-fleurs-du-mal-9738.html?cHash=a32473a239

[138] Mathilde Labbé, « Baudelaire, Rouault, Matisse : l'illustration performative » in *Québec français*, n° 161, 2011, p. 27

veut, dans le personnage de chacun. »[139] Lorsque, portant un masque qui semble être celui, mortuaire, du poète, Vogel est pris de convulsions et alterne des poses saccadées dans un état proche de la transe (ill. 31), il évoque ce privilège par l'intermédiaire de l'association masque - jeu possédé.



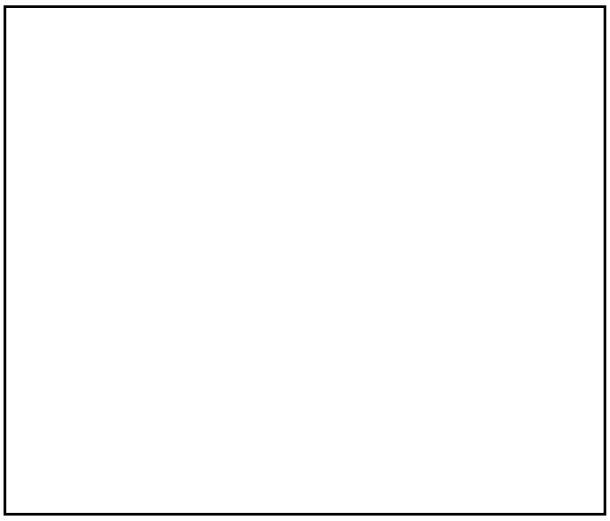
(ill. 31) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

En fait de capacité du même ordre, *L'Armature de l'absolu* - par Buchinger's Boot Marionettes - présente des allusions anecdotiques à la vie de Jarry en parallèle de ses textes-sources. Un Jarry marionnettique est montré en train de faire du vélo, ce qui renvoie à la fameuse bicyclette Clément luxe 96 course piste avec laquelle il circulait dans la capitale. Ou maniant l'épée, ce qui se rapporte à la pratique de l'escrime de celui-ci. Un hibou animé dans le décor rappelle celui avec lequel il vivait quand il résidait dans un appartement sous les toits rue Cassette. Sans rapport avec les textes, exigeant une connaissance de la biographie l'auteur pour être saisies pour ce qu'elles sont, ces allusions contribuent en tout état de cause à produire un air Jarryque.

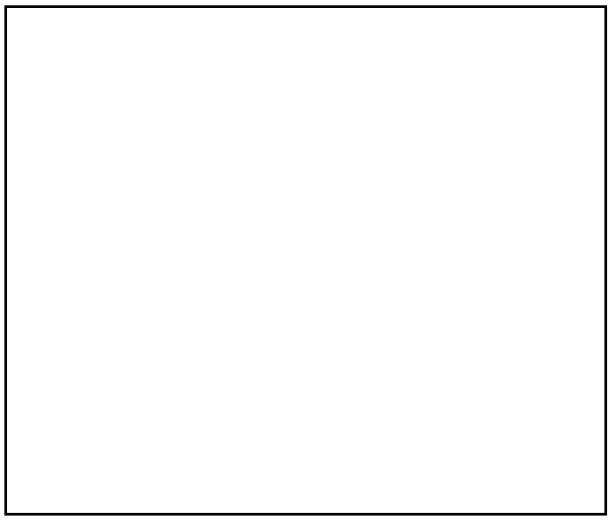
Le théâtre de marionnettes génère par ailleurs un grand nombre de métaphores, ce qui est de nouveau une manière d'exprimer « par le détour ». Une marionnette tire sur des cordes qui le retiennent par un poignet et le dos et se libère pour réapparaître plus tard ré-encordée dans *Exit. Eine Hamletfantasie* - par Wilde & Vogel -, ce qui évoque l'emprise de la fatalité sur le héros tragique en lutte contre son destin (ill.32) . D'autant que, réécriture oblige, celui d'Hamlet est bien définitif. C'est la lâcheté qui est évoquée par l'émasculation réalisée par le

[139] Charles Baudelaire, « Petits Poèmes en prose » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980, p. 170.

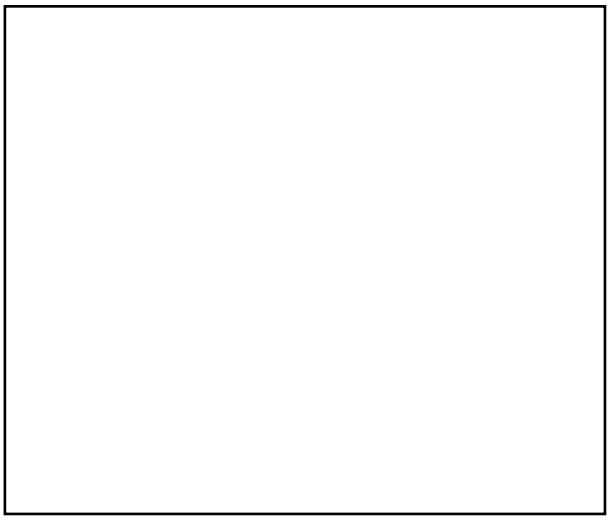
retrait des mains de Père Ubu par un homme des deux oranges qu'il tenait au niveau de son entrejambe (ill. 33) dans *Ubu and the Truth Commission* - par Handspring Puppet Company.



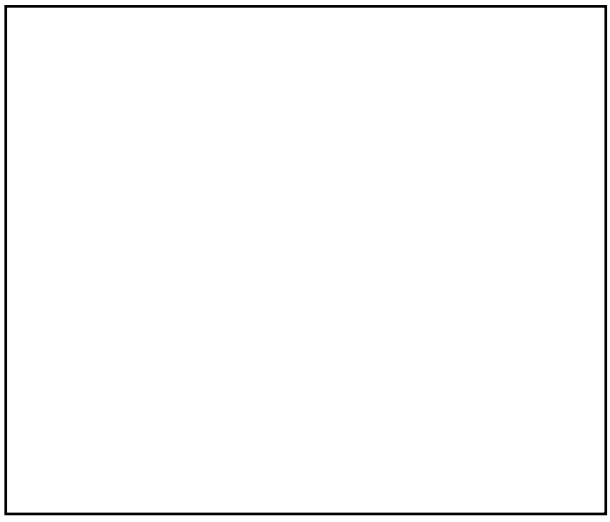
(ill. 32) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 33) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 34) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 35) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Autres détours, la personnification et l'animalisation sont d'usage courant dans l'art marionnettique. Les figures animales de *His Dark Materials*[140] - créé en 2009 par la compagnie anglaise Blind Summit à partir de la trilogie romanesque *À la croisée des mondes* (1995-2000) de Philip Pullman - présentent des propriétés humaines. Ceci conformément au texte-source sur le principe, mais avec un écart significatif dans la forme. La réécriture établit deux catégories

[140] *His Dark Materials*, mise en scène de Rachael Kavanagh, Blind Summit (Angleterre), création en 2009.

: des figures entièrement animales (ill. 34) d'une part et d'autre part des figures en partie humaines (ill. 35), ce qui exacerbe une distinction faite par le récit qui pose l'existence auprès de l'humain d'un « daemon », personnification de son âme et d'animaux individuellement personnifiés. Parmi ceux-ci, il y a - respectivement - Pantalaimon, le daemon de l'héroïne Lyra Belacqua, et Iofur Raknison, un ours en armure. Dans *Spleen* - par Wilde & Vogel-, c'est la figure humaine qui présente des propriétés animales avec une femme caractérisée par une dualité essentielle à travers une créature aux formes féminines, aux pieds humains, portant un masque féminin (ill. 36) et qui se révèle être une grenouille. Peut-être en référence à « La femme sauvage et la petite maîtresse » (XI) où l'on trouve une comparaison entre une femme et cet animal : « A vous voir ainsi, ma belle délicate, les pieds dans la fange et les yeux tournés vaporeusement vers le ciel, comme pour lui demander un roi, on dirait vraisemblablement une jeune grenouille qui invoquerait l'idéal. »[141] La danse à caractère sensuel de la marionnette prend une dimension primitive dès lors qu'elle découvre son animalité, dissimulée derrière le masque (ill. 37).

(ill. 36) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

(ill. 37) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La femme démasquée est un animal. C'est en substance l'opinion du poète qui n'aura de cesse de la percer à jour, déclinant sans cesse sa vision d'elle comme une créature à deux visages à la fois désirable et repoussante. Formalisant ce qu'il verbalise, la figure de cette grenouille dans *Spleen* évoque déjà, sous une forme concentrée, ce discours sur la dualité féminine qui sera

[141] Charles Baudelaire, « Petits Poèmes en prose » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980, p. 170.

dédoublé par le contraste entre celle-ci et une autre grenouille qui interviendra par la suite (ill. 38). Tandis que la première était à prise directe - ce qui accentuait l'aspect charnel de sa séduction puisqu'elle se déhanchait entre des mains masculines -, la seconde est à fils et, si elle danse également, ne cherche pas à séduire avec concupiscence.

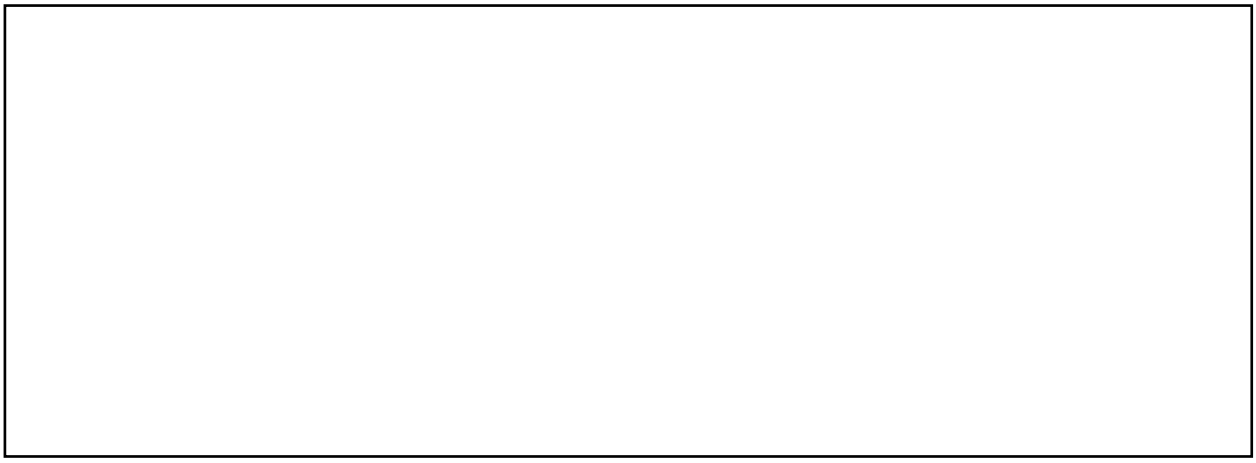
1.3.3. Composition scénique

Le fond et la forme de l'action scénique découlent, dans une réécriture, d'un positionnement en ce qui concerne le rapport texte-image. L'une n'excluant pas nécessairement l'autre sur l'ensemble d'une représentation, il existe deux possibilités opposées : l'une est de faire rimer texte et image - renforcement du langage poétique -, l'autre est de délier texte et image - renforcement du système onirique. En tout état de cause, deux types d'images se distinguent en fonction du mode d'intervention de l'action scénique au regard de l'énonciation textuelle : ponctuelles et séquentielles.

Les actions scéniques de l'ordre de l'image ponctuelle adviennent telles des fulgurances dont la relation au texte énoncé appelle une compréhension quasi-intuitive. Sur le principe, cela peut s'apparenter à une version vivante du procédé développé dans les

(ill. 38) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

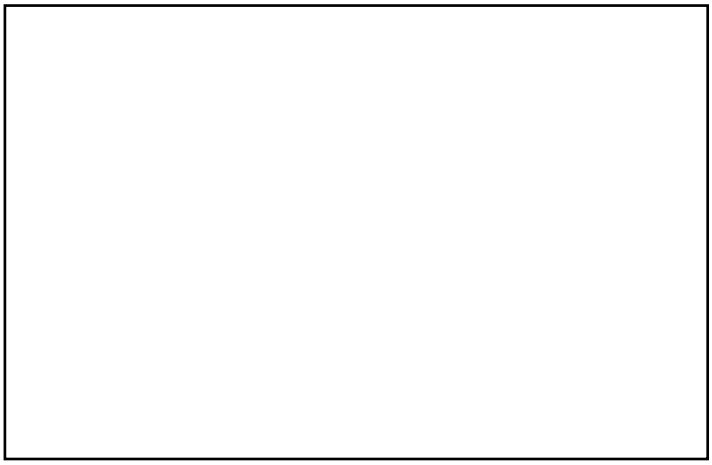
années 1970 par l'artiste photographe américain Bill Beckley. Lequel consiste en une juxtaposition d'une voire plusieurs images signifiantes et d'un texte narratif les évoquant. *The Bathroom* se compose par exemple de trois photographies de détail représentant un miroir, des jambes féminines et un dos griffé (ill. 39). Entre les deux premières est placé un paragraphe descriptif qui exprime verbalement ces éléments. La construction visuelle veut que les images attirant l'oeil, elles soient lues en premier et que le texte vienne se relier à elles dans une lecture secondaire. A la scène, l'ordre est variable.



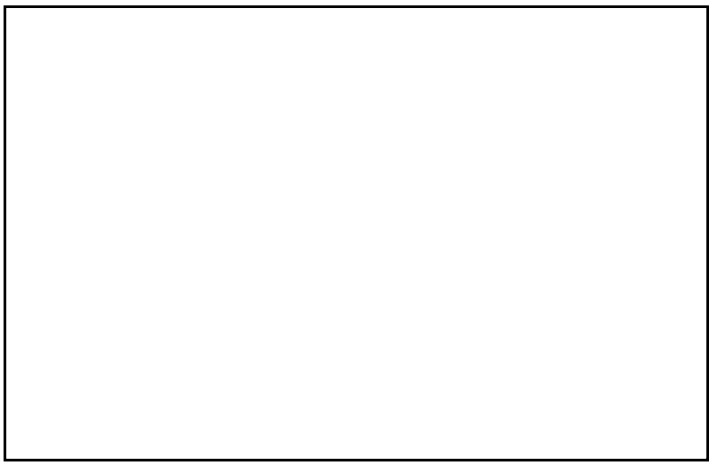
(ill. 39) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen (Allemagne) / Bagages de sable -, durant l'énonciation du premier bloc de texte d' « Hier, sables mouvants », des éléments textuels et leurs interprétations visuelles sont mis en relation. Courbé sous l'épais manteau gris faisant figure de revêtement rocheux et dont le col borde son visage couvert d'une granuleuse texture dorée (ill. 40), Michaëlis partage les qualités visuelles du « monolithe, d'une couleur dorée »[142] dont il sera bientôt fait mention et dont il apparaîtra dès lors comme le comparant. Cette parenté symbolique n'est pas le fait exclusif de sa personne car un déplacement s'opère ensuite dans un glissement de la comparaison à la personnification. Une marionnette à fils bienveillante vient prendre appui contre le visage de l'acteur lorsque l'information « je considérai cette pierre comme une amie, un être animé des meilleures inten-

[142] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.



(ill. 40) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

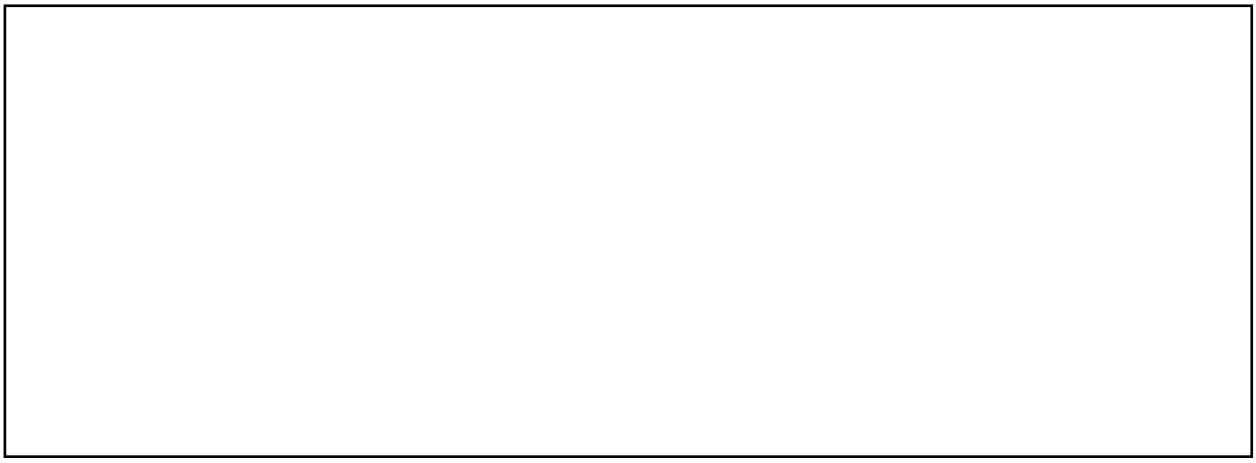


(ill. 41) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

tions à notre égard »[143] est donnée. Se chargeant par ses mouvements d'incarner l'amicalité que le texte attribue à la pierre, celle-ci devient à son tour cet « être animé »[144]. La même se fera allégorique pour donner corps, par la légèreté de sa descente jusqu'entre les mains de l'acteur (ill. 41), à un « reste […] vague et inconsistant, de l'air qui ne s'accroche à rien »[145]. Ce mode analogico-substitutif se présente plus loin par des équivalences non plus de statut mais d'action ou de situation. Ainsi cette première marionnette s'aplatit-elle entre les paumes où elle a atterri tandis qu'il est question de s'« accroupir dans la petite caverne du fond »[146] - lesdites paumes faisant

[143] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[144] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[145] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[146] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à

alors office de cavité - et se hisse-t-elle plus haut sur le crâne de l'acteur à l'indication « je me trouvai sur une hauteur »[147].



(ill. 42) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Alors que ces rapprochements accompagnent le texte dans son mouvement, d'autres l'anticipent ou le suspendent. Lorsqu'une araignée est supposée être près du lit (« j'aperçus au pied de mon lit une énorme araignée brune et velue »[148]), la marionnette est en place au-dessus de la tête de Michaëlis (ill. 42), tenant donc déjà lieu de « menace au-dessus de [sa] tête »[149] comme elle sera qualifiée par la suite. L'immobilisation de l'acteur, doigts près des tempes et bouche ouverte en une combinaison de *Tête sur tige* (1947) de Giacometti et du *Cri* (1893) d'Edvard Munch marque un arrêt significatif sur le cri tout juste évoqué : « Et je préfère m'arrêter là plutôt que de dire n'importe quoi de tort et de travers (de travers la rue d'Alésia) à cheval sur l'arbre et je crie, je crie, je crie. »[150] L'importance de ce cri, induite par la répétition, est mise en valeur par cette fixation. À l'inverse, la répétition des bonds de l'araignée à fils allant et venant de devant les yeux de Michaëlis à l'arrière de sa tête met en valeur l'importance de la fixation exprimée par le motif de l'obsession : « Toute la journée suivante, j'ai eu cette araignée devant

partir de la captation du spectacle.

[147] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

[148] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

[149] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

[150] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

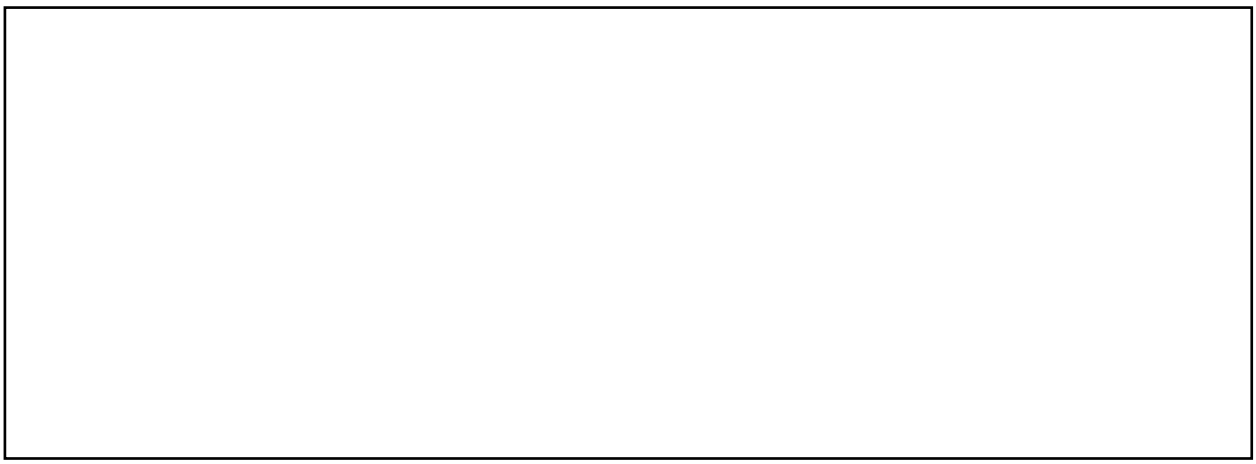
mes yeux, elle m'obsédait. »[151]

La suspension peut enfin être exceptionnellement poussée jusqu'à la radicalité de l'arrêt total, le retrait par l'acteur de son masque sableux signalant ainsi à la fois le rejet de la pierre noire convoquée et la clôture du souvenir évoqué : « […] je m'enfuis loin de cette pierre noire. Je l'ignorai et ne retournai plus jamais la voir »[152].

Les actions scéniques de l'ordre de l'image séquentielle s'organisent quant à elles en suites ordonnées plutôt qu'en fulgurances mais s'attachent, elles aussi, à faire sens au regard du texte énoncé. De telles séquences, parce qu'elles s'installent dans la durée, assurent ce qui s'apparente à une forme de narration parallèle. Il en est ainsi, toujours à l'intérieur d'*Hôtel de Rive*, de la formalisation dans « Le Rêve » du phénomène de rêve dans le rêve lorsqu'une expérimentation de cette nature est abordée : « Je me réveillai à ce moment-là mais je me réveillai dans le rêve qui continua. »[153] La dualité instaurée par la coprésence de Michaëlis et de l'araignée rêvée avec leurs ombres respectives matérialise ce redoublement. Cette mise en miroir de la situation d'énonciation et de l'énoncé est reprise dans « Paris sans fin », sur fond de difficultés à organiser une pensée cohérente : « Plus tard, je repensai à tout ça et j'essayai de le mettre en mots. Il y avait une contradiction entre la manière affective de rendre ce qui m'hallucinait et la suite de faits que je voulais raconter. »[154] L'acteur cherche à organiser des ardoises autour de lui (ill. 43), redressant celles d' « Hier, sables mouvants » et de « Paris sans fin » à la verticale, rajoutant une supplémentaire sur laquelle il écrit « Sphinx » et redressant également à la verticale celle de T. Ainsi se retrouve-t-il cerné par elles, dans une situation analogue à celle exprimée : « Soudainement, j'ai eu le sentiment que tous les événements existaient simultanément autour de moi. »[155]

---

[151] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[152] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[153] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[154] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[155] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen /



(ill. 42) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

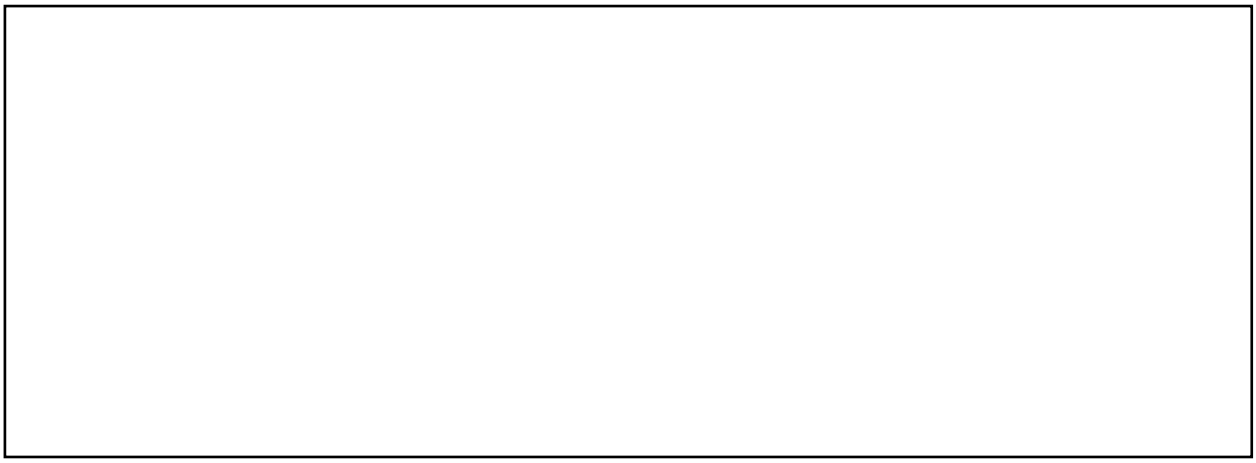
Il s'agit surtout, jusque-là, de consolider ce qui pourrait être considéré comme le sommet du texte. Sa partie immergée n'est cependant pas laissée de côté pour autant. Deux figures sont introduites à cet effet auprès de Michaëlis : une chemise aux mains marionnettiques dans « Hier, sables mouvants », et un homme dissimulé sous une veste dans « Et la mort de T. » Toutes deux semblent être issues d'une spéculation établie à partir d'un ressort psychique contenu dans l'énoncé en cours lors de leur intervention. Elles entretiennent chacune un lien étroit avec l'acteur, l'une par la familiarité dont elle fait preuve à son égard (ill. 43), l'autre du fait de son aspect physique, semblable au sien à sa toute première apparition (ill. 44 et ill. 45). La chemise serre ses bras autour de son cou, dans une tentative de le contenir, entre la mention d'une pulsion de meurtre (« Là, je tuais, sans qu'ils pussent se défendre, deux hommes »[156]) et celle d'une pulsion de viol (« Je violais, après leur avoir arraché leur robe, deux femmes »[157]). En s'apparentant à une garante de moralité, elle met en avant son conflit intérieur. L'homme sous la veste, en face duquel Michaëlis est assis au bord de la fosse, lui renvoie plutôt un reflet. Ils lèvent la main ou s'inclinent en même temps et de la même façon dans un effet de miroir cristallisant la vision d'un moi-mort par un moi-vivant – un phénomène de projection suscité par la mort de T., perçue comme ambiante et invasive : « j'eus la vague impression que T. était

Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

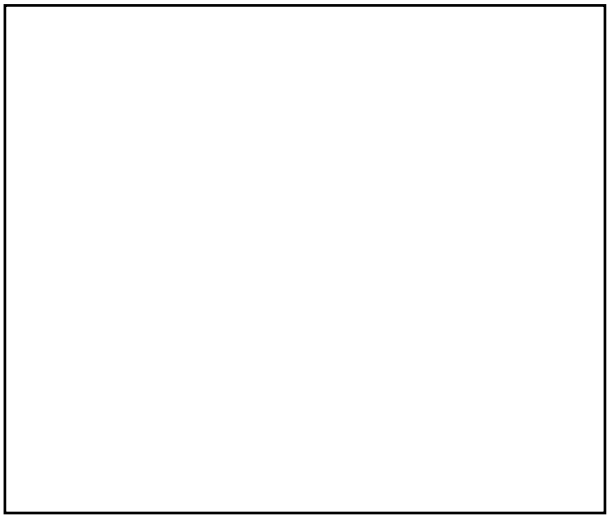
[156] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

[157] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

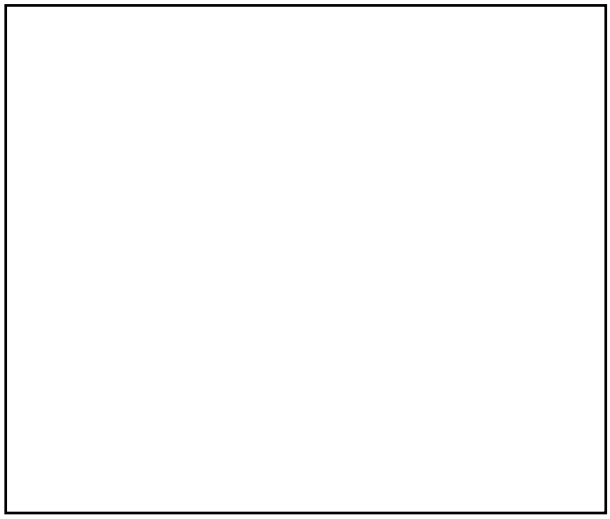
partout. Partout, sauf dans le lamentable cadavre du lit. T. n'avait plus de limites. »[158]



(ill. 43) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 44) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

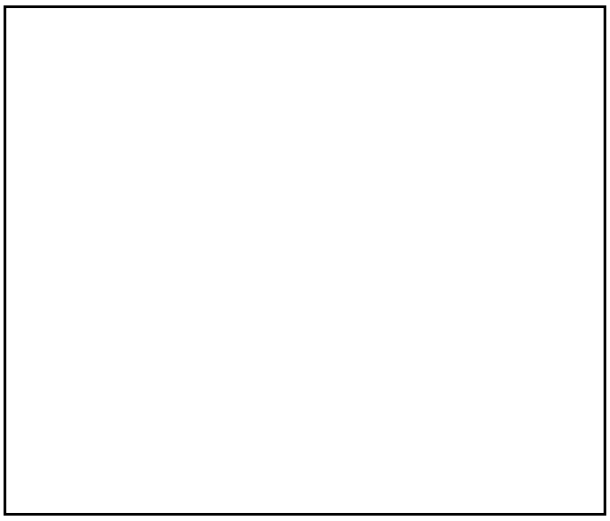


(ill. 45) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

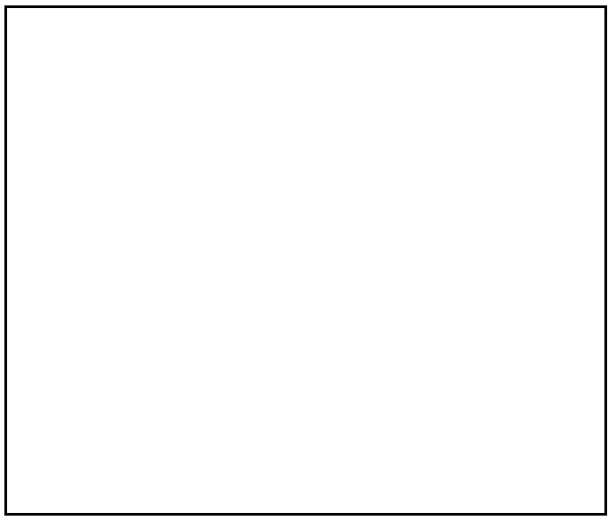
Si ces actions scéniques prennent sens en raison des rapports analogiques qu'elles entretiennent avec les énoncés textuels, d'autres sont au contraire automones, elles sont de l'ordre de l'image autotélique. N'ayant d'autre but qu'elles-mêmes, elles semblent prolonger les principes des poètes du Parnasse en tant que la recherche esthétique prime sur l'utilité, en l'espèce, traductionnelle. Il s'agit le plus souvent de scènes qui laissent dans un état d'incompréhension et/ou de surprise par leur absence de lien évident avec le texte-source. En introduction de *Chair de ma chair* - par Ilka Schönbein -, l'actrice-marionnettiste Ilka Schönbein apparait la tête surplombée d'un chapeau rond et le corps encastré dans une large bâche s'évasant vers le

[158] *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehle, Figurentheater Tübingen / Bagages de sable, création en 2011. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

bas, en train de tricoter (ill. 45). L'image se suffit à elle-même dans l'immédiat, l'évocation de l'araignée est perceptible et une référence aux Parques est envisageable. Sauf que, par la suite et de manière rétroactive, elle perd son indépendance en se voyant attribué un sens narratif lié au texte-source. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une représentation de la mère d'Olinka dont il sera apparu entre-temps qu'elle aura scellé le sort dans la mesure où, suite à un accident durant un numéro, elle réduira à l'état de béquille aussi bien physiquement que moralement au dépend des aspirations de celle-ci. De sorte que l'autotélisme est ici provisoire.



(ill. 45) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 46) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

En revanche, il est permanent en ce qui concerne le bal des rats de *Màquina Hamlet* durant lequel plusieurs couples composés d'un acteur-marionnettiste et d'une marionnette à taille humaine portant tous deux un masque de rat valsent sur le plateau (ill. 46). On sait que la symbolique du rat renvoie communément à l'idée de la maladie et de la contagion, peste oblige. Les masques à l'image de ce rongeur peuvent donc évoquer le fascisme en tant que maladie contagieuse qui n'épargnerait personne. C'est une première possibilité. Cependant, l'agrégée en philosophie Katia Kanban fait remarquer dans son analyse de la figure du rat que

> De Dostoïevski et Kafka à Nietzsche et Freud, tous ont vu que l'homme s'explique par sa vie souterraine et que ces tréfonds de l'âme humaine ont souvent été ignorés au profit d'une valorisation de l'esprit pleinement maître de ses capacités intellec-

> tuelles. Le rat, ici, symbolise cette vie infra-consciente que l'on préfère ignorée : cette lutte en sous-sols entre divers instincts et affects que traduit avec plus ou moins d'honnêteté, en tout cas avec beaucoup d'ignorance des processus sous-jacent, le flux conscient de notre pensée. Il symbolise les arrière-pensées, ce qui se joue derrière le masque humain, la bête que l'on cache avec plus ou moins de soin et d'hypocrisie ontologique.[159]

Cela nous conduit à une seconde possibilité - qui n'exclut pas la précédente voire même la complète - celle d'un renoncement à la civilisation consubstantiel à un abandon à la bestialité. Par ailleurs, puisque nous voyons ces figures mi-rats mi-hommes danser et que la danse se rapporte au mouvement, cette scène pourrait être une vision d'artiste de ce phénomène social (qu'il soit lié ou non au fascisme).

[159] Katia Kanban, « Le rat » in *Implications philosophiques* [En ligne]. URL : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/le-rat/#_ftn3

PARTIE 2. EXPRESSIVITÉ VISUELLE DU MARIONNETTIQUE

Chapitre 2.1. Singularité essentielle

Chapitre 2.2. Modèles artistiques

Chapitre 2.3. Rapport animé-inanimé

CHAPITRE 2.1. SINGULARITÉ ESSENTIELLE

Le recours au marionnettique dans une perspective théâtrale « sérieuse » s'est historiquement en grande partie fondé sur le rejet d'un acteur souffrant de la comparaison avec la marionnette. De Kleist à Gordon Craig en passant par Maeterlinck, de nombreux théoriciens ont considéré qu'une interprétation humaine n'avait pas les moyens de leurs ambitions. « Les gestes de l'acteur, l'expression de son visage, le son de sa voix, tout cela est à la merci de ses émotions […] Son visage et ses membres, s'ils n'échappent pas à tout contrôle, résistent bien faiblement au torrent de la passion intérieure et manquent de le trahir à tout instant »[160] se désole ainsi Craig. Tandis que Maeterlinck affirme que « l'absence de l'homme [lui] semble indispensable. Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui. [...] Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires : et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. »[161] Il ne s'agit plus aujourd'hui de chasser un homme saboteur hors de la scène pour lui substituer une marionnette salvatrice, mais bien plutôt d'avoir recours à l'un et l'autre en bonne intelligence. Ceci au regard de leurs possibilités respectives et de ce que celles-ci permettent d'apporter au texte-source.

2.1.1. Possibilités expressives

S'agissant de la tragédie, l'auteur Jean de La Taille conseillait de « se garder de faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et non par feinte ou autrement, car chacun verra bien toujours ce que c'est, et que ce n'est toujours que feintise [...] »[162]. Malgré la suspension consentie de l'incrédulité[163] de circonstance, certaines actions sont perçues comme feintes quel que

[160] Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*. Belval : Circé, 1999, p. 80-81.
[161] Maurice Maeterlinck, *Oeuvres I. Le Réveil de l'âme - Poésie et Essais*, Paul Gorceix (dir.). Bruxelles : Complexes, 1999, p. 462.
[162] Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie » in *Saül e Furieux*, 1572, f Aiiir°-v°.
[163] De l'anglais « willing suspension of disbelief ». Concept nommé en 1817 par Samuel Taylor Coleridge dans

soit leur degré de réalisme à partir du moment où chacun sait qu'elles ne sont pas réellement réalisables sur scène. Gisèle Vienne s'est ainsi confrontée à la difficulté de « tuer sur un plateau »[164] et confie : « Si une personne en tuait une autre sur un plateau, il serait fort possible que les spectateurs n'y croient pas, ou, du moins, seraient très dubitatifs quand à la réalité de l'acte. »[165]

Que ce soit au moyen de la déréalisation qu'elle peut produire ou bien de la désanimation qu'elle peut subir, la marionnette est en mesure de représenter la mort d'une manière qui, sans être certes réaliste, est crédible. Il en va sensiblement de même pour les violences physiques : celles infligées à Jaimie et Brad (tortures) dans *Jerk* - par Gisèle Vienne -, à Sunaka (énucléation) dans *Imomushi* - par Pseudonymo - ou encore à Olinka (viol incestueux) dans *Chair de ma chair* - par Ilka Schönbein - ne peuvent pas l'être sur scène par des acteurs autrement que par une simulation évidente quand des actes de maltraitance peuvent être réellement commis contre la marionnette. Prenant pour exemple une anecdote à propos d'un étudiant en art marionnettique qui, pendant un exercice en classe, avait violemment brisé sur son genou une marionnette à l'effigie d'Eric Garner (un afro-américain tué par un policier new-yorkais en 2014), le marionnettiste américain Dan Hurlin insiste sur cette puissance de représentation en prise avec le réel que permet la marionnette. Le professeur de théâtre Matthew Isaac Cohen, qui relate l'analyse de ce dernier, écrit : « *The symbolic violation was poignant for its permanency. The puppet was beyond repair; the work wich went into its making could not be retrieved. Its destruction was not just symbolic, as would be the case for a person impersonating Gerner, but actual. And in that way, the student's outrage was heard and made visceral.* »[166] Hurlin a lui-même abordé à la fois la mort et la violence dans *Demolishing Everything With Amazing Speed* - par Dan Hurlin - où « *the dolls are all victims*

Biographia Literaria.

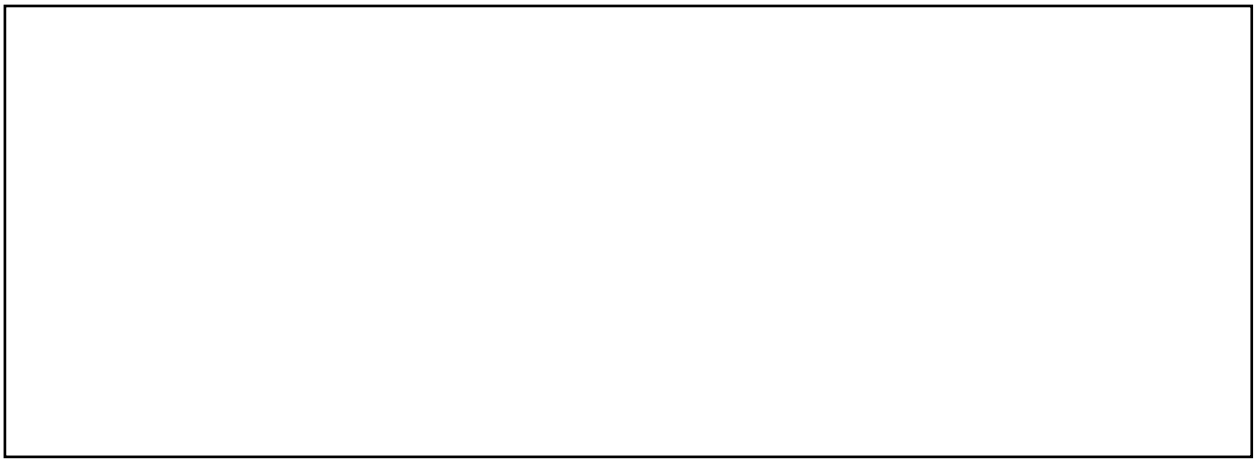
[164] Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 445.

[165] Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 445.

[166] Matthew Isaac Cohen, « Puppets, Puppeteers, and Puppet Spectators : A Response to the Volkenburg Puppetry Symposium» in *Contemporary Theatre Review*, 27:2, 2017, p. 279.

and/or perpetrators. A woman jumps from a ladder to her death, two lovers get into a fight and gouge each other's eyes out, a figure with an enormous rifle carries out a bloody attack. Everybody dies. »[167]

L'exemple du personnage au fusil est tout à fait particulier et révélateur de ce que peut la marionnette. Aux États-Unis où les fusillades de masse meurtrières se banalisent et où la question du contrôle des armes fait débat, voir ledit personnage (ill. 47) en abattre une demi-douzaine d'autres provoque le saisissement. Le journaliste Ben Brantley témoigne ainsi : « *The gray-haired woman seated near me watched these activities with the audible delight of a chuckling child at a Punch and Judy show. But like everyone else, she fell silent when a dapper, portly puppet suddenly loomed over an upstage wall of screens. He was holding a red rifle, which he trained on an animated corps of hand puppets gathered below. One by one, they fell over, as a projected image tallied the body count.* »[168] La marionnette est un recours pertinent dès lors qu'il s'agit de montrer ce qui inregardable pour cause d'invraisemblance ou d'insoutenabilité.

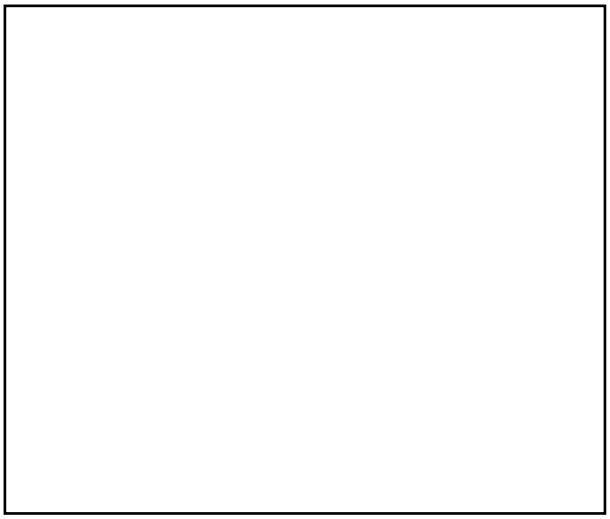


(ill. 47) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

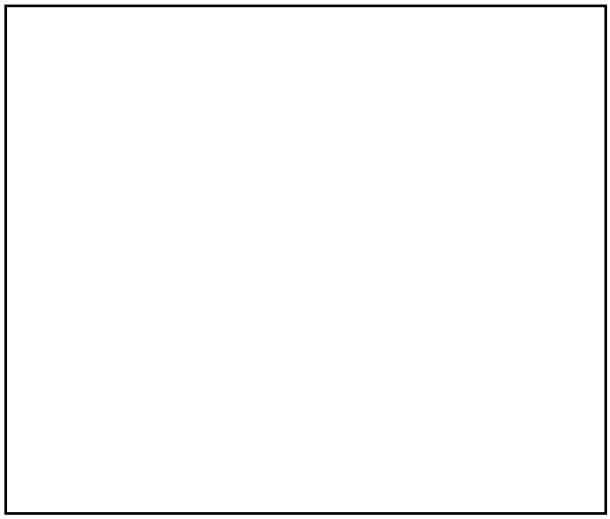
Elle l'est de même face aux difficultés techniques de représenter des événements textuels qui n'ont pas nécessairement été conçus de sorte à l'être et relèvent de surcroît d'une narrativité qui ne connaît que peu sinon aucune limite. C'est bien sûr le cas du roman, de la

[167] Vincent Kouters, *Fortunato Depero and Futurism*, Dossier de présentation de *Demolishing Everything with Amazing Speed*, 2016, p. 9.
[168] Ben Brantley, *Review: A Harrowing Puppet Show, 'Demolishing Everything With Amazing Speed'* in *New York Times* [En ligne]. URL : https://www.nytimes.com/2016/07/11/theater/review-a-harrowing-puppet-show-demolishing-everything-with-amazing-speed.html

nouvelle ou du poème, mais également de certaines pièces de théâtre[169]. Empruntant les codes de l'épopée médiévale, *Le Chevalier inexistant* - par Teatro Gioco Vita - relate différentes manœuvres militaires qui ne peuvent guère être accomplies telles quelles sur la scène. Si la charge de bataille entre destriers, qui implique donc un grand nombre de cavaliers ainsi qu'un vaste espace, n'est pas représentable avec des moyens conventionnels, des moyens marionnettiques le permettent. Par les jeux de superpositions, de transformations et de changements de plan ou d'échelle qui font la flexibilité de ses possibilités figuratives, le théâtre d'ombre reconstitue des motifs épiques tels que celui-ci sans encombre (ill. 48).



(ill. 48) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 49) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

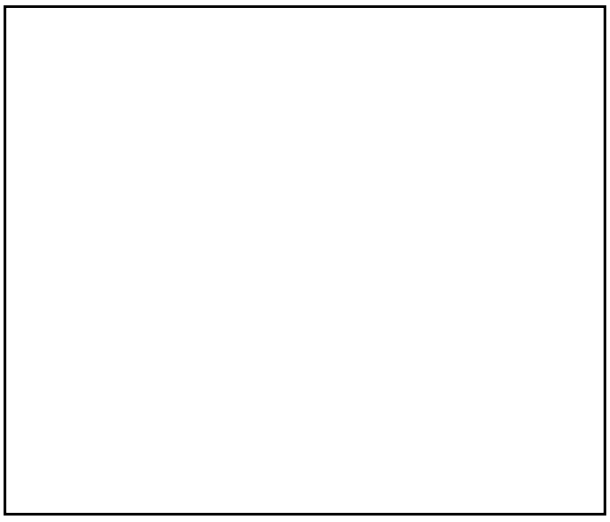
Toujours dans le cadre de l'épopée, en revanche mythologique, le marionnettique donne la possibilité de notamment représenter un combat avec un animal mythique dans *Gilgamesh*[170] - créé en 2008 par le Théâtre des Marionnettes de Genève (dir. Guy Jutard) à partir des textes fondateurs. Gilgamesh et Enkidou, deux marionnettes en papier kraft travaillé manipulées en Bunraku, affrontent un taureau céleste constitué d'une tête d'animal située à l'extrémité basse d'un drapé de papier kraft (ill. 49) qui trouve la mort à la suite d'une déchirure dans ce dernier.

Moby Dick d'Herman Melville est un meilleur exemple encore des résistances qu'un texte-

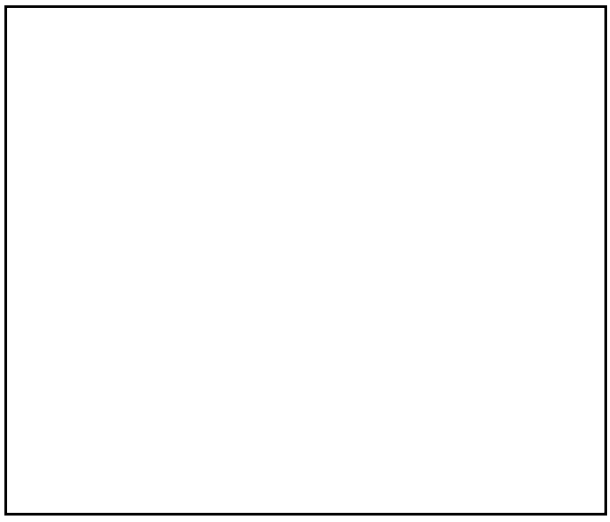
[169] Une partie de l'écriture dramatique contemporaine emprunte remarquablement aux autres formes littéraires leur liberté narrative. Mais le répertoire classique comporte déjà des pièces « injouables ». cf. Bernadette Bost, Jean-François Louette & Bertrand Vibert (dir.), *Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*. Chambery : Comp'Act, 2005.

[170] *Gilgamesh*, mise en scène de Guy Jutard, Théâtre des Marionnettes de Genève (Suisse), création en 2008.

source peut opposer à sa mise en scène ainsi que de la compatibilité avec la marionnette qu'il peut présenter - deux aspects qui sont en fait liés l'un à l'autre. Blair Thomas, qui a longuement travaillé sur ce roman en particulier[171], s'est déclaré « *very interested in how the book has many ideas and images that are really not fully stageable.* »[172] Si ce texte se cabre dans une perspective scénique, ce n'est pas seulement parce qu'il s'agit d'une épopée maritime, c'est également en raison de la complexité de ses caractéristiques. « L'œuvre est-elle d'ailleurs bien un roman ? »[173] interroge André Duhamel, chercheur en philosophie appliquée (université de Sherbrooke), qui ajoute que « la lecture nous met rapidement en présence du caractère composite, hétérogène ou hybride de l'œuvre : la narration est souvent interrompue par de longues digressions (ainsi du long chapitre pseudo-scientifique sur les baleines, chap. 32) ou mélangée à des exposés pédagogiques, philosophiques, historiques, critiques, etc. »[174]



(ill. 50) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 51) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Cette forte composante théorique s'accompagne de métaphores et autres allégories qui s'ouvrent tout à fait au marionnettique. Ishmaël imagine ainsi la baleine blanche comme « un

[171] Depuis 1990, il a proposé plusieurs version du roman notamment *Moby Dick* (1995 + 1996) avec Redmoon et *Moby Dick or The Brotherhood of the Monastic Order of Ancient Mariners Purges the Ills of Society Through a Reading of the Tales of Moby-Dick* avec Blair Thomas and Co (2010).

[172] Carrie McGath, « This Chicago Director Brings 'Moby Dick' To The Stage...With Shadow Puppets » in Chicagoist [En ligne]. URL : https://chicagoist.com/2016/03/30/literature_with_puppets_moby_dick_t.php

[173] André Duhamel, « Moby-Dick de Herman Melville : de l'allégorie de la caverne à l'allégorie de la baleine. » in Études littéraires, 42 (2), 2011, p. 97.

[174] André Duhamel, « Moby-Dick de Herman Melville : de l'allégorie de la caverne à l'allégorie de la baleine. » in Études littéraires, 42 (2), 2011, p. 97.

grand fantôme pareil à une colline de neige dans le ciel ». Cette vision de l'esprit trouve sa concrétisation dans la large marionnette de Thomas faite de papier de soie blanc transparent et manipulée par-dessous (ill. 50) dans une version (*Moby Dick*), et, dans une autre (*Moby Dick or The Brotherhood of the Monastic Order of Ancient Mariners Purges the Ills of Society Through a Reading of the Tales of Moby-Dick*), par une forme ovoïdale faite de papier surplombant les acteurs et accueillant des projections (ill. 51).

Outre ce qui n'est pas regardable, la marionnette convient à ce qui n'est pas visible au sens strict - il est alors davantage question de phénoménologie que d'esthétique. Cela recouvre un panorama de dynamiques et d'états intérieurs qu'en tant que média, elle est capable de relayer à travers sa valeur symbolique ou son pouvoir métaphorique. Avec Agilulfe, le texte-source du *Chevalier inexistant* - par Teatro Gioco Vita - propose un personnage qui est décrit par Calvino comme « une armure qui marche et qui à l'intérieur est vide »[175] laquelle tient debout par la force de sa volonté. Un principe de dynamique interne qui n'est pas sans rappeler le *conatus*[176] de Spinoza. Selon la proposition de ce dernier énonçant que « chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être »[177], ce concept désigne l'effort ainsi fourni, lequel trouve un écho dans celui du chevalier désincarné et une formalisation à travers ce qu'il est. Armure vide « pleine d'une énergie concentrée, d'une tension de la volonté »[178] comme le rappelle Florence Plet, maitre de conférence en langue et littérature médiévales (université Bordeaux 3), Agilulfe est virtuellement une effigie animée. Étant effectivement une effigie animée, la marionnette est à même dans de telles circonstances de représenter l'idée d'une existence subordonnée à une force intérieure. Dans *Hunger* - par TinkerTing, Nordland Visual Theatre et Pickled Image -, une force réside également au creux du protagoniste : la faim qui, comme la volonté d'Agilulfe, relève d'une dynamique interne existentielle, car c'est à travers elle qu'il se perçoit comme en vie. La docteure en sémiologie théâtrale Louise Vigeant indique,

[175] Italo Calvino, ?
[176] « Potentia sive conatus »
[177] Baruch de Spinoza, *Ethique*, (Proposition 6.). Paris : éd. de l'éclat, 2005, p. 163.
[178] Florence Plet, « Six personnages en quête d'épique. Le Chevalier inexistant d'Italo Calvino » in Caroline Cazanave (dir.), *L'épique médiéval et le mélange des genres*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 293.

en effet, que

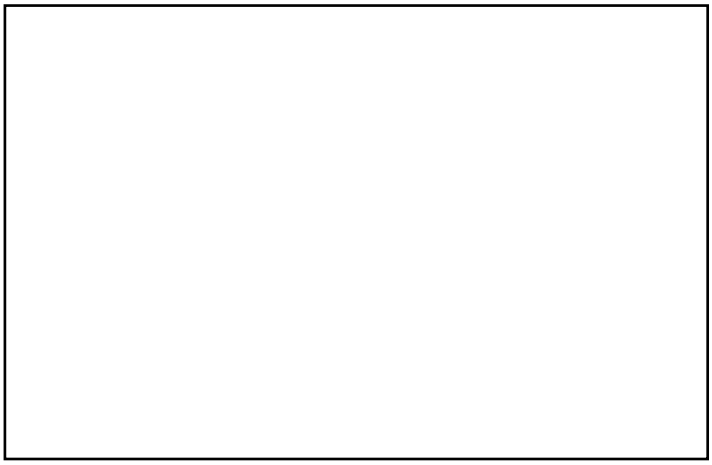
> cette faim que ressent notre personnage est si insatiable que même lorsqu'il parvient à toucher quelque maigre salaire, plutôt que d'essayer de se sortir de sa misère, il va donner son argent ou alors, s'il s'achète un repas, ce sera pour le vomir immédiatement après l'avoir ingurgité. Comme s'il ne « fallait » pas finalement assouvir sa faim. [...] L'épreuve de la faim est peut-être, à l'analyse, le symbole d'un apprentissage de la douleur métaphysique, une sorte de rite de passage pour celui qui doit toujours vivre sur la corde raide, pour se donner l'illusion qu'il vit.[179]

Sur la base desdites caractéristiques de celui qu'elle vise et de l'effet qu'elle lui procure, la faim affirme sa similitude avec la manipulation marionnettique. L'épreuve de la faim qui permettrait au personnage de se donner l'illusion de vivre fait écho à la manipulation qui permet de donner l'illusion de la vie à une marionnette. Le docteur en littérature générale et comparée Jérôme Lucereau précise de plus que « […] la faim est à la fois l'expression de la permanence de l'incomplétude et son symbole. Tout manque est faim et toute faim s'exprime par les registres du manque. »[180]

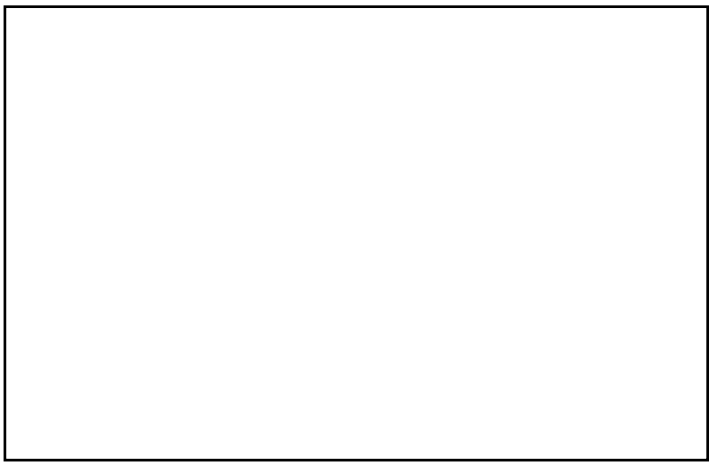
(ill. 52) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La marionnette portée constituée d'une tête et d'un buste sans ventre (ill. 52) à laquelle les acteurs-marionnettistes Per Arne Løset et Gisle Hass prêtent chacun une main et occasionnel-

[179] Louise Vigeant, « La Faim » in *Jeu*, (79), 1996, p. 149.
[180] Jérôme Lucereau, *Les écritures de la faim: Elements pour une ontologie de la faim*. Paris : L'Harmattan, 2017, p. 29.



(ill. 53) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



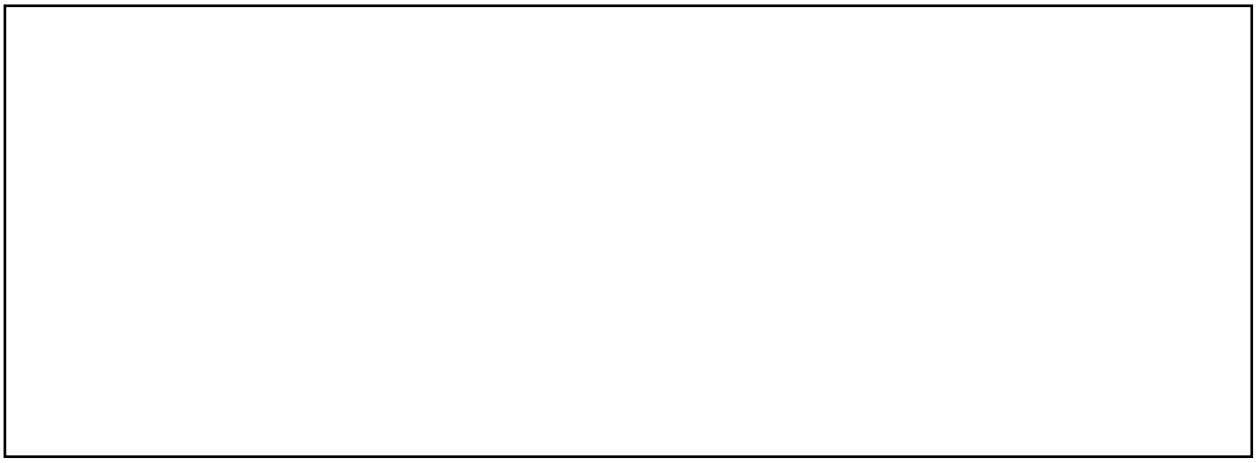
(ill. 54) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

lement des jambes se donne dans son incomplétude et dans le comblement de celle-ci par les deux hommes. Mais la marionnette qui a faim de corps et qui est nourrie par celui de l'humain demeure insatiable en raison de l'hétérogénéité des matières de l'une et de l'autre.

Sans aller jusqu'à couvrir tout un système existentiel, la marionnette est en mesure d'amener dans le champ du visible des états physiologiques et mentaux. Parce que constituées d'une tête, d'un buste, de bras et jambes séparés pour l'une et d'une tête, d'une paire de seins, de bras et jambes séparés pour l'autre, les marionnettes de l'héritière dans *Shun-Kin* - par Complicité - (ill. 53) et d'une prostituée (Eva) danseuse dans *The Erotic Anguish of Don Juan*[181] (ill. 00) - créé en 2009 par la compagnie canadienne Old Trout Puppet à partir de la pièce de théâtre *Dom Juan* (1682) de Molière - concrétisent la déconstruc-

[181] *The Erotic Anguish of Don Juan*, mise en scène de Vanessa Porteous, Old Trout Puppet (Canada), création en 2009.

tion associée à la jouissance par cette déliaison de leurs parties. Toutes deux sont, en effet, impliquées dans un acte sexuel avec respectivement Sasuke et Don Juan. Or Jacques Derrida fait justement observer que « *everytime there is 'jouissance' [...] there is 'deconstruction'. Effective deconstruction.* »[182] Dans */Séance/ – Sequences interpreting the invisible*[183] - créé en 2015 par la compagnie allemande Dekolta Handwerk à partir de la nouvelle *Le Horla* (1886) de Guy de Maupassant -, la marionnette est de nouveau utilisée pour rendre compte d'une autre forme de déconstruction : la schizophrénie. Celle-ci va de pair avec une reconstruction ainsi que l'indique le docteur en psychopathologie Benoît Virole, « la schizophrénie s'accompagne d'une déconstruction ontologique et d'une reconstruction déviante. »[184]

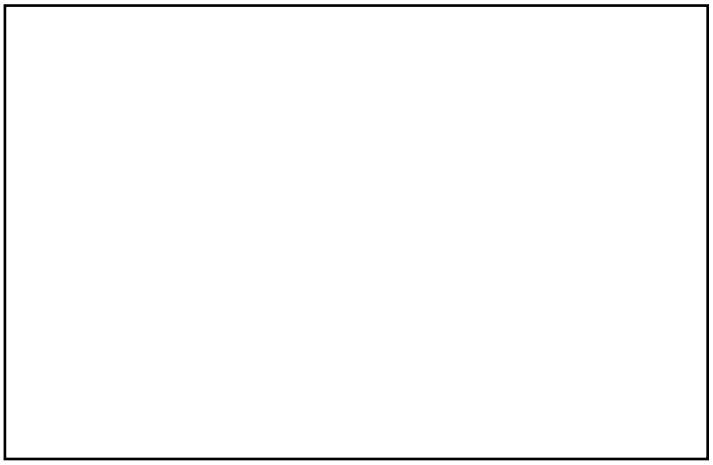


(ill. 54) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

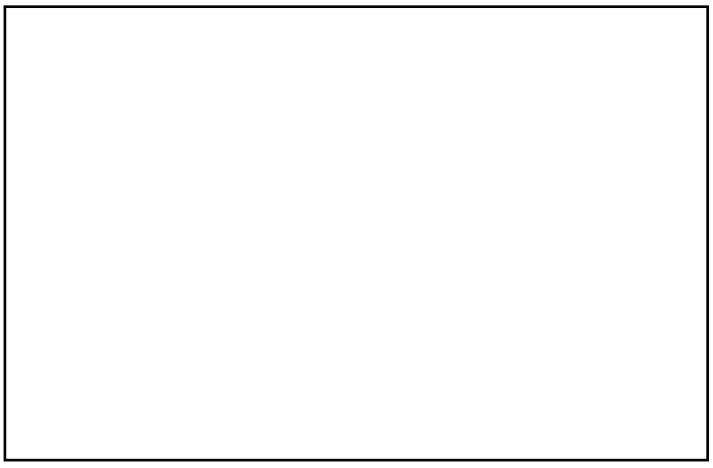
Ce double phénomène est représenté par l'apparition furtive à côté du performeur Jan Jedenak d'une entité marionnettique se tenant de la même manière que lui via un jeu d'ombre et de lumière (ill. 54) qui dévoile cette présence jamais vue par le narrateur dans la nouvelle, même s'il pense le contraire dans sa lettre du 19 août où il écrit : « Je l'ai vu ! » après s'être tenu face à un miroir qui ne lui renvoya pas son reflet. « Mais c'est une erreur, affirme la chercheuse Antonia Fonyi, le héros n'a pas vu le Horla, il a vu seulement qu'il ne se voyait pas. »[185]

---

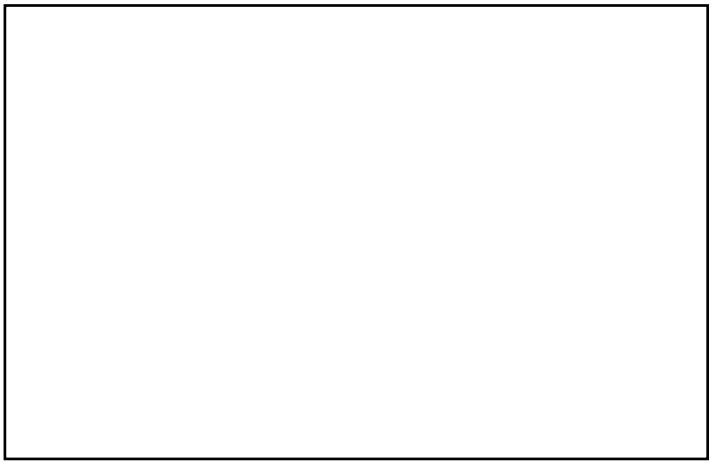
[182] Jacques Derrida, *Acts of literature*, Derek Attridge (dir). Londres : Routledge, 1997, p. 56.
[183] */Séance/ – Sequences interpreting the invisible*, mise en scène de Jan Jedenak, Dekoltas Handwerk (Alemagne), création 2015
[184] Benoît Virole, *La complexité de soi : essai de psychologie*. Orsay : Charielleditions, 2011, p. 259.
[185] Antonia Fonyi, « Le Horla, les doubles et les symétries conflictuelles » in Déborah Lévy-Berthera (dir.), *Le double, l'ombre, le reflet* : *Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. Nantes : Opéra, 1996, p. 70.



(ill. 55) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 56) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 57) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Lorsqu'elle a visiblement lieu, la juxtaposition de l'acteur et de la marionnette - qui les situe côte à côte plutôt que face-à-face - réalise cette vision qui était fausse dans la frontalité, mais aux yeux du spectateur.

La marionnette peut encore suivre l'évolution d'un processus de pensée comme dans *Rhinocéros*[186] - créé en 2011 par la compagnie suisse Les Hélices à partir de la pièce de théâtre homonyme (1959) de Ionesco -, où la succession de trois de ses types marque par le passage de l'un à l'autre le franchissement d'une étape de plus dans la progression du totalitarisme. D'abord discret - c'est le temps des marionnettes sur table (ill. 55) -, il entame ensuite sa montée - c'est le temps de la marionnette à gaine (ill. 56) - puis parachève son oeuvre d'alinéation - c'est le temps de la marionnette portée (ill. 57). Cette évolution marionnettique traduit celle des individus qui d'abord minimisent

[186] *Rhinocéros*, mise en scène d'Isabelle Matter, Compagnie des Hélices (Suisse), création en 2011.

le phénomène, se laissent ensuite séduire par ses promesses puis adhèrent à ses idées. La marionnette portée témoigne à la fois de la déshumanisation à laquelle aboutit la pensée totalitariste et par contraste à l'humanisme de Bérenger qui, torse nu et sans marionnette, se retrouve seul en scène pour son monologue final s'achevant sur la tirade : « Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! »[187]

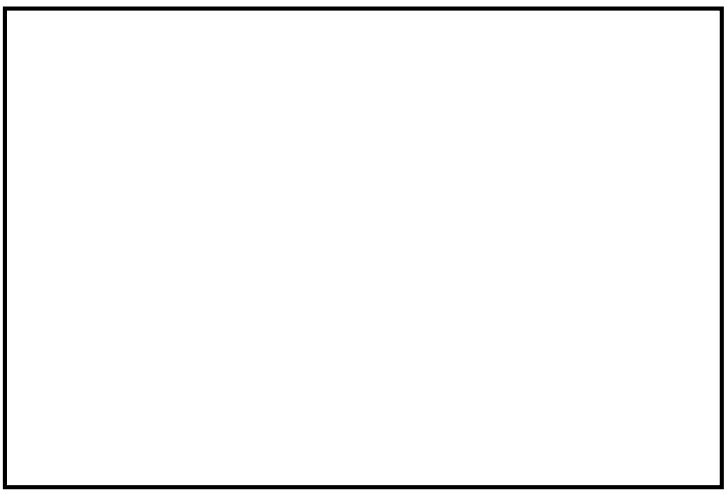
2.1.2. Formalisation esthétique

Un premier biais d'expressivité est sans doute la caractérisation physique de la marionnette - donc sa matière et sa forme de construction - car elle contribue par sa seule nature à la production du sens. En raison de la variété et du potentiel de la matière, le travail de cette dernière est une préoccupation majeure des praticiens de la marionnette. « Sa texture (poids, taille, masse, épaisseur, souplesse, rigidité, transparence, opacité...) est la principale donnée avec laquelle il faut composer. Que cette matière soit brute, pure (planches de bois, tissus, grillage, papier, carton...) ou transformée, déjà mise en forme, la richesse de ses propositions est infinie »[188] explique la marionnettiste Carine Gualdaroni. Du fait de ses propriétés et des imaginaires qui s'y rattachent, la matière est au demeurant une source de significations susceptibles d'aller de pair avec des éléments textuels.

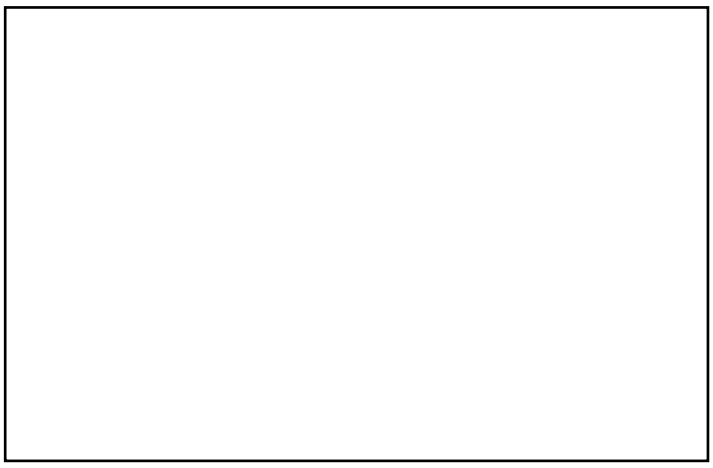
Le papier des marionnettes d'*Une Antigone de papier, tentative de défroissage du mythe*[189] (ill. 58) - créé en 2007 par la compagnie française Les Anges au Plafond à partir notamment des textes de Robert Graves, Sophocle, Anouilh et Bauchau -, renvoie à la mémoire, au mythe et à la transmission par son rapport à la textualité. Ce dernier est, en effet, lié à la question de la littérature et de l'archive qui rejoint le motif de la figure mythologique - en l'occurrence Antigone - dont l'histoire est écrite, conservée et réécrite.

---

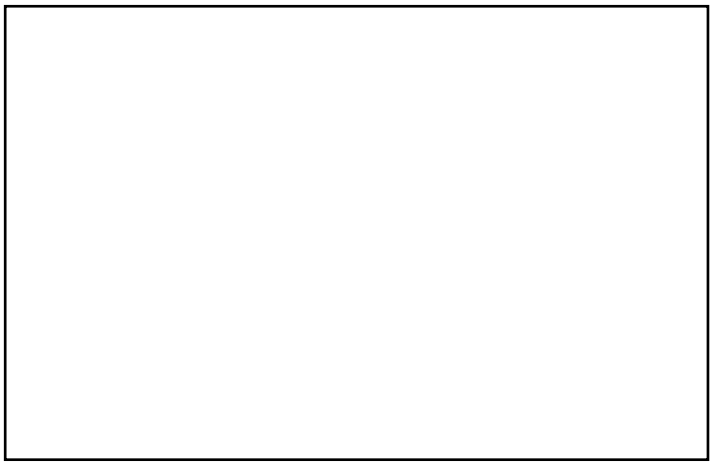
[187] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1959, p. 246.
[188] Carine Gualdaroni, « Entrer en matière à même les gestes de fabrication » in *Revue COI*, n° 02, 2016, p. 35.
[189] *Une Antigone, tentative de défroissage d'un mythe*, mise en scène de Brice Berthoud, Les Anges au Plafond (France), création en 2007.



(ill. 58) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 59) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 60) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Parce qu'elle absorbe et isole à la fois, la mousse de la marionnette du *Horla* - par Clastic Théâtre - (ill. 59) se rapporte à la perméabilité psychique du narrateur à l'entité supposée le hanter d'une part, et d'autre part, à la solitude qui accompagne le processus d'aliénation qu'il subit. Dans *Être peut-être*[190] - créé en 2011 par la compagnie française Bouffou Théâtre à partir de l'oeuvre de Shakespeare -, le cuir des marionnettes (ill. 60) fait, par sa similarité avec la peau, le lien avec la thématique de la vulnérabilité humaine présente chez Shakespeare.

Une même matière peut par ailleurs « raconter » quelque chose de différent selon le texte-source concerné. Dans *Un Cid*[191]- créé en 1996 par la compagnie française Emilie Valantin (anciennement Théâtre du Fust) à partir de la pièce de théâtre *Le Cid* (1637) de Corneille

[190] *Être peut-être*, mise en scène de Serge Boulier, Bouffou Théâtre (France), création en 2011.

[191] *Un Cid*, mise en scène d'Émilie Valantin, Théâtre du Fust (France), création en 1996.

- et dans *Anywhere*[192] - créé en 2016 par la compagnie française L'Entrouvert à partir du roman *Oedipe sur la route* (1990) d'Henry Bauchau -, les marionnettes sont ainsi faites de glace (ill. 61 et ill. 62) sans avoir pour autant la même signification. Valantin indique que « la glace s'est imposée comme choix esthétique dès le début du travail. Elle a tout de suite été une invitation à se protéger de la caricature, tentation permanente de la marionnette - on ne peut pas ridiculiser un personnage en glace -, et en cela a conforté le choix de jouer « positivement » *Le Cid* et non pas de le parodier. »[193] Elise Vigneron déclare de son côté que sa « recherche porte sur la glace (marionnette de glace à fil et écran de glace), sur sa transformation en liquide (pluie, encre) puis en gaz (brume) comme métaphore de la transformation intérieure d'Œdipe. »[194] La première trouve à la glace un intérêt qui est plutôt pragmatique quand pour la seconde, il est davantage allégorique, il y a donc d'emblée une divergence d'approche puis d'expression autour du phénomène commun de fonte qui symbolise la vanité humaine pour l'une et à la purification pour l'autre.

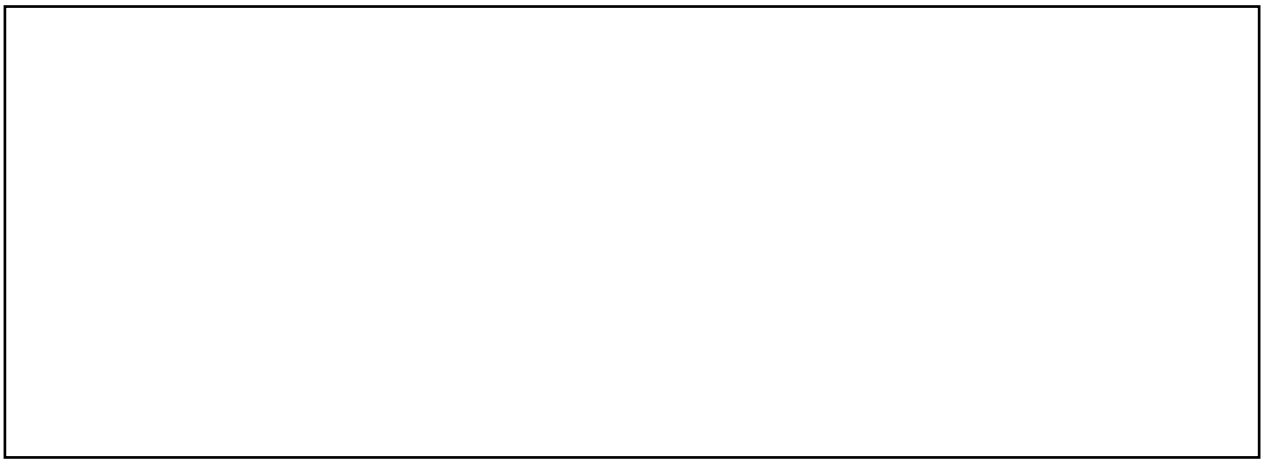
(ill. 61) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

(ill. 62) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

En ce qui concerne le traitement formel, la tendance générale est actuellement à la prédominance du figuratif sur l'abstrait.[195] « Il me semble que cela va de soi, il faut que les

[192] *Anywhere*, mise en scène de Élise Vigneron, Théâtre de L'Entrouvert (France), création en 2016.
[193] Emilie Valantin, *Des marionnettes en glace*, Dossier de présentation de *Un Cid*, 1996, p. 4.
[194] Elise Vigneron, *La transformation de la matière au coeur de la dramaturgie*. Dossier de présentation de *Anywhere*, 2016, p. 5.
[195] Le terrain de l'abstraction paraît être plutôt investi par le théâtre d'objet.

personnages aient l'air de personnages. Et faire de la marionnette d'une façon abstraite, c'est quand même un peu risqué. Cela peut aller sur quelques moments ou quelques expériences, mais je pense que le public a plaisir à reconnaître des personnages, à se reconnaître dans une figure humaine »[196] estime Valantin. Le fait est que les morphologies de type anthropomorphique sont très présentes sur la scène marionnettique et elles le sont d'autant plus lorsqu'il y a réécriture. Les textes-sources choisis engagent en effet massivement l'humain qui conserve cette condition dans la plupart des cas. C'est-à-dire qu'il n'est pas « dépersonnifié » par sa représentation sous une autre forme que la sienne. Métaphoriquement réduit à l'état de chenille par un aspect larvaire ainsi qu'une gestuelle ondulatoire due à l'amputation de ses membres, Sunaga aurait par exemple pu être présenté comme ayant réalisé cette transformation et paraître sous la forme de cet insecte dans *Imomushi* - par Pseudonymo -, cependant il conserve celle d'un homme (ill. 63).



(ill. 62) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La représentation de l'humain n'est pas une spécificité contemporaine puisqu'elle constitue pour l'art marionnettique un sujet fondamental. Si elle a été longtemps abordée selon une esthétique réaliste, cette dernière a progressivement perdu de son attractivité jusqu'à souffrir d'une mauvaise image qui lui vaut tous les évitements. Parce que l'imitation du réel visant l'exactitude rapproche la marionnette de l'acteur en matière d'expressivité, elle constitue une

[196] Propos retranscrits par moi-même à partir de la vidéo de grand entretiens / en-scènes consacrée à Emilie Valantin et réalisée par Pierre-Alain Crémieu. Disponible sur le site https://entretiens.ina.fr

menace pour la spécificité marionnettique. Cette dernière est un élément essentiel de la mise en place par la suite d'un réalisme volontairement imparfait car empêché de se réaliser tout à fait. Non seulement, il ne cherche pas à gommer son artificialité, mais de plus il en exhibe la trace alors même qu'il réduplique le réel avec plus ou moins de minutie.

La marionnette hypperréaliste[197], sur le modèle de la sculpture du même mouvement, introduit ainsi des points d'incohérence - des « break-points » pourrait-on dire - dans une figure par ailleurs d'une exactitude photographique. L'effet de réel des marionnettes de Bérangère Vantusso depuis *Kant*[198] - créé en 2007 par Trois Six Trente à partir du conte homonyme (1990) de Jon Fosse - est entravé dans son réalisme par une discordance au niveau de l'échelle : « L'hyperréalisme est lié à la facture plastique, c'est-à-dire au soin apporté à la réalisation de personnages qui auront le plus possible l'apparence de la vie, par leur silhouette, leur carnation, leurs vêtements, mais jamais à l'échelle 1. »[199] Le trouble perceptif provoqué

(ill. 63) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[197] Voir Didier Plassard, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes: pour une mutation du regard » in Eruli Brunella (dir.), *Puck n°17 : Le point critique*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2010, pp. 29-40.

[198] *Kant*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2007.

[199] Bérangère Vantusso, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 432.

fait écho au doute que le personnage marionnettique (ill. 63), un enfant qui s'interroge sur le monde, éprouve face à un réel dont il imagine qu'il pourrait bien n'être qu'une illusion. Chez Gisèle Vienne qui quant à elle respecte les échelles - les mannequins d'*I Apologize* - par Gisèle Vienne - mesurent environ un mètre cinquante comme les jeunes filles d'une douzaine d'années qui cor respondent à la figure de la lolita prise en modèle -, la discordance se trouve au niveau de leur statisme. Moins manipulées que déplacées, leur inertie relativise leur réalisme en tant que supposées êtres vivants.

La technique de manipulation employée constitue un second biais d'expressivité, car elle participe aussi à la construction du sens. En l'occurrence à travers sa narrativité intrinsèque : sa mise en acte concrétise des éléments textuels. Mises en relation avec un texte-source, les spécificités de chacune justifient leur usage. « *Fin de partie*, où sont cloîtrés les deux protagonistes et leurs parents, sera radicalement différente si j'utilise des marionnettes à fils ou des poupées bunraku »[200] fait remarquer Jean-Louis Heckel. Il existe toutefois un « socle thématique » constitué de deux idées liées à celle de la marionnette même et par conséquent communes aux différentes techniques. Il s'agit de « l'allégorie de relations de pouvoir » ainsi que de « la mise en scène d'une dissociation psychique ou celle d'un prolongement fantasmatique du moi » pour reprendre les termes de Didier Plassard[201].

(ill. 64) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

(ill. 65) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

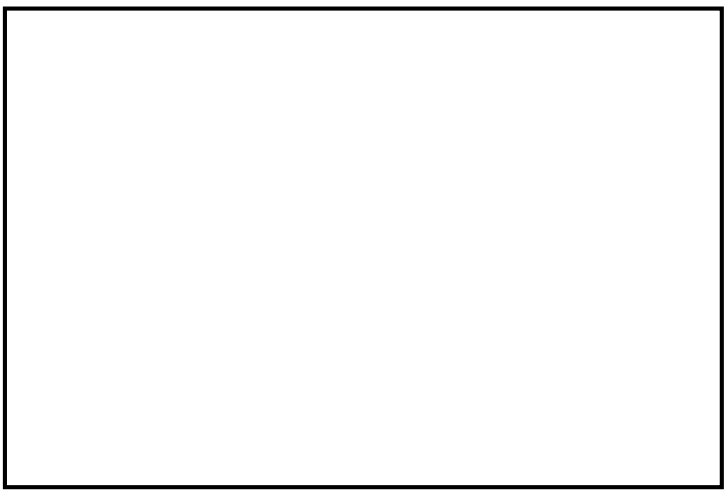
[200] Jean-Louis Heckel, « Interroger notre vision du monde » in *Registres*, n° 15, 2011, p. 144.
[201] Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine » in *Théâtre Public*, n°193, p. 22.

Dans *Shun-Kin* - par Complicité -, la manipulation Bunraku de la riche héritière au contact de l'acteur non-manipulateur interprétant le jeune domestique (ill. 64) fait le lien avec le rapport dominant-dominé qui caractérise les personnages, l'une infligeant coups et humiliations à l'autre. Dans *Le Horla* - par Clastic Théâtre - , la manipulation en prise directe du narrateur par François Lazaro établit une relation avec la hantise du premier par une entité lui imposant sa volonté (ill. 65). Dans *Chair de ma chair* - par Ilka Schönbein -, la fille Olinka lutte contre la domination de sa mère qui existe à travers elle sur le plan identitaire (ill. 66).

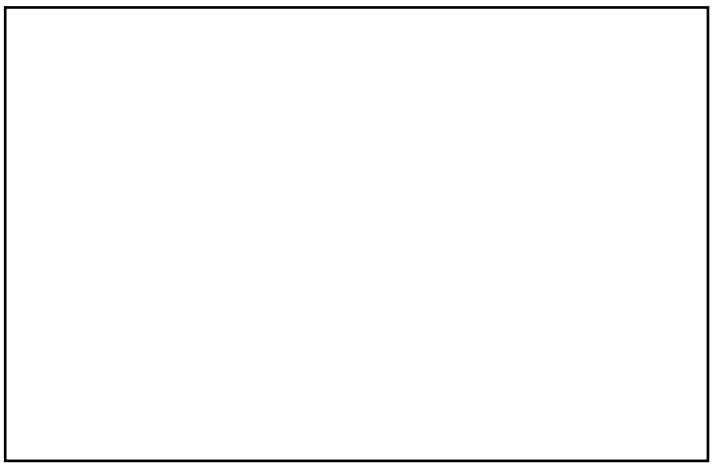
(ill. 66) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Ces permanences trouvent sans doute leur origine dans les questionnements autour d'une part de la liberté d'action de l'homme et d'un déterminisme extérieur à sa volonté et d'autre part de la conscience de soi et des limites physiques de l'individu. Si elles sont difficilement tout à fait dissociables de l'art marionnettique, ces deux idées irradient plus ou moins intensément en fonction des réécritures. C'est-à-dire qu'elles peuvent être mises en exergue si elles entretiennent un rapport avec le texte-source et en retrait si ce n'est pas le cas ou bien que d'autres idées textuelles sont privilégiées.

Au-delà de ce socle thématique, les techniques de manipulation ont davantage à exprimer. Les caractéristiques pratiques et métaphoriques propres à chacune permettent de servir différents propos. Le théâtre de papier est ainsi remarquablement approprié à un texte-source avec illustrations. Les figurines en papier de *The Vinegar Works* - par Blair Thomas & Co. - pré-



(ill. 67) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 68) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

sentent une forte ressemblance avec leurs modèles illustrés. Dans le cas de *The Gashlycrumb Tinies*, elles semblent presque avoir été découpées directement dans l'ouvrage concerné (ill. 67 et ill. 68). De plus, le castelet dans lequel elles évoluent encadre les figurines en papier tout comme les modèles illustrés le sont par une bordure blanche. Dans ce contexte de grande similarité, la plus-value de l'animation consiste en une concrétisation narrative. Les illustrations de cet abécédaire représentent toutes un enfant - dont le prénom est associé à une lettre - à un instant précédant une issue fatale relatée en légende comme déjà produite : « *H is for Hector done in by a thug* ». Cette approche rappelle celle de l'instant prégnant théorisé par Lessing : « La peinture, dans ses compositions où tous les objets coexistent, ne peut saisir qu'un seul instant de l'action ; elle doit donc le choisir aussi fécond qu'il est possible, et tel qu'il fasse le mieux comprendre le mieux possible

ce qui précède et ce qui suit. »[202] En ce qui concerne Hector, son isolement donne à penser qu'il s'est auparavant retrouvé livré à lui-même et les deux mains tenant un bâillon laissent présager qu'il sera prochainement enlevé par un individu. La manipulation, elle, « résout » en quelque sorte cette image en donnant à voir les trois phases qui la constituent : Hector est isolé ; les mains au bâillon apparaissent ; l'enfant est enlevé dans un cri. La technique abonde ici dans le sens du texte-source en tant que livre (même matière : du papier) et en tant que récit (même contenu : l'enlèvement). L'animation du dessin de Gorey via sa réélaboration en figure de papier permet de déployer sa légende en une - courte - série d'actions significatives. Cela rappelle le passage d'une bande dessinée à une série d'animation, par exemple.

C'est en revanche au récit tout particulièrement que la technique est liée dans *Jerk*, Gisèle Vienne qui considéra comme « beaucoup plus judicieux d'utiliser des marionnettes à gaine »[203] (ill. 69) malgré que la nouvelle soit écrite pour des marionnettes à fils avec castelet. (Il y est, en effet, fait mention de « *string puppets* ».) Elle justifie ce parti-pris par le fait que le

(ill. 69) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[202] Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Charles Vanderbourg. Paris : A.-A Renouard, 1802, p. 126.
[203] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 375.

texte lui a donné l'impression de pouvoir « s'inscrire d'une certaine façon dans la tradition de la marionnette à gaine en déployant un contenu tout à fait immoral, subversif, incorrect »[204] et qu'elle aie estimé qu'avec « cette histoire terrible de jeunes gens qui en tuent d'autres et vont jusqu'à l'intérieur de leur corps, c'était assez juste de voir le marionnettiste littéralement mettre ses mains dans les corps des poupées. C'est quelque chose qu'on ne lit pas de cette manière quand on voit un type qui fait de la marionnette à gaine. »[205] L'impulsion du geste manipulatoire suivant une trajectoire verticale du bas vers le haut évoquant la pulsion et le jaillissement, la gaine (qui s'en est faite une spécialité selon une perspective historique) s'avère effectivement adaptée aux sujets violents et transgressifs. Elle est par nature en mesure de prendre en charge des dialogues explicites tels que ceux écrits par Dennis Cooper. « Dis-moi que mon sexe est Dieu »[206] ou « Tu as aimé quand je t'ai coupé les couilles ? »[207], par exemple. Elle l'est également lorsqu'il s'agit de réaliser les événements narratifs les plus marquants. Le geste d'introduire sa main dans une gaine reflète la pratique sexuelle dite du « *fist-fucking* » pratiquée par Dean sur le corps de Buddy et indiquée par la didascalie « *He withdraws his fist from Buddy's butt, and stands there, arms folded, wondering.* »[208] L'implication manuelle immédiate de cette technique réévalue de plus à la hausse la responsabilité du personnage de David Brooks dans le processus narratif. Le dispositif marionnettique établi par le texte-source, qui engage donc des marionnettes à fils, lui adjoint des assistants : « *His half dozen assistants were already poised along the raised platforme there, leaning over the stages's rear wall, string puppets dangling from their slayed hands.* »[209] et « *Looking up from the script, David eyed an assistant who yanked a cord. Round front of the puppet theater, curtains noisily parted on four marionettes, like tiny human beings, posed against the first of several spare yet evocative hand-painted sets.* »[210] Il ne lui attribue pas explicitement la fonction de manipulateur contraire-

[204] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 375.
[205] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 375.
[206] *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne, création en 2008. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[207] *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne, création en 2008. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[208] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.
[209] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.
[210] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.

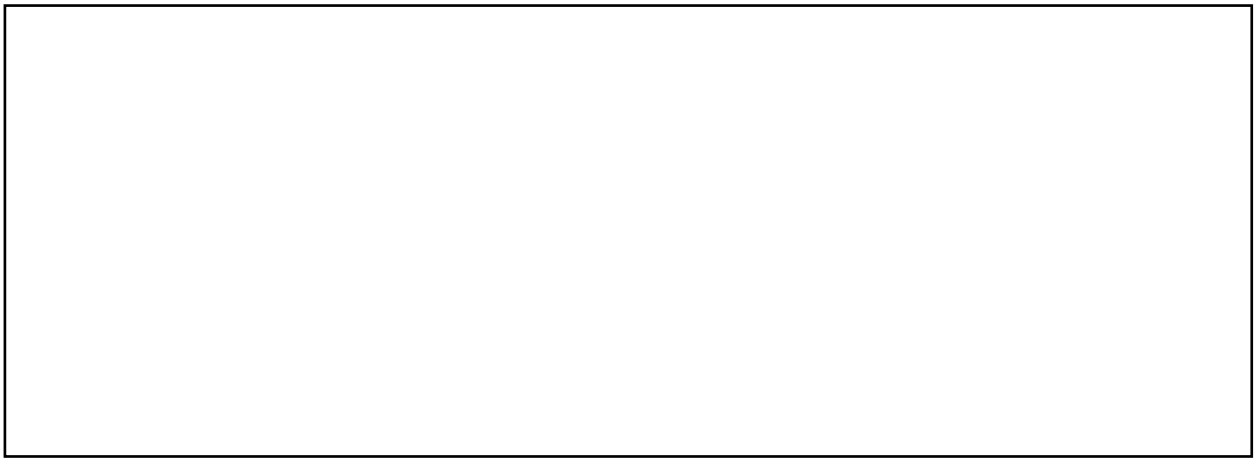
ment à celle de donneur de voix : « *[...] before I step behind the curtain over there... [...] ... and become the voices of my poor dead companions and victims...* »[211] et : « As the Wayne puppet turned its head to "speak to" the Dean puppet, the real David Brooks licked his lips, preparing to throw the first of his finely tuned vocal impersonations into the thick of that fakeness. »[212] Le passage des fils à la gaine avec éviction des assistants aboutit à ce que la manipulation soit en totalité confiée au personnage, le liant plus étroitement encore aux actes représentés et auxquels il a pris part.

2.1.3. Manipulation élargie

La plupart du temps d'abord utilisées pour leur narrativité, les données textuelles sont quelques fois également utilisées pour leur physicalité consubstantielle. « Quelle qu'en soit l'histoire, la situation ou le « contenu »… il n'est pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique », remarque Emmanuel Souchier, professeur en sciences de l'information et de la communication (université Paris-Sorbonne). « C'est une vieille histoire que celle qu'entretiennent le texte et « l'image du texte ». »[213] Dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable -, les titres des textes-source sont manuellement écrits à la craie sur une ardoise en direct (ill. 70), le processus d'écriture étant filmé et projeté simultanément. Ce qui matérialise le propos de l'écrivain Claude Simon lorsqu'il indique que « l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci [...] »[214] Le présent - devenu passé depuis - du travail d'écriture de Giacometti connaît ainsi une actualisation à travers sa reproduction dont les modalités d'exécution assurent de plus le renforcement. L'écriture *live* et manuscrite évoque la rédaction du manuscrit littéraire dont les termes réécrits sont tirés.

---

[211] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.
[212] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.
[213] Emmanuel Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale » in *Les cahiers de médiologie*, 1998/2, n°2, p. 3.
[214] Claude Simon, *Discours de Stockholm*. Paris : De Minuit, 1986, p. 25.

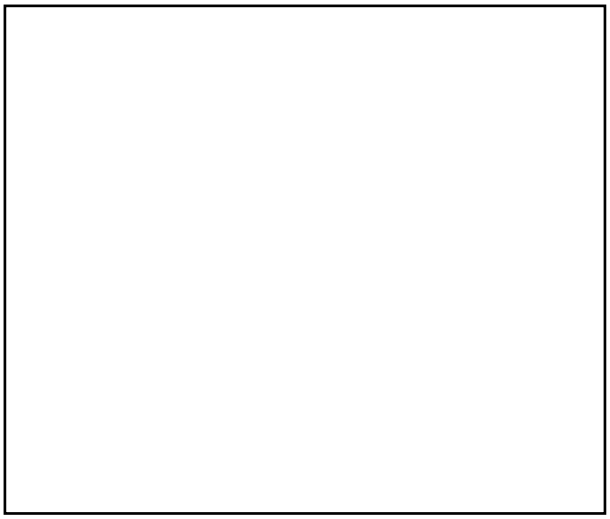


(ill. 70) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

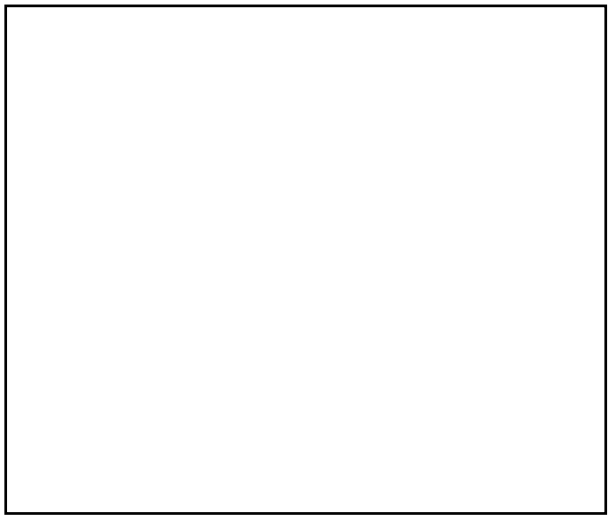
C'est l'écriture scénique qui est en revanche évoquée dans une perspective littérale dans *Hamlet-Machine* - de Sans Soucis - où malgré la présence de cinq écrans des éléments textuels sont projetés à même le plateau sous une forme tapuscrite. Parmi ceux-ci se trouve une phrase issue du texte-source : « LE VENTRE D'UNE MÈRE N'EST PAS À SENS UNIQUE »[215] ainsi qu'une inventée : « Il avait un gros rhume et ce n'était pas, mais alors vraiment pas le moment pour faire une révolution. »[216] Si la première est une trace d'écriture, la seconde est une empreinte laissée par la réécriture. Surtout, l'affranchissement du cadre de l'écran qui aboutit à la contamination par le texte de l'espace scénique lui permet de devenir un objet avec lequel il est possible d'interagir. Le titre « Album de famille », qui est également projeté, se laisse progressivement effacer par l'actrice qui, à genoux, le frictionne avec une serpillière ; « Le ventre d'une mère […] » se décale plus loin lorsqu'elle glisse à plat ventre dans sa direction et tractée par la main, l'actrice passe sur « Il avait un gros rhume [...] ». La manipulation des données textuelles via leur image détourne le textuel de son usage théâtral commun, c'est-à-dire orienté vers l'oralité, et accentue virtuellement leur matérialité. Dans *Unreadable*[217], créé en 2016 par Sharon Silver-Merrett à partir du texte *Two Rivers and the Big Sea* de Haim Ascher, cette matérialité trouve sa réalisation dans des lettres de l'alphabet hébraïque sculptées en trois dimensions (ill. 71) ou formées dans du papier (ill. 72) que l'actrice manipule. Cette mise en contact avec

[215] Heiner Müller, *Hamlet-Machine*. Paris : De Minuit, 1985, p.71.
[216] *Hamlet-Machine*, mise en scène de Max Legoubé, Sans Soucis, création en 2010. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[217] *Unreadable*, mise en scène d'Ari Teperberg (Israel), création en 2016.

des mots objets concrétise le geste de la petite fille d'entrer en relation avec les écrits de son grand-père.

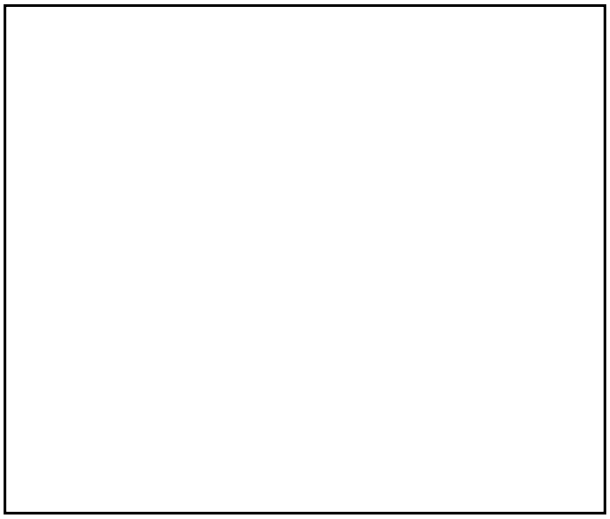


(ill. 71) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

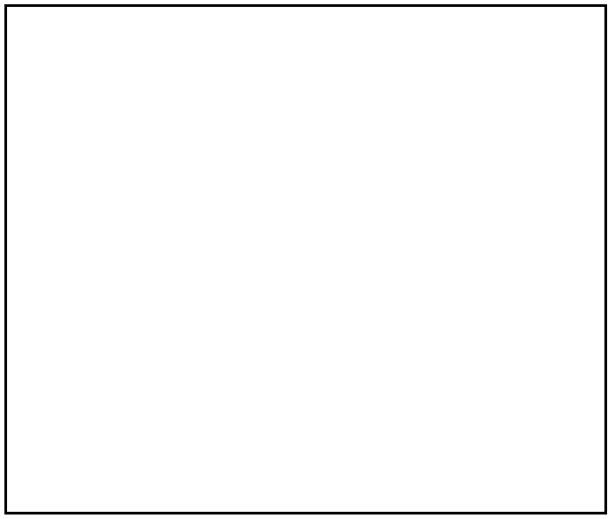


(ill. 72) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

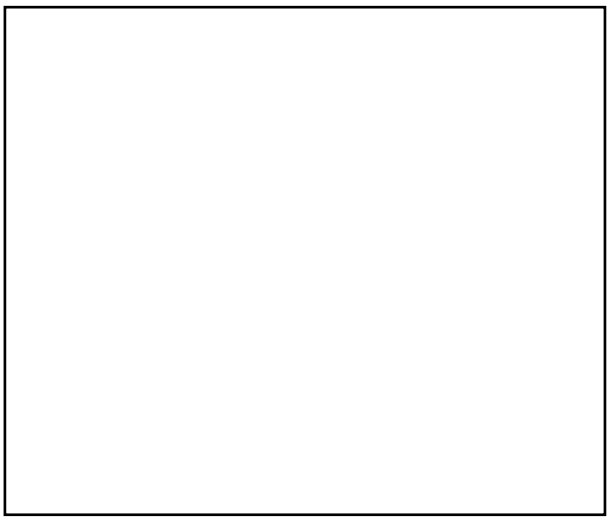
Tout comme les données textuelles, l'espace scénique est également manipulable par le biais d'une prise en main du décor, de la lumière et du son. *Demolishing Everything with Amazing Speed* - par Dan Hurlin - et *Vous qui habitez le temps* - par Nicolas Gousseff - ont ainsi en commun de mettre les éléments de décor sur le même plan que l'objet marionnettique ; ils affichent une même exaltation de la construction à partir de formes géométriques en mouvement. Celle-ci fait sens pour le premier selon une perspective plastique en raison de ce que l'auteur Depero, est un peintre italien appartenant au mouvement futuriste. La recherche des artistes rattachés à ce dernier est basée sur le dynamique, la vitesse ainsi que sur la décomposition du mouvement et sa représentation. Assemblées dans l'espace par des manipulateurs, des cornières teintes en rouge construisent différentes scénographies (ill. 72 et ill. 73) s'inscrivent dans cette logique. Si le moyen est semblable comme le montre l'utilisation de planches de bois naturel (ill. 74 et ill. 75), la perspective du second spectacle est en revanche métaphorique puisqu'il matérialise de cette façon le travail d'architecte de la parole que réalise l'auteur Novarina.



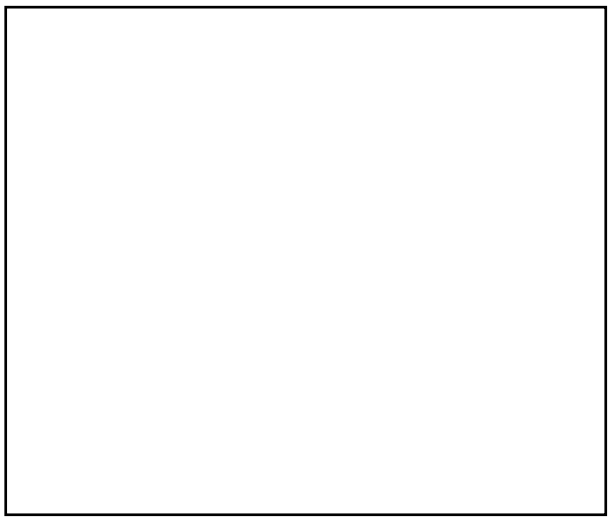
(ill. 72) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 73) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



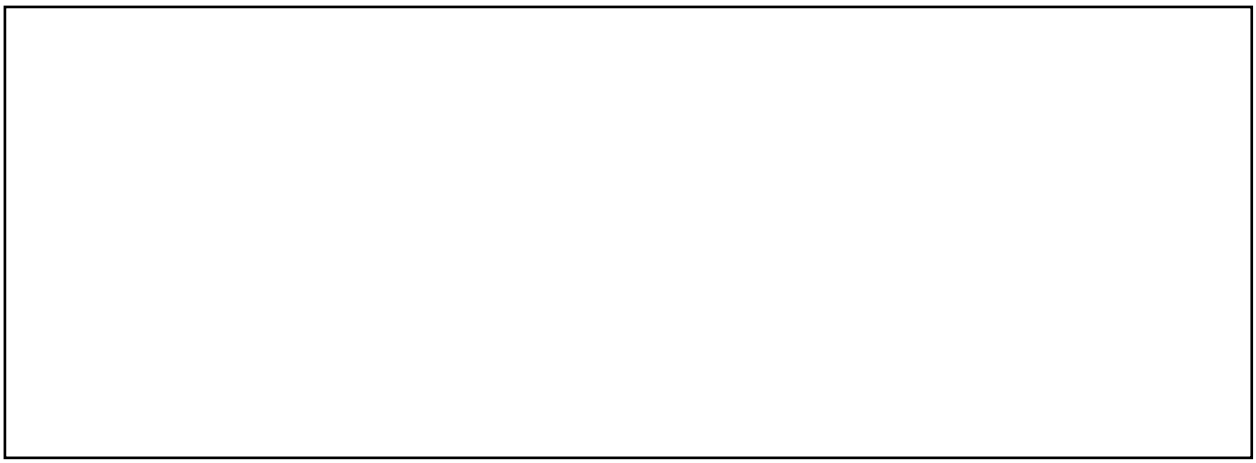
(ill. 74) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 75) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

C'est une thématique, en l'espèce celle des errances nocturnes portée par le texte-source, que la lumière et le son, pris en charge respectivement par Paulo Duarte et Morgan Daguenet grâce notamment à des outils technologiques concrétisent au travers d'une coexistence de lieux et de temps qu'ils font exister dans *NOVO* - par MECANIkA. Pour reprendre les deux concepts du poète Gerard Manley Hopkins traduits et décrits par le musicien François Nicolas, leur *inscape* (inspect) pour la lumière et leur instress (intension) pour le son, sachant que « l'*intension* participe du dramatisme des choses quand l'*inspect* relève plutôt de leur

esthétisme. »[218] Il en est ainsi pour le motif-clé de « la ville la nuit », par exemple. Le déplacement dans l'obscurité d'une source de lumière au milieu de tasseaux de bois de différents volumes agencés de telle façon qu'ils suggèrent des bâtiments urbains dessine une ville par la production d'ombres portées (ill. 76). Il révèle donc de celle-ci l'inscape qui est d'une chose « sa forme, son *design*, sa *Gestalt*. C'est ce qui fait qu'elle apparaît comme unité singulière d'un seul coup, en un seul geste ; c'est une manière immédiate et globale d'apparaître comme étant une. »[219] La diffusion de bruits d'ambiance tels que le passage de quelques véhicules reproduit l'animation urbaine de ladite ville. Elle révèle donc de celle-ci l'*instress* qui « met en jeu l'énergie propre de la chose, celle qui sous-tend la statique de l'*inspect*. L'*intension* gage la force interne de la chose, sa concentration propre. »[220]



(ill. 76) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[218] François Nicolas, *La musique du poète Gerard Manley Hopkins (Une poignée de mains)*. URL : http://www.entre-temps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Hopkins.Lyon.html
[219] François Nicolas, *La musique du poète Gerard Manley Hopkins (Une poignée de mains)*. URL : http://www.entre-temps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Hopkins.Lyon.html
[220] François Nicolas, *La musique du poète Gerard Manley Hopkins (Une poignée de mains)*. URL : http://www.entre-temps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Hopkins.Lyon.html

CHAPITRE 2.2. MODÈLES ARTISTIQUES

Entre emprunt assumé et imprégnation subtile, l'art marionnettique se nourrit grandement des autres arts en raison d'une part, d'une curiosité constante de ses praticiens pour les démarches artistiques et vocabulaires plastiques qui sont à l'œuvre en-dehors du seul champ de la marionnette. Et d'autre part, de la nécessité pragmatique de soutenir et/ou remplacer les prises de paroles des marionnettes par des éléments visuels et structurels. Ainsi y a-t-il mise en relation - et en circulation - de fonds et de formes d'origine différentes qui se constituent en tant que modèles. La réutilisation d'un matériau préexistant sera considérée comme un phénomène de recyclage. L'opération recyclante, si elle se déroule selon un processus type ayant pour étapes successives le prélèvement, le transfert et la réinsertion, admet tout de même une certaine souplesse d'exécution. En cas de réécriture, la réutilisation extra-marionnettique du texte-source est invariable. D'autres, quant à elles variables, s'agrègent autour de celle-ci pour apporter une identité visuelle à cette base dramatique dans un mouvement de renouvellement. Qu'elles présentent un caractère endogène ou exogène, les réutilisations sont à la fois liées au texte-source et reliées entre elles au sein de la réécriture en tant qu'ensemble.

2.2.1. Réutilisations culturelles

La réutilisation d'ordre culturel convoque une figure, souvent stéréotypée ou iconique, présente à la fois dans des visions d'artistes et dans l'imaginaire collectif. La compréhension de l'élément réutilisant est ainsi déliée de l'identification de l'élément réutilisé. C'est-à-dire que la source artistique importe moins que le modèle qu'elle charrie et qui fait sens par lui-même.

Dans *I Apologize* - par Gisèle Vienne -, on reconnaîtra la figure de la lolita même à travers le seul prisme social, indépendamment donc du système de référence - Carroll, Nabokov, Robbe-Grillet - auquel elle est rattachée. Ceci en raison de ce que les mannequins présentent ce qui la définit en tant que stéréotype : un corps de jeune fille sexualisé de sorte à être objet de

fantasmes. Il s'agit-là d'ailleurs d'une image étrangère aux obsessions de l'auteur du texte-source comme le souligne Gisèle Vienne lorsqu'elle expose son choix esthétique :

> La première idée était d'évoquer la reconstitution d'un événement avec des mannequins évoquant ceux utilisés pour les *crash-tests*, ou lors des reconstitutions policières. [...] J'ai préféré, aux mannequins des *crash-tests*, de jolies jeunes filles qui, elles-mêmes, représentent des Lolitas. Le paradoxe était de travailler avec Dennis Cooper sur une pièce avec dix-sept petites Lolitas, alors que dans son oeuvre, il n'y a presque que des garçons. J'ai d'abord fait ce choix en référence à la fillette qui traverse toute l'oeuvre de Robbe-Grillet. Ce stéréotype que Nabokov a baptisé Lolita n'est pas sans rappeler aussi les jeunes filles de Lewis Carroll et Laura Palmer dans *Twin Peaks* de David Lynch, même si elle en est une réprésentation un peu plus âgée.[221]

(ill. 77) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Si elle s'enracine bien dans une historicité, la

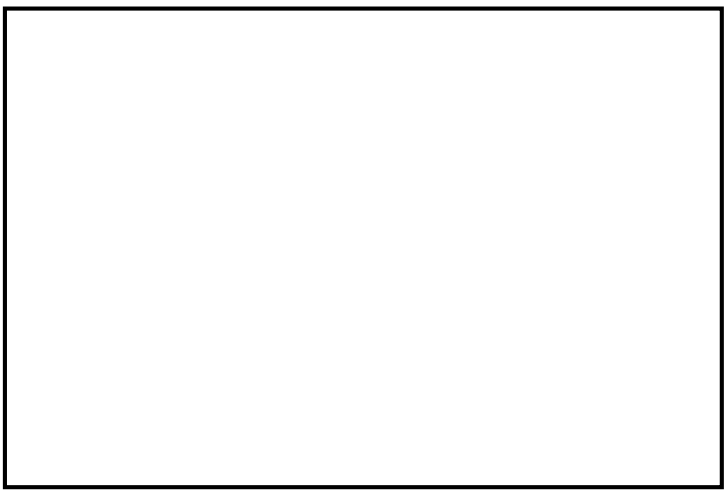
[221] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 369.

lolita du spectacle (ill. 77) est tout de même spécifiquement robbe-grillétienne. D'abord, à travers sa taille et l'âge qui s'y rapporte - à savoir 1m50 pour 12 ans - qui correspondent au goût revendiqué par l'auteur : « Depuis l'âge de douze ans j'aime les petites filles et les adolescentes plus ou moins pubères, je ne l'ai jamais caché, je n'ai jamais changé. »[222] Ensuite, à travers sa tenue proche de celle d'une écolière et sa démultiplication qui rappellent les adolescentes prostituées de *La Reprise* où la jeune Gigi, à laquelle ressemblent les autres, est justement décrite comme portant « une robe d'écolière bleu marine, très plaisante bien qu'évoquant le costume austère des pensions religieuses, avec sa courte jupe plissée, ses socquettes blanches et son col claudine. »[223] La réutilisation de cette figure introduit une dimension réflexive dans la mesure où sa condition réverbère celle du marionnettique. Car de même qu'avant d'être une lolita, cette dernière est une jeune fille, avant d'être cette lolita, le mannequin est un mannequin. C'est par l'action virtuelle du regard fantasmagorique dont ils font l'objet qu'ils deviennent ce qu'ils ne sont pas.

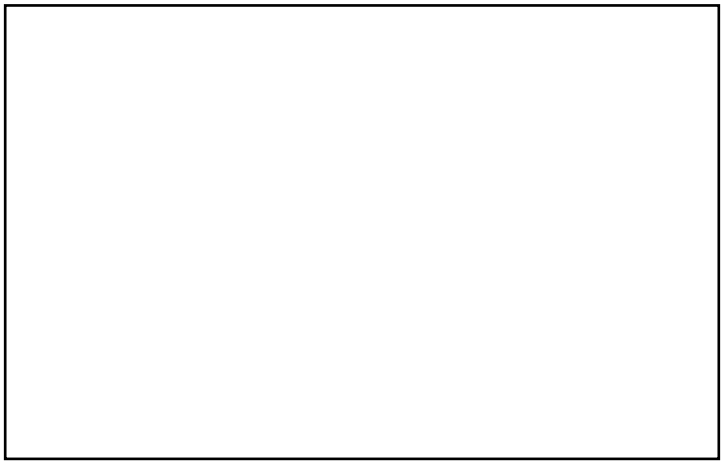
Dans *Jerk - par Gisèle Vienne* -, la metteuse en scène n'entre pas en contradiction mais à l'inverse en concordance avec Dennis Cooper en proposant des marionnettes à l'image des jeunes garçons caractéristiques de son oeuvre. « Cooper's lust objects tend to be young boys, and I mean young boys. By age ten or so, they're viable. By sixteen or seventeen, they're over the hill »[224] précise le critique Michael Cunningham. Du fait de leurs âges et de leur sexualisation, ils incarnent un pendant masculin des lolitas comme l'indique Vienne :

> dans l'écriture de Dennis Cooper, tout comme dans les oeuvres de Larry Clark, Gus Van Sant et d'autres artistes de sa génération de la côte ouest des Etats-Unis, arrive un autre personnage de Lolita : une version masculine, le stéréotype du garçon androgyne un peu perdu - il est apparu dans mes spectacles et je crois que les spectateurs reconnaissent ce nouveau stéréotype.[225]

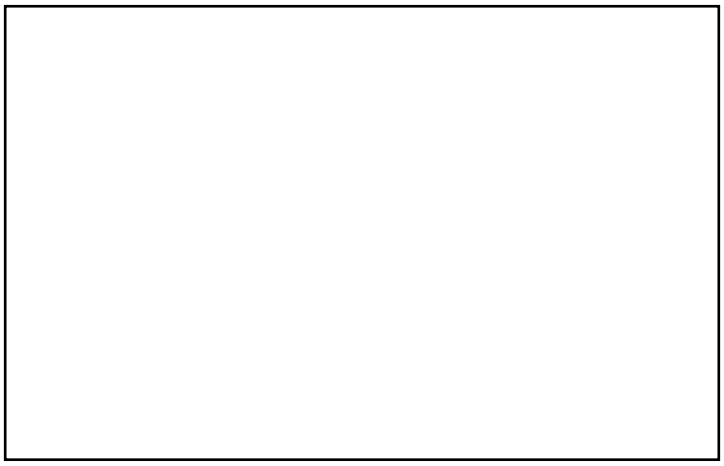
[222] Robbe-Grillet Alain, « *Alain Robbe-Grillet »* (propos recueillis par Catherine Argand) in L'Express [En ligne]. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/alain-robbe-grillet_805022.html
[223] Alain Robbe-Grillet, *La Reprise*. Paris : De Minuit, 2001, p. 94.
[224] Michael Cunningham, « Oh For a Little Despair: Try » in Leora Lev (dir.) *Enter at your own risk : The dangerous art of Dennis Cooper*. Cranbury : Rosemont, 2006, p. 226.
[225] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charle-



(ill. 78) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 79) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 80) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Comme la figure de la lolita de *I Apologize*, celle de l'androgyne de *Jerk* est reconnaissable en soi car elle renvoie à une réalité sociale qui la rend autonome vis-à-vis du système de référence - Clark, Van Sant - auquel elle appartient. Ce dernier se déploie également à travers un choix esthétique car comme le souligne Jonathan Capdevielle, les marionnettes à gaine « n'ont pas une esthétique de Guignol ou de Punch & Judy mais une esthétique réaliste de jeunes adolescents dans la lignée des films de Gus Van Sant ou de Larry Clark. »[226]

Représentative de cette double influence, la marionnette de Wayne Henley (ill. 78) dont la tête blonde à visage d'éphèbe rappelle celle du John McFarland (ill. 79) d'*Elephant* (Gus Van Sant - 2003) et

ville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entre-temps, 2013, p. 369.

[226] Jonathan Capdevielle, table ronde *Animé-inanimé: créer le trouble*, Festival d'Avignon, 10 juillet 2016. https://www.theatre-contemporain.net/video/Anime-inanime-creer-le-trouble-70e-Festival-d-Avignon

la tenue t-shirt-jeans-baskets celle des adolescents (ill. 80) de *Kids* (Larry Clarke - 1995). Ce rapprochement qui est effectué sur le plan plastique - morphologique et vestimentaire en l'occurrence - avec les deux cinéastes américains se trouve renforcé dans sa cohérence par une continuité thématique. Car tout comme l'auteur du texte-source, ceux-ci mettent en scène la violence chez les adolescents. Le journaliste Olivier Nicklaus le souligne tout en attribuant à Cooper le mérite d'avoir devancé Vant Sant et Clark en la matière :

> Alors que Gus Van Sant (avec *Elephant*) et Larry Clark (avec *Ken Park*) ont définitivement imposé les troubles et la violence d'adolescents en pleine déréliction comme LE sujet contemporain, il faut rendre justice à Dennis Cooper de creuser obsessionnellement cette question depuis ses débuts avec *Closer*, publié aux Etats-Unis en 1989 [...][227]

Une figure iconique peut aussi être prélevée de son texte d'origine pour être insérée dans un autre. Ainsi celle d'Ubu réapparait-elle sous une forme minimaliste dans *Exit. Eine Hamletfantasie* - par Wilde & Vogel. Ceci à travers l'apparence sous laquelle se présente Claudius lors de son accession au pouvoir (ill. 81) et qui reprend les contours du « Polonais » (ill. 82) : une petite tête, un gros ventre. L'ensemble du corps s'agitant sous l'effet de grands gestes sur fond de déblatérations difficilement intelligibles.

(ill. 81) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

(ill. 82) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[227] Olivier Nicklaus, *Eat it* in *Les Inrockuptibles*, 28 avril 2004. URL : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-998-7

Cette proximité entre Claudius et Ubu fait sens au regard de leur profil commun de dictateur. Elle tient cependant de l'originalité car *Ubu Roi* est une parodie désacralisante non pas d'*Hamlet* mais de *Macbeth*. Pour autant, le geste déroulé ressemble à celui de Jarry car ainsi que l'indique la maître de conférence en littérature comparée (université Toulouse Le Mirail) Hélène Beauchamp,

> l'esthétique du Guignol permet à Jarry de mettre en œuvre plusieurs procédés de stylisation, c'est-à-dire de simplification et de schématisation pour ramener l'action ou le caractère à l'essentiel, à partir de la tragédie originelle. Ces resserrements produisent en eux-mêmes un effet parodique comique.[228]

La réutilisation - par ailleurs fugace - de la figure d'Ubu qui est une représentation exagérée de ce qu'est un dictateur, participe à « détragédiser » Claudius et à le transformer en une parodie bouffonne de lui-même.

(ill. 86) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Dans *Spleen* - par Wilde & Vogel -, ce sont Punch & Judy qui réapparaissent sous la forme de marionnettes à doigts plutôt que de gaines (ill. 86). Les motifs des courtes scènes jouées par elles sont des classiques du genre : maltraitance du bébé incalmable, coups de bâton, machine à découper la viande et ses funestes utilisations, interventions du gendarme, du diable

[228] Hélène Beauchamp, « Ubu Roi, ou Macbeth-Guignol : un retournement fondateur de la parodie dramatique moderne » in Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (dir.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Berne : Peter Lang, 2006, p. 205.

et de la Mort qui sont tous tenus en échec, etc. Cela n'a a priori aucun lien avec le texte-source du spectacle (Baudelaire) et pourtant, il semble bien qu'il y en ait un. James A.Hiddleston émet la possibilité « qu'en voulant accentuer dans ses poèmes en prose l'élément essentiel de la raillerie, Baudelaire se soit inspiré de sa méditation sur le rire, et que l'esthétique du *Spleen de Paris* doive quelque chose à ce genre mineur, mais éminemment moderne, de la caricature. »[229] Faisant observer la qualité visuelle de nombreux poèmes, il rend compte, entre autres, de deux exemples de ressemblances avec le style d'Honoré Daumier et de Constantin Guys, caricaturistes français contemporains du poète :

> « Le Désespoir de la vieille » - c'est R. Jasinski qui le premier l'a remarqué - ferait volontiers penser à un dessin de genre à la manière de Daumier. « Un plaisant » décrit, lui aussi à la manière de Daumier, une scène de rue avec « l'explosion du nouvel an » et un « chaos de boue et de neige » ; et le beau monsieur quelque peu dandy, « ganté, verni, cruellement cravaté », nous rappellerait une de ces vignettes rapides, évanescentes, de Constantin Guys.[230]

Hiddleston précise en outre que la raillerie baudelairienne survient comme une chute brutale d'un extrême à l'autre avec une plus grande force représentative que celle de la caricature dessinée à laquelle il manque pour égaler celle-ci le mouvement à l'œuvre dans les poèmes :

> C'est un élément essentiel du poème en prose baudelairien que d'avoir pour axe un changement brusque de ton ou d'orientation, comme dans « La Chambre double », « Le Confiteor de l'artiste », « Le Désespoir de la vieille », « Le Chien et le flacon ». Dans tous les poèmes à soubresaut, à l'exception de la version définitive du « Crépuscule du soir », il s'agit d'un mouvement de l'idéal vers le spleen, du sublime vers le grotesque, du haut vers le bas. Il s'agit d'une véritable chute, comme si l'on tombait dans la réalité ou dans la banalité, de la poésie dans la prose. C'est un schéma assez

[229] James A. Hiddleston, « Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature » in *Romantisme*, n°74, 1991, p. 57.
[230] James A. Hiddleston, « Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature » in *Romantisme*, n°74, 1991, p. 57.

> semblable à celui de la caricature qui montrerait par exemple un personnage imbu de lui-même qui glisse et tombe à plat sur le trottoir. Une telle caricature est bien capable de traduire le moment du passage du sérieux au comique ; mais il est évident qu'étant statique et n'ayant, à la différence d'un poème en prose, aucun déroulement dans le temps, elle est incapable de représenter le sublime et le grotesque en même temps.[231]

Bien qu'elle ne se produise pas à l'intérieur même d'une séquence comme c'est le cas chez le poète mais entre le passage de l'une à l'autre, la représentation de Punch & Judy intervient bien en tant que chute. Elle vient en effet briser l'émotion poétique accompagnant la sérieuse mélancolie d'une grenouille à fils qui, juste précédemment, se retrouvait dans l'incapacité de rattraper un nénuphar s'éloignant sous ses yeux. Si l'effet de rupture s'inscrit d'un point de vue formel dans la continuité de celui pratiqué par Baudelaire, la dimension purement comique contenue dans la méchanceté gratuite du bouffon Punch introduit un écart d'un point de vue thématique. Cette figure de pitre diffère de la conception de celle-ci par le poète car s'il s'est bien intéressé à elle, cette dernière est chez lui frappée de disgrâce comme l'indique le doctorant en littérature française et comparée (université Paris Sorbonne) Nicolas Fréry :

> Identifier les sources de Baudelaire permet de mieux saisir son originalité dans le traitement du motif du pitre. Il ne crée pas la figure du clown triste, mais l'étoffe, lui donne du relief. D'abord en la généralisant : chez lui les pitres sont presque tous des figures tragiques et macabres. Loin de rire, le Fou du « Fou et la Vénus » a des « yeux pleins de larmes » – le désespoir du pitre s'exprime souvent dans le regard. Le Vieux Saltimbanque, « ruine d'homme » dont la souffrance est absolue, n'arrive plus ni à rire ni à pleurer.Le motif de la disgrâce rend la douleur du pitre plus cuisante : c'est malgré une gloire passée que les bouffons sont voués à l'échec. Le « bouffon favori » de « Spleen » ne « distrait plus » le Roi, Fancioulle est humilié après avoir été aimé du Prince. Fasciné par les « vieillards », les « Ève octogénaires », Baudelaire peint des hommes « en fin de carrière ». Le bouffon n'a même plus l'esprit cynique, la

[231] James A. Hiddleston, « Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature », in: *Romantisme*, n°74, 1991, p. 58.

> réflexivité amère de Fantasio ou Triboulet ; il aurait pu être un « phare ironique mais la « vorace ironie » elle-même l'a quitté. Figure pathétique, il ne provoque d'autres sentiments que la pitié.[232]

Or, Punch demeure égal à lui-même - c'est-à-dire drôle et efficace - et entre donc en contradiction avec la vision baudelairienne du bouffon tenu en échec dans sa fonction. La réutilisation de cette figure - tout comme celle, plus tôt, d'Ubu -, agit dans le sens d'une dé-dramatisation en faisant contrepoids, par sa dimension grotesque et comique, au lyrisme qui précède.

2.2.2. Réutilisations visuelles

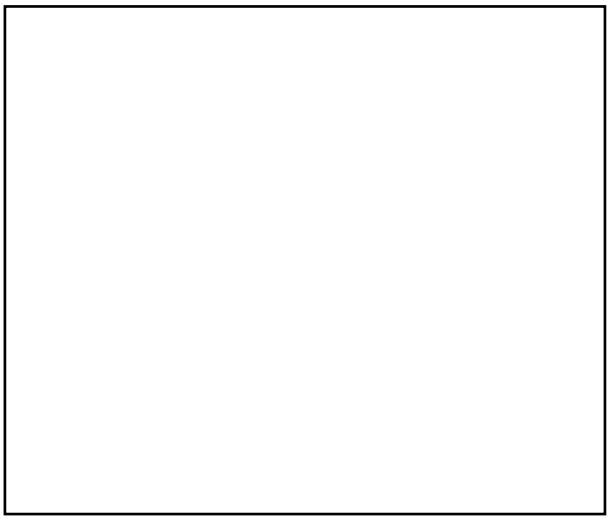
La réutilisation d'ordre visuel renvoie explicitement à une voire plusieurs oeuvres spécifiques au moyen d'une relation de ressemblance entre élément-réutilisant et élément-réutilisé - la notoriété du second étant un facteur déterminant pour la reconnaissance ou non du geste de reliance en tant que tel posé par le marionnettiste metteur en scène.

Les figures marionnettiques anthropomorphiques (ill. 87) de Frank Soehnle dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable - partagent des traits communs avec l'*Homme qui marche I* (1960) d'Alberto Giacometti, qui est sans doute sa sculpture la plus populaire (ill. 88). La similarité se situe dans une représentation filiforme, longiligne et bosselée du corps humain.

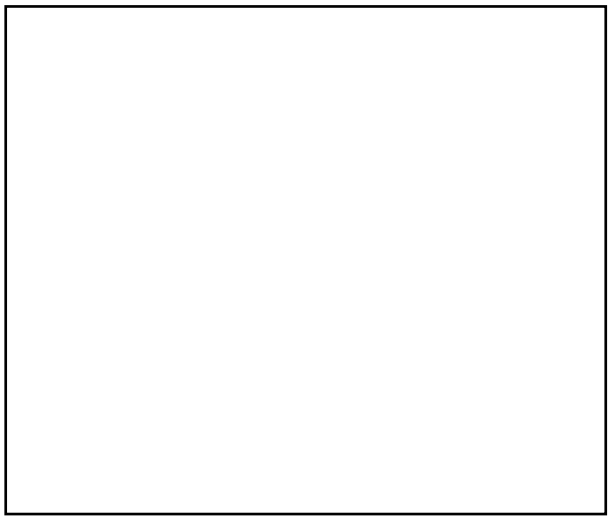
Il ne s'agit cependant pas d'une reprise à l'identique car alors que les pieds de la sculpture se fondent dans un socle, les marionnettes ne sont pas ainsi astreintes. D'autant plus que le matériau diffère : alors que Giacometti utilise du bronze, Sohnle utilise du plexiglas, d'où une impression supplémentaire de légèreté et d'envol. Les marionnettest sont par conséquent caractérisée par le fait que, comme Kleist le dit des poupées, « la force qui les soulève dans

[232] Nicolas Fréry, « Le « fou artificiel » et ses avatars dans l'oeuvre de Baudelaire » in *Romantisme* , n°170, 2015/4, p. 135.

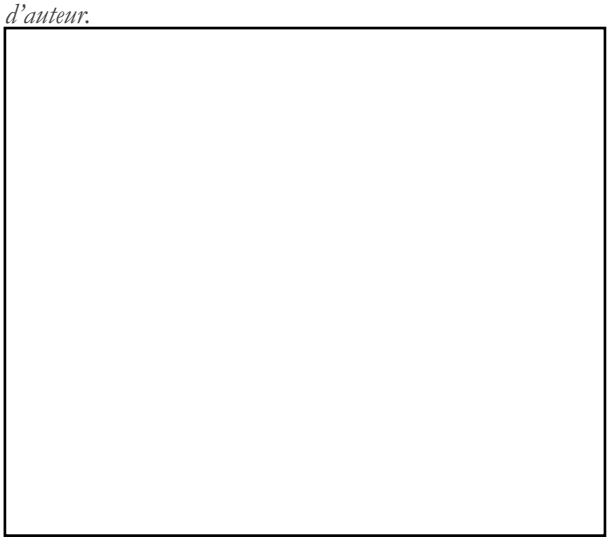
les airs est plus grande que celle qui les attache au sol. »[233] L'*Homme qui marche I* demeure reconnaissable en tant qu'objet-réutilisé mais l'objet-réutilisant de la réécriture se présente, en raison de ce désenlisement, comme la mise en marche effective de cet homme. En revanche, cet enlisement que l'on retrouve également dans les bustes qui se confondent eux aussi avec leur socle, faisant penser à des figures en pied saisies dans un état plus ou moins avancé d'engloutissement, y est repris par un sujet-réutilisant. Ce dernier étant Patrick Michaëlis dont le corps, selon comment il se tient dans la fosse scénique (ill. 89), se découpe en plans rapprochés poitrine ou taille visuellement proches (ill. 90) d'un *Petit buste d'homme* (1950) ou d'un *Grand buste de Diego avec bras* (1957).



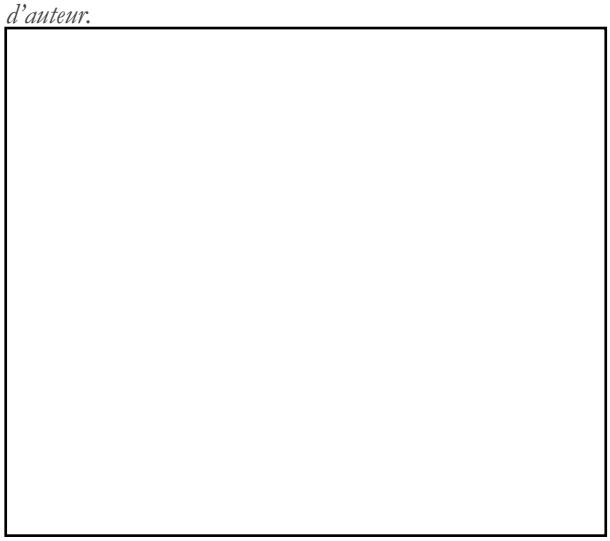
(ill. 87) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 88) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 89) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 90) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[233] Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. Brice Germain. Paris : Sillage, 2010, p. 15.

Ces réutilisations, bien que très prenantes, ne monopolisent pas tout l'espace visuel qui intègre aussi des éléments non-Giacomettiens. Ce recyclage de différentes oeuvres plastiques de l'artiste resserre fortement le lien avec le texte-source en répondant positivement à l'horizon d'attente induit par le fait qu'il en est l'auteur.

(ill. 91) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

(ill. 92)*Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Une filiation à l'auteur du texte-source n'est pas nécessairement requise et peut être accompagnée ou remplacée par une affiliation à un autre auteur[234]. Dans *Les Aveugles* - par Trois Six Trente -, l'objet-réutilisé semble être la sculpture *Two Women* (2005) du plasticien australien Ron Mueck (ill. 91). Celle-ci représente deux vieilles femmes saisies dans un instant de regard commun vers les visiteurs. A l'instar des autres oeuvres du sculpteur, elles présentent en plus de cet état de « cliché fixé » une exactitude morphologique qui les rapproche de l'humain et une dimension inappropriée - dans le cas présent elles mesurent environ 85 cm - qui les en éloigne dans le même temps. Rachel Wells, docteure en histoire de l'art, explique :

> Mueck's sculpture can be viewed as an expression of the way in which miniaturisation and enlargement in sculpture, and their obvious relation to a reproduced recognisable reality, can create [a] powerful tool of simultaneous intimacy and alienation.[235]

[234] Auteur est ici employé au sens large, c'est-à-dire quelle que soit la nature de sa réalisation.
[235] Rachel Wells, *Scale in Contemporary Sculpture : enlargement, miniaturisation and the life-size*. Farnham : Ashgat,

S'agissant des marionnettes[236], elles partagent les mêmes caractéristiques que celles définies par Mueck pour ses sculptures. Ce sont en effet des personnes âgées[237] hyperréalistes, mesurant à peu près 1m10 et figées dans une pose (ill. 92). Bérangère Vantusso explique que les sculptures du plasticien sont en partie à l'origine, et plus précisément sur le plan plastique, de la reconversion qui l'a conduite de la marionnette traditionnelle à l'hyperréaliste :

> Après trois premières créations où l'on avait recours à des marionnettes de forme plus traditionnelle, l'hyperréalisme est venu d'une double circonstance (comme souvent dans la vie) : d'une part la rencontre en 2006 avec un premier texte de Jon Fosse sur Kant m'a donné une affinité forte avec cette langue, très ambivalente, très syncopée, où la question du réel est centrale ; et d'autre part, la découverte des sculptures de Ron Mueck. Cela a engendré une nouvelle collaboration avec Marguerite Bordat (déjà scénographe de la compagnie) qui sculpte et peint les têtes qui « ont l'air vraies » de mes spectacles.[238]

La conjonction d'une conformité morphologique et d'une non-conformité dimensionnelle en ce qui concerne aussi bien les sculptures que les marionnettes produit une illusion de réel frappée d'incomplétude et d'inconsistance. Et le trouble de surgir mêmement de cette faille où le faux-vrai et le vrai-faux se disputent - en vain ? - l'ascendant. « On one hand, I try to create a believable presence; and, on the other hand, they have to work as objects »[239] affirme Mueck quand Vantusso déclare : « Le choix de l'échelle des personnages est toujours relatif à celle de l'acteur, et l'hyperréalisme, à travers la rencontre de l'acteur avec la figure, me permet de dire à la fois le vrai et le faux. »[240] Ces mannequins font de l'humain un objet de réflexion et soulèvent de ce fait chez le visiteur ou spectateur des interrogations sur la condition humaine.

2013, p. 44.

[236] Au-delà du spectacle concerné, la marionnette est en soi un puissant outil d'intimité et d'alinéation simultanées de par son ambiguité essentielle.

[237] A deux exceptions près : il y a également une plus jeune femme et un bébé.

[238] Bérangère Vantusso (propos recueillis par Cécile Brochard en 2012 lors d'une interview disponible en ligne) : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Violet-5196/ensavoirplus/idcontent/25455

[239] Sarah Tanguy, « The Progress Big Man A Conversation with Ron Mueck » in *Sculpture* [En ligne], n°6, Juillet/Aout 2003. URL : http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml

[240] Bérangère Vantusso, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de a Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 432.

Alors que les créations du sculpteur sont dégagées de toute narration explicite, leurs caractéristiques réutilisées par la metteur en scène font lien avec son texte-source. La pétrification des marionnettes, forme de *rigor mortis* anticipée, fait écho à la « cristallisation » dramaturgique produite par le choix de Maeterlinck qui fait lever le rideau sur les tout derniers instants de vie de ses personnages. Ainsi que le souligne le professeur des universités Paul Gorceix :

> La pièce est originale en ce qu'elle a été construite sur le principe de la réduction. Le dramaturge n'a gardé que le point culminant de l'événement où, dans sa nudité, « des destinées innocentes (...) sont livrées à une mort indifférente et inexorable, aveugle » (« Préface » au Théâtre de 1901).[241]

Captant et rivant le regard sur eux, l'hyperréalisme des vieillards aveugles focalise l'attention sur leur double condition. La vieillesse, d'une part. Celle-ci étant évacuée du champ de vision des sociétés occidentales, comme le relève Julie Sermon, professeur en histoire et esthétique du théâtre contemporain (université Lyon 2), qui ajoute :

> Par l'exposition publique de ces figures présentant les stigmates du vieillissement, les artistes font alors accéder à la dignité de l'espace symbolique ceux et celles qui, sous les effets conjugués des opérations de lissage (chirurgie esthétique, logiciels de retouche d'image) et des dispositifs d'isolement (placement des personnes âgées dans des cercles, clubs, instituts spécialisés…), en sont en principe refoulés.[242]

Et d'autre part, la cécité. Laquelle est déjà dotée d'une portée symbolique étant donné que l'auteur déclare à propos du personnage de l'aveugle dans la pièce *L'Intruse*, parue la même année que *Les Aveugles*, que celui-ci est « l'être normal, primitif, originel, en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres fécondes et tout l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi. »[243] L'exposition des aveugles au regard des voyants les

[241] Paul Gorceix, *La Belgique fin de siècle : Georges Eekhoudn, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Emile Verhaeren*. Bruxelles : Complexe, 1997, p. 733.
[242] Julie Sermon, « La vieillesse en effigie : figures hyperréalistes et mise en mouvement des représentations collectives », *Recherches & Travaux* [En ligne], 86 | 2015. URL : http://journals.openedition.org/recherchestravaux/747
[243] Lettre du 15 février 1890 adressée à Albert Mockel, citée par Marcel Postic dans « Maeterlinck et le Symbo-

inviterait donc à renouer avec un état d'être et de perception antérieur. La scène plongée dans la pénombre et l'indistinctibilité des voix favorisent de plus un tel rapprochement. En recyclant une oeuvre type de Ron Mueck, Vantusso reproduit par ailleurs le geste de Maeterlinck qui, selon Gorceix, se serait inspiré d'une peinture appartenant à la tradition picturale flamande pour écrire sa pièce : *La Parabole des Aveugles* (1568) du peintre belge Pieter Brueghel. Laquelle illustre elle-même une parabole du Christ tirée de l'évangile selon Saint-Mathieu et qui énonce que : « Si un aveugle conduit un aveugle, ils tomberont tous les deux dans un trou. » Dans *Les Aveugles*, ayant perdu leur guide, les membres du groupe n'ont d'autres choix que de s'en remettre les uns les autres.

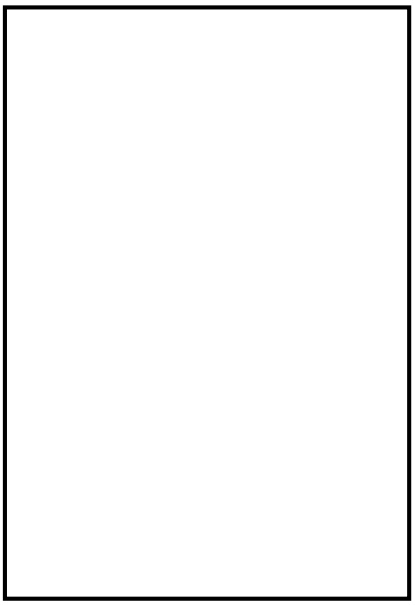
Dans *L'Institut Benjamenta*[244] - créé en 2016 par la compagnie française Troix Six Trente à partir du roman homonyme (1909) de Robert Walser -, le recyclage concerne des oeuvres du peintre, plasticien et vidéaste belge Michael Borremans. Ce dernier étant très peu connu en France, bien que très coté sur le marché de l'art contemporain, la relation établie est hermétique pour qui ignorerait l'importance pour Bérangère Vantusso de sa rencontre esthétique avec l'artiste dont elle dit qu'elle a amplifié un « besoin de

(ill. 93) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

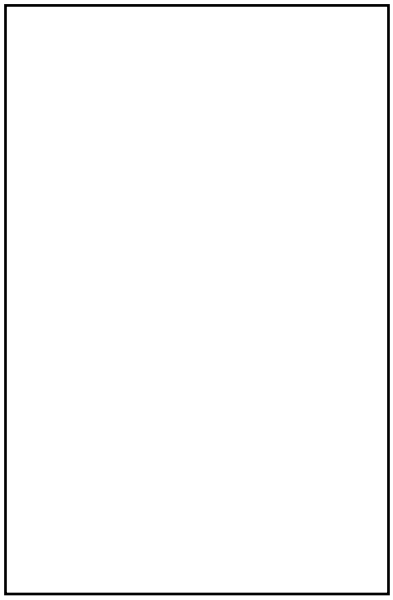
lisme ». Paris : Nizet, 1970, p. 31.

[244] *L'Institut Benjamenta*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2016.

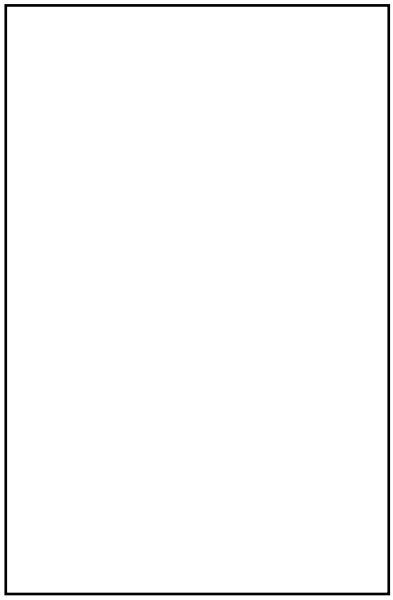
transformation et de fantastique »[245] faisant suite à son spectacle précédent[246] (*Le rêve d'Anna*). Les marionnettes qu'elle a imaginées avec Marguerite Bordat sont des parties hautes de corps déposables sur des surfaces (ill. 93) et qui rappellent particulièrement la vidéo *Taking Turns* (2009) où, dans un extrait, une femme ajuste un tronc féminin à son image, posé sur un plan de travail.



(ill. 94) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 95) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 96) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Par nécessité narrative, l'institut du roman de Robert Walser n'accueillant que des garçons, la féminité est remplacée par la masculinité[247]. De plus, étant donné que l'uniformisation générale à un modèle donné y est enseignée, la ressemblance physique à l'être vivant est évacuée et plutôt appliquée à des êtres marionnettiques démultipliés aux traits absolument identiques, tandis que l'apparence des marionnettistes (costume, calvitie) a été elle-même travaillée pour donner l'impression d'individus clonés. Par contre, le concept de coprésence d'une personne en pied et d'une personne-tronc avec inégalité en terme d'autorité physique est bien conservé tout en étant renforcé par leur ressemblance mutuelle. Le lien avec le texte-source, dans lequel les étudiants apprennent à se fondre dans le rôle de domestique jusqu'à ne plus en

[245] Bérangère Vantusso, *Prologue - l'élan*, Dossier de présentation de *L'Institut Benjamenta*, 2016, p. 2.
[246] En effet, comme elle l'indique elle-même dans le dossier de présentation de l'*Institut Benjamenta*, « Chaque nouvelle création de la compagnie trois-six-trente prend sa source dans la précédente. »
[247] On retrouve par ailleurs des tableaux représentant des hommes-troncs chez Borremans.

être que l'image, abonde dans le sens du geste de Borremans. En effet, ce dernier conçoit ses images par le dessin, les construit lors de séances photographiques ou tournages vidéo et les représente en peinture. Un processus que donne à voir la mise en regard du dessin (ill. 94) *Drawing* (2002), de la vidéo (ill. 95) *Weight* (2005) et du tableau (ill. 96) *The Skirt* (2005). Il évide des personnes vivantes - ses modèles - de leur substance propre pour en faire des mannequins figés dans une représentation définie par lui-même. En substituant à l'individualité des garçons de l'institut un profil type, son directeur fait de même.

(ill. 96) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Bien que les réutilisations d'ordre visuel s'accompagnent souvent d'une réélaboration - plus ou moins importante, mais dans la limite du reconnaissable -, cela n'exclut pas l'existence de « mêmes ». La marionnette squelettique à fils de *Spleen* - par Wilde & Vogel - en est un exemple puisqu'elle est un objet-réutilisant qui reproduit au plus près un motif-réutilisé. En l'occurrence la Mort telle qu'elle est présentée dans la gravure *Der Tod als Würger* (1847/48) d'Alfred Rethel. C'est-à-dire toute en verticalité, vêtue d'une toge à capuche et jouant d'un violon d'os (ill. 96 et ill. 97).

(ill. 97) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

L'on sait justement que Charles Baudelaire

connaissait le travail du peintre allemand pour avoir commenté deux de ses planches dont celle-ci :

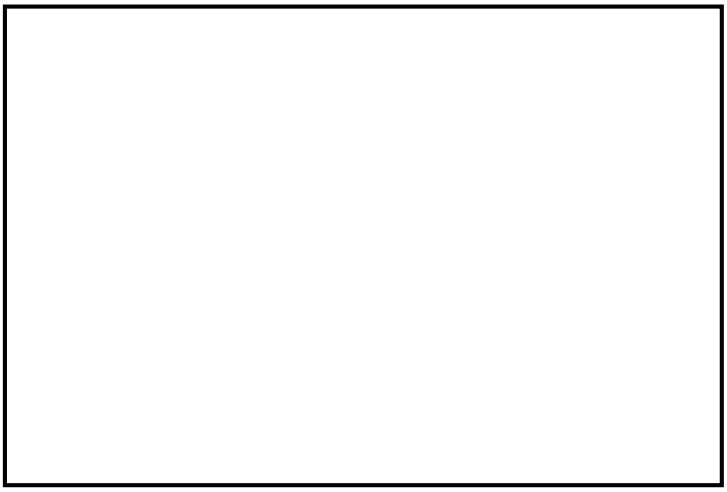
> Deux planches se faisant antithèse. La première : Première invasion du choléra à Paris, au bal de l'Opéra. Les masques roides, étendus par terre, caractère hideux d'une pierrette dont les pointes sont en l'air et le masque dénoué ; les musiciens qui se sauvent avec leurs instruments ; allégorie du fléau impassible sur son banc ; caractère généralement macabre de la composition. La seconde, une espèce de *bonne mort* faisant contraste ; un homme vertueux et paisible est surpris par la mort dans son sommeil ; il est situé dans un lieu haut, un lieu sans doute où il a vécu de longues années ; c'est une chambre dans un clocher d'où l'on aperçoit les champs et un vaste horizon, un lieu fait pour pacifier l'esprit ; le vieux bonhomme est endormi dans un fauteuil grossier, la mort joue un air enchanteur sur le violon. Un grand soleil coupé en deux par la ligne de l'horizon, darde en haut ses rayons géométriques. — C'est la *fin d'un beau jour*. [248]

Il apparaît d'ailleurs, ainsi que le fait remarquer l'essayiste Michel Schneider, que Baudelaire a condensé les deux images dans son analyse comparative :

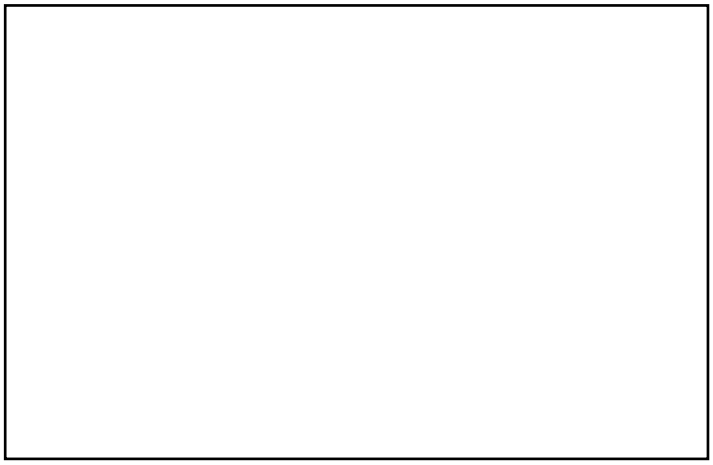
> [,...] Baudelaire dit que « la Mort joue un air enchanteur sur [un violon] ». En fait, elle agite la corde d'un carillon placé au-dessus de l'homme assis. La mort jouant du violon provient bien de Rethel, mais d'une autre gravure, *La Mort comme bourreau* [249], où plane sur des cadavres affalés sur un plancher, tels des danseurs ivres, un squelette jouant d'un violon d'os. [250]

Qu'il ait substitué la représentation de la mort de la première gravure, *Der Tod als Würger*, à la deuxième, *Der Tod als Freund* (1851) amène à penser que celle-ci l'a particulièrement marqué. Au point, peut-être, d'apparaître dans deux de ses projets de poèmes en prose[251] à en croire leurs noms : « Le Choléra à l'Opéra ou au bal masqué » et « La douce visiteuse ». Avec

[248] Charles Baudelaire, « L'art philosophique » *in Oeuvres Complètes.* Paris : Robert Laffont, 1980, p. 737. L'auteur attribue de plus au peintre un « génie de l'allégorie épique à la manière allemande ».
[249] Il s'agit de la gravure *Der Tod als Würger*. C'est moi qui annote.
[250] Michel Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*. Paris : Le Seuil, 1994, p. 62.
[251] Cf. la liste « Poèmes à faire. CHOSES PARISIENNES » en appendice dans *Les Petits poèmes en prose.*



(ill. 98) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 99) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

sa mort violoniste marionnettique, la réécriture imagine à travers le recyclage de cette oeuvre ce à quoi ils auraient pu ressembler. Par ailleurs, et tout comme dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable - où l'on pouvait voir une créature à tête de fleur (ill. 98) interagir avec Patrick Michaelis, cette réutilisation côtoie des créations originales telles que les démons / gargouilles miniatures qui s'attaquent à l'acteur-marionnettiste Michael Vogel (ill. 99). La juxtaposition qui en découle engage une mixité esthétique.

2.2.3. Réutilisations structurelles

La réutilisation d'ordre structurel couvre un autre spectre en ce qu'elle se rapporte à une méthode de construction narrative, scénographique ou cinétique plutôt qu'au seul rendu esthétique. L'élément ré-

utilisé et donc l'élément réutilisant n'appartiennent plus à la représentation en tant que produit (quoi) mais en tant qu'action (comment).

La structure de *I Apologize* - par Gisèle Vienne - présente des traceurs narratifs caractéristiques du théoricien du Nouveau Roman, l'écrivain Alain Robbe-Grillet dont Gisèle Vienne revendique l'influence sur son travail. « Mon travail a commencé à changer plus en profondeur à partir de 2004, quand j'ai achevé de lire l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet, découverte en 2002. Comprendre petit à petit ce qui animait son écriture et la structure de ses oeuvres a complètement modifié la manière dont j'ai par la suite construit mes pièces. »[252] A sa suite, elle rejette les notions traditionnelles d'intrigue et de personnage. En empruntant cette voie littéraire, elle se rapproche du post-dramatisme théâtral défini par Hans Thies Lehmann, lequel repose en partie sur ces mêmes bases. Dans cette pièce donc, point de fable ni de personnage mais une forme et, pourrait-on dire, son maître. Le rôle de la mise en scène s'apparente à celui de l'écriture dans *La Jalousie* qui « n'est pas de raconter un récit progressif ou donner des informations, mais de décrire ce que le narrateur voit et ce qui se passe dans son esprit, afin de faire éprouver un certain ordre de sensations »[253] ainsi que l'indique Muharrem Şen, professeur en langue et littérature française (université de Marmara-Istanbul). Si l'action de décrire se réalise ici sur le plan visuel plutôt que textuel, l'intention reste la même. Şen ajoute que « le narrateur de *La Jalousie* ne fait qu'une chose : il expose ; il ne nous informe pas, il n'interprète pas, il ne nous explique pas ses idées. »[254] C'est d'une façon semblale que procède Jonathan Capdevielle dont les actions scéniques relèvent d'une mise en scène énigmatique. Il se déplace, se positionne et en fait faire autant aux autres interprètes (mannequins ou humains) sans qu'aucune explication ne soit donnée sur sa motivation ou ses intentions. Tout comme ne seront pas comblés les trous, blancs et autres ellipses qui le traversent.

---

[252] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins.* Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 366.
[253] Muharrem Şen, « La structure métaphorique dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet », in *Synergies Turquie*, n°2, 2009, p. 81.
[254] Muharrem Şen, « La structure métaphorique dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet », in *Synergies Turquie*, n°2, 2009, p. 81.

> Ce que j'ai expérimenté d'une manière très forte dans *I Apologize*, c'est qu'il y a d'énormes trous dans la narration, et ce n'est pas facile de créer des trous parce qu'en général on les remplit, assure Vienne. Il y en a dans toutes mes pièces mais ce sont des gouffres dans *I Apologize*, c'est le plus gros trou que j'ai jamais réalisé dans une pièce, c'est une explosion.[255]

L'apport de ce vide se rapproche d'une mise en application de ce que Robbe-Grillet appelle la « technique du "centre vide"»[256]. « [...] pour lui, la littérature procède d'un manque, qui est sa raison d'être »[257], explique Jacques Poirier, professeur honoraire de littérature française du XXe siècle (université de Bourgogne) qui ajoute : « Dans cette perspective, Robbe-Grillet dessine les contours d'une famille d'écrivains et de penseurs, tous hantés par la présence d'une absence. Dans cette famille, il a lui-même sa place, avec sa technique du "centre vide" [...] »[258]. Cette dernière étant en lien avec la métaphore de l'anneau d'or[259] dont le philosophe Alexandre Kojève explique :

> Il y a un trou, et ce trou est tout aussi essentiel à l'anneau que l'or : sans l'or, le "trou" (qui n'existerait d'ailleurs pas) ne serait pas anneau ; mais sans le trou, l'or (qui existerait néanmoins) ne serait pas anneau non plus. [...] Et rien ne dit que l'or et le trou sont d'une seule et même manière (bien entendu, il s'agit du trou en tant que "trou", et non de l'air qui est "est dans le trou"). [...] Le trou est un néant qui ne subsiste (en tant que présence d'une absence) que grâce à l'or qui l'entoure.[260]

En fait de relation du même ordre, la mise en scène du spectacle se construit comme dispositif d'encadrement d'une absence qui est celle autour de laquelle se constitue le texte-source. Cela est rendu possible et cohérent par une certaine proximité modale des écritures

---

[255] Gisèle Vienne.
[256] Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*. Paris : De Minuit, 1984, p. 40.
[257] Jacques Poirier, « L'histoire littéraire selon Robbe-Grillet entre démystification et remysthification » in Bruno Curatolo (dir.), Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 178.
[258] Jacques Poirier, « L'histoire littéraire selon Robbe-Grillet entre démystification et remysthification » in Bruno Curatolo (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 179.
[259] Alain Robbe-Grillet la mentionne dans *Angélique ou l'enchantement*.
[260] Alexandre Kojève*, Introduction à la lecture de Hegel*, note 1. Paris : Gallimard, 1947, p. 570.

de Cooper et de Robbe-Grillet si l'on considère *I Apologize* du premier et *Les Romanesques* du second. Les deux ont en commun d'adopter le point de vue d'un narrateur-personnage entre autobiographie et roman avec un « je » de type barthésien. A savoir, ainsi que le rappelle le docteur en littérature française Mounir Laouyen, un « pronom vide, c'est-à-dire ouvert à tous les référents. »[261] De plus, il n'y a récit - dans l'acception aristotélicienne du terme - ni dans l'un ni dans les autres. Laouyen dit de Robbe-Grillet qu'il « ne raconte rien ; il fait succéder, sans logique d'intégration, des gestes, des attitudes, des événements, des réflexions... etc. Mimant le parcours du diariste, il donne ainsi l'impression de voler d'un micro-récit à un autre, sans se soucier des transitions. »[262] Un procédé somme toute semblable à celui utilisé par Cooper qui propose une suite de sept fragments indépendants de tailles, style et formats différents. Il en résulte que le texte de ce second auteur (Cooper) se prête naturellement à un traitement scénique développé en relation avec cette même technique textuelle du premier (Robbe-Grillet).

Comme sur le plan narratif, *I Apologize* structure son principe cinétique - en l'espèce, déshumanisé - à partir de techniques existantes, cette fois chorégraphiques. Ceci via des emprunts au hip-hop qui est lui même perméable au développement des imageries technologiques dans notre société. La chorégraphe et danseuse Hélène Taddei-Lawson précise qu'il est « lié au processus de transformation technique et social. »[263] et prend pour exemple « l'apparition de l'electric boogie avec l'avènement des jeux vidéo et l'influence de la robotique dans certains mouvements de danse. »[264] Ce raccord avec les préoccupations formelles de Gisèle Vienne, qui confie avoir voulu essayer « de développer une gestuelle inspirée de celle des marionnettes ou de tous les corps altérés que je pouvais voir, comme également des personnages de synthèse ou de ceux retouchés par les effets vidéo : une gestuelle en partie déshumanisée, parfois avec un rendu mécanique ou de poupée [...] »[265], éclaire l'intérêt qu'elle porte à ce mouvement et

[261] Mounir Laouyen, « Autobiographie et poétique de l'égo » in Mounir Laouyen (dir.), *Perceptions et réalisations du moi*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 83.
[262] Mounir Laouyen, « Rupture et signification dans les *Romanesques* » in Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours.* Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 175.
[263] Hélène Taddei-Lawson, « Le mouvement hip-hop » in *Insistance*, n°1, 2005/1, p. 189.
[264] Hélène Taddei-Lawson, « Le mouvement hip-hop » in *Insistance,* n°1, 2005/1, p. 189.
[265] Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins.* Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpel-

dans un rapport inverse, l'apport de celui-ci à ses mises en forme. Ainsi, on retrouve dans la pièce des motifs que l'on devine empruntés mais dont on peut voir le travail de réappropriation. Une démarche semblable à celle des artistes hip-hop que décrit Taddei-Lawson :

> Chaque artiste s'approprie les codes esthétiques par imitation et modélisation et les extériorise dans un style totalement personnel. Au-delà des phénomènes d'identification et d'imitation existe une réelle affirmation de soi par la création de formes artistiques de plus en plus stylisées.[266]

Les parties dansées et successions de poses engageant les interprètes Anja Röttgerkamp et Jean-Luc Verna s'organisent ainsi autour de codes issus de l'*electric boogie*. « Basée sur les formes du funk, cette danse est constituée de différentes techniques bien spécifiques comme le *popin'* inventée par Jo Boogalloo, ou encore le *lockin*' (blocage) créé par Don Campbell »[267] explique Corinne Plantin, docteure en géographie. Elle repose sur des mouvements tels que la contraction des muscles du corps, l'isolation d'une partie du corps par rapport au reste de celui-ci ou la désignation du doigt d'une personne ou d'un objet (possiblement imaginaire). Les désarticulations durant les poses d'Anja Röttgerkamp et de Jean-Luc Verna (ill. 100) ou les pointages de doigt de ce dernier (ill. 101) en sont, entre autres, des manifestations.

(ill. 100) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

(ill. 101) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

lier : L'Entretemps, 2013, p. 438.

[266] Hélène Taddei-Lawson, « Le mouvement hip-hop » in *Insistance*, n°1, 2005/1, p. 189.

[267] Corinne Plantin, « Américanisation culturelle ». Saint-Denis : Publibook, 1970, p. 73

CHAPITRE 2.3. RAPPORT ANIMÉ-INANIMÉ

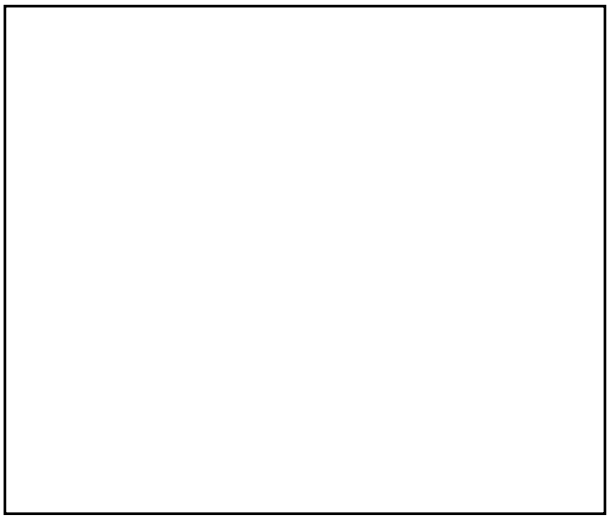
Comme c'est le cas dans la grammaire de certaines langues, l'animéité - qui est un principe grammatical et sémantique basé sur le caractère sensible ou vivant du référent d'un nom - joue un rôle important dans le langage gestuel de la marionnette. Ceci s'explique par le fait que, sur la scène marionnettique contemporaine, le contraste entre figure animée et figure inanimée joue souvent un rôle déterminant. Il matérialise donc cette notion linguistique mais surtout déploie sa hiérarchie en la travaillant sur plusieurs niveaux et en cela complexifie sa base. Car l'opposition animéitaire entre l'acteur(-marionnettiste) et la marionnette, en l'occurrence le fait que l'un est vivant et l'autre ne l'est pas, n'est pas restrictive mais au contraire productive sur le plan des effets. Elle est ainsi en mesure de se renforcer, de se nuancer voire même de s'inverser selon les partis pris artistiques engagés.

2.3.1. Mystification-démystification

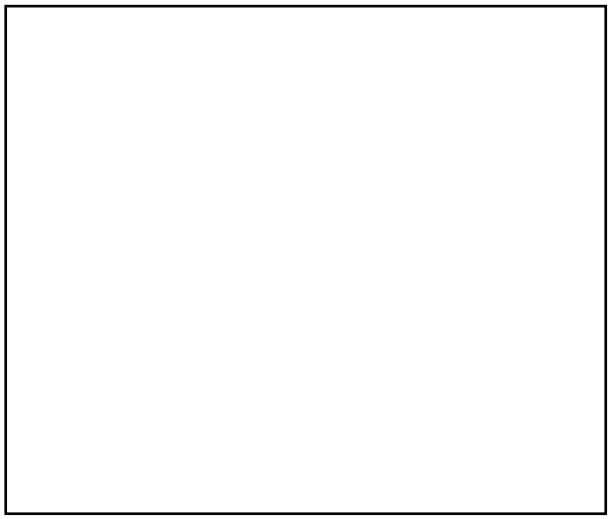
En raison de son oscillation entre inertie essentielle de l'objet et illusion de vie du sujet, la marionnette tend en quelque sorte à être *M'bet'Singa* (qui. « marche sur un fil »), à l'image de ces enfants particuliers[268] du Cameroun dont l'ethnopsychiatre Tobie Nathan explique qu'ils doivent cette appellation au fait que ceux-ci sont « considérés comme des funambules oscillant entre la vie et la mort ; mais aussi parce que leurs pieds ne touchent pas le sol – comme les vivants – et que leur tête, pourtant, n'atteint pas le ciel – comme les morts. »[269] L'ambivalence de la marionnette est relative : une transformation dont Pascal Le Maléfan, enseignant-chercheur en psychologie clinique (université de Rouen), indique qu'elle « parvient à [la] changer […] en quelque chose de radicalement *autre*. Mais, en même temps, point capital, elle assure que cet autre redevienne, après son détour par l'animation, un objet.»[270] L'impermanence de cette

[268] Terme utilisé par les Bassa qui désigne les enfants atteints de dysfonctionnements des interactions, dans les cas par exemple d'autisme ou de marasme.
[269] Tobie Nathan, « Narcisse : à travers le miroir » in *Imaginaire & Inconscient*, (n°14), 2004/2, p. 56.
[270] Pascal Le Maléfan, « La marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique » in *Cliniques Méditerranéennes*, n°70, 2004/2, p. 228.

transformation peut être mise en jeu par une manipulation du mouvement de bascule allant de la mystification (dé-réification) vers la démystification (ré-réification) dans sa spécificité.



(ill. 102) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 103) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

C'est par un tel biais que la marionnette s'affirme en tant que procédé de langage visuel dans *Spleen* - par Wilde & Vogel - avec notamment l'utilisation par Michaël Vogel d'un squelette à fils initialement ramassé sur lui-même sur le sol. Il lui donne vie en lui faisant légèrement redresser la tête (ill. 102) puis la lui retire en le laissant retomber (ill. 103). Ceci en l'espace d'un instant et à deux reprises avant d'en venir à une plus longue séquence avec celui-ci. Parce qu'elle montre moins un autre qu'une marionnette, cette épure manipulatoire met en évidence le statut de medium figuratif de celle-ci. Laquelle, entre les mains du marionnettiste, renvoie ainsi à la figure de style sous la plume du poète, toutes deux étant utilisées dans une perspective expressive par l'un et l'autre. Cette marionnette qui se donne en l'occurrence comme allégorie (de la mort, pour le squelette à fils) noue de par ce fait un lien avec la poésie de Baudelaire. Car ainsi que le fait remarquer Pascal Maillard, professeur de poétique et la littérature française des XIXe et XXe siècles (université de Strasbourg), cette dernière « n'aura cessé de mettre l'allégorie au plus haut de la hiérarchie des figures au point d'en faire un genre autonome, peut-être au-delà de toute rhétorique. »[271]

[271] Pascal Maillard, « L'allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours. » in *Romantisme*, n°107, (2000-1), p. 38.

La fragilité de la vie marionnettique qui traverse la mystification en raison d'une inéluctable démystification rappelle en outre que la vie humaine n'est pas en reste en la matière. Ceci particulièrement lorsque la marionnette possède des traits anthromorphiques marqués comme celle de *Màquina Hamlet* - par El Periférico de Objetos -, un squelette d'homme à taille humaine portant un masque intégral représentant le visage d'Heiner Müller. Animée en même temps que démontée membre après membre (ill. 104) jusqu'à se réduire à sa cage thoracique par laquelle elle sera négligemment saisie pour être retirée de la scène, elle connaît un traitement qui répond à la didascalie du texte-source indiquant précédemment une « mise en pièces de la photographie de l'auteur. » Ce rapport référentiel est toutefois dépassé par l'apparentée à une torture de ce démontage en quelque sorte à vif auquel, soumise de force par trois hommes, elle s'efforce d'opposer une résistance. En effet, si la marionnette fait certes référence à l'auteur, elle fait par-delà allusion aux victimes de régimes totalitaires. La non radicalité du processus instaure de plus une tension entre la mystification et la démystification. Ceci en ce sens où la bascule de l'un à l'autre n'est pas brusque mais au contraire progressive, l'avancée de l'une vers l'autre s'effectuant par

(ill. 104) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

étapes successives (lister membres retirés dans l'ordre) et contrariées par une force opposée (la marionnette résiste). Cette dualité fait écho à celle relevée chez l'homme par Freud et qui oppose pulsions de vie (maintien de l'organicité) et pulsions de mort (retour à inorganique).

Dans *Chair de ma chair* - par Ilka Schönbein -, elle s'enchaine en effet au sein d'une même séquence. Telle que celle de « l'enfant qui pouvait se faire plus mince que l'aiguille » dans laquelle l'enfant en question est un foetus qui tente de recroqueviller sur lui-même pour échapper à l'aiguille à tricoter de l'avorteuse. L'actrice-marionnettiste Ilka Schönbein est assise face au public sur une planche rectangulaire évoquant une table d'examen. Elle relève le bas de sa robe, dévoilant la nature de sa proéminence ventrale : une large tête marionnettique d'enfant au visage orienté en direction de son entrejambe. Alors que Schönbein s'abaisse vers l'arrière, ladite tête se redresse entre les jambes qui s'élèvent. Les chevilles ensuite se croisent sous son menton, les tibias entourant son visage jusqu'à ce que la tête se hausse au niveau des genoux. Schönbein, qui se redresse, pointe une aiguille sur l'enfant et, tout en s'abaissant de nouveau, désarticule son corps de sorte que la partie basse, où se situe la tête, s'écarte de la partie haute, où se situe l'aiguille, qui s'en approche. En rompant l'unicité visuelle constituée d'un masque et de ses jambes qui l'entourent, l'actrice-marionnettiste fragilise la vie de la figure marionnettique ainsi formée (ill. 105, ill. 106 et ill. 107).

(ill. 105, ill. 106 et ill. 107) *Photos non reproduites ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Ceci dans un renversement du phénomène qu'évoque le metteur en scène Pierre Blaise lorsqu'il fait remarquer que « confronté à une fragmentation possible, l'acteur peut se donner face à son objet comme matière fragile. »[272] Car si l'actrice-marionnettiste laisse voir seulement l'enfant créé en dissimulant le reste de son corps dans l'alignement de celui-ci, elle s'en dégage aussi par intermittence et rappelle ce faisant son artificialité. Son existence menacée par elle, ledit enfant se constitue en fait alternativement comme en vie et mort conformément à sa situation qui est celle d'une tentative d'IVG contenant donc ces deux mêmes potentialités.

Si la mystification peut aussi concerner l'acteur(-marionnettiste), c'est en contre-pied de celle de la marionnette. C'est-à-dire que si la mystification marionnettique se produit plutôt via l'illusion du vivant, l'humaine se produira plutôt via l'illusion de l'inerte. « La première pulsion de l'individu, dit Freud, est celle du retour à l'inanimé, à l'état antérieur à la vie, au non-vivant qui était là avant le vivant. Dans sa réalisation effective, le retour incessant à l'inerte n'est pas direct, et sa poussée lui confère une démarche inversée, ou du moins ralentie, par rapport à sa logique originelle. »[273] Au théâtre, cela se traduit par divers effets de fixation. Dans le kabuki en particulier, des arrêts de geste, figeant un instant l'acteur dans une pose appuyée (*mie*), ponctuent ainsi la progression du drame pour en souligner les moments importants ou une charge émotionnelle particulière. C'est d'ailleurs d'une façon similaire que Patrick Michaëlis s'immobilise dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable - , mains encadrant le visage et bouche ouverte alors qu'un cri vient tout juste d'être évoqué. La mise en valeur du cri par l'itération du verbe conjugué trouve un écho visuel dans cette pose qui en souligne de surcroît l'importance.

A considérer chez l'humain l'arrêt du mouvement comme une mystification, sa reprise tient donc lieu de démystification. En conséquence de quoi cette transformation se constitue en quelque sorte comme le négatif de celle de la marionnette. D'ailleurs, on pourrait reformuler la description de Le Maléfan et dire de cette transformation qu'elle « parvient à changer

[272] Citation extraite des débats tenus lors de la deuxième édition de la Scène des chercheurs et parus dans « Les présences du marionnettiste » in *Registres*, n° 15, 2011, p. 147..
[273] Silvia Lippi, « Conatus et/ou pulsion de mort » in *La clinique lacanienne,* (no 8), 2005/1, p. 225.

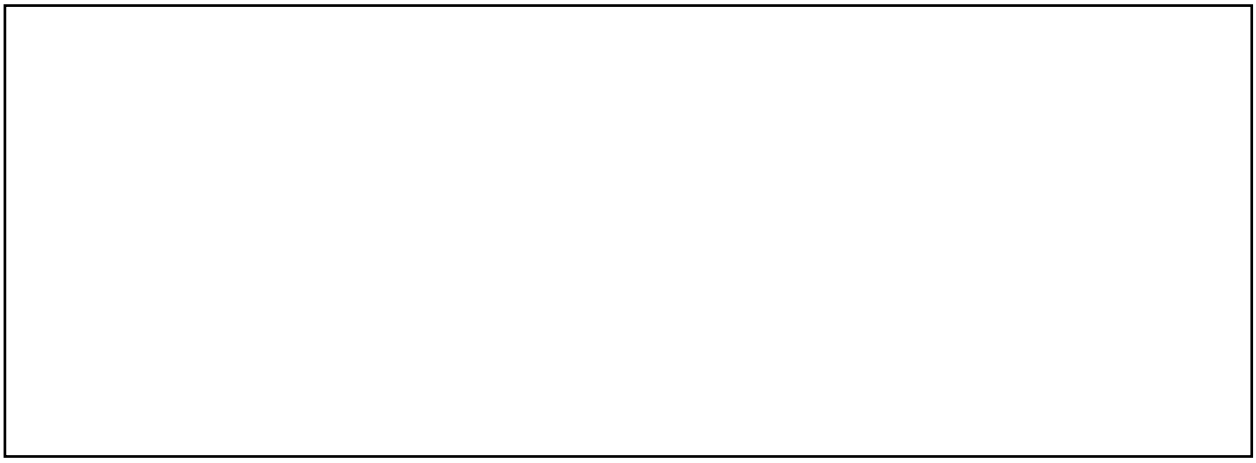
l'humain en quelque chose de radicalement autre. Mais en même temps, elle assure que cet autre redevienne, après son détour par la fixation, un humain ». Quant à cet autre dont il est ici question, il est envisageable qu'il s'agisse de « l'être-image » pour reprendre le terme de Gisèle Vienne qui justement le travaille. Elle explique :

> L'interprétation de Jean-Luc Verna, par exemple, ou d'Anja Röttgerkamp, dans *I Apologize*, oscille entre les moments où ils sont complètement image, les moments où ils quittent cette image et s'humanisent, et les moments où le spectateur retrouve une conscience plus aiguë d'être face à des humains. Nous savons évidemment toujours que nous sommes face à des humains, mais nous perdons parfois cette sensation. Les moments les plus aboutis de cet être-image sont les moments d'immobilité, quand l'interprète devient « sculpture vivante » et joue alors en quelque sorte pleinement le rôle d'image-réceptacle : on n'est plus en dialogue avec un autre humain mais avec soi-même face à une image.[274]

L'être-image génère une confusion - dont il tire en même temps son origine - entre le sujet réel et sa représentation en requérant une rétine sur laquelle s'imprimer. Il rappelle en cela le phénomène pointé par Roland Barthes qui indique dans un contexte photographique : « [...] dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de "poser". Je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. »[275] Il y a une forte similitude entre cette réaction et l'interprétation des artistes dirigés par Vienne. Lors de la sortie de leurs boîtes et de l'étalage au sol des mannequins dans *I Apologize* - par Gisèle Vienne -, Anja Röttgerkamp entre dans un état de fixation longuement maintenu. Parallèlement, Jean-Luc Verna et Jonathan Capdevielle, qui s'activent chacun de leur côté, entrent également dans différents états de fixation qui se caractérisent par leur sérialité plutôt que par leur durée. L'ensemble aboutit finalement à la composition d'un tableau vivant mettant sur le même plan mannequins et personnes vivantes (ill. 108).

---

[274] Gisèle Vienne, « Entretien avec Gisèle Vienne » in *Registres,* n° 13, « Théâtre et interdisciplinarité », Printemps 2008, p.86.
[275] Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, p. 25.



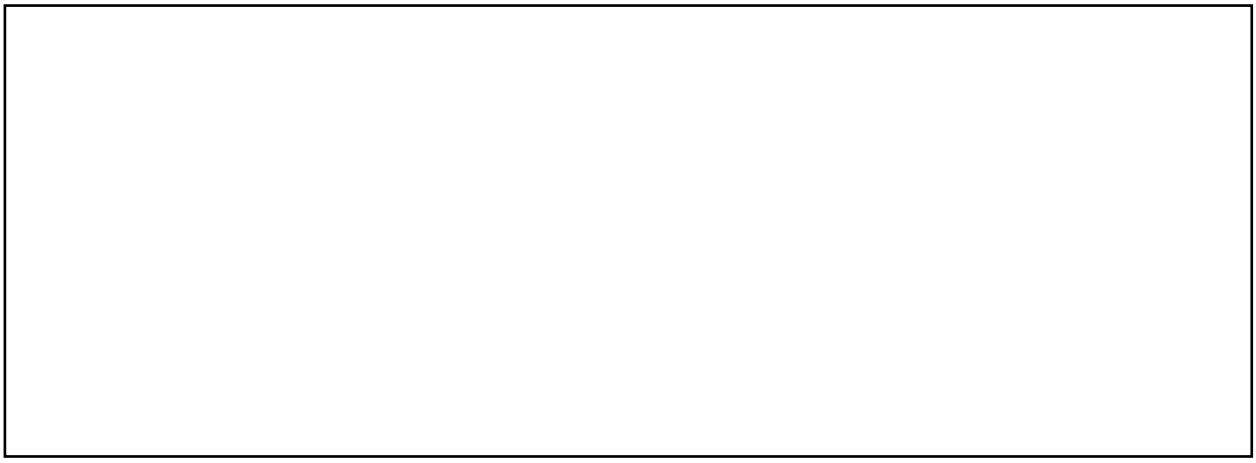
(ill. 108) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Cela donne raison à Barthes lorsqu'il souligne le lien de proximité entre photo et théâtre « à travers un relais singulier [...] : la Mort »[276] et qu'il explique ainsi :

> On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.[277]

Les notions de ritualité théâtrale et de théâtralité photographique qui travaillent toutes deux l'être-image convergent pour proposer une expérience de la mort. C'est dans cette dernière que le protagoniste de ce spectacle est engagé sur le plan phénoménologique. La reconstitution d'un accident qu'il cherche à réaliser l'implique vraisemblablement en tant que sujet. Par procuration, à travers les mannequins qu'il manipule et qui sont issus de boîtes rectangulaires en bois, comme autant de cadavres de leurs cercueils. Sans intermédiaire, lorsqu'il fait lui-même semblant d'être mort (ill. 109).

[276] Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, p. 56.
[277] Roland Barthes*, La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, p. 56.

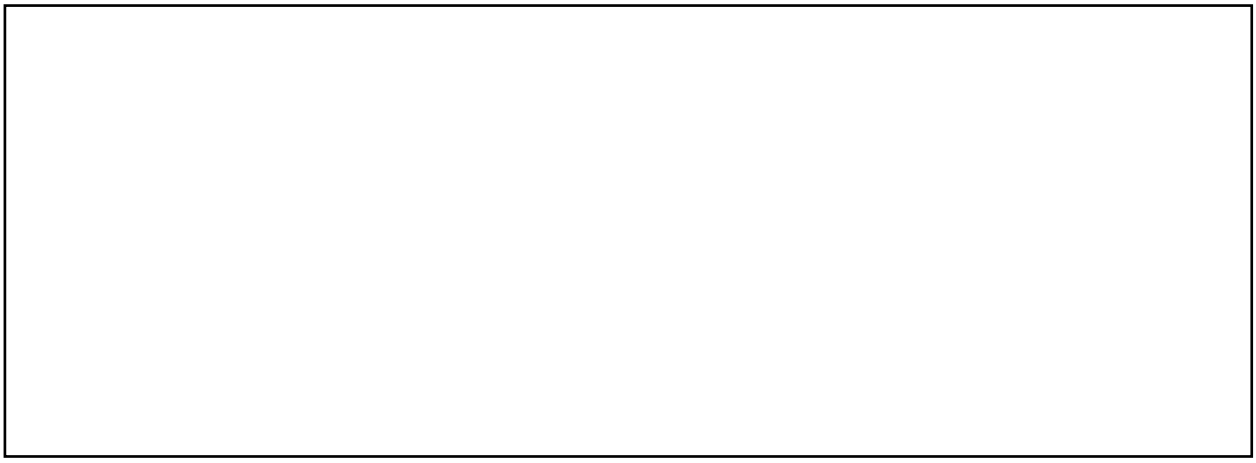


(ill. 109) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

2.3.2. Constructions corporelles composites

A l'endroit de la rencontre physique entre humains et non-humains des enjeux émergent qui concernent le corps représenté et support de représentations. Alain Recoing et Nicolas Gousseff ont ainsi élaboré et développé la technique dite du corps-castelet qui « consiste à demander à l'acteur de créer avec son corps une scénographie - qui l'annule en tant qu'acteur - dans l'espace de laquelle il anime sa marionnette-personnage » et se pratique généralement avec une gaine. Dans la différenciation du dispositif spatial de sa manipulation en castelet ou en corps-castelet se joue quelque de l'ordre de l'architectural - on dit d'ailleurs dans le second cas que la marionnette « habite » le corps du marionnettiste. Le philosophe Pierre Godo, qui oppose gratte-ciel et habitations basses, fait justement remarquer que « l'homme peut bien loger dans la verticalité mais il habite toujours l'horizontal. »[278] Ce peut expliquer pourquoi la position allongée privilégiée en corps-castelet se prête mieux à la caractérisation d'habitat du corps du marionnettiste que la position debout. « Entre habiter et se loger, il y a une différence d'appropriation, ajoute l'architecte Jean-Pierre Campredon. Non pas dans la possession du lieu mais dans la relation établie avec le lieu. »[279] Dans la mesure où celle-ci tient le corps de l'acteur-marionnettiste pour un lieu de vie, ces considérations s'appliquent à la technique du corps-castelet.

[278] Pierre Godo, « L'architecture et le corps » *in Le Philosophoire*, (n°7), 1999/1, p. 49.
[279] Jean-Pierre Campredon, « Le sens d'habiter » in *Pour*, (n°195), 2007/3, p. 50.



(ill. 110) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

D'une part, les marionnettes à gaine de *Vous qui habitez le temps* - par Nicolas Gousseff - investissent les corps étendus à même le sol de leurs acteurs-marionnettistes en manipulant leurs membres, elles initieront entre autres un jeu de bascule entre les jambes de Brice Coupey et Mathieu Euderlin par un effet de levier exercé sur leurs pieds (ill. 110). D'autre part, le squelette à fils de *Spleen* - par Wilde & Vogel - gravit le corps debout de Michael Vögel sans s'en attribuer l'usage car il ne manipule pas son acteur-marionnettiste. Cette distinction dans la mise en œuvre et conséquemment dans l'effet trouve sa pertinence dans la relation au texte-source. « La parole est en nous comme un corps négatif que nous avons devant nous pour nous conduire dans les trous. » écrit Valère Novarina dans sa pièce.[280] La définition de la parole prononcée par Mathieu Euderlin est simultanément matérialisée par les personnages à gaine habitant des corps tout en étant projetés en-dehors d'eux. Le squelette à fils est une allégorie de la Mort qui traverse la poésie de Charles Baudelaire et se trouve projetée en-dehors d'un corps où elle est logée. Car si la parole novarienne est une habitante, la mort baudelairienne est une invitée. Le critique d'art Yves Bonnefoy indique en effet que le poète « a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience, et qu'il puisse connaître par la mort. »[281]

De telles applications du corps-castelet participent d'un glissement vers une réification de l'acteur(-marionnettiste) dans la mesure où la valeur scénographique ainsi donnée à

[280] Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*. Paris : P.O.L, 2000, p. 15.
[281] Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais.* Paris : Mercure de France, 1959, p. 42

son corps oblitère sa qualité de personne. Un pas de plus est franchi dans ce sens dans *Dans la nuit cette femme et moi*[282] - créé en 2000 par la compagnie française LàOù à partir de la pièce de théâtre *Le Faiseur d'histoires* (2000) de Kossi Efoui - où le corps de Julika Mayer est livré à l'usage d'une marionnette miniature qui n'est cependant pas manipulée par elle-même mais par les marionnettistes Charlie Windelschmidt et Jeanne François qui se tiennent de l'autre côté de la table rectangulaire sur laquelle elle est allongée. Son corps se fait décor animé en ce qu'il se positionne de sorte à établir des correspondances métaphoriques au gré des éléments de paysage mentionnés dans le texte et en *voix off*. Cet usage du corps au service d'une construction peut être mis en relation avec celui par lequel le personnage de Bottom surmonte la difficulté représentative d'un élément de décor dans *Le songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare :

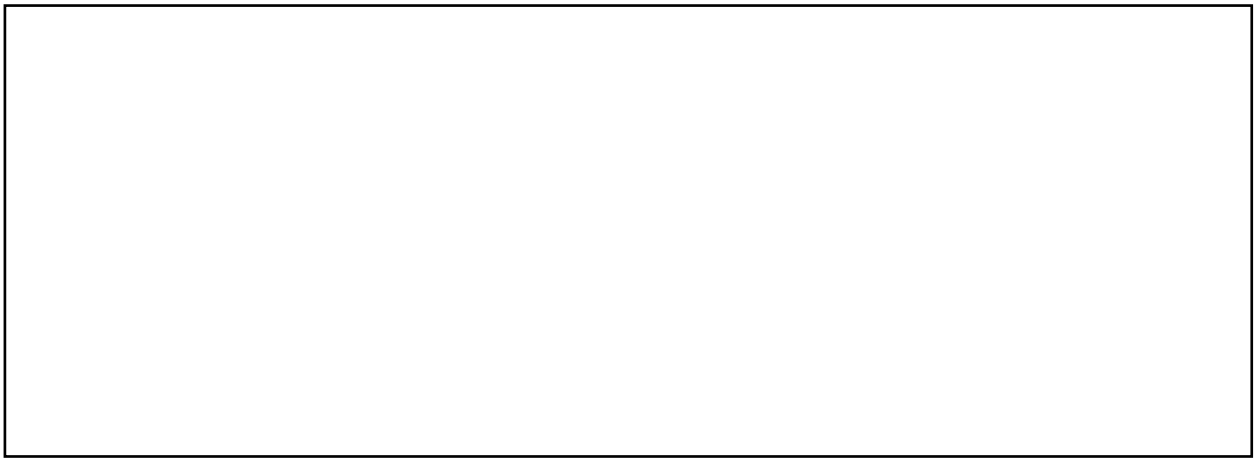
> QUINCE.- […] Mais il y a une autre chose : nous devons avoir un mur dans la grande salle ; car Pyrame et Thisbé (dit l'histoire) se parlaient à travers la fente d'un mur.
>
> SNUG.- On ne pourra jamais faire entrer un mur. Qu'en dites-vous, Bottom ?
>
> BOTTOM.- Il faut que l'un ou l'autre d'entre nous représente le Mur ; et qu'il ait du plâtre, ou de la terre glaise, ou de l'argile sur lui, pour signifier mur ; et qu'il tienne ses doigts comme ça ; et à travers cette lézarde, Pyrame et Thisbé pourront chuchoter.[283]

Ainsi, entres autres configurations, une jambe et un entrejambe (ill. 111) tiennent-ils suggestivement lieu de ceux alors annoncés : « La scène représente un trottoir, l'entrée d'une boite de nuit. ».

---

[282] *Dans la nuit cette femme et moi*, mise en scène de Renaud Herbin, LàOù - Marionnette Contemporaine : dissoute en 2012 (France), création en 2000.

[283] William Shakespeare, « Le songe d'une nuit d'été » in Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), *Shakespeare Comédies 1 (Oeuvres complètes, V)* . Paris : Gallimard, 2013, p. 921.



(ill. 111) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La technique du corps-castelet a révélé jusqu'ici deux états de corps de l'acteur(-marionnettiste) : le corps-habitat et le corps-paysage. Elle en admet un troisième, qui est le corps-écran. C'est tout contre lui et avec des représentations en gaine des personnes impliquées dans ceux-ci que David Brooks reproduit dans *Jerk* des images inscrites dans son esprit. Support pour mémoire eidétique, le corps de l'acteur-marionnettiste - qui se confond avec celui du personnage - est apparenté à une toile recevant la projection en trois dimensions d'un film mental. Ce qui attribue à ce geste un caractère subjectile tel qu'Andréa Linhares, maître de conférence en sciences humaines cliniques (université Paris Diderot), propose de le définir :

> […] le geste subjectile pourrait être une formulation pour dire certaines stratégies psychiques qui tentent de retisser des fissures spéculaires, qui tentent de transformer l'expérience spéculaire du sujet par une fabrique d'images. Comme si certaines créations (artistiques et parfois corporelles) tentaient d'investir de multiples surfaces afin de produire des lieux psychiques où le sujet puisse se constituer.[284]

Le contenu psychique est extrait du dedans (espace mental) et projeté au-dehors (lieu du corps) mais dans un dehors immédiat au vu de la proximité physique inhérente au corps-castelet. Sachant que le personnage est supposé mettre son histoire à distance par la conférence qu'il donne à des étudiants, l'atteinte de ce but paraît d'emblée compromise dans la réécriture.

[284] Andréa Linhares, « Le geste subjectile ou la création d'un reflet pour soi » in *Figures de la psychanalyse*, (n°13), 2006/1,p. 159.

Ceci en raison de sa combinaison corps castelet - prise directe de gaines - qui, en introduisant une proximité corporelle, diminue la probabilité qu'une distanciation psychologique puisse se produire. Elle est plus élevée dans le texte-source où un dispositif en castelet implique plus d'éloignement physique.

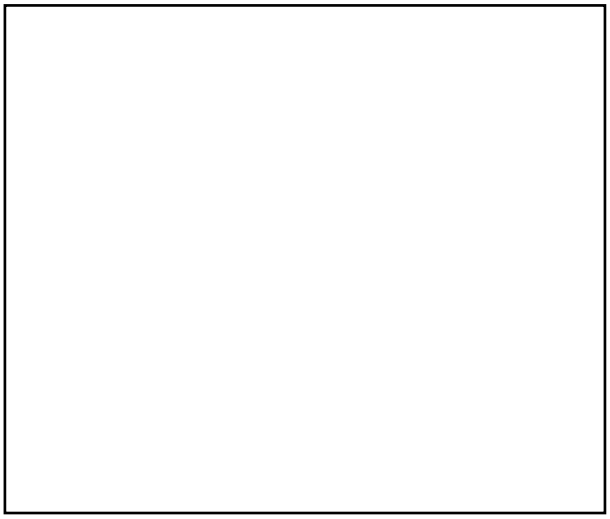
Le corps-hybride est une pratique plus radicale que le corps-castelet dans la mesure où le marionnettique n'est plus seulement mis en contact avec l'humain : l'un et l'autre désormais se confondent - plus ou moins artificiellement. Il se constitue dans l'absolu comme un remarquable créateur d'épiphanies puisqu'il permet de renvoyer diverses images du corps selon qu'il prend une forme monstrueuse, grotesque, ambivalente, animalisée, réifiée, etc. De telles représentations, qui donc transgressent les règles du « corps normal » en même temps qu'elles le déforment, suscitent des perceptions nouvelles.

L'hybridation du corps est possiblement une manifestation révélant sur le plan physique une hybridité psychique. C'est ce dont il s'agit dans *Chair de ma chair* - par Ilka Schönbein - où la construction corporelle composite correspond à deux modèles mentaux bipartites : enfant-personnage et adulte-auteur d'une part et fille et mère de l'autre. Ceci en raison d'une double hétérogénéité : l'une « génétique » - propre au texte-source - et l'autre thématique - propre au récit (ill. 112). Le texte autobiographique adopte en l'occurrence un point de vue d'enfant (personnage) impliquant donc la prise en compte de l'adulte (auteur). Car ainsi que le souligne l'universitaire spécialiste de l'autobiographie Philippe Lejeune :

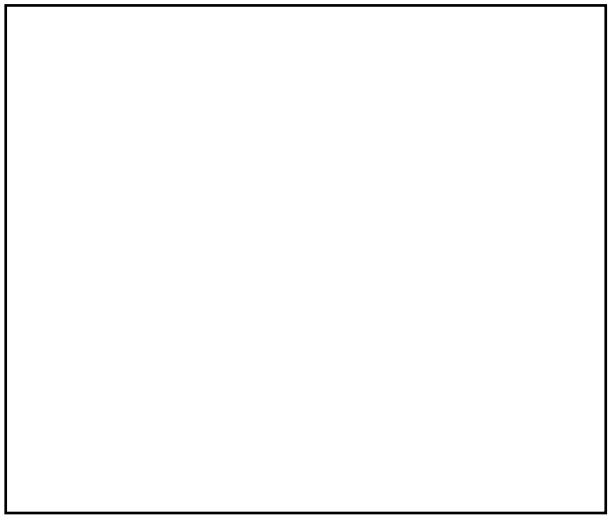
> Dans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. C'est là bien naturel : l'enfance n'apparait qu'à travers la mémoire de l'adulte. On parle d'elle, on la fait éventuellement un peu parler, mais elle ne parle pas directement. Pour reconstituer la parole de l'enfant, et, éventuellement, lui déléguer la fonction de narration, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du « naturel ») autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction.[285]

[285] Philippe Lejeune, « Vallès et la voix narrative » in *Littérature*, n°23, 1976, p. 3.

La parole de l'auteur du texte-source se constitue en majeure partie de paroles rapportées au style direct et au présent, le plus souvent avec une innocence enfantine contrebalancée par une tournure qui n'est pas celle d'un enfant : « Je ne ferai pas vraiment partie du cirque avant de m'être aussi fait une bonne blessure. Mais ça ne marche pas, ma mère s'interpose tout le temps, je ne peux même pas monter sur la corde sans qu'elle manque s'évanouir. » En conséquence de quoi l'auteure-adulte transparait derrière la narratrice-enfant au niveau textuel. En (re)construisant l'enfant notamment avec des masques sur la base de son propre corps, Ilka Schönbein reconduit ce phénomène au niveau de la représentation puisqu'elle se constitue sensiblement en tant qu'adulte comme un soi-auteur dirigeant un soi-narrateur par delà l'espace-temps.



(ill. 112) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



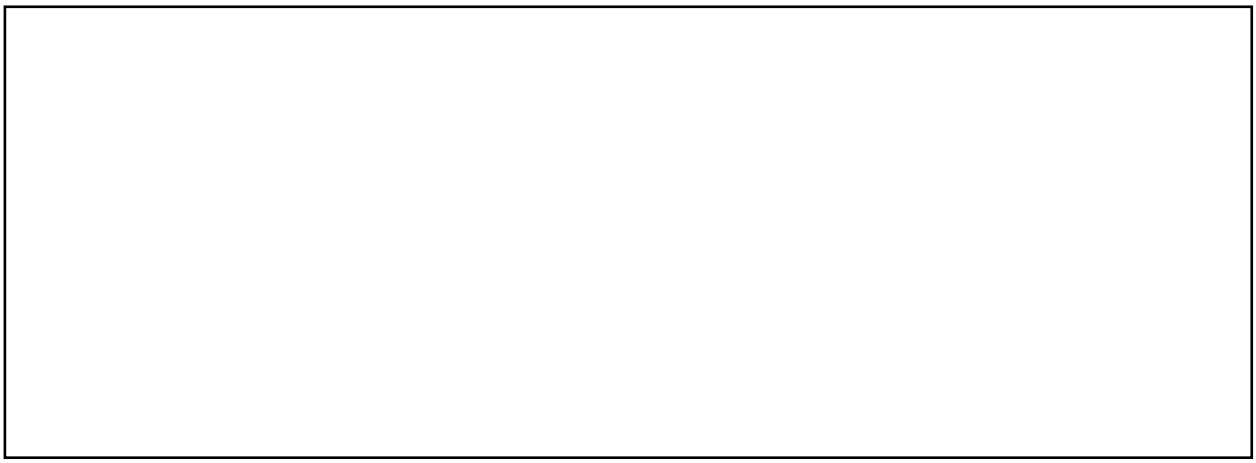
(ill. 113) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

De plus, et sachant que l'actrice-marionnettiste qui incarne l'auteur Veteranyi partage donc son corps avec la fille, le fait qu'elle le partage aussi avec la mère (ill. 113) réalise la projection que la seconde impose à la première. Ceci étant donné que, comme l'indique la docteure en Arts Aurélie Martinez, « l'image corporelle est souvent confondue avec celle du moi du sujet. L'apparence du corps fait le sujet. »[286]

La construction corporelle composite se désigne pour ainsi dire elle-même dans *The*

[286] Aurélia Martinez*, Images du corps monstrueux*. Paris : L'Harmattan, 2011, p. 8.

Grinning Man[287] - créé en 2016 par la compagnie anglaise Gyre And Gimble à partir du roman *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo - où elle est utilisée pour représenter Mojo (Homo dans le roman), le compagnon et ami d'Ursus qui montera une troupe de théâtre avec la jeune fille aveugle Dea et le jeune garçon défiguré Gwynplaine, qu'il aura recueillis enfants. La tête du loup reliée par un cou articulé à ses hanches est actionnée par James Alexander-Taylor qui est positionné à coté de la marionnette tandis que ses pattes avant sont manipulées par Loren O'Dair qui est penchée en avant et prolonge sa colonne vertébrale avec la sienne, ses jambes faisant office de pattes arrières (ill. 114).



(ill. 114) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Cette hybridité entre humain et non-humain - en l'occurrence animal - est en lien avec les caractéristiques morales du loup dans le texte-source. S'il est de nature animale, Homo - comme le nom que lui a donné Ursus le laisse déjà entendre - tient son animalité à distance étant donné qu'il est décrit comme « docile et gracieusement subalterne »[288] ; ce loup « agréable à la foule » est de plus « suffisamment civilisé »[289] et « lettré »[290]. Ceci dans un effet de symétrie inversée par rapport à Ursus : « Le loup ne mordait jamais, l'homme quelquefois. Du moins, mordre était la prétention d'Ursus. »[291] La relation entre Homo et Ursus est travaillée par leurs transformations mutuelles en hybrides inter-espèces :

[287] *The Grinning Man*, mise en scène de Tom Morris, Gyre And Gimble (Angleterre), création en 2016.
[288] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*. Paris : Gallimard, 2002, p. 55.
[289] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*. Paris : Gallimard, 2002, p. 55.
[290] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*. Paris : Gallimard, 2002, p. 56.
[291] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*. Paris : Gallimard, 2002, p. 56.

> Ursus avait communiqué à Homo une partie de ses talents, se tenir debout, délayer sa colère en mauvaise humeur, bougonner au lieu de hurler, etc. ; et de son côté le loup avait enseigné à l'homme ce qu'il savait, se passer de toit, se passer de pain, se passer de feu, préférer la faim dans un bois à l'esclavage dans un palais.[292]

De sorte que l'hétérogénéité de Mojo (Homo) à la scène correspond prioritairement à l'hybridité entre humanité et animalité qui le caractérise à titre individuel mais également - en filigrane toutefois - à celle d'Ursus. Considérée dans une perspective plus ouverte, la thérianthropie marionnettique dont Mojo est un exemple renvoie au bestiaire mythologique donc au rapport de l'homme avec son animalité.

(ill. 115) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Lorsqu'elle est ciblée - c'est-à-dire valorisée en tant qu'élément isolé -, l'hétérogénéité peut signaler et amplifier un caractère monstrueux. Il en est ainsi avec la main que glisse Michaël Vogel dans la manche de Claudius, la faisant passer pour la sienne (ill. 115) dans *Exit. Eine Hamletfantasie* - par Wilde & Vogel. La monstruosité que constitue la présence de ce membre charnel, par ailleurs unique, au sein de la continuité du corps marionnettique renvoie à celle qui caractérise la main du personnage qui est donc celle d'un fratricide. Le successeur du roi s'est auparavant lamenté : « *O meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel; Sie trägt den ersten, ältesten der Flüche, Mord eines Bruders! - Beten kann ich nicht* »[293]. La mise en chair de cette main, par

[292] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*. Paris : Gallimard, 2002, p. 64.

[293] *Exit. Eine Hamletfantasie*, mise en scène de Frank Soehnle, Wilde & Vogel, création en 1997. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle. Trad. « Oh mon crime est puant, il empeste jusqu'au ciel; Il porte la plus antique des malédictions, Le meurtre d'un frère! Prier je ne peux.»

son double effet de polarisation et d'étrangéisation, active la valeur narrative de celle-ci à un moment où Claudius est justement concentré sur son altération. Bien que la question ne soit pas prononcée en scène, il se demandera d'ailleurs un peu plus loin dans le texte-source : « *So what if the cursed hand of mine is coated with my brother's blood ?* »[294]

2.3.3. Figure du double

C'est un lieu commun de dire que le théâtre de marionnettes charrie avec lui le thème du double. Ce l'est peut-être moins d'indiquer qu'en situation de réécriture, celui-ci est doublement présent. Car à en croire le professeur de littérature comparée Wladimir Troubetzkoy, « [...] tout texte est (un) double, puisqu'il se prétend imitation ou fiction, tentative de recréation d'une réalité, première ou dernière. »[295]

Et plus encore quand la réécriture concerne un texte-source ayant lui-même ce thème pour sujet tel que la nouvelle *Le Horla* de Guy de Maupassant où un narrateur est aux prises avec une présence invisible. Celle-ci, de plus, est très probablement symptomatique d'un phénomène de dépersonnalisation à en juger par le fait qu'à l'époque de l'écriture de son texte, et ainsi que le rappelle le docteur en psychologie Johann Jung, l'auteur souffre de « troubles importants de l'identité, notamment l'impression de se voir à l'extérieur de lui-même où encore d'être étranger à la personne qu'il voit dans le miroir. »[296] Des expériences similaires à celles que vit le narrateur. *Le Horla* est fait double d'être perçu par le narrateur comme dissocié corporellement et identitairement de lui. Alors même que, comme il finira par s'en rendre compte, ils ne font qu'un. « Le sujet humain est divisible, le sujet est double. Il est un corps, de chair et d'os ; mais il n'est pas que cela. Parfois, une autre expression de lui-même se manifeste, plus ou moins corporelle, toujours « étrangement inquiétante » »[297] fait remarquer la docteure en

[294] William Shakespeare, *Hamlet*, trad. François Maguin. Paris : Flammarion, 1995, p. 259.
[295] Wladimir Troubetzkoi, « Le double poïtique de Jean-Paul à Dostoïvski » in Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes.* Lausanne : L'Age d'Homme, 2001, p. 46.
[296] Johann Jung, *Le sujet et son double : La construction transitionnelle de l'identité.* Malakoff : Dunod, 2015, p. 137
[297] Barbara Sarsbourg, *Serial Killers : approche de l'innommable.* Paris : BoD, 2001, p. 224.

psychologie clinique Barbara Sarsbourg.

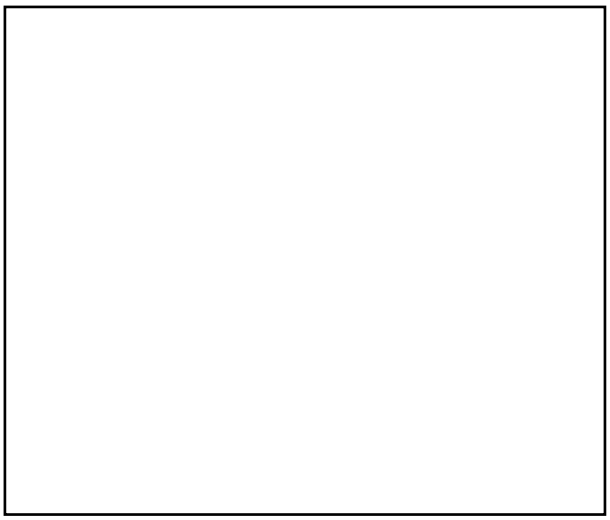
Dans *Le Horla* - par Clastic Théâtre -, le double étant représenté par l'acteur-manipulateur François Lazaro et le narrateur par une marionnette, la source d'inquiétante étrangeté est l'humain plutôt que l'inhumain (ill. 116). Cet inversement de situation marionnettique met en évidence le surgissement, par et chez le sujet humain, de l'intime comme étranger et inquiétant dont le narrateur fait l'expérience dans le texte-source à travers la dissociation de son moi. C'est aussi que celle-ci sert d'appui pour se positionner dans une perspective universelle car, par le truchement de la relation entre le narrateur et le Horla, elle traite plus généralement selon François Lazaro « de la mise en discussion de deux parties du moi : le moi qui se sent manipulé et le moi qui se sent manipulateur ». Cette décorporation d'une partie du moi qui demeure reliée à l'autre engendre une figure de double réactif selon la définition qu'en donne Michel Morel, professeur émérite en littérature anglaise (université Nancy 2) :

> Le fait central à retenir, celui qui nous intéresse directement pour la définition du double, est ce processus de définition en miroir, de déplacement et réifica-

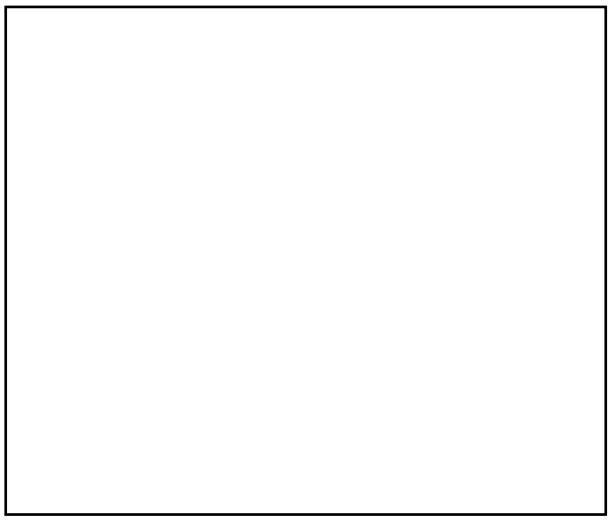
(ill. 116) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

> tion réciproques qui fait que les deux composantes du couple bipolaire n'existent pour ainsi dire qu'en regard l'un de l'autre. C'est ce processus même de définition en boucle que je désigne sous le terme de « réactivité ».[298]

Le double marionnettique qui figure « l'autre » en soi est donc en lien avec l'expression d'une bipolarité psychique. Dans *Le Horla*, le moi est scindé en deux parties : l'une consciente, l'autre occulte.



(ill. 117) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 118) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Sur le même principe de scission *Spleen* - par Wilde & Vogel - propose un moi doublement genré. Portant un masque représentant le visage de Baudelaire et se figeant à chaque apposition différente sur son corps d'une paire de bras et un tronc de femme, Michael Vögel compose une figure hétérogène car à la fois mi-homme mi-femme (ill. 117 et ill. 118). Le premier masque remplacé par celui porté plus tôt par une grenouille féminine augmente le quota de féminité. Hanches du torse sculpté posées entre ses cuisses tandis qu'il soulève une jambe et pose une main sur son genou, il disparaîtra en tant qu'homme derrière la femme lascive qu'il fera ainsi apparaître. S'il y a bien dans *Les Petits Poèmes en prose* une femme masculine parmi « Les Veuves » (XIII) (« Elle était évidemment condamnée, par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire, et le caractère masculin de ses mœurs ajoutait un piquant

[298] Michel Morel, « Théorie et figures du double : du réactif au réversible » in Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2001, p. 18.

mystérieux à leur austérité[299]), c'est plus sûrement dans *Les Paradis artificiels* que se déploie la vision baudelairienne de ce que la poète nomme « androgynéité ». Il y soutient en effet que sans celle-ci, « le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet »[300], précisant immédiatement : « Enfin, je veux dire que le goût précoce du monde féminin, mundi muliebris, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs [...] »[301]. Il n'est cependant aucunement question pour lui de tendre à un devenir femme étant donné qu'exception faite de sa beauté, celle-ci, fondamentalement à l'opposé du dandy, ne lui inspire que dédain.

> La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur.
>
> La femme a faim, et elle veut manger ; soif, et elle veut boire.
>
> Elle est en rut, et elle veut être f...
>
> Le beau mérite !
>
> La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.
>
> Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy.[302]

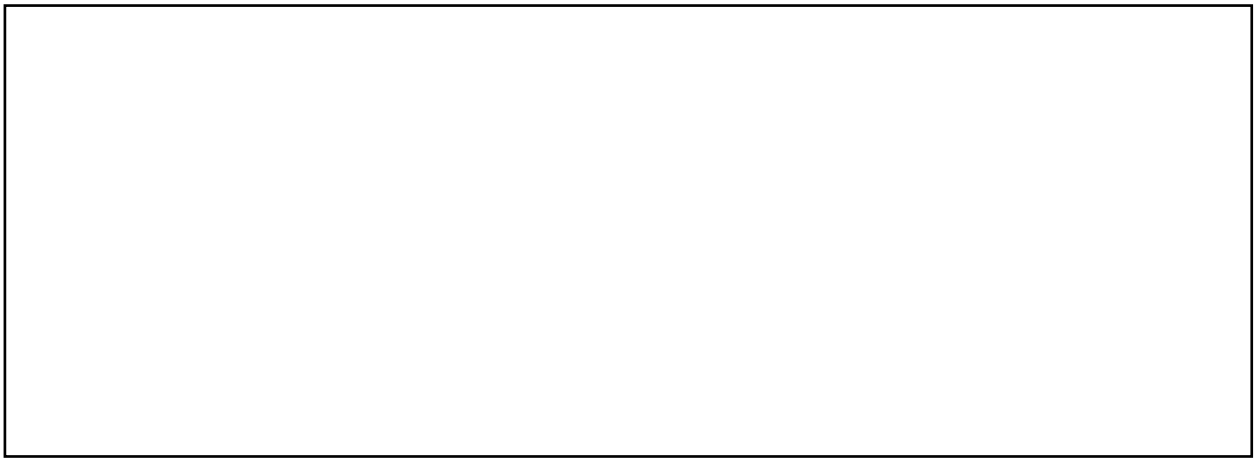
Frédéric Monneyeron, professeur en littérature générale et comparée (université de Perpignan via Domitia), observe que « la figure sophistiquée de l'androgyne [décadent] ne peut se concilier avec celle, naturelle, de la femme »[303] et que si la beauté cherchée chez la femme par l'homme à qui elle fait défaut, « se doit d'entrer dans la constitution de l'androgyne, on ne saurait, par contre, lui donner pour essence celle d'un être que tous les auteurs s'appliquent à dénigrer. »[304] L'emprunt par un homme d'attributs physiques féminins - en l'occurrence un visage et des éléments corporels - et artificiels de surcroît aboutit à la formalisation d'une figure

---

[299] Charles Baudelaire, « Petits Poèmes en prose » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980, p. 171.
[300] Charles Baudelaire, « Paradis artificiels » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980, p. 293.
[301] Charles Baudelaire, « Paradis artificiels » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980, p. 293.
[302] Charles Baudelaire, « Mon coeur mis à nu » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980, p. 406.
[303] Frédéric Monneyeron, *L'androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes.* Grenoble : ELLUG, 1996, p. 69.
[304] Frédéric Monneyeron, *L'androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes*. Grenoble : ELLUG, 1996, p. 69.

d'androgyne en accord avec la conception baudelairienne de celui-ci. Par delà cette relation à l'auteur, ladite figure fait écho à la présence des deux éléments masculin et féminin au sein de l'être humain selon la déclaration de Carl Jung pour qui « l'image du sexe opposé réside, jusqu'à un certain point, dans chaque sexe […] »[305].

Toujours selon Michel Morel, « le double réactif […] dans sa forme inversée aboutit au double de réduplication. »[306] Laquelle se constitue comme un redoublement plutôt que comme un dédoublement, c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus de diviser un tout en deux mais de reproduire un tout. Le double de réduplication peut alors être le mème de l'acteur(- marionnettiste) ou bien celui d'une marionnette. Cette juxtaposition du double et de son modèle est imprégnée par l'élément narratif en ce sens qu'elle raconte déjà quelque chose par sa seule existence. En l'occurrence la rencontre, sur le même plan de réalité, du sujet et de son image spéculaire.



(ill. 118) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Ainsi Alfred Jarry se décline-t-il dans *L'Armature de l'Absolu* - par Buchinger's Boot Marionettes - en marionnette à fils et en acteur masqué qualifié de « Jarry plus grand que Jarry » (ill. 118). Ce redoublement est l'une des manifestations d'une boucle jarriesque mise en place par le metteur en scène Patrick Sims qui explique : « c'est Jarry lui-même qu'on suit, après sa mort, renaissant sans cesse, impossible à enterrer, multiplié sur scène, incontournable. »[307] Il

[305] Carl Jung, *Les racines de la conscience*. Paris : Buchet/Chastel, 1971, p. 55.
[306] Michel Morel, « Théorie et figures du double : du réactif au réversible » in Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2001, p. 19.
[307] Patrick Sims, texte de présentation de *L'Armature de l'Absolu, site de la compagnie Buchinger's Boot Marionnettes*. URL : indisponible.

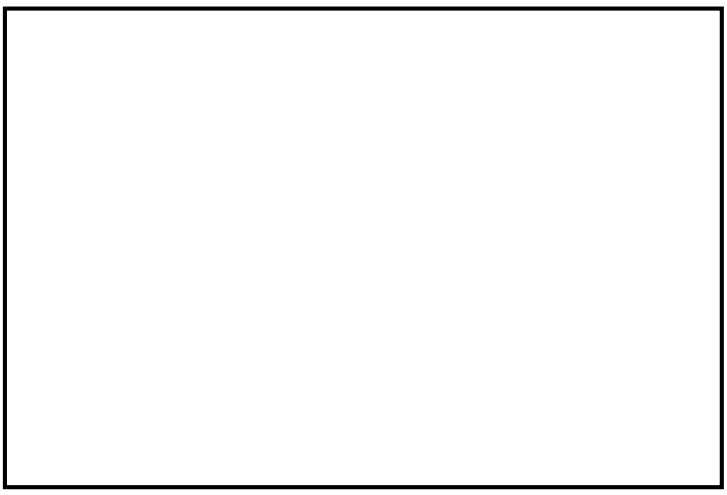
fait également le lien avec la double ADN dramaturgique qui mêle figures issues de l'oeuvre littéraire de Jarry (dont surtout son alter ego le Docteur Faustroll) et éléments tirés de sa vie privée, l'action ayant d'ailleurs lieu dans sa chambre.

L'effet miroir du redoublement acteur-marionnettiste - marionnette est naturellement en mesure d'ouvrir le champ à une introspection étroite dans un contexte autofictifionnel. Seul en scène dans *L'Ombre de la Baleine*[308] - créé en 2017 par Mikaël Chirinian à partir du roman *Moby Dick* (1861) d'Herman Melville -, Mikaël Chirinian manipule Noël, une marionnette à son image dans la traversée de ses blessures d'enfance (ill. 119) qui trouve un lointain schéma en celle, maritime mais également chaotique, du capitaine Achab. Bien que partageant son apparence d'adulte, Noël représente Chirinian enfant. En raison de quoi leur mise en dialogue renvoie au lien psychique reliant les pensées de l'adulte aux sentiments de son « enfant intérieur ». Dans l'autoreprésentation, « non seulement le sujet se réfléchit lui-même mais il réfléchit aussi symboliquement son activité réflexive, bref il se représente et s'approprie subjectivement le fait même de se réfléchir »[309] souligne Johann Jung, maître de conférence en psychopathologie et psychologie clinique (université de Lyon). Ceci s'appliquant au récit de vie, le redoublement par la marionnette fait ici écho à la projection de soi qui l'a précédé au stade de l'écriture.

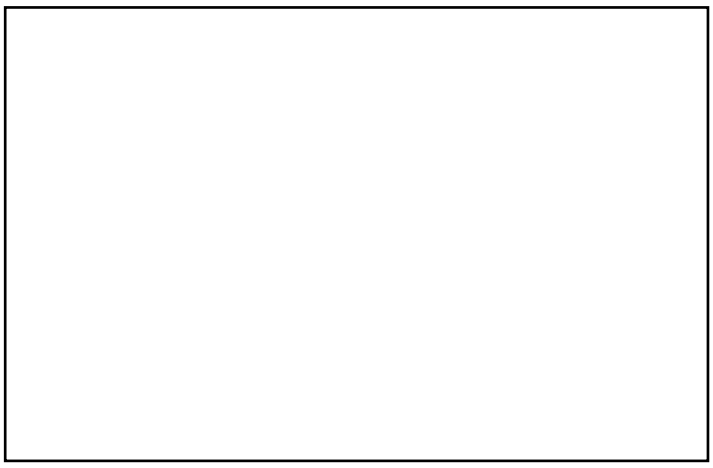
(ill. 119) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Le redoublement intra-marionnette formalise la notion de désindividualisation dans

[308] *L'Ombre de la Baleine*, mise en scène de Christian Chirinian (France), création en 2017.
[309] Johann Jung, *Le sujet et son double : La construction transitionnelle de l'identité*. Paris : Dunot, 2015, p. 236.



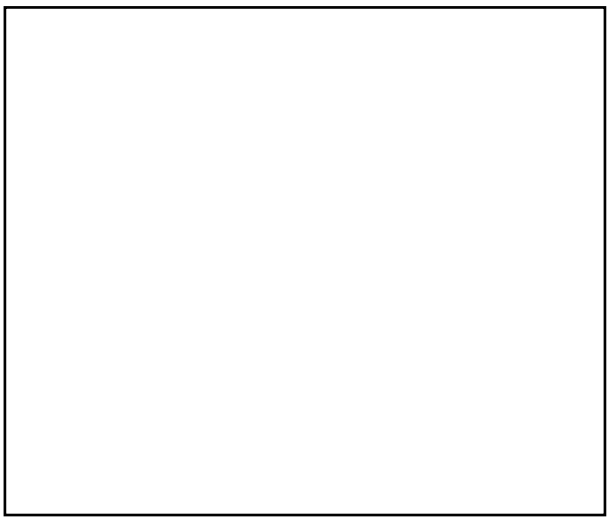
(ill. 120) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



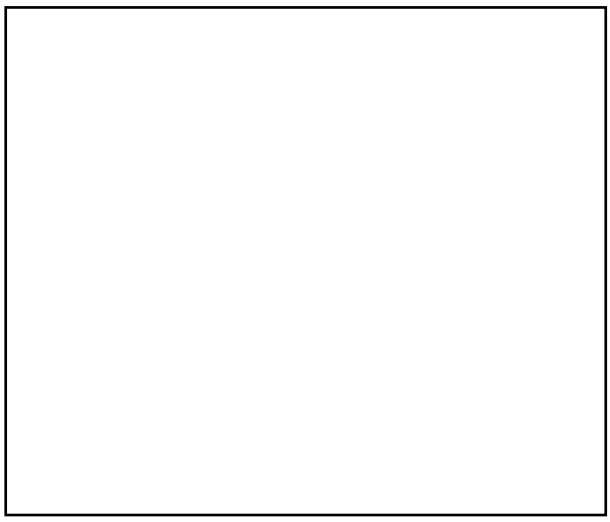
(ill. 121) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

la mesure où il tend à diluer tel personnage dans un ensemble. Ainsi dans *Schweinehund* - par Andy Gaukel - les marionnettes secondaires sont-elles semblables à la principale, celle du déporté Pierre Seel (ill. 120 et ill. 121). Mêmes maigreur squelettique, uniforme à rayures et accablement. Cette quasi indistinction, si ce n'est que la marionnette de Seel porte des lunettes, rejoint ce que le véritable Seel déclare de lui-même dans sa biographie lorsqu'il se décrit comme une ombre obéissante et silencieuse parmi d'autres. Cette uniformité marionnettique en contexte concentrationnaire avait déjà été vue dans le *Kamp* d'Hotel Modern. Néanmoins, c'était à grande échelle en raison de la démultiplication des figurines tandis qu'ici, la taille est humaine en ce sens où il y a malgré tout un protagoniste et peu d'autres personnages. De sorte que le sort de l'un et des autres ne se noie pas indifféremment dans la masse. Ainsi que le remarque Staline : « La mort

d'un homme, c'est une tragédie ; la disparition de millions de gens, c'est la statistique »[310]. Lorsqu'à la suite du meurtre de Jo, quatre des autres marionnettes viennent s'empiler les unes sur les autres par-dessus ce dernier qu'elles font peu à peu disparaître sous le charnier qu'elles forment, c'est une tragédie qui devient au fur et à mesure une (petite) statistique.



(ill. 122) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 123) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Une désindividualisation du même ordre - dans le sens où elle s'applique sous la contrainte à ce qui forme ainsi un ensemble - apparaît dans *L'Opéra du Dragon* - par Théâtre de Romette - dans lequel les marionnettes des villageois qui vivent sous l'oppression du dragon sont des répliques les unes des autres (ill. 122). Le metteur en scène Johanny Bert explique : « Pour transcrire le pouvoir dans le corps marionnettique et dans les images plastiques j'ai conçu des formes marionnettiques avec des têtes et des grands tissus qui, tel un uniforme, masquent le corps, annulent l'individualité. »[311] Il précise de plus que « seul Lancelot qui arrive de l'extérieur et n'est pas sous l'emprise du Dragon a un corps très articulé, squelettique, fragile. » [312] Le rapport entre l'ensemble marionnettique et le protagoniste n'est plus inclusif

[310] Attribué à Joseph Staline par Alain Dag'naud et Olivier Dazat, in *Dictionnaire inattendu des citations*. Paris : Hachette, 1983.

[311] Johanny Bert, « «L'acteur et la forme marionnettique dans le théâtre polyphonique» — Interview avec l'acteur français, marionnettiste et metteur en scène Johanny Bert » (propos recueillis par Irène Sadowska Guillon) in *Critical Stages : the iatc webjournal* [En ligne], n°7, décembre 2012. URL : http://www.critical-stages.org/7/lacteur-et-la-forme-marionnettique-dans-le-theatre-polyphonique-interview-avec-lacteur-francais-marionnettiste-et-metteur-en-scene-johanny-bert/

[312] Johanny Bert, « «L'acteur et la forme marionnettique dans le théâtre polyphonique» — Interview avec l'acteur français, marionnettiste et metteur en scène Johanny Bert » (propos recueillis par Irène Sadowska

mais distinctif. Par effet de contraste avec l'uniformité de la population, Lancelot est en effet valorisé dans son individualité (ill. 123).

Guillon) in *Critical Stages : the iatc webjournal* [En ligne], n°7, décembre 2012. URL : http://www.critical-stages.org/7/lacteur-et-la-forme-marionnettique-dans-le-theatre-polyphonique-interview-avec-lacteur-francais-marionnettiste-et-metteur-en-scene-johanny-bert/

PARTIE 3. DYNAMIQUE DE LA REPRÉSENTATION MARIONNETTIQUE

Chapitre 3.1. Présences de l’interprète

Chapitre 3.2. Part du spectateur

Chapitre 3.3. États en scène

CHAPITRE 3.1. PRÉSENCES DE L'INTERPRÈTE

Le mode de présence de l'interprète[313], qu'il soit permanent ou intermittent dans sa nature, constitue un élément signifiant de la représentation marionnettique en raison de ce qu'il participe de la dynamique narrative. En cas de réécriture, les modalités de structuration et de modulation de cette présence s'articulent plus ou moins étroitement autour des actions, relations et situations des figures ou personnages. C'est dans cette perspective que les réécritures engagent différents positionnements des interprètes humains et non-humains l'un vis-à-vis de l'autre. Le degré de leur force de présence scénique respective étant un bon indicateur de ceux-ci, il s'agit de l'évaluer en repérant lequel des deux bénéficie d'une meilleure exposition. Selon les cas, le positionnement ainsi révélé par ce rapport sera rattaché à l'un des trois modes de présences principaux[314] : la sous-présence (interprète < marionnette), la mi-présence (interprète = marionnette) et la sur-présence (interprète > marionnette). Ces modes de présence ne s'excluent en outre pas mutuellement et admettent en leur sein des variations quant aux moyens déployés en vue de leurs mises en œuvre.

3.1.1. Sous-présence

Eu égard à la mutation dite « sortie du castelet » qui a été initiée dans les années 1950-1980 et s'est normalisée de nos jours, on aurait pu penser que la visibilité du marionnettiste - dorénavant perçu comme un acteur à part entière - écarterait de fait toute possibilité de réduction de sa force de présence. Or, en réalité, celle-ci s'avère bel et bien modulable donc éventuellement réductible. Une économie en matière d'interrelation sur le plan de la fiction entre l'acteur(-marionnettiste) et la marionnette aboutit à ce que sa présence dans l'espace scénique n'ait pas valeur de présence fictionnelle mais bien plutôt instrumentale.

[313] Au sens large, c'est-à-dire s'agissant d'un acteur-marionnettiste, acteur, manipulateur, danseur, etc.
[314] Les termes employés peuvent être interprétés comme des jugements de valeur, auquel cas celui de « sous-présence » pourrait paraître particulièrement rude mais il ne s'agit nullement ici d'une classification qualitative.

Dans son état premier - donc non reconfigurée sur le plan dramaturgique et esthétique - la coprésence visible de l'acteur-marionnettiste et de la marionnette donne l'avantage à ce qui pourrait être comparé au masquage grec. L'helléniste et mythologue Françoise Frontisi-Ducroux indique à propos du masque grec : « Il faut considérer que le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage qu'il recouvre. Il l'abolit et le remplace. Au théâtre, sous le masque dramatique, le visage de l'acteur n'existe pas. »[315] D'une façon similaire au masque porté sur le principe, la marionnette très bien manipulée éclipse l'acteur-marionnettiste en captant notre regard. Malgré sa présence sur scène, le marionnettiste n'existe pas derrière la marionnette dans *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal* - par Figurentheater Tübingen et Bagages de sable - où Frank Soehnle, dont la discrétion et le mutisme accompagnent la dextérité, mobilise ce *masquage* en ce qu'il se fait oublier de nous[316] de sorte que nous ne (le) voyons plus au-delà de ses marionnettes (ill. 124). En présence d'un texte-source, cet effet est d'ordinaire moins utilisé pour sa seule valeur intrinsèque qu'il n'est revalorisé par sa mise au service du récit. Pourtant, en l'occurrence, il y a resserrement de focale et ce dernier n'a rien à voir avec le texte. Son intérêt s'explique effectivement par l'aspect giacomettien des figures marionnettiques qui réclament par conséquent la même attention exclusive que les sculptures auxquelles elles renvoient.

(ill. 124) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[315] Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage - aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris : Flammarion, 1995, p. 40.

[316] Ce degré de neutralité ne constitue pas un positionnement systématique chez Frank Soehnle que l'on peut voir s'affirmer dans un rôle ou apparenté dans d'autres spectacles tels que *Avec des ailes immenses* (2008).

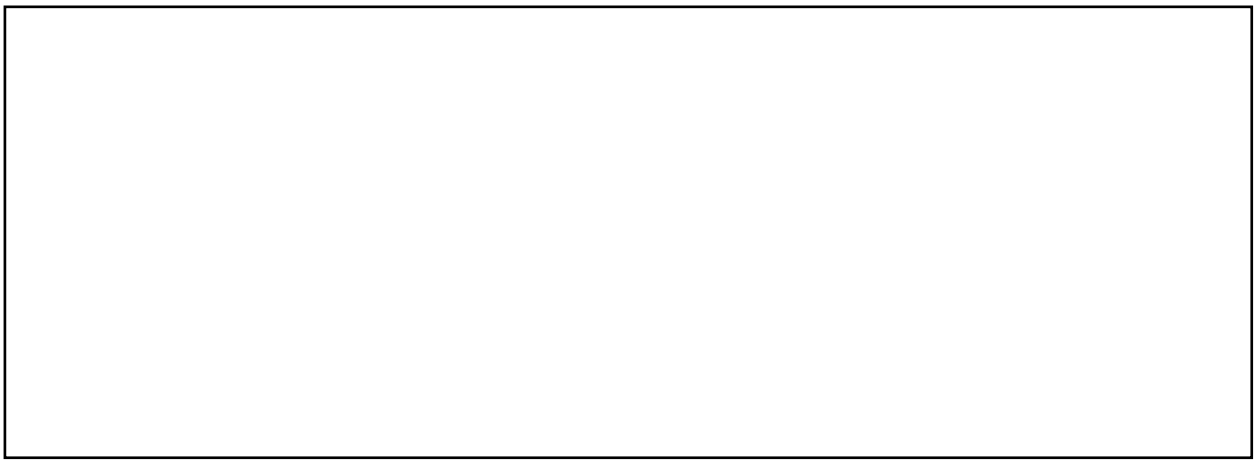
En fait de neutralité apparentée bien que différente dans sa manifestation, il y a celle de Paulo Duarte dans *NOVO* - par MECANIkA - cette fois en lien avec le texte-source *Le passage de la nuit* de Murakami. A peine visible dans la pénombre et très peu loquace, il manipule une marionnette mais surtout la scénographie (ill. 125) étant donné qu'il agence et éclaire les objets dans l'espace en temps réel. Par suite, et en même temps qu'il lui donne à voir des images, il fixe les modalités de leur perception visuelle par le spectateur. Ainsi réalise-t-il une fusion phénoménologique entre un contenu et une forme particuliers du texte-source. Lequel présente une focalisation externe se réclamant de la caméra unique à usage collectif : « Nous nous confondons avec un œil qui regarde, ou mieux, peut-être, avec un « regard caché » qui vole l'image de cette femme. Devenu caméra suspendue en l'air, notre œil est apte à se déplacer librement dans la chambre. »[317] C'est-à-dire que Duarte relaie Murakami dans ce geste de mise en place d'un dispositif englobant qui rassemble narrateur et lecteur sur le même plan de perception. L'auteur et le plasticien-marionnettiste assimilent l'œil à une caméra à la vue de laquelle ils soumettent des images particulières de façon particulière.

(ill. 125) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Le retrait de l'acteur(-marionnettiste) dans la pénombre admise comme lieu duquel il agit avec une force de présence inférieure à celle de la marionnette mise en lumière se révèle être une actualisation de la dynamique relationnelle propre au castelet disparu. A ceci près que si l'on se fond dans ce castelet virtuel dont l'ombre fait office, c'est certes pour disparaitre,

[317] Haruki Murakami, *Le passage de la nuit*, trad. Hélène Morita. Paris : 10 / 18, 2008, p. 29.

mais également pour apparaitre en s'en détachant. Se confondant avec l'obscurité car tout de noir vêtus dans *Schweinehund* - par Andy Gaukel -, les marionnettistes mutiques Andy Gaukel et Myriame Larose se dispensent des attributs stéréotypés de la figure du garde SS (uniforme militaire, accent allemand, croix gammée etc.) à laquelle ils s'apparentent et qui acquiert une dimension conceptuelle en s'incarnant dans les actions de leurs mains nues spécifiquement éclairées de temps à autres. Comme durant ce moment où la marionnette de Pierre Seel se tient debout, bras en croix, dos voûté et tête baissée sous la menace d'une main mimant un pistolet, pouce relevé et index tenu (ill. 126). De telles apparitions signalent l'artificialité de l'absence des soldats en distillant de la corporalité à la menace sans visage dont elles sont le signe.



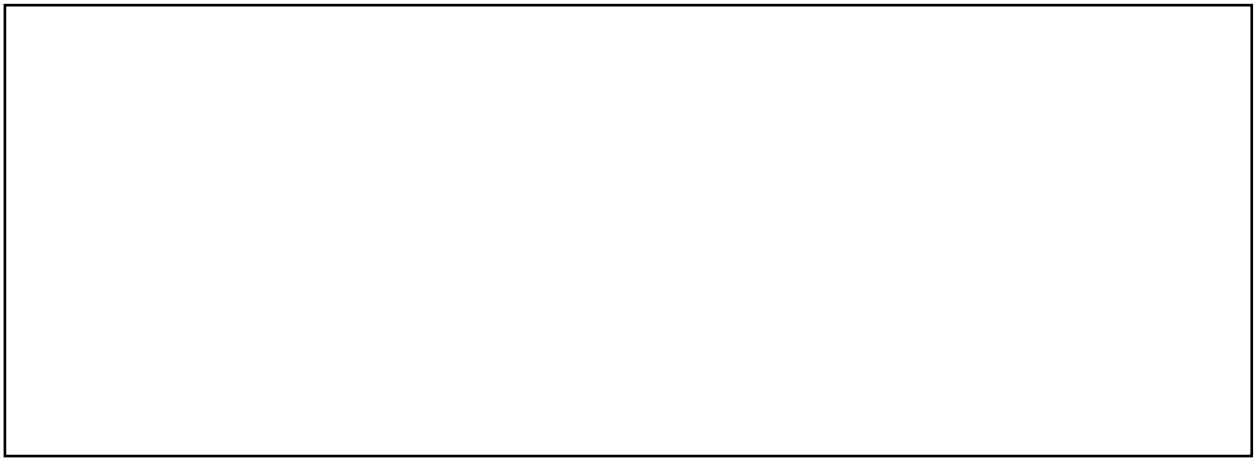
(ill. 126) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Dans *Les Aveugles* - par Trois Six Trente -, ce sont les disparitions des acteurs-manipulateurs lorsqu'ils se retirent dans la pénombre en périphérie des marionnettes (ill. 127) qui ont une signification particulière car elles abondent dans le sens du texte de Maurice Maeterlinck. Ce dernier, ainsi que le rapporte Vsevolod Meyerhold, craignait de voir ses pièces jouées par les acteurs de son temps en raison de leur tendance au surjeu :

> Maeterlinck craint aussi que les acteurs, habitués à jouer au milieu du pesant bric-à-brac de nos scènes, n'en fassent trop, et qu'on n'aboutisse ainsi à tenir pour lettre morte l'aspect le plus secret, le plus délicat et le plus intérieur de toutes ses tragédies. Tout cela l'amène à penser que ses tragédies exigent la plus grande immobilité et

doivent presque prendre l'aspect de tragédies pour un théâtre de marionnettes.[318]

Ce qui est perdu en force de présence scénique d'un côté étant gagné de l'autre, le repli de l'humain organisé par la metteuse en scène Bérangère Vantusso libère l'espace que les marionnettes saturent par voie de conséquence. Du fait de cette dissociation d'avec cet « autre » acteur-manipulateur, celles-ci (ré)investissent leur propre unicité. Elles existent ce faisant en quelque sorte par elles-mêmes dans une solitude qui entre alors en résonance avec celle des personnages du texte-source, ces aveugles livrés à eux-mêmes à la suite de la disparition de leur guide.



(ill. 127) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Ce principe de neutralité de l'acteur(-marionnettiste) dans une situation de coprésence scénique présente une relation de filiation avec le théâtre de marionnettes japonais - qui a profondément influencé l'occidental depuis sa découverte dans l'après-castelet des années 80. Car ainsi que le rappelle Jean-François Ballay, chercheur du THALIM (CNRS- Paris 3), « le retrait de l'acteur bunraku est "pure impassibilité", et c'est ce qui conditionne l'attention du spectateur sur la "zone esthétique immatérielle" où il ne sait pas tout à fait ce qu'il voit, sans pour autant se perdre en conjectures quant à l'identité de celui qu'il devine derrière le masque. »[319] Si ce retrait marque une différence en termes d'exposition lumineuse avec les précédents

[318] Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre., Volume 1 ;Volumes 1891 à 1917,* Béatrice Picon-Vallin (dir.). Lausanne : L'Age d'Homme, 2001, p. 100.

[319] Jean-François Ballay, « Disparition de l'acteur et «chair» des masques : de la scène à la synthèse d'images. » in Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives Body Remix*. Québec : Presses universitaires du Québec en collaboration avec Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 210.

exemples - où l'acteur(-marionnettiste) se retire dans la pénombre - et le bunraku - où il se retire tout en restant exposé à la lumière -, il est davantage semblable dans d'autres cas. Le principe de neutralité de l'acteur-(marionnettiste) dans une situation de coprésence scénique présente une relation de proximité avec le bunraku. Cette dernière est filiale quand au lieu de travailler avec l'obscurité, les praticiens de la marionnette travaillent en lumière. C'est éclairés que des marionnettistes en habits et capuchons blancs manipulent dans *Peter and Wendy* - créé en 1996 et reprise en 2009 par la compagnie irlandaise Mabou Mines à partir du roman homonyme (1911) de J.M. Barrie. Couleur vestimentaire mise à part, ils présentent de fortes ressemblances avec leurs collègues japonais car ainsi que l'explique Mitsuya Mori, professeur émérite en arts du spectacle (université de Seijo) :

> In principle, one bunraku puppet is manipulated by three puppeteers. All three are wholly covered in black clothing, and so look like shadows of the puppet. Although the black figure beside the puppet are never out of sight, and so we as audience never lose our awareness of them, we enjoy the playing of the puppet without being disturbed by the awareness of the shadowy figures beside it. [320]

Or justement, le principe d'assignation de trois marionnettistes à une marionnette est également utilisé ; de même que celui de la dissimulation de leurs visages (ill. 128).

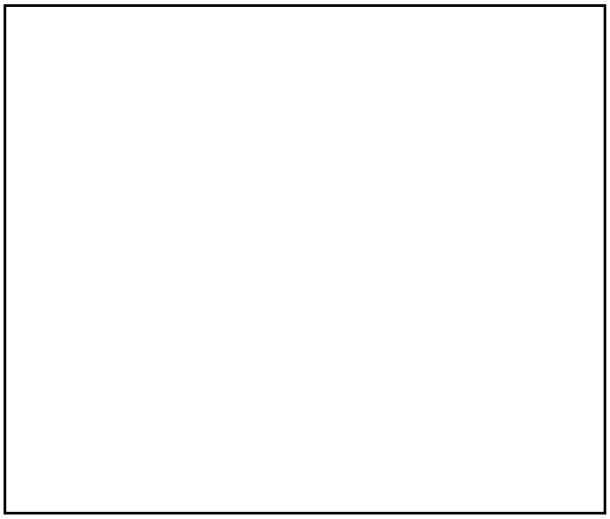
(ill. 128) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[320] Mitsuya Mori, « The Structure of Acting Reconsidered » in Vicki Ann Cremona, Rikard Hoogland, Gay Morris et Willmar Sauter (dir.), *Playing Culture Conventions and Extensions of Performance*. Amsterdam : Rodopi, 2014, p. 252.

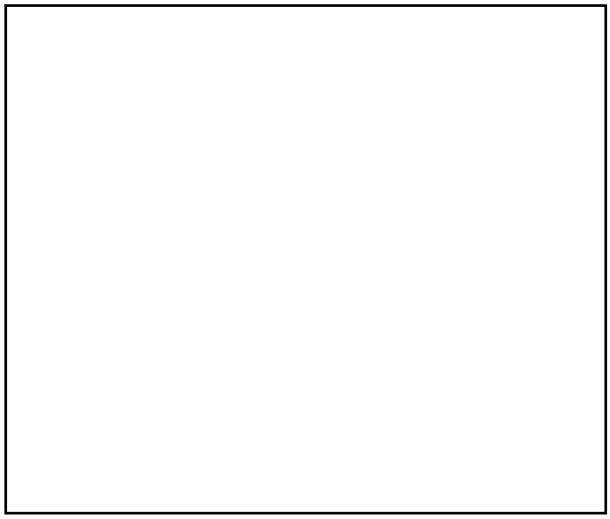
3.1.2. Mi-présence

Dès lors que l'acteur(-marionnettiste) considère la marionnette comme un partenaire de jeu au même titre qu'un autre interprète de chair, la dynamique engendrée s'aligne sur celle du théâtre dit d'acteur. Cette relation d'égal à égal que le passage à la manipulation à vue a permis d'établir s'obtient au moyen de deux mouvements d'oblitération : de l'être marionnettique par une mise au niveau de l'acteur et de l'être humain par une mise au niveau de la marionnette. S'ils l'abordent donc dans des sens opposés, ils visent un même but d'égalisation qui nécessite de plus que le manipulateur partage avec la marionnette la place centrale plutôt qu'il n'occupe une périphérique. La valeur instrumentale de sa présence dans l'espace scénique est alors supplantée par une fictionnelle.

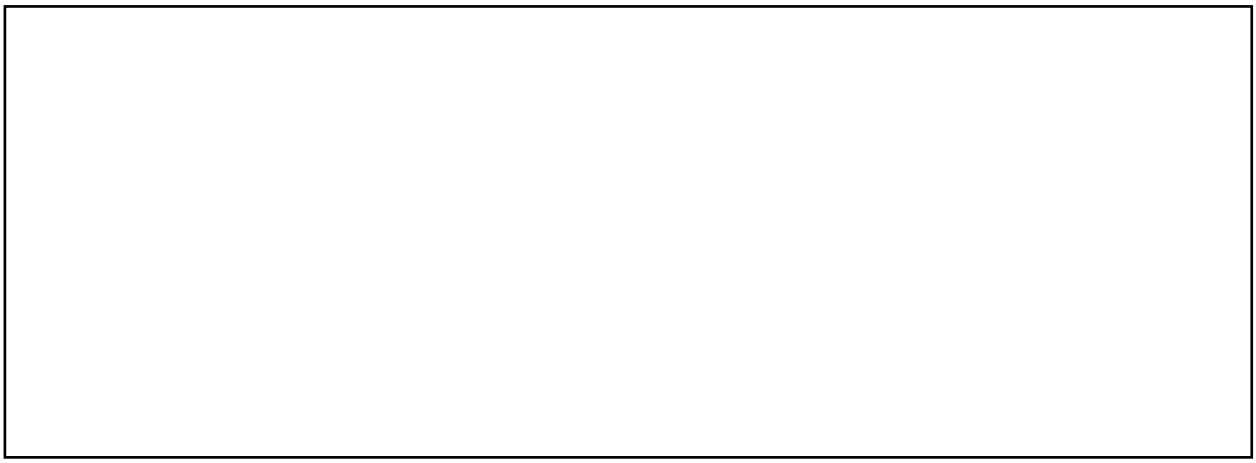
Le duo formé par un acteur-marionnettiste et sa marionnette mêmement visibles - et dont certains, parmi lesquels Ilka Schönbein ou Neville Tranter, se sont fait une spécialité -, a particulièrement participé à requalifier la marionnette comme un partenaire de jeu et non plus uniquement un outil. De sorte que l'on peut voir Michael Vogel en tant qu'Hamlet se faire donner la réplique par une Gertrude marionnettique manipulée par lui dans *Exit. Eine Hamletfantasie* - par Wilde & Vogel - (ill. 129) ou Jean Sclavis en tant que Scapin en faire autant avec un Argante également marionnettique et manipulé par lui dans *Les Fourberies de Scapin (Un Scapin manipulateur)* - par Emilie Valantin - (ill. 130). Parce que le marionnettiste et sa marionnette interprètent chacun un personnage en interaction l'un avec l'autre, la focalisation est de type interne variable. En effet, le premier raconte à travers son personnage et successivement, puisqu'il se projette dans la seconde via la manipulation, à travers celui voire ceux de celle-ci. Une telle manière chez une seule personne d'entrer dans différents rôles - avec et sans interface marionnettique - afin de les faire vivre peut être rapproché du processus d'identification de l'écrivain à ses différents personnages.



(ill. 129) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 130) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 131) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Quand la marionnette interagit avec un acteur qui n'est pas son marionnettiste, la focalisation est en revanche de type interne fixe. Car la première - donc son marionnettiste avec elle - et le second s'expriment chacun à travers leurs personnages respectifs uniquement. Étant donné qu'il y a toujours manipulation, il y a toujours projection mais celle-ci est reléguée au second plan dès lors qu'un acteur s'ajoute au duo marionnette-marionnettiste comme si ce dernier agissait ainsi qu'une résistance sur leur circuit électrique. Dans *LEAR*[321] - créé en 2007 par le Figurentheater Wilde & Vogel à partir de la pièce de théâtre *Le Roi Lear* (1605) de William Shakespeare - , Frank Schneider échange en tant que Lear des propos avec un vautour marionnettique manipulé par Michael Vogel (ill. 131). Ce dernier tient certes aussi un rôle - ce-

[321] *LEAR*, mise en scène d'Hendrik Mannes, Wilde & Vogel (Allemagne), création en 2007.

lui du fou - mais n'interagit alors pas avec la marionnette. Et Lear de s'adresser indifféremment au rapace et au fou comme s'ils étaient deux interlocuteurs de même nature.

L'acteur(-marionnettiste) qui a une marionnette pour partenaire est en situation de voir les modalités de son jeu altérées par cette proximité. Si des marionnettistes ont voulu par le passé atteindre pour leur marionnette une qualité réaliste dans le but de mimer l'humain, cette préoccupation non seulement s'est inversée aujourd'hui[322] mais a également changé de sujet chez certains. C'est-à-dire que ces acteurs(-marionnettistes) cherchent à acquérir pour eux-mêmes une qualité irréaliste. Il s'agit pour eux de se positionner au niveau de la marionnette. Déjà dans *Ubu Roi*[323] - créé en 1964 par la compagnie suédoise Marionetteatern à partir de la pièce homonyme (1896) de Jarry -, le metteur en scène et acteur-marionnettiste Michael Meschke s'entoure de marionnettes plates en papier mâché et se conforme à elles jusqu'à se fondre parmi celles-ci (ill. 132).

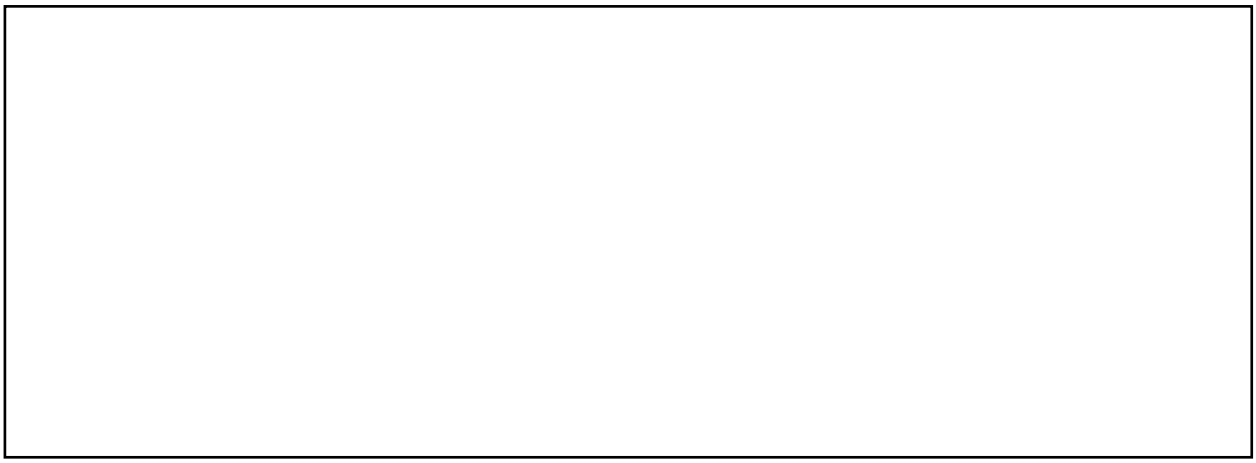
(ill. 132) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

« Ubu (Meschke) est affublé d'un ventre énorme, son corps se perd dans un large costume flottant. Un énorme nez, sorte de prothèse, cache le peu qui soit resté visible de son corps. Son épais maquillage l'apparente à la marionnette. Recouverts de matériaux purement théâtraux,

[322] L'hyperréalisme pourrait éventuellement venir contredire ce fait mais, s'il se développe, celui-ci demeure encore minoritaire à l'échelle globale. De plus, il n'a pas exactement pour but de copier l'humain puisqu'il valorise la nature marionnettique en tant qu'élément disruptif par rapport à l'aspect réaliste qu'il présente par ailleurs.

[323] *Ubu Roi*, mise en scène de Michael Meschke, Marionetteatern (Suède), création en 1964.

les éléments physiques réels disparaissent [...] »[324] décrivent la chercheuse Brunella Eruli. Plus récemment, les interprètes féminines de *Showroomdummies* - par Gisèle Vienne - et les mannequins en scène se ressemblent au point de créer une confusion optique (ill. 133).



(ill. 133) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

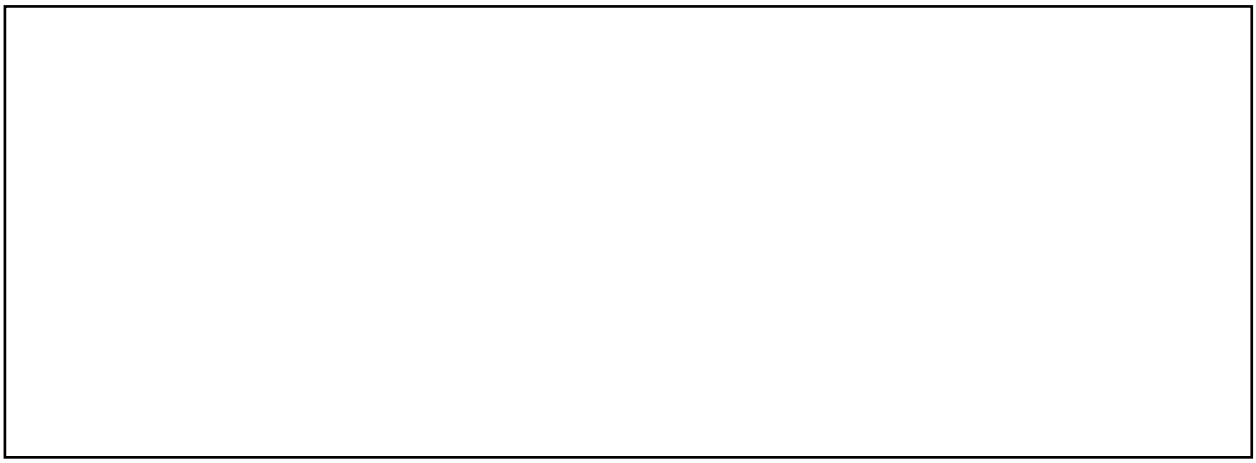
Le metteur en scène David Girondin-Moab exprime quant à lui la position suivante :

> Il me paraît difficile que les acteurs jouent de la même manière quand ils sont face à des personnages artificiels que lorsqu'ils entrent seuls sur le plateau. La marionnette fait immédiatement basculer le plateau dans une toute autre dimension, l'acteur est obligé de suivre et de s'adapter à la situation.[325]

Cela se traduit dans *Imomushi* - par Pseudonymo - par la combinaison chez les acteurs d'une démarche glissante, d'une diction chuchotée et d'une gestuelle ralentie induisant une spectralité (ill. 134) en lien avec l'état des personnages dont Girondin-Moab explique qu'ils sont dans leur entièreté « des fantômes ou des quasi-fantômes » [326]. Celui-ci ayant abordé le texte-source sous l'angle du ravivement de souvenirs de Tokiko, la figure du spectre couvre ce champ thématique en ce que, comme l'observe le maitre de conférence en anglais Laurent

[324] Brunella Eruli, «Masques, acteurs, marionnettes - Objets 'transitionnels'», in Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*. Paris: Editions du CNRS, 2005, p. 210.
[325] David Girondin-Moab, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 437.
[326] David Girondin-Moab, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequin*s. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 446.

Châtel (université Paris IV), « […] pris métaphoriquement, le spectre est d'abord un retour et une résurgence : trace, indice, mémoire de l'inachevé dans l'achevé, résurgence d'un état préalable, d'un a priori dans un état présent. »[327] Et les acteurs écartés de leur normativité essentielle par la tension que l'injonction de spectralité exerce sur eux de paraître déréalisés et de voir la distance les séparant du marionnettique se raccourcir. Cela est en partie dû à la présence de la marionnette de Sunaga face aux acteurs conformément à la considération de Girondin-Moab sur la coprésence tout en faisant sens d'une part donc au regard du récit mais également de l'état - et la fonction qui en découle - du personnage de celle-ci. Ayant perdu quasiment toute forme humaine sur le champ de bataille, il est devenu lui-même un vecteur de déshumanisation, car c'est au contact de cet être déshumanisé que Tokiko (sa femme)perd progressivement son humanité.



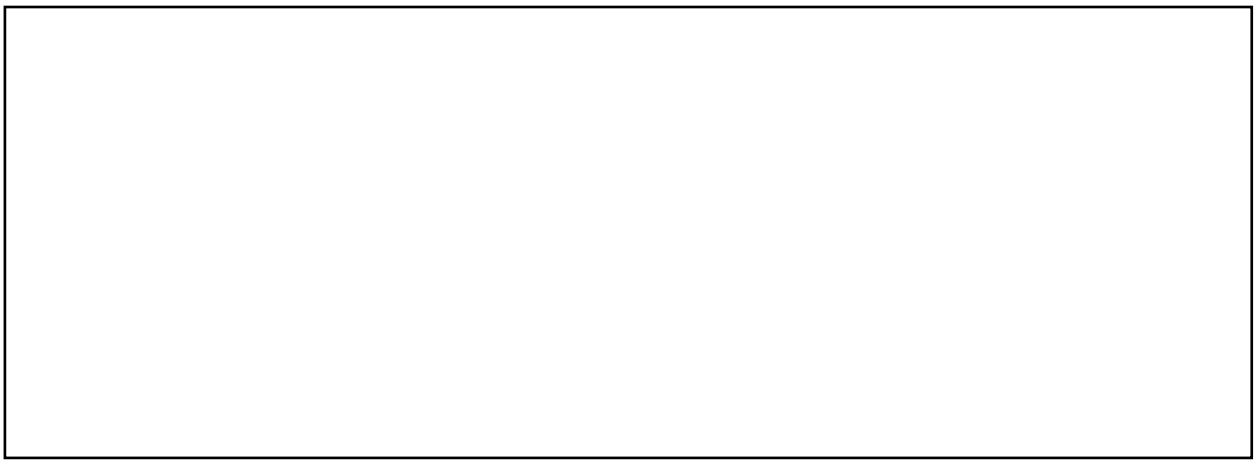
(ill. 134) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Entre ces deux voies suivant lesquelles soit la marionnette soit l'humain rejoint l'autre en se mettant à son niveau, il en existe une troisième : la rencontre à un point médian que chacun rejoint. Dans *Le Révizor ou l'inspecteur du gouverment*[328] - créé en 2015 par la metteuse en scène Paula Giusti à partir de la pièce de théâtre *Le Revizor* (1836) de Nicolas Gogol -, les acteurs ont une marionnette parmi leurs partenaires (ill. 135). Il s'agit de Khlestakov, ce voyageur

[327] Laurent Châtel, « Regard « spectral » sur la peinture britannique des XVIIIe et XIXe siècles Origines, génèse et survivance » in Elizabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *La lettre et le fantôme, le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, Etats-Unis).*Paris : PUPS, 2006, p. 39.

[328] *Le Révizor ou l'inspecteur du gouvernement*, mise en scène de Paula Giusti, Toda Via Teatro (France), création en 2014/2015.

de passage que les autres personnages, des fonctionnaires d'une petite ville russe, prennent pour un inspecteur envoyé incognito sur place et dont ils s'attendaient à la venue sans avoir plus d'informations. La méprise sur laquelle se fonde le texte-source est renforcée par son redoublement dans la mesure où non seulement Khlestakov est pris pour quelqu'un d'autre mais encore, il est pris pour une personne. Le pantin est pourtant manipulé à vue, le plus souvent par Dominique Cattani dans le rôle d'Ossip (qui est à l'origine son domestique, ici un marionnettiste forain) et parfois même par eux-mêmes. Grimés, perruqués, costumés et affublés de faux-nez, les acteurs se présentent à l'inverse comme des figures grotesques. Se met alors en place un système triangulaire au sommet duquel se trouve Ossip qui occupe cette position car, contrairement aux autres et en tant que marionnettiste, il est conscient de la méprise générale et se ménage des avantages en les manipulant à la fois en son nom et à travers son pantin. Les fonctionnaires et Khlestakov se situent à chaque extrémité de la base, sur la même horizontale en ce qu'ils sont semblables. Eux, qui pensent l'avoir démasqué et ont des intérêts à protéger, le manipulent. Lui de même, bien que depuis et pour le compte d'Ossip.



(ill. 135) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La relation entre acteur(-marionnettiste) et marionnette se complexifie lorsqu'elle s'inscrit dans une boucle de Moebius. C'est-à-dire en cas de disparition de cette frontière que constitue l'imperméabilité des rôles et donc également avec celle de sa fonction régulatrice. La porosité des identités ainsi induite met en branle le principe d'une égalité fondée sur une

équivalence statutaire (acteurs et marionnettes sont partenaires les uns des autres) dans le cadre d'une distribution individuelle (chacun son rôle). Et quelle qu'en soit la manière, quand le curseur vient à pencher, il est rassurant que ce soit vers l'humain et inquiétant que ce soit vers la marionnette. Parce que le premier cas confirme l'effectivité de la convention selon laquelle toutes intentions et actions sont issues de la seule volonté du marionnettiste alors que le second cas fait naître le doute quant à la pérennité de cet état de fait. « Il y a une véritable question de pouvoir dans le terme de "manipulation" »[329] souligne Marion Girard-Laterre qui rappelle que « certains marionnettistes s'efforcent de jouer de cette tension qui réside entre le marionnettiste et sa marionnette. »[330]

Métaphoriquement parlant, cette tension a tôt fait d'appeler une dimension cannibalique laquelle est traitée dans *Chair de ma Chair* - par Ilka Schönbein - selon une double perspective esthétique et thématique. Le texte-source - qui tout de même se propose d'expliquer pourquoi un enfant cuisait dans une polenta... - décrit une relation mère-fille dévoratrice. Ilka Schönbein relève chez cette mère dont la fille dit dans le texte-source qu'elle l' « embrasse à grand bruit, comme si elle voulait [l'] aspirer tout entière »[331], une volonté d'incorporer l'objet d'amour à sa propre chair :

> Ce n'est pas par hasard que j'ai choisi dans une scène l'araignée comme image pour la mère. Cette mère aime sa fille jusqu'au point de la manger. "Ma fille c'est ma vie. Si mon enfant m'abandonne, je meurs." Elle n'a jamais compris que la vérité de cet amour c'est de laisser la liberté à l'enfant pour que puisse évoluer sa propre personnalité. Et la fille se rend compte "Ma mère entre et sort en moi, j'ai l'air d'être une photo de ma mère, j'ai l'air sans moi."[332]

[329] Marion Girard-Laterre, «L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein» in *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, 2011. URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066.
[330] Marion Girard-Laterre, «L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein» in *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, 2011. URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066.
[331] Aglaja Veteranyi, *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta.* Paris : L'esprit des péninsules et Lausanne : D'en bas, 2004, p. 155.
[332] Ilka Schönbein, *Un dialogue en solo entre moi et l'enfant que je fus* (propos recueillis par Laurence Carducci), Dossier de présentation de *Chair de ma Chair*, 2006, p. 8.

L'interprétation des deux personnages par Ilka Schönbein formalise cette *unité duelle*[333] mère-fille pérennisée par la non-réalisation du processus de séparation-individuation. Dans le même temps, elle est à l'image de la relation marionnette-marionnettiste. On pourrait d'ailleurs tout à fait reformuler la première citation en ces termes : « Mon marionnettiste, c'est ma vie. Si mon marionnettiste m'abandonne, je meurs. » Et Girard-Laterre insiste sur ce point en complétant le titre du numéro de l'enfant ogre dévorant sa mère avec « ou celle de la marionnette dévorant le marionnettiste. »[334] Les bras plongés de l'extérieur dans les manches d'une chemise au-dessus du col de laquelle elle tient une tête d'enfant, Schönbein fait alors face à cette figure qui tandis qu'elle se débat progresse inéluctablement sur elle avec l'intention manifeste de la dévorer (ill. 136, ill. 137 et ill. 138). Il y a à la fois inversement réel du sujet assimilant sur le plan de la fiction - puisque la fille finit par manger la mère - et inversement fantasmé du sujet assimilant sur le plan de la réalité - puisque la marionnette finit par manger la marionnettiste.

(ill. 136, ill. 137 et ill. 138) *Photos non reproduites ici pour des raisons de droit d'auteur.*

3.1.3. Sur-présence

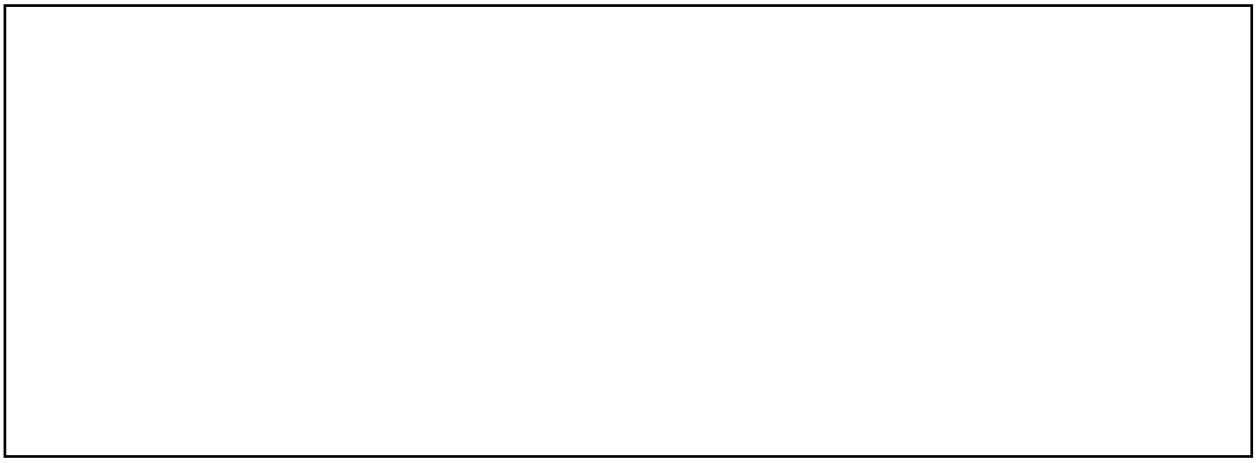
Avec l'effet de masquage grec a été définie la force éclipsante que la marionnette est en mesure d'exercer sur l'acteur-marionnettiste s'il ne la contrarie pas au prix sinon d'un ef-

[333] Notion utilisée en psychanalyse pour désigner la relation mère-enfant dans les six premiers mois qui suivent l'accouchement. Cf. *L'instinct filial* de Imre Hermann qui l'a introduite en 1943.
[334] Marion Girard-Laterre, «L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein» in *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, 2011. URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066.

fort, d'une ferme intention. Car pour exister davantage qu'elle et pour ainsi dire malgré elle, il lui faut opposer une résistance à celui-ci, affermir sa présence pour relativiser la sienne. Cela implique d'instrumentaliser la marionnette - en l'occurrence de la maintenir dans sa condition d'objet d'utilité figurative et/ou de rivaliser avec elle en empruntant une voie performative.

Utiliser la marionnette strictement comme un outil d'énonciation va de pair avec un positionnement de l'acteur(-marionnettiste) en tant que conteur. Lequel renvoie naturellement à la tradition marionnettique qui, dans de nombreuses cultures, a longtemps été de raconter des histoires d'origine religieuses ou profanes. Il y a de cela dans des spectacles à forte littérarité tels que *Le Mahabharata* - par Théâtre de l'Arc-en-Terre - et *Le Chevalier inexistant* - par Teatro Gioco Vita - où les marionnettes sont un instrument dont joue le conteur-manipulateur. Massimo Schuster (ill. 139) en particulier apparaît comme un maestro au milieu d'un orchestre marionnettique. Quant à Valeria Barreca et Tiziano Ferrari (ill. 140), en tant que narrateurs délégués, ils sont également à la tête d'un ensemble de marionnettes. Dans les deux cas, les interprètes s'inscrivent dans la continuité d'une figure auctoriale, l'auteur Vyāsa pour le poème et la narratrice Sœur Théodora pour le roman, et se servent de la marionnette comme eux des mots pour raconter des faits et événements. Là où les uns mettent les mots en phrase, les autres mettent les marionnettes en image.

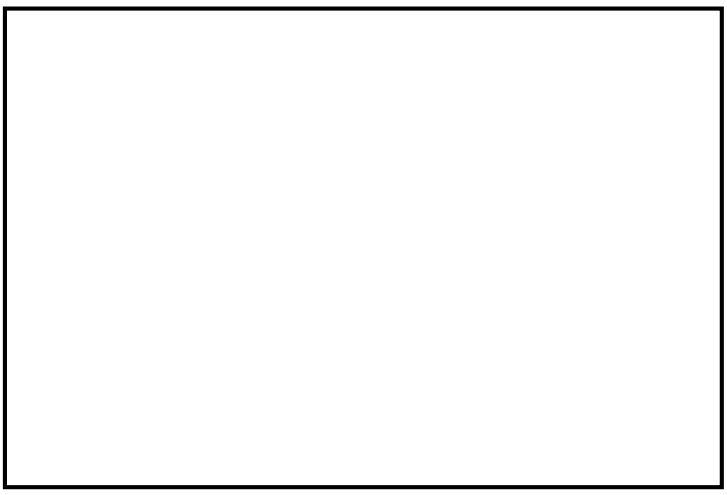
(ill. 139) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



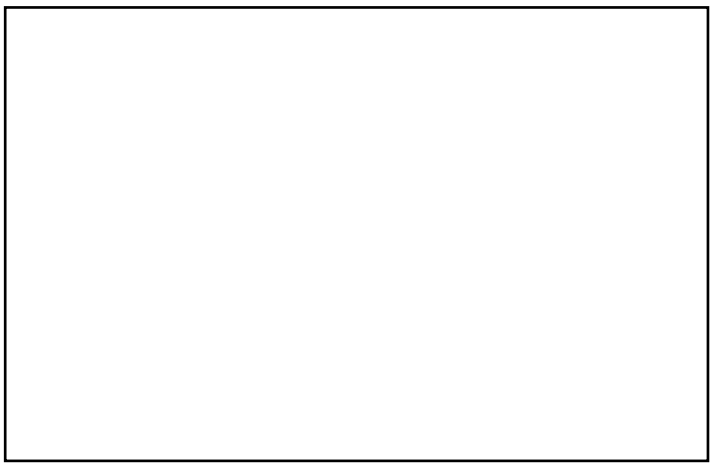
(ill. 140) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

L'instrumentalisation, par sa portée métaphorique, est un geste qui entre particulièrement en résonnance avec celui des personnages réduisant - ou désireux de - réduire l'autre à l'état de chose. De ce fait naturellement adaptée aux couples Ubu et Macbeth, elle a donc été utilisée dans *Ubu*[335] - créé en 1990 et repris en 2013 par la compagnie française Nada Théâtre à partir de la pièce de théâtre *Ubu Roi* (1896) d'Alfred Jarry - et dans *Macbêtes* « Les Nuits Tragiques » - par Théâtre La Licorne. Les deux spectacles se focalisent sur les époux respectifs à travers les manœuvres, semblables, auxquelles ils se livrent pour accéder au pouvoir et le conserver. Tortures, assassinats et dévorations sont infligés aux autres personnages représentés par des légumes dans le premier et des insectes dans le second. « *Nada's decision to use food as characters reflects a trope that runs through Jarry's play* [...] »[336] fait remarquer l'auteur Eleanor Margolies. Qu'il s'agisse de la cuisine de la Mère Ubu ou de la faim de Père Ubu, la nourriture tient pour eux un rôle prépondérant en conséquence duquel elle se pose comme le prisme de toute chose. Cela aboutit à ce que la distinction entre l'alimentaire et les personnes n'aille plus de soi. « Incapables de suivre une autre loi que celle de leur voracité, ils détruisent un ordre social, moins pour en instaurer un autre que pour engendrer le chaos »[337] indique Jean-Marie Apostolidès. La déshumanisation des autres personnages à l'état de légumes donc consommables concrétise l'aspiration des Ubu au tout-ingurgitable qui s'avère être un biais de puissance. Il est

[335] *Ubu*, mise en scène de Babette Masson et Guilhem Pellegrin, Nada Théâtre (France), création en 1990.
[336] Eleanor Margolies, « Return to the Mound : Animating Infinite Potential in Clay, Food, and Compost » in *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Londres : Routledge, 2014, p. 327.
[337] Jean-Marie Apostolidès, « Ubu et Cyrano » in *L'Annuaire théâtral*, n°43-44, printemps-automne 2008, p. 20.



(ill. 141) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

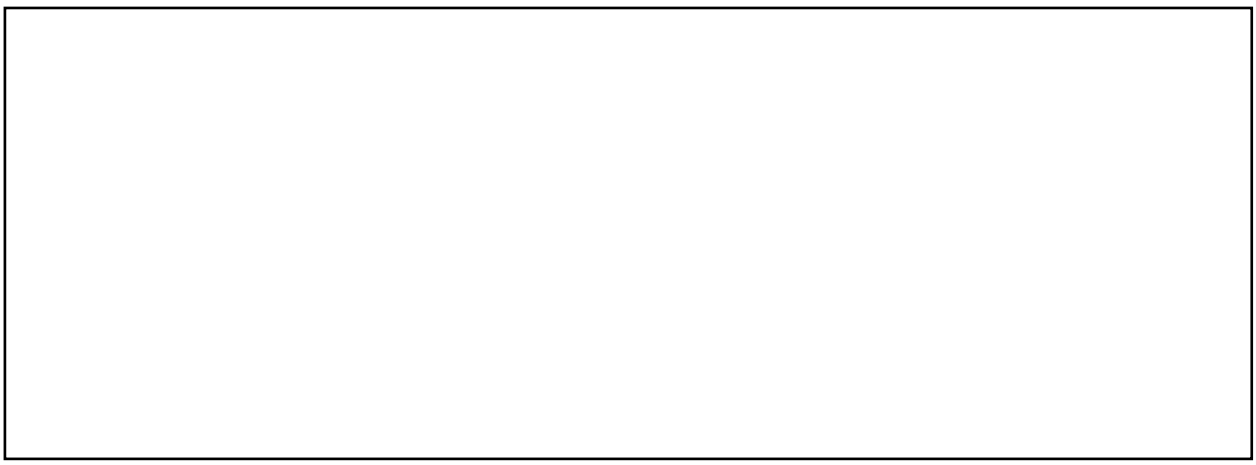


(ill. 142) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

plus aisé de contrôler les aliments que l'on mange que les personnes que l'on gouverne (ill. 141). Une logique tout aussi valide avec les insectes (ill. 142). Cette déshumanisation-ci traduit chez les Macbeth une perception des autres personnages comme une menace à éliminer et éliminable puisque les bestioles sont considérées comme nuisibles et exterminables. En dépit du fait qu'ils sont eux-mêmes respectivement apparentés à un bourdon et une guêpe, Macbêtes et Lady M ne se situent pas sur le même plan de présence que les autres insectes qu'ils écrasent sensiblement de la leur en raison de leur toute puissance.

Si l'interprétation de l'acteur(-marionnettiste) confine à la performance, elle amenuise le potentiel d'attraction visuelle de la marionnette en lui faisant ainsi concurrence. Jonathan Capdevielle vole la vedette à ses gaines dans *Jerk* - par Gisèle Vienne - à mesure que son jeu gagne en intensité jusqu'à la

phase de ventriloquie qui constitue le terme de cette progression et où, semblant devenues superflues, elles sont abandonnées sur le sol (ill. 143). Isabelle Barbéris, maître de conférences en arts du spectacle (université Paris 7), insiste sur la qualité physique de l'exercice. Parallèlement à l'aspect technique parfaitement maîtrisé, la prestation livrée trouve aussi sa force dans le niveau remarquable d'ambigüité entre le personnage et le comédien qu'elle atteint après l'avoir distillée en touches discrètes. Alors que le Brooks littéraire est lui-même puisqu'il se présente comme une personne et non un personnage, le Brooks scénique devient un rôle tenu par un comédien.



(ill. 143) *Jerk* © Alain Monot

La dimension de cette médiation actoriale est spécifiquement travaillée par Gisèle Vienne qui confie : « Dans le texte, David Brooks est David Brooks alors que, sur scène, il est en réalité le comédien Jonathan Capdevielle. Il était intéressant pour moi d'affirmer subtilement la présence de cette autre personne qui était réellement là, le comédien, présence ambiguë derrière le personnage. »[338] Cela permet de questionner l'implication - souvent énigmatique pour le spectateur - du comédien dans son personnage et l'impact psycho-émotionnel que peut avoir sur lui une plongée trop en profondeur dans un rôle. L'actrice française Marion Cotillard s'est dite hantée par Edith Piaf durant huit mois après la fin du tournage de *La Môme* (2007) d'Olivier Dahan. Et l'on a beaucoup fantasmé sur le décès de l'acteur américain Heath

[338] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), Surmarionnettes et mannequins. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 373.

Ledger en supposant qu'il se serait donné la mort et en attribuant cet acte à son imprégnation radicale du Joker de *The Dark Night* (2008) de Christopher Nolan. L'investissement de Capdevielle dans le rôle de Brooks couplé aux atrocités auxquelles ce dernier est associé suscite la suspicion d'une confusion du même ordre entre le comédien et son personnage. Celle-ci se manifeste donc particulièrement lorsque, habité par ces voix qui s'expriment depuis l'en-dedans de lui, Brooks échoue à se maintenir plus longtemps en-dehors de son discours. Vienne remarque la relation de similarité entre le personnage et le comédien : il s'agit d'une mise en abîme type matriochka en ce sens où la rupture distanciative de Brooks semble révéler celle de Capdevielle qu'elle renferme.

CHAPITRE 3.2. PART DU SPECTATEUR

Le spectateur du théâtre de marionnettes n'est pas tout à fait un spectateur comme les autres. Il lui est effectivement demandé de fournir un effort de suspension d'incrédulité singulier par son intensité pour reconnaître la marionnnette en tant que ce qu'il est prétendu qu'elle est. Et, ce faisant, participer - avec le marionnettiste - à la faire exister en tant que telle. Sans quoi elle ne saurait guère être davantage qu'un accessoire théâtral quelconque. Étant donné que l'expression marionnettique utilise une grande quantité de signes, une attention au moins aussi grande est de plus de mise pour la lecture de ceux-ci. Ce qui fait par ailleurs la spécificité de ce spectateur, ce sont les expériences cognitives, émotionnelles et psychologiques qu'il est amené à vivre et qui, puisqu'elles sont suscitées par un objet illimité, ne connaissent que peu de limites elles-mêmes.

3.2.1. Dispositifs intégratifs

« Tout spectateur est un herméneute »[339] indique Patrice Pavis. La lecture d'un texte et la réception d'un spectacle présentent en effet des points communs en matière d'interprétation. Le geste interprétatif se déploie selon l'ouverture de l'oeuvre et les connaissances du destinataire. Imprévisible dans son déroulement et son aboutissement, il vise à identifier les possibilités interprétatives des signes en présence et à compléter les espaces laissés blancs. Les premiers et les seconds se divisent en deux doubles modes - clairs et univoques ou obscurs et polysémiques - dont la répartition au sein d'une oeuvre détermine l'intelligibilité de celle-ci. Le lecteur comme le spectateur mène une enquête dont l'objectif est de résoudre soit un texte soit une mise en scène. Dans le cas de la mise en scène, une spécificité méthodologique apparait lorsqu'il est question de théâtre de marionnettes plutôt que d'acteurs. « Au théâtre, tout est signe, tout fait sens, mais la marionnette vient exacerber cette loi »[340] fait observer Johanny

[339] Patrice Pavis, « Le point de vue du spectateur » in Critical stages : the iatc webjournal [En ligne], n°7, décembre 2012. URL : http://www.critical-stages.org/7/le-point-de-vue-du-spectateur/

[340] Johanny Bert (propos recueillis par Barbara Métais-Chastanier) in « Rencontre Dramaturgie et marionnette

Bert. Une telle densification du sens est une caractéristique du marionnettique liée à ce que la portée symbolique, la miniaturisation plastique et/ou la réduction temporelle induisent une attention accrue. Elle vaut aussi bien pour le praticien que pour le spectateur : l'un l'exerce au niveau de la composition et l'autre de l'interprétation. La proximité entre le lecteur et le spectateur permet de reformuler en *Spectateur Modèle* le concept de *Lecteur Modèle* d'Umberto Eco qui explique que

> pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable d'agir interprétativement comme lui a agi génération.[341]

En incluant à sa méthode de travail un équivalent de l'enquête interprétative qu'elle conduit elle-même et en se constituant donc à la fois comme auteur et comme destinataire, Gisèle Vienne confirme l'existence de ce *Spectateur Modèle* :

> Ce qui m'intéresse, c'est de composer des pièces où je me trouve moi-même dans la situation de l'inspecteur de police qui reconstituerait un évènement n'ayant pas forcément existé. J'apporte ainsi des éléments avec lesquels je me comporte comme une étrangère et par rapport auxquels j'éprouve réellement de l'étrangeté. J'essaie de recomposer quelque chose avec des éléments que je connecte, que je créé, ou que je provoque. Dès lors, la pièce est plus ou moins complète, comme un inspecteur qui, tantôt réussit à mener son enquête jusqu'au bout, tantôt reste en plan face à une situation irrésolue à tout jamais. [...] Quand j'écris, les matériaux dont je dispose (son, texte, objet, gestes...) sont autant d'indices concrets et abstraits que je tente de relier entre eux avec la plus grande vigilance, de façon à ne pas faire d'associations trop

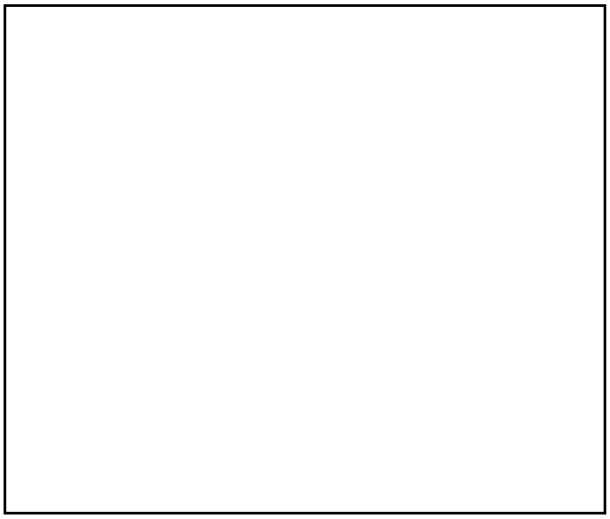
» in *Agôn* [En ligne], Marionnettes et Dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquête. URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1836.

[341] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *Le rôle du lecteur*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985, p. 67-68.

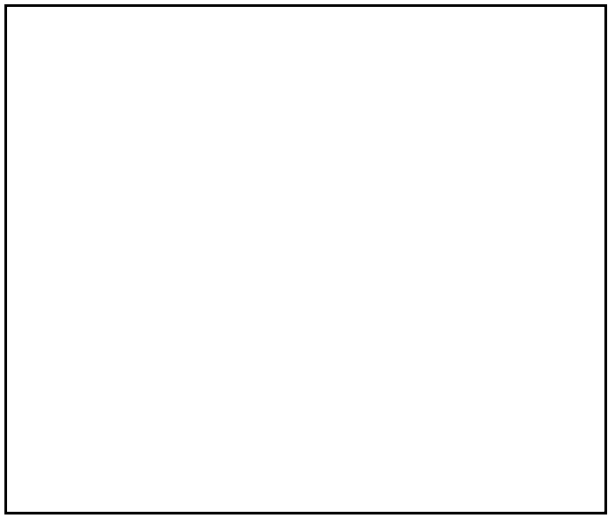
> hâtives et à laisser ouvertes différentes hypothèses.[342]

I Apologize - par Gisèle Vienne - est un exemple particulièrement pertinent s'agissant d'enquête interprétative. En raison donc du processus de création propre à sa metteuse en scène mais également de sa forme finale qui est celle d'une reconstitution. Si le caractère dominant des textes-sources consiste dans la dimension poétique de leur langage, celui de la réécriture consiste plutôt dans la proximité de sa dynamique avec celle du roman policier - en tant que récit d'énigme. Étant donné que le spectacle décline les causes et circonstances possibles d'un mystérieux décès à travers la formulation scénique de différentes hypothèses par le personnage qu'interprète Jonathan Capdevielle et sachant que dans le même temps, le spectateur émet les siennes à partir de celles-ci, le geste interprétatif est partagé. Comme lorsque le lecteur suit un enquêteur dans sa quête de vérité, l'interprétation de l'événement narratif et de l'intention de l'oeuvre progressent ensemble. Les signes en présence sont autant d'indices qui permettent l'identification du sens. Capdevielle dispose un manngequin près d'une longue caisse en bois au coin souillé de rouge en l'allongeant sur le dos, tête à proximité du coin en question, jambes l'une contre l'autre et bassin légèrement tourné sur le côté (ill. 144) : l'association entre position de la tête et posture du corps figure une femme inerte et la tâche rouge sur le coin de la caisse laisser deviner un impact avec sa boite crânienne. Il déverse un épais liquide rouge près cette dernière, forme une flaque dans laquelle il met la main, l'y déplaçant pour l'étirer (ill. 145) avant de maculer le coin de la caisse (ill. 146) et le torse du mannequin (ill. 147) en y frottant cette même main : cela suggère une hémorragie qui aura suivi le choc.

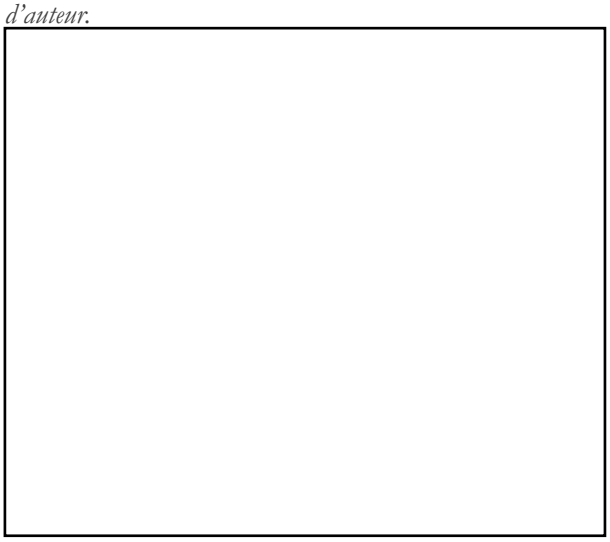
[342] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), Surmarionnettes et mannequins. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 367-368.



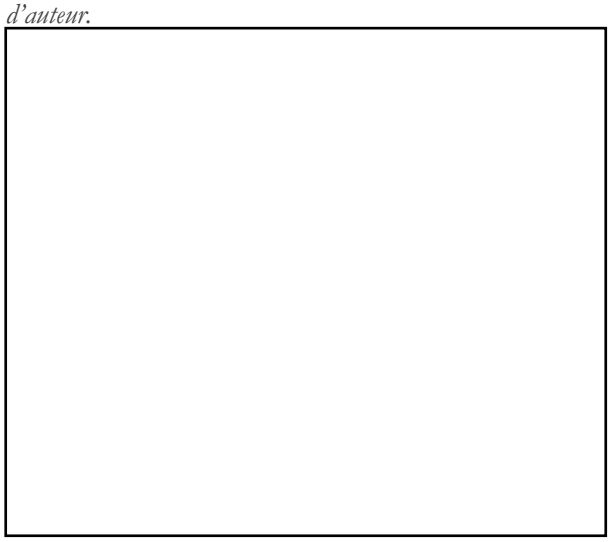
(ill. 144) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



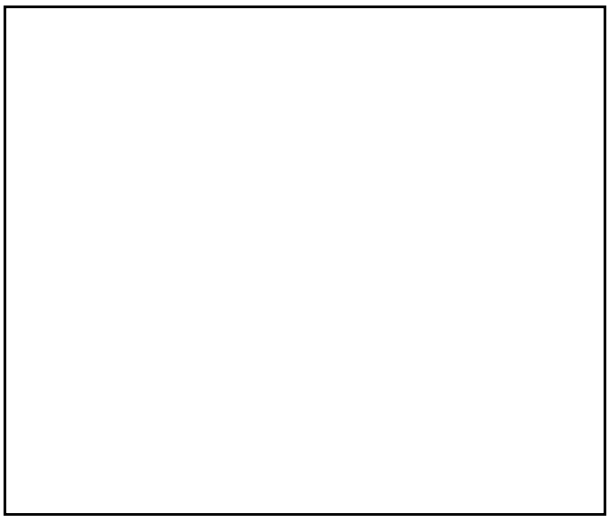
(ill. 145) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



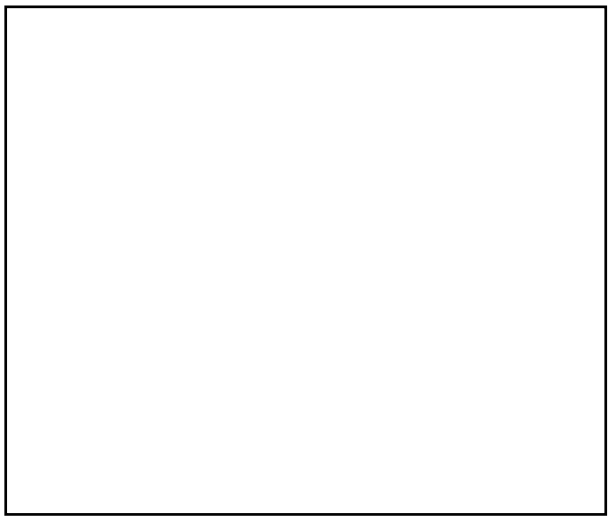
(ill. 146)*Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 147) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 148) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 149) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

D'autres signes ne sont pas aussi nettement évocateurs et peuvent paraître - il s'agit là d'une appréciation qui n'a pas nécessairement valeur de vérité et relève d'un ressenti - a-sensés voire hors-sujet. Ce peut-être à cause d'une trop forte opacité du sens ou bien d'une incohérence de celui-ci. Les postures corporelles prises ponctuellement par Anja Röttgerkamp (ill. 148 et ill. 149) ont ainsi de quoi laisser songeur qui ignorerait l'intérêt de Vienne pour les possibilités physiques des danseurs et/ou essaierait de se raccrocher à un texte-source qui ne les justifie pas. Car ces interludes sont à rapprocher d'un axe de travail de la metteuse en scène qui déclare :

> On peut altérer de mille manières différentes la gestuelle d'un danseur ; certains, talentueux et très créatifs, ont des compétences physiques si incroyables qu'on arrive à les déshumaniser. J'ai parfois l'impression d'être face à des humains surnaturels, tant leurs compétences ou qualités de mouvement semblent dépasser ou différer celles d'un humain qui n'a pas cette éducation physique. […][343]

Outre ce statut d'enquêteur que le spectateur endosse communément, la prise en compte fictionnelle de ce dernier l'amène à le cumuler avec un autre. Le geste de *Jerk* - par Gisèle Vienne - s'apparente en ce sens à celui du théâtre de marionnettes populaire en ce qu'il est fondé sur l'oralité au moyen d'adresses directes. Hélène Beauchamp, maître de conférence en littérature comparée (université de Toulouse 2 - Le Mirail), rappelle qu'un spectacle traditionnel commence : « […] par une harangue adressée au spectateur, un discours en forme de boniment prononcé indifféremment par le montreur, le compère ou une marionnette. On y présente les personnages, on y appelle à la bienveillance du public, on s'y justifie éventuellement sur le contenu du spectacle. »[344] L'énonciation de David Brooks fonctionne sur ce même mode car il commence par saluer, se présenter et introduire son récit. Il dit d'abord : « Mesdames et messieurs, bonjour. Je suis David Brooks. L'histoire que vous allez voir est vraie, basée sur ma

[343] Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins.* Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 438.

[344] Hélène Beauchamp, « L'intégration du spectateur au jeu des marionnettes : pour un théâtre ludique et critique » in CRHT [En ligne]. URL : http://www.univ-paris4.fr/IMG/pdf/CRHT_Helene_Beauchamp_L_integration_du_spectateur_au_jeu_des_marionnettes___pour_un_theatre_ludique_et_critique.pdf

propre expérience d'adolescent drogué, psychotique et meurtrier au début des années 70. »[345] Un peu plus loin, il présente les personnages auxquels il associe marionnette et voix :

> Laissez-moi vous présenter les différents personnages de la pièce. Voilà Dean, le méchant réalisateur. [*Il regarde et bouge la marionnette à tête de panda rabattue sur celle de Buddy, restée sur sa cuisse.]* Et sa voix est comme ça. [*Il change de voix.*] Ensuite il y a Wayne, mon copain, complice des meurtres. Qui à cette voix là. [*Il change de voix et bouge la marionnette à tête d'ours.*] Les garçons que nous avons tué ont à peu près tous la même voix parce que je sais pas faire plein de voix. Alors, voilà à quoi ressemblent leurs voix. [*Il change de voix en appuyant du pied sur une marionnette à terre pour la faire bouger.*] Quand ils sont morts et que Dean en fait ses marionnettes, il leur donne une voix fantomatique comme ça. [*Il change de voix.*] Et la marionnette qui me représente, eh bien c'est moi. Bonjour, je suis la marionnette de David. Vous comprenez, j'espère. Ok, on y va. »[346]

Il s'agit là d'un ajout par rapport au texte-source qui se contente d'une rapide mention du procédé : « *"But before I step behind the curtain over there…" He indicated a smallish, crudely built puppet theater in the geart if the audidorium's vast, empty stage. "… and become the voices of my poor dead compagnions and victims…"* »[347]

De plus, Brooks donne sa représentation à l'intérieur de sa prison pour un public en partie constitué de personnes particulières : « Mais avant de commencer avec les marionnettes et avant d'emprunter les voix de mes pauvres victimes et copains morts, je voudrais saluer le professeur Catherine Griffith de l'université du Texas et sa classe de psychologie Freudienne dans la lumière du post-modernisme. Quel nom à la con. Merci d'être venus. »[348] L'évocation de l'enseignante et de ses élèves assimilant le personnage à un cas d'étude, elle influe sur la perception de ce dernier par le spectateur ainsi que sur celle du spectateur par lui-même. Le

[345] *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne, création en 2008. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[346] *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne, création en 2008. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.
[347] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.
[348] *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne, création en 2008. Transcription réalisée à partir de la captation du spectacle.

marionnettiste David Girondin-Moab estime que « *Jerk* est vraiment un objet très curieux et intéressant par rapport à la déréalisation, parce que c'est la situation marionnettique qui est déréalisée. Le marionnettiste n'en est pas un, il prend une dimension tellement clinique dans cette tentative de catharsis en direct qu'on se trouve tous un peu dans la situation de thérapeutes en regardant ce spectacle... »[349] Le dispositif marionnettique se confond avec le thérapeutique sur la base du postulat fictionnel tout en tirant avantage du statut du spectateur, qui, en tant qu'auditeur-observateur, se rapproche de celui du thérapeute.

Cette brisure du quatrième mur peut se produire par le truchement d'une inférence plutôt que par une oralité explicite. C'est le cas dans *Màquina Hamlet* - par El Periférico de Objetos - où la fictionnalisation du spectateur repose sur une interaction avec deux éléments scéniques se trouvant parmi le public. Stephen Di Benedetto, professeur d'histoire théâtrale (université de Miami), témoigne :

> *At Dublin's Project Art Centre, after milling about for an hour waiting for the house to open, little numbered tickets were passed out to us. Having no idea what we were lined up for, we entered the theatre and sat down to watch actors create a world that mirrored the military dictatorships of Argentina. This was brought home by way of the tickets. At one point the actors called out a number and we all looked to our tickets. Suddenly, a life-sized effigie platend in the audience was singled out, the ticket taken off its body, and the figure was forcibly dragged from the audience to the stage. He was arrested and tied up against the rear upstage right wall. Immediately after the « disappearing » of this « number » of the audience, we remember feeling relieved that our number was not called. Another audience member was pulled from the audience and handed a gun. He was commanded, taunted, and threatened with his life until he shot the effigy. […] The violence and brutality of the actions were effective because the effigies and puppets were ripped from the communal body of the audience.*[350]

La proximité situationnelle et spatiale entre l'effigie et le spectateur, tous deux en pos-

[349] David Girondin-Moab, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins.* Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 445-446.
[350] Stephen Di Benedetto, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre.* Londres : Routledge, 2011, p. 80-81.

session d'un ticket numéroté et placés dans la salle, exacerbe le processus d'identification. D'autant plus que contrairement aux poupées en scène, ces marionnettes-là n'ont pas d'identité définie par un rôle mais se fondent dans la masse anonyme du public comme n'importe quel autre de ses membres. Induire une telle égalité entre l'effigie et le spectateur revient à élever la première au rang du second et, par renversement, à abaisser le second au rang de la première. La salle devient un espace collectif où chacun n'est plus défini par son individualité – ni même par sa nature – mais par un numéro. Le spectateur de la pièce est ainsi amené à considérer qu'il pourrait être à la place de l'effigie et, par-delà leur différenciation ontologique, réalise virtuellement cette possibilité par projection.

Les mises en scène immersives (c'est-à-dire mêlant physiquement le spectateur à la performance) sont plutôt rares dans le théâtre de marionnettes contemporain. Pour habitué qu'il soit - tradition oblige… - aux bruissements des vêtements, piétinements sur place et embardées vocales de ses spectateurs, l'art marionnettique d'aujourd'hui - salle oblige ? - les veut plus sages. Mais tout comme il existe des intégrations à la fiction, il existe tout de même des intégrations à l'espace. Partageant le même procédé, *La Chair de l'Homme* - par TSARA - et *The Tin Forest Show: A Puppet Theatre Experience*[351] - créé en 2014 par l'artiste écossais Graham McLaren à partir du texte imagé *The Tin Forest* (2011) d'Helen Ward -, invitent à traverser des salles comportant une installation plastique selon une logique formelle conforme à leur texte-source respectif. Aurélia Ivan (*La Chair de l'Homme*) construit un tableau scénique unique et autonome par rapport aux autres pour chaque chapitre / salle ; un tel éclatement narratif était présent chez Novarina. C'est en revanche un tableau multi panneaux que construit Graham McLaren (*The Tin Forest Show : A Puppet Theatre Experience*) dans le sens où chaque salle relate une partie de la même histoire dans un rapport de continuité ; une telle linéarité narrative était présente chez Helen Ward. Si, la mobilité n'entraînant pas l'intervention avec le récit, les deux spectacles se rejoignent dans le statut d'observateur qu'il attribue au spectateur, la modalité de celui-ci n'a pas la même valeur au regard du texte-source. Le groupe de spectateurs, en tant

[351] *The Tin Forest Show: A Puppet Theatre Experience*, mise en scène de Graham McLaren (Écosse), création en 2014.

que tel, fait écho à celui des personnages démultipliés de la pièce alors qu'il fait contraste avec la solitude du personnage principal dans le texte imagé.

Bien qu'immobilisé sur son siège, celui de *Moby Dick* - par Blair Thomas & Co. - est invité à apporter sa contribution cinétique au moyen d'un procédé de passation d'objet, en l'occurence d'un bateau. Le public ne déambule pas au sein de la scénographie mais la scénographie déambule au sein du public. L'historienne du théâtre Jane Barnette témoigne :

> *Upon entering the house, the sound reverberated like wave after wave of tonal urnest. [...] After the lights dimmed, two puppeteers entered the space, carrying a boat aloft (in both sens of the word) above their heads. [.. .] After the puppetters passed the boat back and forth between them several times, one of them (Michael Montenegro) kneeled on the edge of the stage and handed it to a spectactor in the front row. He gestured for the spectateor to pass it along the row, and there was a collective 'oh!' from the audience. We were delighted to take part. This little boat, made of dowel rods and paper, has a small light in it, and for quite some time, this was the lonly night in the theater. We were part of the sea.*[352]

Alice's Adventures Underground[353]- créé en 2017 par la compagnie anglaise Les Enfants Terribles à partir du roman *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll - mobilise davantage encore le spectateur puisqu'il allie déambulation et interaction. En référence au dualisme *Eat me* / *Drink me* qui rythme le texte-source en faisant soit grandir soit rétrécir Alice, il est d'emblée placé devant un choix du même ordre : *Drink the punch* / *Eat the sweets*. Le public est ainsi d'abord divisé en deux puis la distribution de cartes (coeur, carreau, trèfle, pique) entraine une subdivision avec affiliation à la couleur correspondante. Ce système de répartition va de pair avec une pluralité narrative car il implique un itinéraire et donc un récit différent selon les combinaisons. Amenés à se croiser, les membres du groupe seront réunis à la table du Chapelier Fou. La perte de repères causée par ce dispositif scénique d'une part et par l'imprévisibilité dramatique d'autre part, réalise chez le spectateur l'expérience du lecteur. C'est-à-dire

[352] Jane Barnette, *Adapturgy : The Dramaturg's Art and Theatrical Adaptation*. Carbondale : Southern illinois university press, 2017, p. 96-97.
[353] *Alice's Adventures Underground*, mise en scène d'Oliver Lansley et James Seager, Les Enfants Terribles (Angleterre), création en 2017.

le partage de l'errance et de l'émerveillement d'Alice qui est d'ailleurs reléguée au second plan de sorte qu'il puisse vivre les aventures à la manière de celle-ci plutôt que l'accompagner dans ces dernières.

3.2.2. Processus cognitifs et émotionnels

« Laissez-moi appeler OPE, aussi bien les Objets Physiquement Existants (comme moi-même et Paris) que les objets qui ont existé quelque part dans le passé (comme Jules César ou les caravelles de Christophe Collomb) »[354] propose Umberto Eco qui ajoute que « personne à coup sûr ne dirait que des personnages de fiction sont des OPE. » Il précise également : « […] il peut exister des objets abstraits (comme le nombre 17 à propos desquels on ne dit pas qu'ils *existent* mais qu'ils *subsistent*) et des objets *concrets* comme moi même et Anna Karénine, à cette différence que je suis un OPE et Anna non. »[355]

Cette approche agit comme un révélateur en ce qui concerne la marionnette puisqu'elle met au jour le fait que cette dernière est à la fois un objet *concret* et *physiquement existant*. Comme Umberto Eco et pas Anna Karénine, donc. Jusque là, elle s'apparente par conséquent à une personne réelle plutôt qu'à un personnage de fiction. Mais la matérialité corporelle qui assure sa réalité est indissociable de l'identité fictionnelle avec laquelle elle se confond. Une même marionnette, contrairement à un acteur de chair, n'endosse généralement pas plusieurs rôles dans la pratique contemporaine. Si certains praticiens - tels que Gisèle Vienne dans *I Apologize* et *Showroom Dummies* - peuvent en réutiliser, ce n'est pas la norme. Chacune est pensée et créée pour un seul rôle que d'ailleurs elle n'endosse pas mais qui la constitue en tant « qu'individu ». Parce que physiquement présente et virtuellement identifiée, elle est en fait pour ainsi dire une.

Cette condition lui permet de susciter la sympathie dans des circonstances toutes par-

[354] Umberto Eco, *Quelques considérations sur le personnage de fiction*, trad. Francis Farrugia in *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction.
[355] Umberto Eco, *Quelques considérations sur le personnage de fiction*, trad. Francis Farrugia in *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction.

ticulières. Pour le philosophe David Hume, « *'tis indeed evident, that when we sympathize with the passions and sentiments of others, these movements appear at first in our mind as mere ideas, and are conceiv'd to belong to another person, as we conceive any other matter of fact. 'Tis also evident, that the ideas of the affections of others are converted into the very impressions they represent, and that the passions arise in conformity to the images we form of them.* »[356] La sympathie est à comprendre ici comme un investissement de soi lié à un intérêt porté à ce qui arrive à une personne, il s'agit de se mettre à la place de celle-ci et de partager ce qu'elle ressent.

A partir de l'affirmation de Hume, la critique littéraire Catherine Gallagher interroge la place du corps dans le phénomène sympathique. Elle explique que

> *the body of the other person, although it conveys the original sens data and serves as the basis for all the modes of relationship that supposedly allow sympathetic identification, it also paradoxically imagined to be a barrier. It communicates but it also marks out the sentiments as belonging to somebody else and hence as being simply objective facts. Our conception of the sentiments as appropriate to that rather than this body must be overcome in the process of sympathy. This proprietary barrier of the other's body is what fiction freely dispenses with; by representing feelings that belong to no other body, fiction actually facilitates the process of sympathy.*[357]

Le corps marionnettique n'étant pas vivant - d'un point de vue organique et sensible, chacun sait qu'il ne ressent pas ce qu'il paraît ressentir - l'effet barrière dont parle Gallagher est fortement relativisé. « [...] that *rather than* this *body must be overcome in the process of sympathy. This proprietary barrier of the other's body is what fiction freely dispenses with; by representing feelings that belong to no other body, fiction actually facilitates the process of sympathy.* »[358]

Le champ d'action de l'imagination est autrement plus large en littérature que dans ses réécritures visuelles. De sorte que l'art marionnettique, à la différence du texte-source le

---

[356] David Hume, *A Treatise of Human Nature, 1739-1740*, David Fate Norton et Mary J. Norton (dir.).Oxford : Oxford UP, 2000, p. 208.
[357] Catherine Gallagher, *Nobody's story, The Vanishing acts of Women Writers in the Marketplace 1670 - 1820*. Berkeley et Los Angeles : University of california Press, 1995, p. 171.
[358] Catherine Gallagher, *Nobody's story, The Vanishing acts of Women Writers in the Marketplace 1670 - 1820*. Berkeley et Los Angeles : University of california Press, 1995, p. 171.

cas échéant, pose des limites en la matière. « Envisagé dans sa globalité, le travail du lecteur consiste à convertir une suite linguistique en une série de représentations qui transcendent le texte »[359] rappelle Vincent Jouve, professeur en littérature française (université de Reims). Or, cette opération de conversion n'a pas à être réalisée par le spectateur puisqu'elle l'a préalablement été par le metteur en scène et que le spectacle est précisément constitué de la série de représentations qui en est issue. Les instructions textuelles qui donnent lieu à une recréation mentale à la lecture sont en grande partie évacuées en raison de leur transformation en images optiques à la scène. Cela signifie-t-il pour autant qu'il n'y ait plus rien à imaginer ? Certainement pas.

Tout d'abord, nous imaginons - et quel acte imaginatif ! - qu'une marionnette peut prendre vie. Parfois même alors qu'elle demeure immobile. Nous imaginons qu'elle peut également mourir. Nous imaginons qu'elle peut avoir des rapports sexuels. Nous imaginons qu'elle peut être le sujet ou l'objet de l'amour, du désir, de la souffrance, de la violence. Ceci malgré le fait que l'expression, notamment faciale, de ces états ne peut pas égaler en précision une description textuelle. Sympathie oblige, nous partageons ces sentiments qu'en réalité nous projetons par le biais de notre imaginaire : le cœur de chaque spectateur bat dans la marionnette. Christian Chabaud rapporte qu'à la fin d'une expérience avec des petits mannequins, un adolescent était persuadé que l'une des marionnettes pleurait. « Alors pourquoi la marionnette pleurait ? Parce que c'est lui qui pleurait. »[360]

De la même façon qu'un lecteur, nous imaginons de plus ce qui - par contrainte technique ou intention artistique - n'est pas donné à voir. Dans *Les Aveugles* - par Trois Six Trente -, les déplacements du Sixième Aveugle qui va cueillir des fleurs ou du Premier Aveugle-Né qui est entrainé par un chien jusqu'au corps du prêtre, sont ainsi laissés à l'imagination. De même que les trous de *I Apologize*. Gisèle Vienne explique :

---

[359] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage*. Paris : PUF, 1992, p. 17.
[360] Propos de Christian Chabaud tirés de *Partitions, Actes de la rencontre autour de l'écriture pour la marionnette*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 2008, p. 73.

> C'est une pièce dont j'ai exagéré les trous, c'est-à-dire des espaces au sein de la dramaturgie où l'information est manquante et où la force de la suggestion stimule fortement l'imagination des spectateurs qui prolongent ainsi l'écriture de la pièce. Certaines parties restent entièrement irrésolues, même si des fragments se construisent, et j'ai été très étonnée par l'efficacité du procédé : non seulement les spectateurs mais aussi des journalistes écrivaient, exprimaient, voire mettaient sur papier des parties de la pièce qui n'existaient pas. Ils comblaient ces trous en me faisant signer des bouts de narration qu'ils inventaient, comme de mauvais inspecteurs de police qui ne se rendraient pas compte ce qu'ils avaient lu était le pur fruit de leurs fantasmes.[361]

La lecture non pas de phrases mais d'images permet de transformer un texte visuel en un phénomène mental qui doit beaucoup à l'identification d'une part et à l'interprétation de l'autre.

Au-delà de toute intention artistique d'imitation, la proximité que le marionnettique entretient avec l'humanité se fonde sur la tendance de l'homme à la projection anthropomorphique. « Il est digne d'observation que, dans toutes les langues, la plus grande partie des expressions relatives aux choses animées sont tirées, par métaphore, du corps humain et de ses parties, ou des sentiments et passions humaines, rappelle le philosophe Giambattista Vico. Ainsi *tête*, pour cime, ou commencement, *bouche* pour toute ouverture, *dents* d'une charrue, d'un râteau, d'une scie, d'un peigne, *langue* de terre, *gorge* d'une montagne, une *poignée* pour un petit nombre, *bras* d'un fleuve, *cœur* pour le milieu, *veine* d'une mine, *entrailles* de la terre, *côte* de la mer, *chair* d'un fruit ; le vent *siffle*, l'onde *murmure*, un corps *gémit* sous un grand poids. »[362] Cette preuve par la langue - qui par ailleurs renvoie à une modalité représentative typique de la marionnette - témoigne de ce que l'homme tend à traduire le monde à travers le prisme de son humanité en se constituant comme règle, ce que soulignait déjà l'assertion platonicienne : « L'homme est la mesure de toute chose »[363].

---

[361] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 370.
[362] Giambattista Vico, *La Science nouvelle*. Paris : J. Renouard et cie, 1844, p. 118.
[363] La formule est de Protagoras, cité par Platon dans son *Théètète* (VIII)..

Cette projection est une condition favorable au déclenchement d'une réponse affective face à un objet marionnettique. Didier Plassard suggère ainsi que si l'on peut ressentir une sorte d'empathie pour un thorax artificiel qui se soulève, c'est moins du fait d'une imitation de l'humain par la marionnette que d'une identification par le spectateur de traits humains dans la marionnette.[364] Il est possible que cette dernière ne soit pas un miroir ontologiquement mais finalement en raison de ce que l'homme lui attribue une propriété de réflexivité. Elle est en tout cas perçue comme une forme d'autrui, une sorte de semblable. Elle est pour le marionnettiste Eric Bass « *a reflection of the human state of being, a bizarre mirror, an "other".* »[365]

Mais cette réflexivité est réciproque. L'équipe de chercheurs en neurosciences du professeur Giacomo Rizzolatti a en effet découvert que les mêmes neurones s'activaient lorsqu'un individu effectue une action ou observe un autre l'effectuer : « [...] on s'est aperçu qu'il existait des neurones, en particulier dans la convexité cortical de F5, qui répondaient *aussi bien* quand le singe exécutait une action déterminée (par exemple, lorsqu'il prenait un morceau de nourriture) *que* quand il observait un autre individu (l'expérimentateur) exécuter une action similaire. Ces neurones ont été appelés des neurones miroirs [...] »[366].

Cette propriété mimétique du cerveau qui rend équivalentes la perception d'une action et la simulation intérieure de celle-ci, permet l'empathie. Jérôme Pelletier, maître de conférences en philosophie (université de Brest), explique que « les phénomènes d'empathie, qui nous conduisent, à partir de la perception en troisième personne de l'expression par exemple faciale d'un état affectif, à faire l'expérience en première personne d'une version approchante du même état affectif et, de cette manière, à comprendre l'état affectif d'autrui reposeraient [...] au moins en partie, sur des systèmes miroirs. »[367] Chez la grenouille à fils de *Spleen* - par Wilde & Vogel - dans l'incapacité de rattraper un nénuphar en train de s'éloigner après avoir

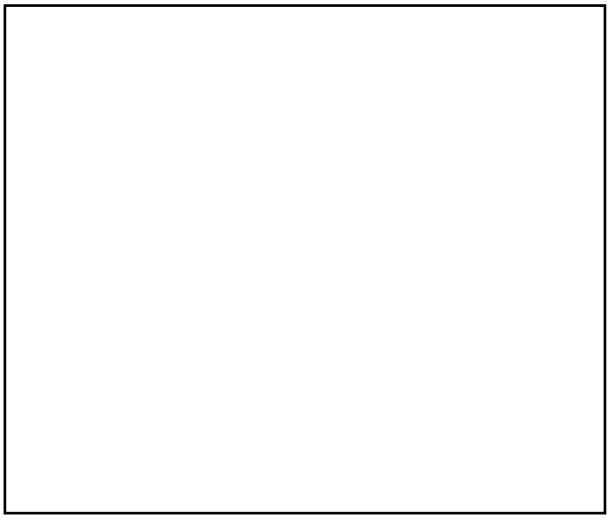
[364] Didier Plassard, intervention à la table ronde *Animé-inanimé: créer le trouble*, Festival d'Avignon, 10 juillet 2016. https://www.theatre-contemporain.net/video/Anime-inanime-creer-le-trouble-70e-Festival-d-Avignon
[365] Eric Bass, « Notes on puppetry as a theatrical art: Response to an interview » in *Contemporary Theatre Review*, 10:1, 1999, p. 35.
[366] Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, trad. Marilène Raiola. Paris : Odile Jacob, 2008, p. 92.
[367] Jérôme Pelletier, « La fiction comme culture de la simulation » in *Poétique*, (n°154), 2008/2, p. 135.

dansé avec lui, le spectateur décode et partage sa tristesse et son impuissance à la vue de sa posture : dos courbé, épaules tombantes et tête inclinée. Ceci en stimulant mentalement sa subjectivité supposée par la projection anthropomorphique.

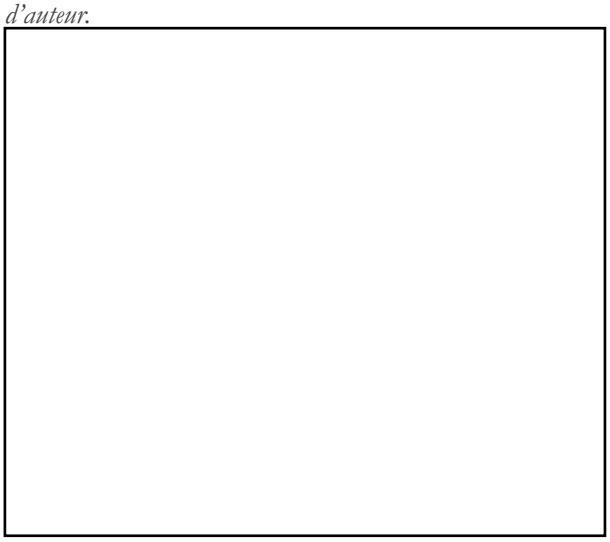
La relation de l'acteur-marionnettiste avec la marionnette présente une composante empathique relative au fait que le premier tient lieu d'accompagnant de la seconde. Il est en effet très souvent celui qui soutient, qui supporte, en raison de tous ces actes de manipulation qui « aident à » : aident à vivre, aident à marcher, aident à bouger la tête, etc. avec patience, bienveillance et disponibilité. Il n'est pas surprenant dès-lors que l'on évoque tant l'analogie avec le relation parent-enfant.

C'est d'autant plus flagrant lorsque la marionnette se trouve justement être celle d'un enfant de huit ans comme Kristoffer dans *Kant*. L'expérience des peurs existentielles et l'épreuve des questionnements philosophiques en germe auxquels il fait face l'amènent à chercher du réconfort auprès de son père (ill. 150). Celui-ci est, parmi d'autres personnages, interprété tour à tour par les trois acteurs-marionnettistes en plateau. L'accompagnement physique fait écho au moral puisque le père rassure son fils en lui transmettant ses connaissances sur Kant afin de lui donner des clés pour appréhender le monde. Il y a une fluidité dans la manipulation de cet enfant qui est absente pour celles des cinq adolescents de *Violet*[368] - créé en 2012 par la compagnie française Trois Six Trente à partir de la pièce de théâtre homonyme (2003) de Jon Fosse. Ce qui fait sens dans la mesure où ceux-ci, une bande de copains musiciens répétant dans une cave, se situent à une époque de leur vie où les réponses ne sont plus recherchées auprès des parents mais dans l'expérience individuelle, le cercle d'amis, etc. Trop grandes (2m20), trop lourdes, si les marionnettes nécessitent les efforts conjoints de plusieurs acteurs-marionnettistes (qui ne sont pas leurs parents mais s'apparentent finalement à des figures parentales) pour être mises en mouvement (ill. 151), c'est que ces adolescents dépassent les adultes du fait de leurs attentes et réactions sur fond de bouleversement de la vie mentale, biologique et sociale. Bérangère Vantusso explique s'être intéressée à « l'impuissance face à cette adolescence

[368] *Violet*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2012.



(ill. 150) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

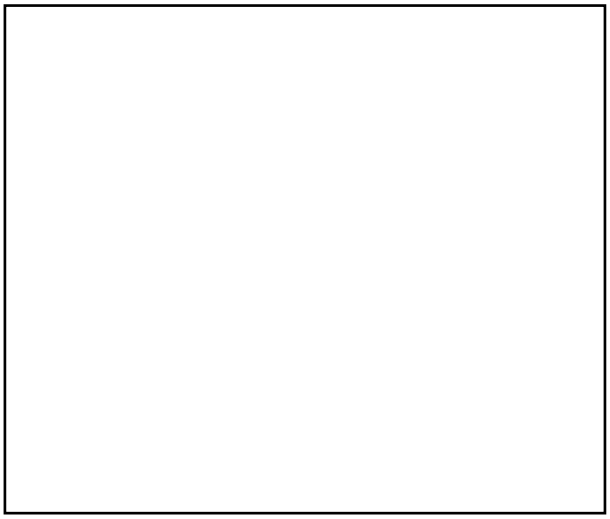


(ill. 151) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

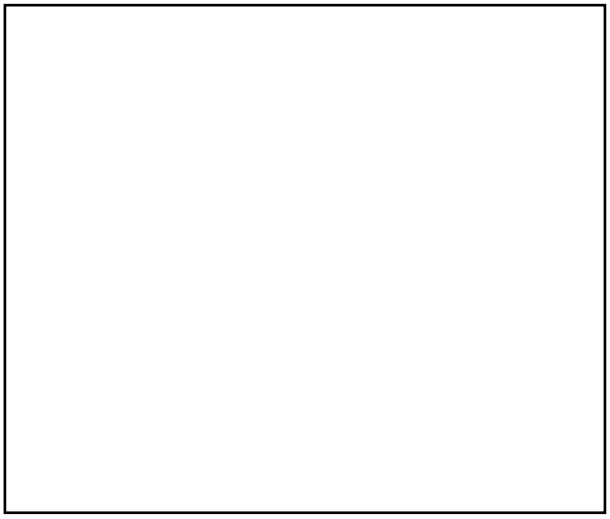
durant laquelle il n'y a qu'une seule chose à faire pour l'adulte : prendre ce qui est tombé, aider à remettre debout en ne pouvant qu'être à côté, en accompagnant, en côtoyant. » [369]

Moins évoquée, peut-être du fait d'un possible déni de la part des futurs intéressés et d'une pudeur des actuels, l'analogie avec la relation enfant-parent. Il est question de ce renversement de situation plutôt tabou où, à une certaine phase de la vie, l'enfant devient le parent de son parent. C'est, par exemple, Antigone qui accompagne son père dans son errance dans *Anywhere.* Oedipe étant relié à des fils qui lui assurent une certaine autonomie, la manipulation de l'actrice-marionnettiste s'apparente à celle de la gymnastique. C'est-à-dire qu'elle guide des actions du corps - comme lorsque, d'une main soulevant son fessier, elle permet à la marionnette de se lever (ill. 152) - et se tient à proximité immédiate, prête à intervenir en cas de besoin - comme le montre le placement de ses mains en périphérie du corps marionnettique (ill. 153).

[369] Bérangère Vantusso, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 441.



(ill. 152) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 153) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

3.2.3. Expériences transgressives

L'assujettissement d'une marionnette à la volonté de l'acteur-marionnettiste assouvit par procuration une pulsion d'emprise. Les lois de la société s'arrêtent en effet devant le praticien. Son champ d'action est sans limites ni interdits donc sans frustrations. Bien que l'objet puisse dans une certaine mesure opposer une résistance voire même guider son manipulateur, cet aspect a tendance à paraître illusoire d'un point de vue extérieur. Sans doute est-il perçu comme menaçant et vaut-il mieux, dans le but de se rassurer, ne pas trop y croire. Dans l'imaginaire collectif, la figure du marionnettiste demeure apparentée au démiurge. L'idée de mainmise qui en découle fait du théâtre de marionnette une forme naturellement adaptée au traitement thématique de celle-ci.

Dans *Jerk* - par Gisèle Vienne -, l'emprise passe par l'évacuation de l'identité de l'autre suivie de l'attribution d'une nouvelle :

> WAYNE (smirking) : *So, Dean, does it feel like Buddy's dead? Is he… ours?*

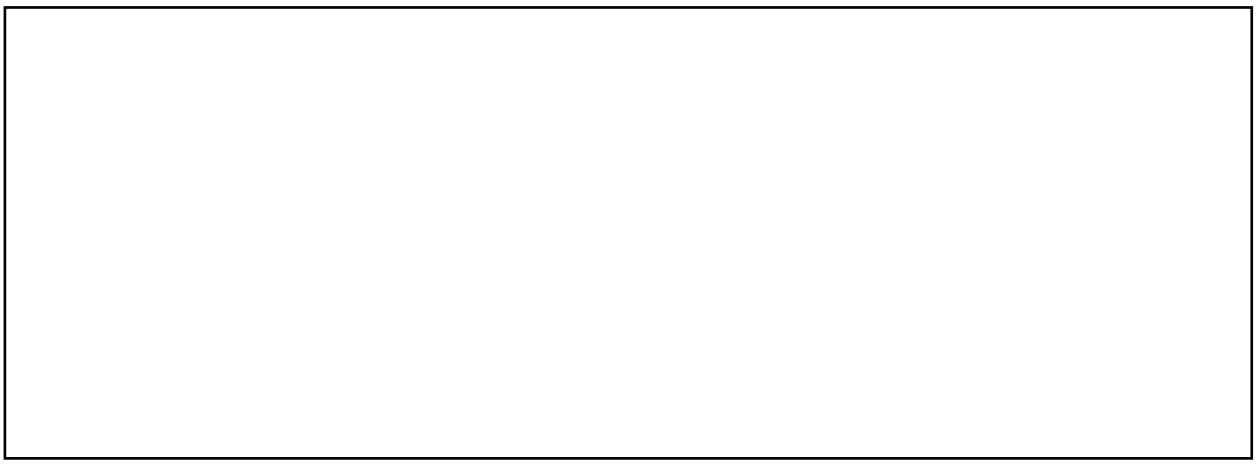
> DEAN : *Good question.* (He withdraws his fist from Buddy's butt, and stands there, arms folded, wondering.) *Ultimately, no.*
>
> WAYNE (angry, waving his arms around) : S*hit, Dean. You think too much about this stuff. Who cares what the fucker was really like? Killing's just about* power*, man. You can make up whoever you want and… like… imagine that person in this fucker's body.*[370]

La méthode suggérée par Wayne est appliquée par Dean (ill. 154) qui accomplit grâce à elle son désir de possession de l'autre sans avoir à le connaitre. C'est ainsi que la première victime, Buddy, devient Luke Halpin, l'acteur de *Flipper* et la seconde, Jaimie, devient Jay North, l'acteur de *Dennis the menace* - deux jeunes garçons qui incarnent le fantasme de Dean. Le viol identitaire s'accompagne d'une violation corporelle puisqu'il joue ensuite avec les cadavres comme avec des poupées. Cette négation de la qualité de sujet de l'autre ayant pour effet de le réduire à l'état d'objet - de jouet - se trouve également dans *Imomushi* où Tokiko se livre à un jeu semblable (ill. 155). L'emprise passe par la mise à profit de l'état de dépendance de Sunaga dû à son absence de membres supérieurs et inférieurs.

(ill. 154) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[370] Dennis Cooper, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.

Lorsque la femme interagit avec une réplique miniature de son mari, sa taille agrandie par contraste donne la pleine mesure de son pouvoir. Assise sur le sol, les genoux repliés, elle le dépose entre ses pieds écartés puis appuie du bout du doigt sur sa tête, le faisant tomber sur le dos. Balançant d'avant en arrière, il parvient à se redresser. Elle le repousse alors avec un pied, qu'elle garde appuyé sur son torse pour le maintenir contre le sol et dont elle se sert pour le faire basculer à la verticale. Avant de le faire tomber de nouveau sur le dos, en appuyant cette fois du bout des orteils sur sa tête. Se penchant en avant, elle pose sa main sur lui qu'elle fait glisser vers elle et de nouveau basculer à la verticale. Après lui avoir présenté une médaille et l'en avoir éloigné en le repoussant du bout des doigts par deux fois, elle le reprend en main et, le tenant à bout de bras, le presse sur lui-même, le tordant en deux. Enfin, elle le retourne tête en bas et l'abaisse jusqu'entre ses jambes.



(ill. 155) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Sans doute la relation au monde du jeu de l'enfance, et par là même à ladite époque à laquelle celui-ci renvoie, travaille-t-elle l'art marionnettique sous l'angle psychique en outre du ludique. La pulsion d'emprise va de pair avec la pulsion de destruction (qui est dérivée de la pulsion de mort) et toutes deux ont vraisemblablement partie liée avec un fantasme de toute puissance qui tire son origine très tôt dans le développement humain. Selon le pédopsychiatre et psychanalyste Winnicott, la mère donne l'illusion au nourrisson de créer lui-même le monde dans le cadre de l'allaitement. Il s'appuie sur l'exemple de « la mère [qui] place le sein réel juste

là où l'enfant est prêt à le créer, et au bon moment. »[371] C'est-à-dire que l'apparition du désir-besoin coïncide avec celle d'un moyen de le satisfaire de sorte que le second croit créer ce que la première lui apporte. C'est en contrepoint de cette expérience - hallucinatoire - d'omnipotence du point de vue de l'enfant que celle de la frustration devient possible. Parmi les sources de cette dernière, la répression de ses pulsions en vue de d'assurer sa participation au maintien de l'ordre social. Le psychiatre Wilfrid Reid rappelle de son côté que « […] Freud souligne comment, dans le système inconscient, nous ne pouvons distinguer ce qui est vrai, c'est-à-dire ce qui correspond à la réalité extérieure et ce qui est une fiction investie d'affect. Freud décrit de cette manière la présence dans le système inconscient, d'une coalescence de l'objet du dedans et de l'objet du dehors; l'un et l'autre ne sont pas différenciés. […] L'hallucinatoire devient une modalité particulière de contenant où la réalité de pensée est équivalente à la réalité extérieure. »[372] Il est possible donc que le spectateur renoue avec sa toute-puissance enfantine sur un mode hallucinatoire lorsqu'il assiste à des actes de destruction perpétrés sur une marionnette.

La mise en jeu de marionnettes, à plus forte raison de mannequins, est liée à la représentation de la mort. Ceci est dû, d'une part, à ce que l'objet marionnettique est par essence une matière inanimée donc ontologiquement proche du cadavre. Et d'autre part, de l'occultation du corps mort qui est une spécificité de l'époque actuelle (dans les sociétés occidentales). Le philosophe Damien Le Guay remarque que « depuis trente ans à quarante ans la grammaire funéraire s'est perdue, la langue mortuaire nous est devenue étrangère. La mort est là, mais nous ne savons plus lui parler, plus en parler et encore moins l'apprivoiser. [...] Désormais, les gens ne meurent plus; ils disparaissent. [...] Ainsi, s'est imposé progressivement un nouvel idéal, l'idéal moderne: mourir sans s'en rendre compte, faire disparaître la mort et le mort du champ social. »[373] Patrick Bergeron, professeur de littérature (université du

[371] Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard, 1986, p. 21.
[372] Wilfrid Reid, « Un nouveau regard sur la pulsion, le trauma et la méthode analytique. Première partie : une théorie de la psyché » in *Filigrane*, 17 (1), 2008, p. 78.
[373] Damien Le Guay, « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés: les différents moyens de l'occulter » in Études sur la mort, n°151, 2019, p. 116-117.

Nouveau-Brunswick), partage ce constat : « À moins d'exercer une profession nous mettant en rapport avec des morts ou d'avoir été témoin d'un accident, d'un crime ou de tout autre événement du même ordre, nous n'avons que des images de cadavres. Nous vivons en effet à une ère de grande dissimulation *post mortem*. Les corps morts sont maintenus strictement hors de notre vue. »[374]

Cette relégation du cadavre hors du champ de vision social est un phénomène relativement nouveau. Laurie Laufer, professeur en psycho-pathologie (université Paris 7) rappelle par exemple la familiarité du public du XIXe siècle avec la Morgue de Paris qui lui était « ouverte quotidiennement »[375] et « organisée en deux salles séparées par une cloison vitrée, une salle d'exposition où les cadavres quasi nus, rafraîchis par un filet d'eau, sont exposés et une salle pour le public très affluent, qui défile. »[376] Elle marque la distinction entre les fins administratives de l'établissement et son utilisation par le public :

> L'exposition publique des cadavres à la Morgue avait une visée administrative très précise : l'identification et la reconnaissance des cadavres morts de mort violente (suicides, infanticides, avortements, meurtres). D'emblée la violence et la mort s'affichaient, et la pulsion scopique qui pousse un très large public à « venir voir » participe d'une articulation entre la violence, le sexe et la mort. Pour une très grande majorité du public, la visite de la Morgue a comme motivation la curiosité. Voir un corps, voir un mort, voir un sexe, voir du vivant sous l'enveloppe du mort, voir. Désir de voir, pulsion scopique, pulsion épistémophilique infantile, voir pour savoir. Voir de la chair, voir de la nudité et ouvrir un espace nécessaire à la production fantasmatique.[377]

La disparition du cadavre n'a cependant pas entrainé celle de la curiosité morbide qui cherche sa satisfaction à travers d'autres biais tels que les médias d'actualité et le cinéma. Ce sont surtout eux qui, aujourd'hui, relayent des représentations de la mort. Sauf qu'ils la déréa-

[374] Patrick Bergeron, « Fascinant Cadavre » in *Frontières*, 23(1), Automne 2010, p. 6.
[375] Laurie Laufer, « La morgue : voir l'irreprésentable » in *Recherches en psychanalyse*, (n°8), 2009/2, p. 229.
[376] Laurie Laufer, « La morgue : voir l'irreprésentable » in *Recherches en psychanalyse*, (n°8), 2009/2, p. 229.
[377] Laurie Laufer, « La morgue : voir l'irreprésentable » in *Recherches en psychanalyse*, (n°8), 2009/2, p. 229-230.

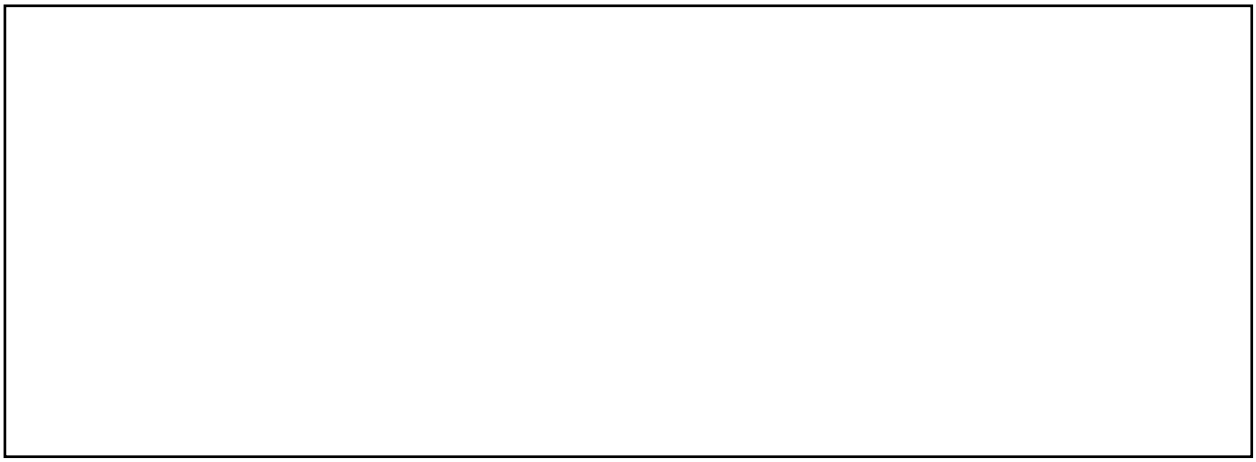
lisent en la présentant comme *extraordinaire* pour reprendre le qualificatif de Le Guay. Événementielle chez les premiers, graphique chez le second, la mort médiatique enterre la mort authentique. Le théâtre de marionnettes se propose de représenter la mort d'une manière certes toujours médiatisée dans la mesure où il utilise un objet pour se faire mais son approche est nettement moins virtualisée. Il expose ses corps sans les filtres que sont les écrans des vidéos ou le papier des photographies et sa configuration de salle frontale se rapproche de celle de la Morgue de Paris, avec quatrième mur en guise de cloison vitrée.

En raison de son cycle de mystification-démystification, le marionnettique est un modèle symbolique de transcendance de la condition humaine. La marionnette ne meurt que pour renaître. Chez elle, la mort est comme la vie : temporaire. Peu importe en effet jusqu'à quel point elle peut être martyrisée au cours d'une représentation, chacun sait qu'elle retrouvera chaque fois son intégrité pour la prochaine. Les démontées (*Màquina Hamlet* - par El Periférico de Objetos) seront réassemblées et les détruites (*Un Cid* - par Emilie Valantin) reconstruites. Cela renvoie à des concepts religieux. Le théologien Henry Bourgeois rappelle par exemple que le christianisme traditionnel « croit en une résurrection et en une résurrection corporelle. »[378] La marionnette qui passe de l'horizontalité inanimée à la verticalité animée, donc de la mort à la vie, concrétise cette perspective biblique. D'autant qu'elle nécessite aussi pour ce faire l'action d'une autorité supérieure, en l'occurrence le marionnettiste.

L'homme athée occidental, pour qui la survie humaine ne saurait être rendue possible par une intervention surnaturelle, fait quant à lui reposer ses attentes sur le progrès scientifique. La présence de robots sur la scène marionnettique entre en résonance avec la croyance en une immortalité qui ne serait plus théologique mais technologique. Celle-ci trouve son origine dans les avancées de la recherche et dans les promesses transhumanistes formulées par des entrepreneurs, biologistes, gérontologues, etc. qui ambitionnent de mettre fin à la mortalité biologique. Dans *L'Androïde [HU#1]*[379] - créé en 2013 par la compagnie française TSARA à

[378] Henri Bourgeois, *Je crois à la résurrection du corps*. Québec : Fides, 2007, p. 24.
[379] *L'Androïde [HU#1]*, mise en scène d'Aurélia Ivan, TSARA (France), création en 2013.

partir du poème philosophique *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883) de Friedrich Nietzsche - où machine anthropomorphique et acteur se font face comme de chaque côté d'un miroir (ill. 156), l'humain d'aujourd'hui contemple le post-humain de demain. « Le point de rencontre entre l'homme et la machine est un fantasme : toutes les tentatives de d'augmentation ou de recréation de l'humain demeurent une façon de matérialiser des fantasmes d'immortalité »[380] fait remarquer Aurélia Ivan. La finitude est une limite de la condition humaine qui n'est plus tolérable de nos jours compte tenu des évolutions notamment médicales - d'où, sans doute, son escamotage du champ du visible. L'hétérogénéité existant encore entre l'homme et le robot qui est pour certains un biais de transcendance, constitue un terrain de réflexion adapté à une actualisation de la notion de surhomme.



(ill. 156) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[380] Aurélia Ivan, « Des marionnettes et des hommes » (propos recueillis par Cédric Enjalbert) in *Philosophie Magazine* [En ligne] URL : https://www.philomag.com/lactu/breves/des-marionnettes-et-des-hommes-8189

CHAPITRE 3.3. ÉTATS EN SCÈNE

Le marionnettique est, tout comme les autres arts, soumis à des tendances ; entre héritage et innovation, les pratiques se font et se défont. La manipulation à vue, bien qu'appréhendée depuis plusieurs dizaines d'années maintenant et devenue pour ainsi dire normative, constitue pourtant toujours un terrain d'exploration pour les praticiens de la marionnette. C'est sans doute parce que, à l'instar de la danse, elle présente en toute visibilité des corps (humains et marionnettiques) engagés dans le mouvement des médias de communication. Se développe parallèlement et de manière paradoxale un minimalisme manipulatoire qui relativise drastiquement l'intervention de l'acteur-marionnettiste en comparaison. La mise à profit de la présentéité énonciative théâtrale demeure un élément-clé de la mécanique représentative dans le théâtre de marionnettes qui s'ouvre à plus de direct encore.

3.3.1. Manipulation performative

Caractéristique du théâtre de marionnette traditionnel, la manipulation avec retrait du marionnettiste a perduré en raison de ce que certains ont décliné des modalités de sous-présence alternatives consécutivement à la sortie du castelet. Didier Plassard indique que « jusqu'à il y a peu d'années, ce qui définissait le théâtre de marionnettes, c'était [le] transfert de visibilité entre l'acteur-manipulateur et les figures qu'il animait : elles seules étaient en pleine lumière, elles seules devaient concentrer les regards de spectateurs. »[381] Le développement de la manipulation à vue n'a cependant pas eu pour effet la précipitation systématique du marionnettiste dans la lumière et admet des nuances en la matière. Lorsque ladite manipulation à vue est systématiquement visible en revanche, celle-ci acquiert une dimension plus sensiblement performative.

La manipulation en pleine lumière est dotée d'une valeur qui lui est propre étant don-

[381] Didier Plassard, « Quand le monde naît d'un froissement d'étoffe » in Stéphane Georis (dir.), *Le pari de la marionnette au théâtre.* Montreuil : De l'Oeil, 2010, p. 30.

né que l'acteur-marionnettiste se place face à la marionnette en même temps qu'il s'exhibe publiquement. Elle pourrait être dans l'œuvre marionnettique cette « ombre d'une corne de taureau » que Michel Leiris cherchait à introduire dans l'œuvre littéraire. Lui qui s'interroge : « ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste « esthétique », anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit équivalent [...] de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau, qui seule - en raison de la menace matérielle qu'elle recèle - confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine ? »[382] Cette corne de taureau est l'expression pour Leiris du danger encouru par l'exposition de soi, lequel est physique (danger = mort) chez le torero et moral (danger = jugement) chez l'autobiographe. Cette métaphore tauromachique est dans une certaine mesure applicable à l'acteur-marionnettiste qui manipule totalement à vue. L'exposition de ce dernier constitue une prise de risque puisqu'elle engage visiblement sa responsabilité alors que chaque geste est essentiel dans l'exécution de la partition manipulatoire. La manipulation est dès lors à envisager comme un acte - et non plus un moyen. Acte par rapport au marionnettiste lui-même puisque celui-ci réalise un exercice technique requérant un effort de dextérité et de concentration. Acte par rapport au spectateur qui juge de la qualité de cette réalisation. Acte, enfin sur le plan marionnettique, consistant à montrer le travail de manipulation.

La vie des formes[383]- créé en 2016 par les artistes français Renaud Herbin et Célia Houdart à partir d'un texte spécialement écrit par Célia Houdart - s'inscrit dans une telle perspective. L'acteur-manipulateur manipule une marionnette à taille humaine en pleine lumière et accomplit donc un acte en exposant publiquement sa corporalité et sa technicité dans son face à face avec la marionnette. « J'utilise autant mes outils de marionnettiste que ceux du champ chorégraphique, explique Renaud Herbin, m'engageant dans une relation de corps à corps, traversant différentes façons d'entrer en lien avec la marionnette. »[384] Les modalités de mise

[382] Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie » in *L'Age d'Homme*. Paris : Gallimard, 2008, p. 10.
[383] *La vie des formes*, mise en scène de Renaud Herbin et Célia Houdart (France), création en 2016.
[384] Renaud Herbin (propos recueillis par Jennifer Ratet). URL : https://blogvignette.wordpress.

en œuvre de ce processus de dialogue sont scrutées par le spectateur auquel la pleine lumière permet de se livrer à cet examen attentif. Le travail du corps transcende son double statut d'élément technique de l'expression marionnettique et d'élément méthodique de la constitution esthétique pour se donner comme pur enjeu dramatique. Le « je » du corps, le « jeu » du corps et le « corps mouvementé » - pour reprendre la typologie [385]dressée par l'actrice et metteur en scène Claire Heggen -, en constituent les différents aspects. C'est-à-dire que ce qui fait œuvre, ce sont l'usage que l'acteur-manipulateur fait de son corps réel, sa création d'un corps fictif à partir de ce corps réel et sa mise au service de la marionnette. C'est également le rapport de causalité réciproque entre ceux-ci et les réactions physiques du corps marionnettique. Ainsi les mouvements de chaque corps ont-ils une influence visible sur ceux de l'autre lorsque l'acteur-manipulateur et sa marionnette se trouvent dos à dos ou ventre-à-dos, la seconde étant soutenue par le premier (ill. 157). « Qui porte qui ? Lequel du mannequin ou de moi devance l'autre ? » interroge Herbin qui confie avoir « beaucoup observé les dépôts et suspensions de corps dans la peinture baroque »[386] .

(ill. 157) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La performativité valorisée par la manipulation en pleine lumière rend sensible la simi-

com/2017/10/17/entretien-avec-renaud-herbin-celia-houdart-la-vie-des-formes

[385] Claire Heggen « Le corps de l'acteur-marionnettiste (Communication d'une expérience de formation) » in Lucile Bodson, Margareta Niculescu et Patrick Pezin (dir.), *Passeurs et complices / Passing it on*. Entretemps : Montpellier, 2012, p. 193.

[386] Renaud Herbin (propos recueillis par Jennifer Ratet). URL : https://blogvignette.wordpress.com/2017/10/17/entretien-avec-renaud-herbin-celia-houdart-la-vie-des-formes

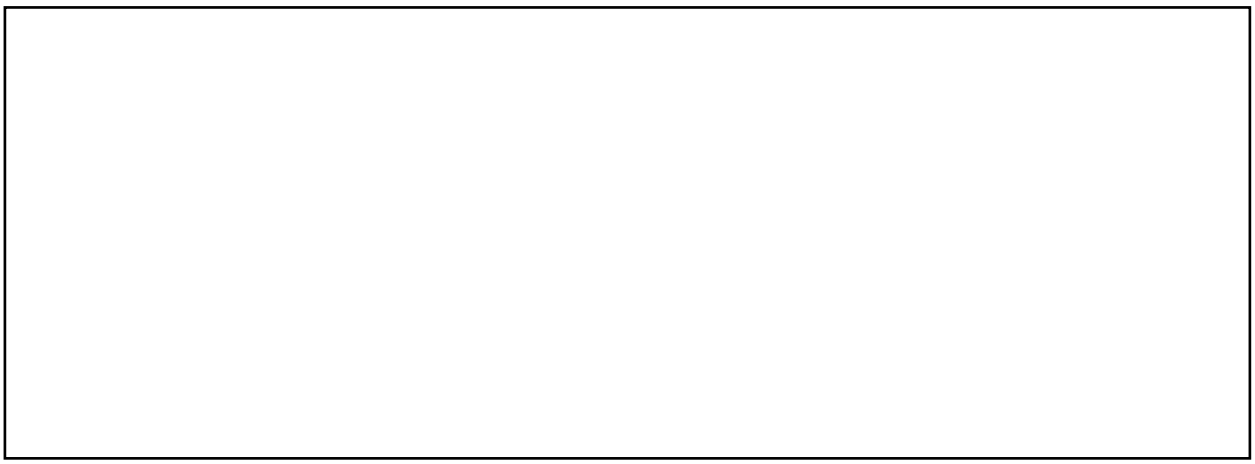
li-innervation responsable de la coordination des impulsions de l'acteur-marionnettiste avec les réactions de la marionnette et de la communication mutuelle entre l'un et l'autre. En fait d'exhibition semblable, des interprètes-objets humains tiennent lieu de marionnettes entre les mains de manipulateurs et sont alors, tout comme eux, concernés par la métaphore tauromachique. L'exercice marionnettique se constitue comme une prise de risque dans la mesure où l'interprète expose publiquement sa corporalité sous une forme altérée et que cette altération exige à ce titre une technicité particulière.

La manipulation d'un interprète structure *Showroomdummies* - elle réapparait d'ailleurs en tant que motif dans *I Apologize* - et répond à la volonté de Gisèle Vienne de travailler le trouble entre le vivant et l'inanimé mais fait également sens au regard du texte *La Vénus à la fourrure* bien que celui-ci constitue une source très lointaine. Le spectacle n'est pas une mise en scène ni même une adaptation du roman où les termes et modalités de la relation qui unit Séverin à Wanda font de l'un l'objet manipulable de l'autre autour de rituels érotiques. Vienne retient quant à elle le motif de la mise en scène sérielle dont elle fait un élément structurant. La mise en scène se nourrit de sa sustance même en dramatisant ses propres gestes. Lorsque ceux-ci sont exercés par les interprètes masculins sur leurs partenaires féminines, le rapport sadomasochiste initial (Wanda dominant Séverin) semble être inversé. Ce renversement rejoint le point de vue exprimé dans des lectures récentes, féministes, du roman de Sacher Masoch, qui insistent sur le fait que Wanda se trouve elle aussi «dominée» par Séverin. Jessica Hamel-Akré, doctorante en anglais (université de Montréal), insiste sur le fait que Wanda est finalement réduite à l'état d'objet par Séverin :

> Bien que la majeure partie de *La Vénus à la fourrure* soit consacrée à mettre en scène les rituels érotiques dans lesquels Séverin est dominé, l'essence du texte dévoile de toutes autres intentions : il est en quête de possession de Wanda. Dans le rapport masochiste, la femme, dépeinte en oppresseur, est celle qui, par l'effet de miroir que représente le rituel, subit la domination. Elle y est privée de son individualité, trans-

figurée en objet sexuel.[387]

Ceci trouve sa représentation dans la manipulation masculine du corps-objet féminin qui exacerbe son intégration dans un schéma fantasmatique imposé et sa qualité d'outil de jouissance. Ces deux éléments existent par ailleurs sans cette intervention masculine simultanée étant donné que les interprètes féminines s'auto-manipulent également elles-mêmes. C'est-à-dire que les moments durant lesquels Jonathan Capdevielle et Guillaume Marie[388] les placent et les déplacent alternent avec d'autres ou elles font cela toutes seules. Ceux-ci induisent une continuité du signe à la trace. Signe parce qu'ils indiquent que la femme joue le jeu de cet érotisme, trace parce qu'ils réactualisent les règles de l'homme. L'acte de manipulation implique un effort bipartite et coordonné fourni par les manipulateurs en charge des corps-objets et par les interprètes qui se constituent en tant que ceux-ci (ill. 158).



(ill. 158) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

3.3.2. Économie manipulatoire

Si l'existence d'une forme de vie marionnettique a longtemps été conditionnée à la réalisation de mouvements constants, certains praticiens de la marionnette portent leur intérêt sur une diminution de ceux-ci. Ils cherchent moins à mimer le vivant qu'à travailler l'inerte et l'on parle alors davantage de manipulation que d'animation. *I Apologize* - par Gisèle Vienne -

[387] Jessica Hamel-Akré, « De l'individu à l'objet : l'impérialisme érotique sur le corps féminin dans *La Vénus à la fourrure* » in *Postures*, Dossier « En territoire féministes : regards et relectures », n°15, 2012, p. 144.
[388] Dans la version de 2009.

propose ainsi une dynamique de déplacement fondée sur un principe de saisissement-disposition. Le battement mannequin^{femme} / femme^{mannequin} qui travaille les poupées ne s'organise pas au regard d'un état d'animation issu de la manipulation mais autour de ces deux statuts qui se posent comme référents l'un de l'autre. La poupée désenveloppée d'une couverture par Capdevielle se présente d'abord comme un mannequin^{femme}, c'est-à-dire un mannequin à l'apparence de femme, ce qui constitue le point de fixation n°1. Agenouillé près d'elle, il la redresse en position semi-assise, la prend dans ses bras et la dispose sur une chaise. Puis, s'écartant, il laisse derrière lui ce qui devient (virtuellement) une femme^{mannequin}, c'est-à-dire une femme à l'apparence de mannequin, ce qui constitue le point de fixation n°2. Les deux points sont en relation : l'antériorité du n°1 renforce l'effet du n°2 qui le renforce rétrospectivement. Cette absence d'animation amplifie par ailleurs la portée des gestes préhensifs. Capdevielle tire deux poupées à l'écart, l'une après l'avoir giflée, lui avoir enroulé un bras autour du coup et l'avoir fait basculer en arrière sur sa chaise et l'autre après s'être tenu dos collé à une pile de caisses, s'être penché sur le côté et avoir également enroulé un bras autour du cou. Ces saisissements, parce qu'ils évoquent la façon de faire d'un kidnappeur, et associent donc les poupées à des victimes, ramènent celles-ci à l'état de femme^{mannequin} alors que les trois suivantes, simplement jetées sur une épaule, restent à celui de mannequin^{femme}. L'économie animatoire de Vienne vise une valorisation de l'objet par lui-même et par-delà le texte-source : « J'essaie en général de travailler sur ce qu'il suscite de lui-même et la projection que l'on peut faire d'une vie ou autre chose sur lui en le manipulant le moins possible. »[389]

Celle de Bérangère Vantusso dans *Les Aveugles* et *L'Institut Benjamenta* est visiblement liée au texte-source. Le peu d'interaction entre les acteurs-marionnettistes et les marionnettes dans le premier s'inscrit dans la logique du drame statique théorisé par Maeterlinck dont la pièce tient lieu d'illustration exemplaire. Le critique de théâtre et historien littéraire Lado Kralj fait remarquer que selon ce concept, « le personnage dramatique perd sa caractéristique prin-

[389] Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 440.

cipale, l'activité, et devient passif, pensif et méditatif, tout en étant faible, fragile, confus et effrayé, naïf, d'un esprit simple et absent, ne faisant pas tout à fait partie de ce monde. »[390] La rupture avec le drame d'action qui se voit substitué un drame de situation où personnages et action sont paralysés trouve un juste écho dans la perte de mouvement de la marionnette. Dans le second spectacle, les interactions ne sont pas aussi minimales dans leur quantité mais sont minimalistes dans leur qualité animatoire. Les marionnettes paraissent être des objets que l'on ferait passer pour des marionnettes - comme on peut le faire avec des figurines - plutôt que de pures marionnettes.

Si la non-animation est suivie d'effets, c'est peut-être parce que la marionnette et celui ou celle qui la déplace et/ou dispose semblent travaillés par une force comparable au *mana*. L'anthropologue R.H. Codrington, qui a défini le terme, le présente comme un « vecteur diffus de pouvoir spirituel ou d'efficacité symbolique, supposé habiter objets et personnes »[391]. Marcel Mauss, anthropologue également, précise que l' « on dit d'un objet qu'il est mana, pour dire qu'il a cette qualité […] On dit d'un être, esprit, homme, pierre ou rite, qu'il a du mana, le "mana de faire ceci ou cela". »[392] Cette notion est applicable au théâtre de marionnettes dans la mesure où le marionnettiste, en tant que tel, a le *mana* de *charger* la marionnette. Le passage, aussi bref soit-il, de la seconde entre les mains du premier la fait devenir *mana* pour le spectateur. C'est-à-dire qu'il y a perte de neutralité et gain d'une présence autre en raison de ce qu'impliquer un objet dans un contexte spectaculaire lui confère un statut autre et que cet autre statut, dans le cas de la marionnette, relève de l'animisme qui découle de nos biais cognitifs.

Le ralentissement du mouvement marionnettique, qui peut donc aller jusqu'à son arrêt, accorde au regard un temps d'observation. Alors que la marionnette est un objet esthétique à part entière qui résulte d'un travail plastique, son utilisation par l'acteur-marionnettiste ne

[390] Lado Kralj, « Le théâtre d'Androïdes » in *Babel* [En ligne], n°6, 2002. URL : http://journals.openedition.org/babel/1977
[391] Roger Kessing, « Mana » in Pierre Bonte et Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, 1992, p. 440-441.
[392] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1968, p. 101.

permet pas toujours d'en saisir les détails. La réduction cinétique est un moyen de pallier cet inconvénient. C'est une première chose. La seconde, en lien avec cette question esthétique, est d'ordre phénoménologique. Il s'agit des conséquences de l'arrêt du regard sur la plastique.

Alors que les temps de mobilité de la marionnette incitent la vision à se déplacer pour suivre les mouvements réalisés, les temps d'arrêt ou de stationnement la freinent avec eux. L'agitation laisse alors place à la contemplation. De tels moments sont ménagés dans *I Apologize* par l'intermédiaire de Jonathan Capdevielle qui passe à plusieurs reprises de l'actant au regardant. Avoir le temps d'apprécier la plastique de la marionnette permet également de considérer les traces morphologiques qu'elle présente. Des points communs avec l'humain apparaissent sur ce plan, comme le montre une reformulation de caractéristiques listées chez celui-ci par le médecin Pierre Lasjaunias pour lequel « le temps dans le corps se décline en trois échelles temporelles qui font de l'anatomie une empreinte et un support »[393] et qui sont les suivantes :

- *La mémoire de l'usage*, c'est le temps écoulé depuis la naissance du corps considéré avec ses usures et son érosion propre : « la vie vécue », *le temps de l'individu*. [...]

- *La mémoire de la construction*, c'est la disposition du « choix anatomique » et « qui rend singulier », l'individu parmi les combinaisons innombrables, c'est aussi *le temps de l'Homme*. […]

- *La mémoire des origines de la vie*, c'est le temps nécessaire au parcours et à l'évolution des espèces vivantes sur la planète. C'est la mémoire du parcours qui mène à l'homme : mémoire du chemin (pour un morphologiste), *le temps de l'espèce*.[394]

La reformulation suivante de ces dernières fait observer qu'il existe également en l'objet marionnettique ces trois mémoires qui correspondent à ces trois temps :

- *La mémoire de l'usage*, c'est le temps écoulé depuis la fabrication industrielle de l'objet ou

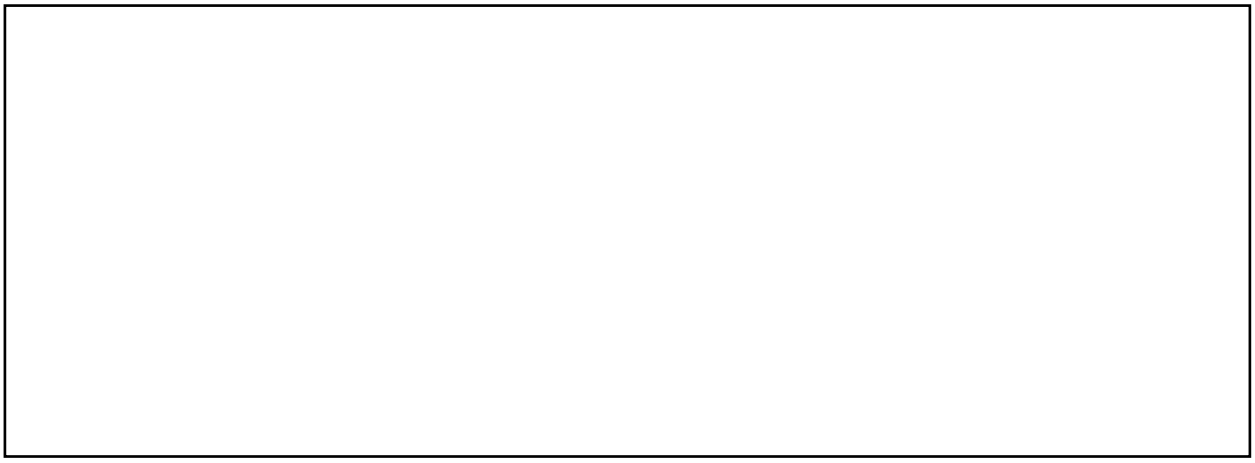
[393] Pierre Lasjaunias, « Le corps transparent » in Alain-Charles Masquelet (dir.), *Le corps relégué*. Paris : PUF, 2007, p. 71.
[394] Pierre Lasjaunias, « Le corps transparent » in Alain-Charles Masquelet (dir.), *Le corps relégué*. Paris : PUF, 2007, p. 71.

sa construction artisanale considérée avec ses usures, c'est le *temps de l'Objet*.

- *La mémoire de la construction*, c'est la disposition issue du « choix formel » du plasticien et qui différencie les figures les unes de autres, c'est le *temps du Personnage* (au sens large).

- *La mémoire des origines de l'art marionnettique*, c'est le temps nécessaire à l'évolution de la pratique. C'est la mémoire du parcours qui mène à la marionnette actuelle : mémoire du chemin, le *temps de la Figure*.

Cette dimension corporelle en quelque sorte « autobiographique » se laisse particulièrement bien appréhender dans *Imomushi* - par Pseudonymo - par le biais de Sunaga en qui anatomie humaine (de son personnage fictif) et marionnettique (de sa nature réelle) se confondent virtuellement de sorte que son corps résume son vécu (ill. 159). En raison de ce que, privation des quatre membres oblige, il bouge très peu, c'est sa corporalité davantage que sa mobilité qui est donnée à voir. Les marques de celles-ci sont les lignes à travers lesquelles se lit son histoire.

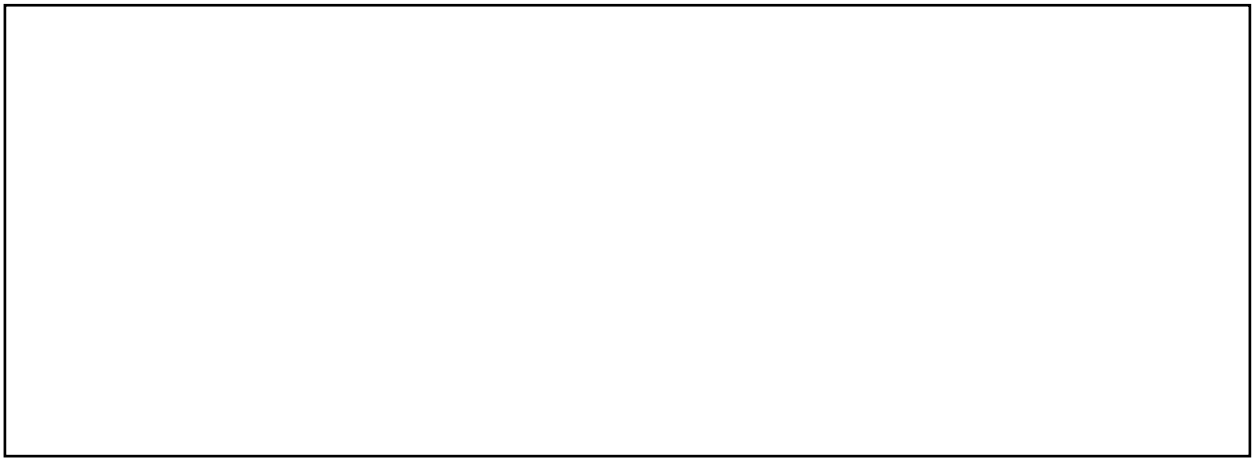


(ill. 159) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

La fixation sur la plastique que suscite la réduction du mouvement marionnettique va de pair avec une mise en tension de la concentration en termes à la fois d'attention et de focalisation. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty fait remarquer que « regarder l'objet, c'est s'enfoncer en lui, et [...] les objets forment un système où l'un ne peut se montrer sans en cacher d'autres. Plus précisément, l'horizon intérieur d'un objet ne peut devenir objet sans que

les objets environnant deviennent horizon et la vision est un acte à deux faces. »[395] Le minimalisme cinétique appelle une cristallisation du regard sur son objet qui induit, par le truchement de cette adhésivité optique, une vision pénétrante et exclusive.

Dans *Limen* - par Numen Company -, les marionnettes de deux personnages masculins se font face (ill. 160) : l'un essaie de passer, l'autre de l'en empêcher. Il s'agit d'une épure de la situation posée par le texte-source *Devant la loi* dans lequel un homme de la campagne se présente devant la Loi et se voit refuser l'entrée par son gardien. Cette fin de non-recevoir agit comme un inhibiteur d'actions. Les deux opposent leur volonté respective essentiellement au moyen de la parole : le premier réclamant toujours d'être admis à l'intérieur, le second répétant toujours qu'il ne peut pas encore le faire entrer. Par son économie cinétique qui donne à voir la confrontation de deux passivités, la réécriture attire sur les personnages un regard intensifié rendu ainsi capable de distinguer l'invisible : l'intériorité de ceux-ci.



(ill. 160) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Conçu par Paulo Duarte et Michel Ozeray, le robot de *NOVO* - par MECANIkA - est également très légèrement animé et pour cause puisqu'il s'agit d'Eri, une jeune femme endormie. Le minimalisme radical de ses mouvements - qui se composent d'une respiration lente, de clignements d'yeux et de basculements de tête sur le côté parfois à la limite du perceptible - lui confère un relief suraigu singulièrement captivant. De sorte que la réécriture actualise la vision et la situation du lecteur du texte-source en réhaussant leur force par la suppression du filtre

[395] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 82.

constitué par l'écran de télévision qui, dans ce dernier, diffuse l'image d'Eri endormie :

> Juste maintenant, au bord des lèvres d'Eri, il y a eu comme un mouvement infime. Non, mouvement ce serait trop dire. Plutôt un frémissement subit, à peine visible. Peut-être est-ce simplement le clignotement de l'image. Ou encore une illusion. Il se peut que notre désir de voir un quelconque changement ait engendré un mirage. Nous aiguisons notre regard, nous devons procéder à une vérification. L'objectif de la caméra se rapproche du sujet, comme pour aller dans le sens de notre volonté. Gros plan sur la bouche d'Eri. Nous retenons notre souffle, regardons l'écran de la télévision. Patiemment, nous guettons ce qui devrait advenir à l'instant. La lèvre d'Eri frémit à nouveau. Une minuscule contraction musculaire. Voilà, comme tout à l'heure. Aucune erreur. Ce n'est pas une illusion.[396]

Le corps robotique à la plastique troublante de réalisme dans un état de perte de conscience qui ne concerne que les êtres vivants capte le regard qui se laisse retenir (ill. 161). Nous voilà suspendus dans l'attente du plus petit signe de vie, à l'intérieur d'une attente qui est le désir avide du saisissement de la répétition-confirmation de ce léger mouvement qu'il nous a semblé voir.

(ill. 161) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[396] Haruki Murakami, *Le passage de la nuit*, trad. Hélène Morita. Paris : 10 / 18, 2008, p. 122.

3.3.3. Œuvre en cours

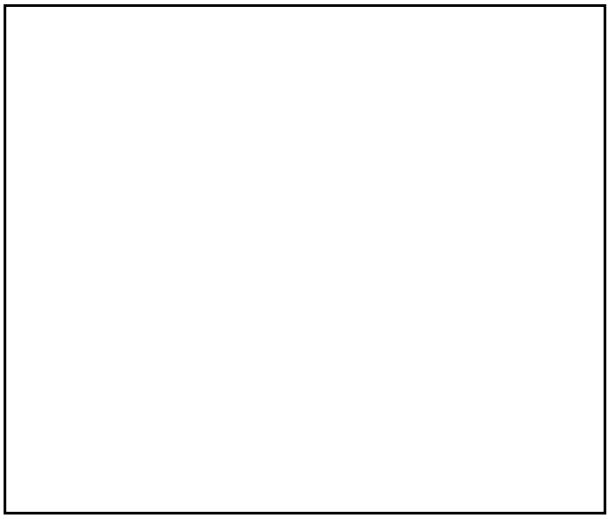
Au commencement du théâtre de marionnettes était la transformation, et la transformation était en la marionnette, et la transformation était la marionnette, pourrait-on dire. Livrer au regard cette transformativité marionnettique, c'est faire voir l'instant présent en mouvement. C'est-à-dire le passage d'un temps à l'autre à travers celui d'un état à l'autre, la transition faisant événement. Le plasticien Denis Pondruel explique :

> Je crois qu'il y a théâtre lorsqu'avec la craie que je tiens entre les doigts, je trace un cercle sur le mur. En ce point itinérant de contact avec le mur, le corps de la craie se transforme en signe. [...] C'est le moment de la transformation qui me fait penser au théâtre. Dans cet acte, ce n'est ni « l'avant » (la craie intacte), ni « l'après » (le signe terminé), qui sont intéressants; c'est le temps que dure la transformation de l'un en l'autre.[397]

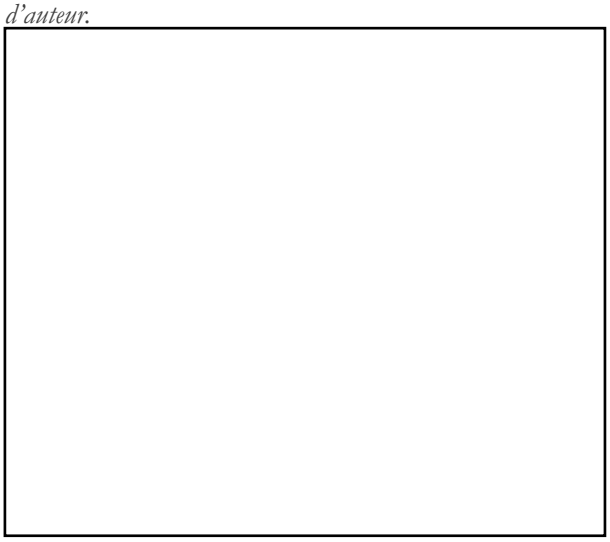
De la même façon, il y a théâtre de marionnettes lorsque l'objet devient sujet. Ce peut être suite au phénomène mental conventionnel suivant lequel le spectateur décide que c'est le cas à l'aide de son imagination. Ce peut être également suite à un saisissement provoqué par la beauté, l'ingéniosité, un changement de forme plastique.

Les praticiens de la marionnette se dirigent avec un intérêt certain vers les textes-sources qui comportent une dimension transformationnelle. Ils se confrontent alors au défi qu'elle représente et le relèvent grâce aux possibilités propres au marionnettique. James Ortiz s'est ainsi saisi de la transformation du bûcheron Nick Chopper en l'homme de fer dans *The Woodsman* - par James Ortiz. Après chaque amputation causée par la hache ensorcelée de ce personnage interprété par Ortiz, un groupe de bricoleurs composé d'autres acteurs-marionnettistes Amanda A. Lederer, Will Gallacher et Alex J. Gould reconstruit la partie manquante de son corps. Cependant que le métal se substitue de plus en plus à l'organique, ces derniers prennent en charge le fonctionnement des nouveaux membres. Une fois Nick devenu l'homme de fer

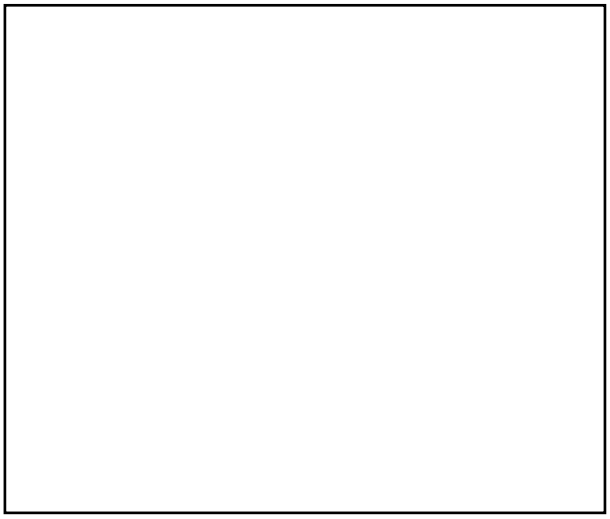
[397] Denis Pondruel, « La bombe et l'horloge » in Brunella Eruli (dir.), *Puck n°2 : Les Plasticiens et les marionnettes.* Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 1989, p. 57.



(ill. 162) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 163) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

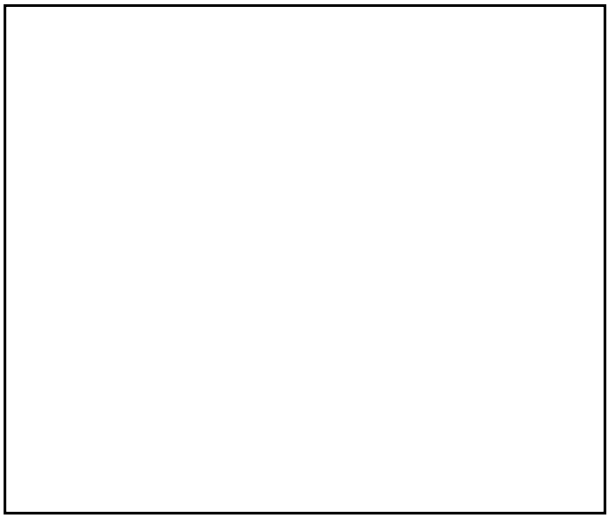


(ill. 164) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

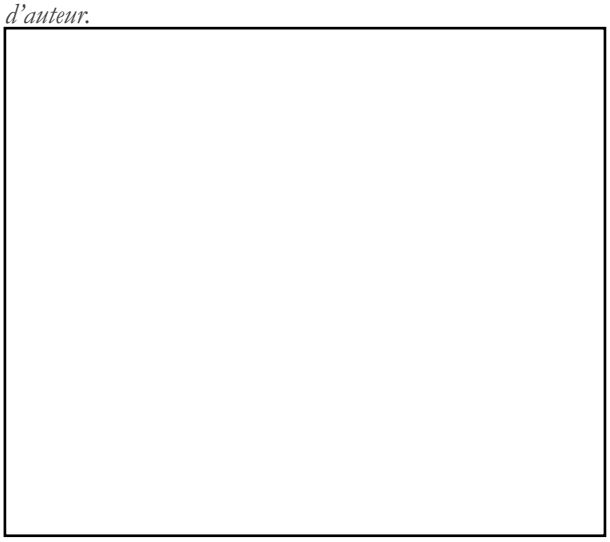
blanc, Ortiz passe à l'avant-plan et actionne la tête et le bras droit de la marionnette. La progressivité de cette transformation dont l'issue fatale est connue joue en quelque sorte un futur traumatique au présent. Présent qui se dilate dans sa tension vers son but de sorte que cette réécriture du *Magicien d'Oz* exacerbe le caractère dramatique du destin de ce personnage.

Dans *A Dog's Heart*[398], créé en 2010 par la compagnie anglaise Complicité à partir de la nouvelle homonyme (1925) de Mikhaïl Boulgakov, la transformation en tant qu'événement spectaculaire ne se produit pas suivant un régime de progression mais de fulguration. Selon le texte-source, le chien errant Sharik subit une opération réalisée par le professeur Preobrazhensky qui lui substitue l'hypophyse et les testicules par ceux d'un homme, provoquant sa transformation en un être humain, Sharikov (ill.162, ill. 163, ill. 164). Cette dernière se réalise progressivement entre le 23 décembre, date de l'intervention, et les jours qui suivent. Un masque de visage humain est enfilé au chien marionnettique qui sera habillé d'un manteau et se

[398] *A Dog's Heart*, mise en scène de Simon McBurney, Complicité (Angleterre), création en 2010.



(ill. 165) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 166) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

déplacera sur ses pattes arrières. Jusqu'à être finalement interprété par un humain. Hérité du texte, le séquençage du processus de transformation donne une vision clinique de celle-ci.

Ilka Schönbein propose dans *Chair de ma chair* - par Ilka Schönbein - une approche de la transformation qui confine au philosophique par la dialectique entre le fragment et l'inachevé sur laquelle elle se fonde. La plupart des figures marionnettiques sont composées d'éléments qui ne se suffisent pas à eux-mêmes en l'état et nécessitent d'être complétés. C'est en se penchant derrière son masque, en fléchissant les genoux et en plaçant des jambes marionnettiques entre les siennes que l'actrice-marionnettiste transforme des parties en un tout pour faire apparaître une petite patineuse sur glace (ill. 165 et ill. 166) lorsqu'il est question de la façon imaginative dont Olinka occupait son attente alors que sa mère se trouvait avec son amant. La docteure en philosophie Murielle Hladik fait remarquer que

> le fragment, qui a d'abord
> été réalisé comme une to-

> talité, a été ensuite brisé, détruit, altéré. Le fragment - morceau brisé, reste - renvoie à cette totalité disparue tandis que l'inachevé, qui se situe à l'autre bout de la chaîne par rapport au fragment, n'est que l'ébauche de la forme non encore aboutie, la forme encore insuffisamment dévoilée*. Le fragment (le « déjà-plus ») et l'inachevé (le « pas-encore ») présentent des traits en commun ; ils mettent en scène, chacun à leur manière, la matière à peine touchée par la main de l'homme : usée par le passage du temps ou geste encore inachevé. Tandis que l'inachevé manifeste une forme insuffisamment dévoilée mais déjà potentiellement présente, le fragment permet la décomposition théorique de l'ensemble et rappelle la totalité, il este donc signe, mémoire, mais en même temps paradoxalement il prend un valeur intrinsèque de monade[399].

En raison de ce que le texte-source est une autobiographie qui convoque des souvenirs éclatés en une suite de paragraphes composés de phrases juxtaposées les unes en dessous des autres, le caractère fragmentaire des éléments marionnettiques ainsi que les agencements qui leur donnent forme font écho au geste de l'auteur. Les premiers s'apparentent à des souvenirs parcellaires, les seconds à la reconstruction de ceux-ci par l'écriture.

Si la transformation se donne telle qu'elle se manifeste, c'est--à-dire par un changement de forme, elle est également un moyen d'exprimer visuellement une évolution intérieure dans *Shun-kin - par Complicité* - où le personnage homonyme passe dans la réécriture par trois niveaux de représentations, comme le décrit l'auteur de théâtre Eleanor Margolies :

> *Young Shunkin appears first as a two-foot high puppet with a porcelain-like face and a fall of straight black hair. Two female puppeteers, wearing modern black skirt suits, manipulate her using a rod on the back of her head. At one point she sweeps past in the half-light, nothing but an empty kimono with a human hand emerging from the sleeve. Later a female actor wearing a smooth white mask plays Shunkin. A short black rod protrudes from the back of her head, and the two puppeteers manipulate her. The movements of this 'puppet-actor' are beautifully precise but higly restricted. She swings through the same arc over and over again as she beats her servant-guide-lover Sasuke; she has become a machine. Finally, one of the two puppeteers throws this puppet-actor aside to take on the role herself. She initially screams and stamps in an excess of emotion, only for*

[399] Murielle Hladik, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Wavre : Mardaga, 2008, p. 48-49.

her face to be concealed by another mask, this time of white bandages.[400]

Le texte-source couvrant différentes périodes de la vie de Shunkin, ce dispositif évoque l'enfant, la jeune fille et la femme. Il marque aussi son cheminement sur la voie du sadisme, le passage du deuxième au troisième stade évoque une personne qui est d'abord « manipulée » par des pulsions et qui ensuite les absorbe, les assume.

L'exhibition du processus de transformation plastique est un exemple - au titre de motif - de la simultanéité de la réalisation et de l'implémentation telles que les définit le philosophe Nelson Goodman qui explique que

> l'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (execution) -- qu'elle soit à une ou deux phases. Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. [...] La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation -- et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner.[401]

Un autre exemple de cette simultanéité - cette fois au titre de structure , présente de même une dimension exhibitoire. Il s'agit du processus de fabrication spectaculaire. Gisèle Vienne en fait la démonstration avec *I Apologize* où, comme elle le dit elle-même :

> On pense au début qu'il cherche à reconstituer quelque chose de passé, mille hypothèses sont possibles, mais on peut comprendre progressivement qu'il tente de formuler quelque chose en lien avec l'expérience de la mort ; il essaie de faire l'expérience de la mort. Si au début, il le fait avec des corps étrangers, qui ne sont pas le sien, à la fin il met en scène sa propre mort, mais de manière tout aussi artificielle et

[400] Eleanor Margolies, « The street of animation » in Shun-Kin programme. 2010, p. 6-7.
[401] Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Paris : De l'éclat, 1996, p. 55.

théâtrale, jusqu'à se relever.[402]

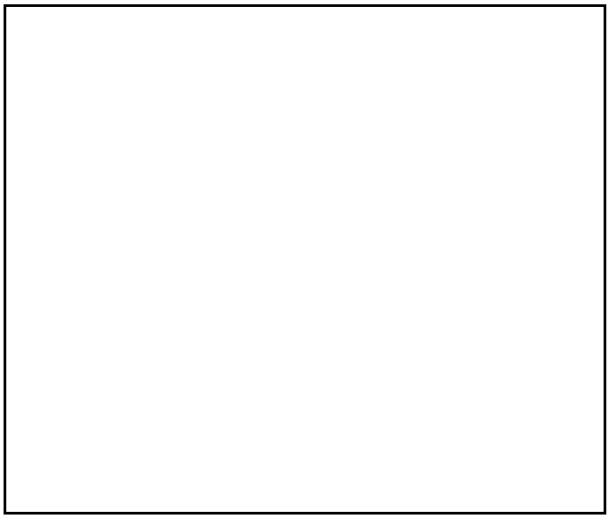
Et pour cause, le jeu orienté sur un état de réflexion de l'acteur-marionnettiste ainsi que ses actions d'agencement des objets et de l'espace laissent à penser qu'il est en train de suivre un cheminement mental qui trouve une poursuite matérielle en scène. Les modalités rythmiques et tensionnelles de progression sont dictées par lui-même dans un rapport de cause (pensée) - conséquence (agissement) autonome du texte-source. L'objet de la représentation n'est plus le produit de la création mais la production de la création. C'est-à-dire que la stratégie de mise en scène se donne comme dans son élaboration en temps réel. Cette reconfiguration actualise une certaine approche scénique qui paraît être celle de Capdevielle mais qui, puisqu'il ne s'agit malgré tout nullement d'une improvisation, relaie celle de la metteuse en scène. C'est-à-dire que cette réécriture enchevêtre le personnage en train de mettre en scène et son acteur qui est lui-même mis en scène selon le technique de Gisèle Vienne.

A l'inverse, ce n'est pas de métathéâtralité dont il est question dans *Le Chevalier inexistant* - par Teatro Gioco Vita - mais d'une forme de littéralité théâtrale. Supposé être rédigé par la narratrice Sœur Théodora, le texte-source s'articule autour d'un récit-cadre au présent et à la première personne : « J'écris ici, dans mon couvent, explorant de vieux parchemins, utilisant des bouts de phrases entendues au parloir, et même quelques rares rapports de témoins »[403] et d'un récit-enchâssé au passé, à la troisième personne : « Sous les murs rouges de Paris, s'était déployée l'armée de France : Charlemagne devait passer les paladins en revue. Ils attendaient depuis trois grandes heures, dans la touffeur d'un après-midi de début d'été, un peu couvert, nuageux -- on mitonnait dans les cuirasses, comme dans des marmites mises à cuire à feu doux »[404]. La réécriture exacerbe la proximité temporelle qui existe entre temps de l'écriture et de lecture.

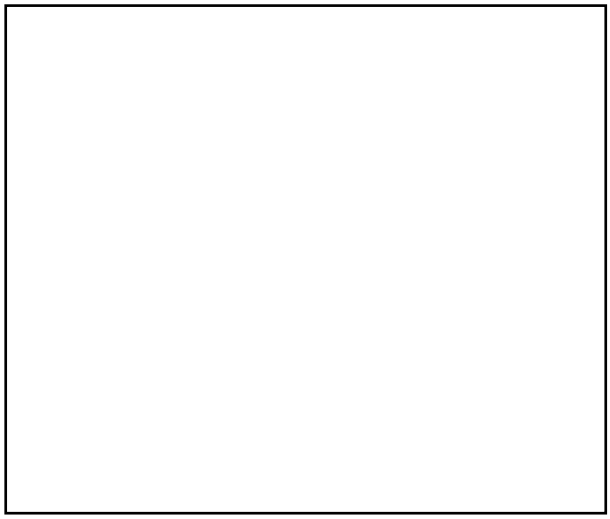
Italo Calvino met en évidence le cadre littéraire de cette histoire via ce procédé de dis-

[402] Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création » in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2013, p. 370.
[403] Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant*. Paris : Gallimard, 2002, p. 52.
[404] Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant*. Paris : Gallimard, 2002, p. 9.

tanciation que constitue la proclamation de la narratrice par son statut d'auteur. Cet aspect est conservé de façon aussi marquante sinon plus dans la réécriture avec la mise en valeur de la dimension littéraire. Lors de la scène d'ouverture, l'actrice Valeria Barreca se place face à un écran blanc dressé à la verticale et effectue dans le vide un geste d'écriture avec sa main droite (ill. 167). Un peu plus tard, alors qu'elle et l'acteur Tiziano Ferrari feront tourner ledit écran jusque là visible que de profil, il sera dévoilé qu'un texte y est projeté (ill.168). Par ailleurs, alors que le dispositif énonciatif du texte donne l'impression qu'il est en cours de production, il en va de même pour le spectacle. Il parait progresser au fur et à mesure de nécessités de représentations narratives, s'adaptant et changeant de biais de figuration en conséquence. Il se fait l'écho du travail d'écriture supposé être produit en même temps. Dans un sens, la progression et la variation des moyens de représentation correspondent au cheminement et à l'utilisation d'outils littéraires par Théodora. L'action de mise en scène, qui induit une instance supérieure à la narratrice, introduit en filigrane la figure de l'auteur comme étant à l'origine de la fiction.



(ill. 167) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 168) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

Le présent théâtral de la création scénique spectacularise, par son exhibition, le processus créatif. Ce n'est plus alors tant le rendu qui importe que sa production. Dans le cas de *Frankenstein* - par Manual Cinema -, cette approche met en miroir la forme et le fond. Barbara Johnson associe d'ailleurs le roman de Shelley à la description d'une « *primal scene of creation*

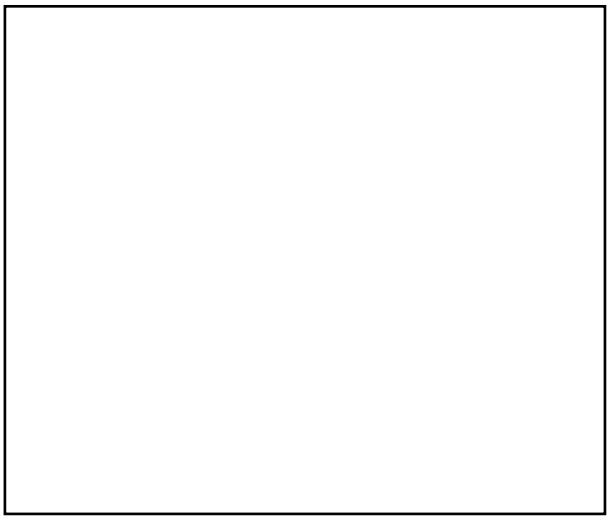
»[405]. D'un point de vue thématique, la création est centrifuge dans ce texte-source puisque ce motif, qui apparaît dans la fabrication du monstre par Frankenstein, irradie jusqu'à l'élaboration du roman par Mary Shelley - à moins que ce ne soit l'inverse. Le spectacle vient de surcroît se constituer comme une troisième onde transversale en se donnant à voir en train de se construire. Outre la proximité évidente en terme de modalité de ces trois créations (plusieurs morceaux de cadavres humains pour Frankenstein, plusieurs récits enchâssés pour Shelley et plusieurs éléments scéniques pour la metteuse en scène Sarah Fornace), texte-source et réécriture se rejoignent autour de la notion d'inventivité telle que la définit l'auteur qui écrit : « L'invention, il faut l'admettre humblement, ne s'élabore pas sur le vide, mais sur le chaos. Il faut, avant tout, lui fournir des matériaux. Elle peut donner forme à l'ombre, à des substances floues, mais ne peut amener à l'être la substance elle-même. En matière de découverte et d'invention, même celles qui relèvent de l'imagination littéraire, nous sommes sans cesse ramenés à l'histoire de Colomb et de son œuf. L'inventivité, c'est l'aptitude à saisir les virtualités d'un sujet et le pouvoir de modeler et de façonner les idées qu'il lui suggère. »[406] La réécriture donne en fait à voir l'exercice de l'inventivité au cours de son exécution : la manipulation des marionnettes face à un écran tout comme la création de la musique et des effets sonores sont réalisées en direct et à vue (ill. 169). Un tel dispositif fait du spectateur, à titre individuel et personnel, un co-créateur dans la mesure où de l'ordre, de la durée et de la direction de ses regards découle un certain montage :

> *It is important to us that the audience has agency in experiencing the show. The audience has the choice to just watch the large screen above like a movie. Or they can watch the four musicians as they move around the space playing a variety of instruments and found objects. Or they could watch the puppeteers manipulating the Creature puppet and the camera. Or they can look over and see the actors play Mary Shelley in shadow and then quick change into Victor Frankenstein in front of the camera. There is no wrong way to watch the show, and each person constructs their own unique experience by choosing what to watch at any moment. We want to make space for the audience to*

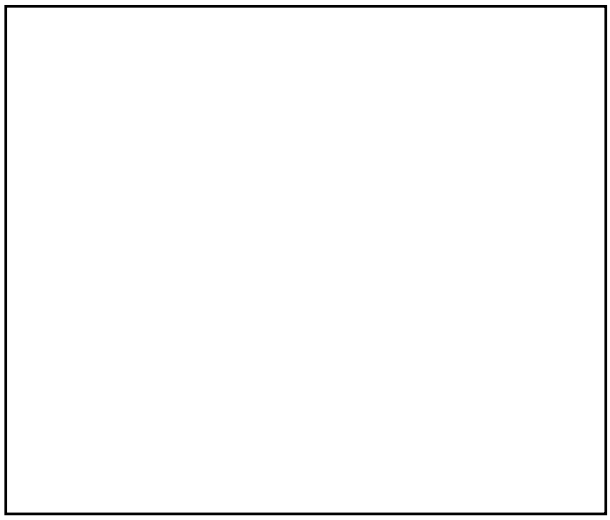
[405] Mary Wilson Carpenter, « Introduction » in Barbara Johnson, *A Life with Mary Shelley*. Stanford : Stanford University Press, 2014, p. xx.
[406] Mary Shelley, citée par Michel Faucheux in « Frankenstein, une biographie ».

put together (dare we say "frankenstein?") their own live cinematic experience during this show.[407]

Le dispositif scénique est semblable dans *Macbeth* - par The Paper Cinema - où des interprètes-techniciens occupent également l'espace en se livrant aux regards tandis qu'ils accomplissent leurs tâches marionnettiques ou sonores (ill. 170). Le texte-source fait reposer le destin de Macbeth sur une prophétie autoréalisatrice puisque tous ses agissements, ainsi que ceux de Lady Macbeth, découlent de la prédiction des trois sorcières selon laquelle il deviendrait roi. Cette scène a été coupée dans la réécriture, ce qui aboutit à ce que l'impulsion censée être donnée par lesdites sorcières et qui anime le couple et le dirige constamment en arrière-plan est donnée par l'équipe technique qui fait effectivement et visiblement avancer le destin des Macbeth.



(ill. 169) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*



(ill. 170) *Photo non reproduite ici pour des raisons de droit d'auteur.*

[407] Sarah Fornace, « Behind the scenes of manual cinema's Frankenstein ». URL : http://manualcinema.com/behind-the-scenes-of-manual-cinemas-frankenstein/

CONCLUSION

Face à l'absence d'étude spécifique sur le sujet, j'ai examiné les réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine. Dans le cadre d'un corpus de spectacles large et varié, j'ai d'abord réalisé des analyses de représentations marionnettiques qui ont ensuite constitué les bases sur lesquelles j'ai bâti ma réflexion. Mon objectif de recherche était de déterminer s'il existe une poétique de la réécriture du littéraire par le marionnettique.

J'ai dans un premier temps exposé les solutions apportées par les praticiens de la marionnette aux contraintes techniques et narratives qui accompagnent l'utilisation d'un texte-source. S'agissant des opérations de modifications de la ligne d'action - l'ensemble des évènements ou situations narratives -, contracter, dilater, déplacer sont les trois actions susceptibles d'être réalisées et, souvent, combinées. Il est respectivement question d'effectuer des coupes dans le récit, d'introduire des ajouts et/ou adjonctions dans celui-ci, de remplacer son contexte par un autre. S'en suit une réorganisation narrative qui va présenter le texte-source sous un nouveau jour. Tout comme va le faire la restructuration énonciative concomitante résultant de la gestion des voix narratives (qui raconte) et littéraires (qui parle).

Le fait que la marionnette ne soit pas douée de parole, contrairement à l'acteur, impose de mettre en place une circulation alternative de celle-ci. C'est-à-dire de déterminer les sources et modalités de son émission. Le principe de dissociation fondamentale entre le corps de la marionnette et sa parole n'est plus escamoté mais bien au contraire exhibé par le biais d'une mise en jeu en relation avec le texte-source. Par ailleurs, lorsque ce dernier se caractérise par la matérialité de sa langue, en puissance ou en acte, celle-ci est volontiers mise en relief par un travail vocal. En ce qui concerne la manière de convertir des données textuelles en images, l'illustration littérale est massivement rejetée. La propriété extraordinaire de la marionnette la fait renacler devant le prosaïsme. Si elle vient à aborder le quotidien, c'est la plupart du temps par le détour car elle produit avant tout des visions d'aspect onirique et à caractère poétique. En

conséquence de quoi elle représente moins qu'elle ne suggère de façon plus ou moins explicite. Elle prouve ainsi par l'exemple la pluralité interprétative.

Puis j'ai présenté les moyens d'expression marionnettique ainsi que les apports narratifs de ceux-ci. A commencer par ce qui fait la spécificité de la marionnette, à savoir, l'extensibilité de sa significativité. Ses capacités de représentation lui donnent une liberté presque équivalente à celle de la littérature dans le sens où elle peut réaliser pour ainsi dire tous les possibles, des pragmatiques aux métaphoriques, des sensibles aux invisibles, en passant par les invraisemblables et jusqu'aux inregardables. La technique suivant laquelle elle est manipulée contribue parallèlement à cette prise de relais de la narration littéraire puisqu'elle formulent elle aussi visuellement des composantes du texte-source. De sorte même que le principe manipulatoire se constitue comme un modèle de préhensibilité applicable aux autres éléments scéniques.

En raison de sa double ascendance avec les arts scéniques d'une part et plastiques d'autre part, la marionnette s'en réapproprie des oeuvres, des motifs ou des pratiques. Ces réutilisations viennent renforcer, éliminer ou élargir les effets de sens du texte-source. Ontologiquement structurant du théâtre de marionnettes mais longtemps cantonné à l'envers du castelet, le dualisme animé/inanimé, ouvertement consubstantiel à la relation entre l'objet marionnettique et l'acteur(-marionnettiste) depuis leur entrée commune sur le plateau de théâtre, est à même de produire du sens complémentaire. Les phénomènes de mystification-démystification, d'hybridation corporelle et de dédoublement, bien que classiques et autosuffisants, entrent ainsi en corrélation avec des thématiques textuelles.

J'ai enfin montré les enjeux du présent scénique en termes de narration. Le moment durant lequel l'objet marionnettique et l'acteur(-marionnettiste) partagent simultanément la scène, exalte par son événementialité la valeur narrative des conditions de cette proximité en matière de force de présence mutuelle. La marionnette vient également pousser l'implication du spectateur plus en avant en comparaison avec celle du lecteur en la prolongeant sur la base du texte-source. Trois tendances traversent en outre la scène marionnettique. Celles-ci

sont l'exhibition de la dimension performative de l'acte de manipulation, la rétrogradation de l'importance de ce dernier et la valorisation du processus de production spectaculaire. Antagonistes, les deux premières mettent l'accent sur le marionnettiste pour l'une, sur la marionnette pour la seconde. Si elles font toutes trois montre d'une préoccupation scénique évidente, ce n'est pas au détriment du textuel. En particulier la troisième qui propose de rendre concrets des phénomènes qui en d'autres temps échappent à la réalité tangible.

Au cours de mes recherches, j'ai en résumé pu constater l'existence d'une combinaison d'un socle commun constitué d'un ensemble d'usages singuliers que les praticiens de la marionnette partagent (en situation de réécriture ou non), avec une spécificité en fusion qui est, en l'occurrence, la charge ligative inhérente à l'utilisation d'un texte-source. Existe-t-il une poétique de la réécriture du littéraire par le marionnettique, en définitive ? Sur la base de mes résultats, c'est en faveur d'un « non nuancé » que je me prononce puisque la réécriture du littéraire est en fait une écriture marionnettique appliquée à une écriture littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

A) SOURCES DOCUMENTAIRES SUR LES ARTISTES DU CORPUS

A.1 : Sources écrites

A.1.1. Dossiers et textes de présentation

- Dossier de présentation de *La Chair de l'homme*, 2009.
- Dossier de présentation de *Much Ado About Nothing* pour le XXXIV Festival de otoño a primavera, 2014.
- Dossier de présentation de *L'Opera du dragon*, 2010.
- Dossier de présentation de *Hamlet-Machine*.
- Dossier de présentation de *Demolishing Everything withAmazing Speed*, 2016.
- Dossier de présentation de *Un Cid*, 1996.
- Dossier deprésentation de *Anywhere*, 2016.
- Dossier de présentation de *L'Institut Benjamenta*, 2016,
- Dossier de présentation de *Chair de ma Chair*, 2006.
- Texte de présentation de *Spleen*.
- Texte de présentation de *L'Armature de l'Absolu*.
- Texte du programme 2010 de *Shun-Kin* programme.
- Texte du programme pour la première mondiale de Frankenstein au Court Theatre à Chicago, Novembre-Décembre 2018.

A.1.2. Interviews et critiques

- Bert Johanny, « «L'acteur et la forme marionnettique dans le théâtre polyphonique» — Interview avec l'acteur français, marionnettiste et metteur en scène Johanny Bert » (propos recueillis par Irène Sadowska Guillon) in *Critical Stages : the iatc webjournal* [En ligne], n°7, décembre 2012. URL : http://www.critical-stages.org/7/lacteur-et-la-forme-marionnettique-dans-le-theatre-polyphonique-interview-avec-lacteur-francais-marionnettiste-et-metteur-en-scene-johanny-bert/

- Bert Johanny (propos recueillis par Barbara Métais-Chastanier) in « Rencontre Dramaturgie et marionnette » in *Agôn* [En ligne] Marionnettes et Dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquête. URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1836.

- Brantley Ben, Review: A Harrowing Puppet Show, 'Demolishing Everything With Amazing Speed' in *New York Times* [En ligne]. URL : https://www.nytimes.com/2016/07/11/theater/review-a-harrowing-puppet-show-demolishing-everything-with-amazing-speed.html

- Capdevielle Jonathan, « Jonathan Capdevielle : l'acteur et la marionnette », propos recueillis par Tarek Lakhrissi in *Jeu : revue de théâtre*, n°155, (2), 2015.

- Fornace Sarah, « Behind the scenes of manual cinema's Frankenstein ». URL : http://manualcinema.com/behind-the-scenes-of-manual-cinemas-frankenstein/

- Herbin Renaud (propos recueillis par Jennifer Ratet). URL : https://blogvignette.wordpress.com/2017/10/17/entretien-avec-renaud-herbin-celia-houdart-la-vie-des-formes

- Ivan Aurélia, « Des marionnettes et des hommes », propos recueillis par Cédric Enjalbert in *Philosophie Magazine* [En ligne]. URL : https://www.philomag.com/lactu/breves/des-marionnettes-et-des-hommes-8189

- Kauffman Ben et Vegeter Kyle « Behind the scenes of manual cinema's Frankenstein ». URL : http://manualcinema.com/behind-the-scenes-of-manual-cinemas-frankenstein/.

- McGath Carrie, « This Chicago Director Brings 'Moby Dick' To The Stage...With Shadow Puppets » in *Chicagoist* [En ligne]. URL : https://chicagoist.com/2016/03/30/literature_with_puppets_moby_dick_t.php
- Vienne Gisèle , « Entretien avec Gisèle Vienne » in *Registres*, n° 13, « Théâtre et interdisciplinarité », Printemps 2008.

A.2 : Documents audiovisuels accessibles en ligne

- *Woyzeck on the Highveld*, mise en scène de William Kentridge, Handspring Puppet Company (Afrique du Sud), création en 1992. URL : https://www.youtube.com/watch?v=r-6rDZYmTvX8
- *Màquina Hamlet*, mise en scène de Daniel Veronese, Emilio García Wehbi et Ana Alvarado, El Periférico de Objetos (Argentine), création en 1995. URL : https://www.youtube.com/watch?v=4mBJF2azokY, https://www.youtube.com/watch?v=5lOr13Xd6OE, https://www.youtube.com/watch?v=Z4F5oF_vl_o et https://www.youtube.com/watch?v=1iI7sL6FJw0
- *Un Cid*, mise en scène d'Émilie Valantin, Théâtre du Fust (France), création en 1996. URL : https://www.youtube.com/watch?v=kxnDP7a2oxg
- *Peter and Wendy*, mise en scène de Lee Breuer, Mabou Mines (Irlande), création en 1996 et repris en 2009. URL : https://www.youtube.com/watch?v=N0XFEOgQvBc
- *Macbêtes « Les Nuits Tragiques »*, mise en scène de Claire Dancoisne, Théâtre La Licorne, création en 1997 et repris en 2016. URL : https://vimeo.com/191969635
- *Ubu and the truth commission*, mise en scène de William Kentridge, Handspring Puppet Company (Afrique du Sud), création en 1997. URL : https://www.youtube.com/watch?v=l-VgT_x53z14
- *T.O.T.E.*, mise en scène de Zaven Paré (Brésil), création en 1999. URL : https://www.

youtube.com/watch?v=fy4-OxKrHy4

- *Dans la nuit cette femme et moi*, mise en scène de Renaud Herbin, Laou - Marionnette Contemporaine : dissoute en 2012 (France), création en 2000. URL : https://vimeo.com/23760644
- *Showroomdummies*, mise en scène de Etienne Bideau-Rey et Gisèle Vienne (France), création en 2001 et repris en 2009 (*Showroomdummies #2*) et 2013 (*Showroomdummies #3*). URL : https://www.youtube.com/watch?v=FBsyXsk_tKs
- *Le Mahabharata*, mise en scène de Massimo Schuster, Théâtre de l'Arc-en-Terre (France), création en 2003. URL : https://www.youtube.com/watch?v=71T4CwQS2B8
- *Dissident, il va sans dire*, mise en scène de Nicole Charpentier et Christian Chabaud, Daru-Thempô (France), création en 2004. URL : https://www.youtube.com/watch?v=s1h4jfQ1wk8
- *I Apologize*, mise en scène de Gisèle Vienne (France), création en 2004. URL : https://www.youtube.com/watch?v=_L9hDihpw9Q
- *Les Fourberies de Scapin*, d'Émilie Valantin, Théâtre du Fust (France), création en 2006. URL : https://www.youtube.com/watch?v=jd_6XST2q5E
- *Spleen*, mise en scène d'Hendrik Mannes, Wilde & Vogel (Allemagne), création en 2006. URL : https://www.youtube.com/watch?v=TyapQp7FPtc
- *L'Armature de l'Absolu*, mise en scène de Patrick Sims, Buchinger's Boot Marionettes (États-Unis), création en 2007. URL : https://vimeo.com/10405781 et https://vimeo.com/10955413
- *LEAR*, mise en scène d'Hendrik Mannes, Wilde & Vogel (Allemagne), création en 2007. URL : https://www.youtube.com/watch?v=qnzUu0Nawgg et https://www.youtube.com/watch?v=5bXycrL95ME
- *Une Antigone, tentative de défroissage d'un mythe*, mise en scène de Brice Berthoud, Les Anges

au Plafond (France), création en 200. URL : https://www.youtube.com/watch?v=NadI0V9Rt6E

- *Avec des ailes immenses*, mise en scène de Frank Soehnle, Figuren Theater Tübingen (Allemagne), création en 2008. URL : https://vimeo.com/9492183
- *Gilgamesh*, mise en scène de Guy Jutard, Théâtre des Marionnettes de Genève (Suisse), création en 2008. URL : https://player.vimeo.com/video/175226512, https://player.vimeo.com/video/179447782 et https://player.vimeo.com/video/179301637
- *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne (France), création en 2008. URL : https://www.youtube.com/watch?v=8EJCucaFk1s
- *Les Aveugles*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2008. URL : https://vimeo.com/122700186
- *Shun-Kin*, mise en scène de Simon McBurney, Complicité (Angleterre), création en 2008. URL : https://www.youtube.com/watch?v=4CX3aeTNriQ et https://www.youtube.com/watch?v=DCFRCy-u8lk
- *His Dark Materials*, mise en scène de Rachael Kavanagh, Blind Summit (Angleterre), création en 2009. URL : https://www.youtube.com/watch?v=jsX4yY9cGU4
- *Hunger*, mise en scène de Dik Downey et Vicky Andrews, TinkerTing (Norvège) / Nordland Visual Theatre (Norvège) / Pickled Image (Angleterre), création en 2009. URL : https://vimeo.com/14918574
- *The Erotic Anguish of Don Juan*, mise en scène de Vanessa Porteous, Old Trout Puppet (Canada), création en 2009. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Lf-75IsXcHY
- *A Dog's Heart*, mise en scène de Simon McBurney, Complicité (Angleterre), création en 2010. URL : https://www.youtube.com/watch?v=r_QzWKMjgEU

- *Avis de messe marionnettique*, mise en scène de Luc Laporte, Contre Ciel (France), création en 2010. URL : https://www.youtube.com/watch?v=qoZ24zwcdjc

- *Hamlet-Machine*, mise en scène de Max Legoubé, Sans Soucis (France), création en 2010. URL : https://www.youtube.com/watch?v=EGeHPNkJD0w

- *Moby Dick or The Brotherhood of the Monastic Order of Ancient Mariners Purges the Ills of Society Through a Reading of the Tales of Moby-Dick*, mise en scène de Blair Thomas, Blair Thomas & Co. (États-Unis), création en 2010. URL : https://vimeo.com/154072307

- *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehnle, Figurentheater Tübingen (Allemagne) / Bagages de sable (France), création en 2011. URL : https://www.youtube.com/watch?time_continue=33&v=TguqiDIXGfM

- *Limen*, mise en scène d'Uta Gebert, Numen Company (Allemagne), création en 2011. URL : https://vimeo.com/82099398

- *Schweinehund*, mise en scène de Andy Gaukel (États-Unis), création en 2011. URL : https://www.youtube.com/watch?v=GVi81Vo-L50

- *Der Nister ou l'étrange histoire de l'homme aux cornes et aux sabots bien aiguisés*, mise en scène de David Girondin-Moab, Pseudonymo (France), création en 2012. URL : https://www.youtube.com/watch?v=xr5LAaX52Kg

- *Violet*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2012. URL : https://vimeo.com/58200726, https://vimeo.com/58188526, https://vimeo.com/58188523 et https://vimeo.com/58200727

- *The Woodsman*, mise en scène de Jamez Ortiz, Strangemen Theatre Company (États-Unis), création en 2012. URL : https://www.youtube.com/watch?v=TwuHKl1tHFw

- *Vous qui habitez le temps*, mise en scène de Nicolas Goussef, Théâtre Qui (France), création en 2013. URL : https://vimeo.com/68440967

- *Le Révizor ou l'inspecteur du gouvernement*, mise en scène de Paula Giusti, Toda Via Teatro (France), création en 2014/2015. URL : https://www.youtube.com/watch?v=HQCwf3kYkko
- *Metamorphosis*, mise en scène d'Oriza Hirata, Seinendan, (Japon), création en 2014. URL : https://www.youtube.com/watch?v=piczGaGI_es
- *The Tin Forest Show: A Puppet Theatre Experience*, mise en scène de Graham McLaren (Écosse), création en 2014. URL : https://www.youtube.com/watch?v=sZ7Q6mSSDm0
- *The Vinegar Works*, mise en scène de Blair Thomas, Blair Thomas & Co. (États-Unis), création en 2014. URL : https://www.youtube.com/watch?v=opVqdbSWCNQ
- */Séance/ – Sequences interpreting the invisible*, mise en scène de Jan Jedenak, Dekoltas Handwerk (Allemagne), création 2015. URL : https://www.youtube.com/watch?v=LffidzLPYqM
- *Volatil(E)s*, mise en scène de Violaine Fimbel, Yokai (France), création en 2015. URL : https://vimeo.com/139148605
- *Anywhere*, mise en scène de Élise Vigneron, Théâtre de L'Entrouvert (France), création en 2016. URL : https://vimeo.com/158937226
- *Demolishing Everything with Amazing Speed*, mise en scène de Dan Hurlin (États-Unis), création en 2016. URL : https://vimeo.com/171108215 et https://vimeo.com/161220000
- *L'Institut Benjamenta*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2016. URL : https://vimeo.com/184331388
- *La vie des formes*, mise en scène de Renaud Herbin et Célia Houdart (France), création en 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=-ZyBw2Zd6m0
- *The Grinning Man*, mise en scène de Tom Morris, Gyre And Gimble (Angleterre), création en 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T7V_Cy3ApGY

- *Unreadable*, mise en scène d'Ari Teperberg (Israel), création en 2016. URL : https://youtu.be/yEqUipU-89o
- *Alice's Adventures Underground*, mise en scène d'Oliver Lansley et James Seager, Les Enfants Terribles (Angleterre), création en 2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=NC70wHBwuWA
- *L'Ombre de la Baleine*, mise en scène de Christian Chirinian (France), création en 2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=f-YWtE7e5_U
- *NOVO*, mise en scène de Paulo Duarte, MECANIkA (France), création en 2017. URL : https://vimeo.com/239256446
- *Possession*, mise en scène de Violaine Fimbel, Yokai (France), création en 2017. URL : https://video.wixstatic.com/video/edc6bf_851225519ec6445a9d9beafeed810dd9/360p/mp4/file.mp4
- *Frankenstein*, mise en scène de Drew Dir, Sarah Fornace et Julia VanArsdale Miller, Manual Cinema (États-Unis), création en 2018. URL : https://vimeo.com/296486041
- *Macbeth*, mise en scène de Nicholas Rawling, The Paper Cinema (Angleterre), création en 2018. URL : https://www.youtube.com/watch?v=AwvFHJecmAo

A.3 : Autres sources utilisées

- Baudelaire Charles, « Le Spleen de Paris » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1961.
- Baudelaire Charles, « L'art philosophique » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980.
- Baudelaire Charles, « Mon coeur mis à nu » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980.
- Baudelaire Charles, « Paradis artificiels » in *Oeuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980.

- Baudelaire Charles, « Petits Poèmes en prose » in *Oeuvres Complètes.* Paris : Robert Laffont, 1980.
- Calvino Italo, *Le Chevalier inexistant.* Paris : Gallimard, 2002.
- Cooper Dennis, *Jerk*. E-book : HarperCollins, 2009.
- Grazioli Cristina et Montecchi Fabrizio, *Le Chevalier inexistant* (Texte adapté).
- Hugo Victor, *L'Homme qui rit*. Paris : Gallimard, 2002.
- Ionesco Eugène, *Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1959.
- Kentridge William et Taylor Jane, *Ubu and the Truth Commission* (Texte adapté). Cape Town : UCT Press, 1998.
- Koolhaas Rem, *La Ville générique,* trad. Agacinski Daniel. Paris : Payot & Rivages, 2011.
- Maeterlinck Maurice, *Oeuvres I. Le Réveil de l'âme - Poésie et Essais*, Paul Gorceix (dir.). Bruxelles : Complexes, 1999.
- Molière, *Les Fourberies de Scapin (Un Scapin manipulateur)*. Paris : Gallimard, 1999.
- Müller Heiner, *Hamlet-Machine*. Paris : De Minuit, 1985.
- Haruki Murakami, *Le passage de la nuit*, trad. Morita Hélène. Paris : 10/18, 2008.
- Novarina Valère, *Vous qui habitez le temps.* Paris : P.O.L, 2000.
- Robbe-Grillet Alain, *Le miroir qui revient.* Paris : De Minuit, 1984.
- Robbe-Grillet Alain, *La Reprise.* Paris : De Minuit, 2001.
- Shakespeare William, *Hamlet*, trad. Maguin François. Paris : Flammarion, 1995.
- Shakespeare William, *Macbeth*, trad. Jouve Pierre Jean. Flammarion, 2006.
- Shakespeare William, « Le songe d'une nuit d'été » in Déprats Jean-Michel et Venet Gisèle

(dir.), *Shakespeare Comédies 1 (Oeuvres complètes, V)*. Paris : Gallimard, 2013, p. 921.

- Tanizaki Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre,* trad. Sieffert René. Paris : Verdier, 2011.
- Veteranyi Aglaja, *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*. Paris : L'esprit des péninsules et Lausanne : D'en bas, 2004.

B) TEXTES CRITIQUES ET THEORIQUES

B.1 : Histoire et esthétique du théâtre de marionnettes

B.1.1 : Ouvrages

- *Partitions*, Actes de la rencontre autour de l'écriture pour la marionnette. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 2008.
- Bell John, Orenstein Claudia et Posner Dassia N. (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Londres : Routledge, 2014.
- Bensky Roger D., *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, 2e édition. Paris : Nizet, 2000.
- Bodson Lucie, Niculescu Margareta et Patrick Pezin (dir.), *Passeurs et Complices / Passing It On*. Montpellier : L'Entretemps, 2012.
- Braunstein Mathieu, *Le Bûcher des marionnettes.* Paris : L'Oeil d'Or, 2006.
- Georis Stéphane (dir.), *Le pari de la marionnette au théâtre.* Montreuil : De l'oeil, 2010.
- Jurkowski Henryk, *Métamorphoses 2e éditions - La Marionnette au XXe siècle*. Montpellier : L'Entretemps, 2008.
- Plassard Didier, *L'Acteur en effigie*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1992.
- Plassard Didier, *Les mains de lumière: anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. 1996. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette.

- Tillis Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet : Puppetry as a Theatrical Art*. New york : Greenwood Press, 1992.

B.1.2 : Dossiers et numéros spéciaux de revues

- Eruli Brunella (dir.), *Puck n°2 : Les plasticiens et les marionnettistes*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 1989.
- Sermon Julie (dir.), « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », *Théâtre/Public*, n°193. Montreuil : Théâtre/Public, 2009.
- Eruli Brunella (dir.), *Puck n°17 : Le point critique*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2010.
- Le Pors Sandrine (dir.), « Les voix marionnettiques », *Études théâtrales*, n°60-61. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2014.

B.1.3 : Articles et chapitres d'ouvrages

- Bass Eric, « Notes on puppetry as a theatrical art: Response to an interview » in *Contemporary Theatre Review,* 10:1, 1999.
- Beauchamp Hélène, « L'intégration du spectateur au jeu des marionnettes : pour un théâtre ludique et critique » in *CRHT* [En ligne]. URL : http://www.univ-paris4.fr/IMG/pdf/CRHT_Helene_Beauchamp_L_integration_du_spectateur_au_jeu_des_marionnettes___pour_un_theatre_ludique_et_critique.pdf
- Beauchamp Hélène, « Ubu Roi, ou Macbeth-Guignol : un retournement fondateur de la parodie dramatique moderne » in Dousteyssier-Khoze Catherine et Place-Verghnes Floriane (dir.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Berne : Peter Lang, 2006.
- Cohen Matthew Isaac, « Puppets, Puppeteers, and Puppet Spectators : A Response to the Volkenburg Puppetry Symposium» in *Contemporary Theatre Review,* 27:2, 2017.

- De Toro Alphonso, « El periférico de objetos II: Prácticas e 'corporalización' y 'descorporalización' » in *Gestos*, n°41, Avril 2006, p. 22.

- Gualdaroni Carine, « Entrer en matière à même les gestes de fabrication » in *Revue COI,* n° 02, 2016.

- Heggen Claire « Le corps de l'acteur-marionnettiste (Communication d'une expérience de formation) » in Bodson Lucile, Niculescu Margareta et Pezin Patrick (dir.), *Passeurs et complices / Passing it on.* Montpellier : L'Entretemps, 2012.

- Kralj Lado, « Le théâtre d'Androïdes » in *Babel* [En ligne], n°6, 2002. URL : http://journals.openedition.org/babel/1977

- Marion Girard-Laterre, «L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein» in *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, 2011. URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066.

- Le Maléfan Pascal, « La marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique » in Cliniques Méditerranéennes, n°70, 2004/2.

- Margolies Eleanor, « Return to the Mound : Animating Infinite Potential in Clay, Food, and Compost » in Bell John, Orenstein Claudia et Posner Dassia N. (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance.* Londres : Routledge, 2014.

- Paré Zaven, « Sur le théâtre des oreilles Sur le théâtre de l'effacement » in *Alternatives théâtrales*, n°72, 2002.

- Plassard Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine » in *Théâtre / Public*, n°193, Juin 2009.

- Plassard Didier, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes: pour une mutation du regard » in Eruli Brunella (dir.), *Puck n°17 : Le point critique.* Charleville-Mézières : Insti-

tut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 2010.

- Plassard Didier, « Quand le monde naît d'un froissement d'étoffe » in Georis Stéphane (dir.) *Le pari de la marionnette au théâtre*. Montreuil : De l'Oeil, 2010.

- Pondruel Denis, « La bombe et l'horloge » in Eruli Brunella (dir.), *Puck n°2 : Les Plasticiens et les marionnettes*. Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et Montpellier : L'Entretemps, 1989.

- Sermon Julie, « La vieillesse en effigie : figures hyperréalistes et mise en mouvement des représentations collectives », *Recherches & Travaux* [En ligne], 86 | 2015. URL : http://journals.openedition.org/recherchestravaux/747

- Von Kleist Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes,* trad. Germain Brice. Paris : Sillage, 2010.

B.1.4 : Mémoires et travaux universitaires non publiés

- Guiot Lise, *Le bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine.* Montpellier : 2016. Université de Montpellier 3 : thèse de doctorat, ARTS spécialité Etudes théâtrales et spectacle vivant, sous la direction de Plassard, Didier . URL : http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2016MON30001

B1.5 : Événements scientifiques

- Table ronde Animé-inanimé: créer le trouble, Festival d'Avignon, 10 juillet 2016. https://www.theatre-contemporain.net/video/Anime-inanime-creer-le-trouble-70e-Festival-d-Avignon

B.2 : Histoire et esthétique du théâtre d'acteurs

B.2.1 : Ouvrages

- Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

- Barnette Jane, *Adapturgy : The Dramaturg's Art and Theatrical Adaptation*. Carbondale : Southern illinois university press, 2017.
- Bost Bernadette, Louette Jean-François et Vibert Bertrand (dir.), *Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*. Chambery : Comp'Act, 2005.
- Di Benedetto Stephen, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. Londres : Routledge, 2011.
- Gordon Craig Edward, *De l'art du théâtre*. Belval : Circé, 1999.
- Le Pors Sandrine, *Le théâtre des voix*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001.
- Lista Giovanni (dir.), *Théâtre futuriste italien : Anthologie critique, Tome 1*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1990.
- Taïrov Alexandre, *Le théâtre libéré*, trad. Amiard-Chevrel Claudine. Lausanne : L'Age d'Homme, 1974.
- Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre, Volume 1 ; Volumes 1891 à 1917*, dir. Picon-Vallin Béatrice. Lausanne : L'Age d'Homme, 2001.

B.2.2 : Articles et chapitres d'ouvrages

- Apostolidès Jean-Marie, « Ubu et Cyrano » in *L'Annuaire théâtral*, n°43-44, printemps-automne 2008.
- Ballay Jean-François, « Disparition de l'acteur et «chair» des masques : de la scène à la synthèse d'images. » in Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives Body Remix*. Québec : Presses universitaires du Québec en collaboration avec Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Boblet Marie-Hélène, « Le théâtre éphâtique de Valère Novarina Le tact de la parole» in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/4 (Vol. 106).

- De La Taille Jean, « De l'art de la tragédie » in *Saül e Furieux*, 1572, f Aiiir°-v°.
- Eruli Brunella, « Masques, acteurs, marionnettes - Objets 'transitionnels' » in Aslan Odette et Bablet Denis (dir.), Le Masque, du rite au théâtre. Paris: Editions du CNRS, 2005.
- Fabien Michèle, *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?* URL : https://blog.alternativestheatrales.be/tout-mon-petit-univers-en-miettes-au-centre-quoi/
- Finter Helga, « Corps proférés et corps chantés sur scène » in Parret Hermann et Badir Sémir (dir.), *Puissances de la voix Corps sentant, corde sensible*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2001.
- Fournier Thierry, U*ne approche musicale globale, de la voix au son et à la musique*. URL : https://www.thierryfournier.net/les-paravents
- Mori Mitsuya, « The Structure of Acting Reconsidered » in Cremona Vicki Annn, Hoogland Rikard, Morris Gay et Sauter Willmar (dir.), *Playing Culture Conventions and Extensions of Performance*. Amsterdam : Rodopi, 2014.
- Pavis Patrice, « Le point de vue du spectateur » in *Critical stages : the iatc webjournal* [En ligne], n°7, décembre 2012. URL : http://www.critical-stages.org/7/le-point-de-vue-du-spectateur/
- Soriani Simone, « Théâtres de narration / Théâtres de la narration : Marco Paolini et Ascanio Celestini », trad. Françoise Decroisette in *Chroniques italiennes*, n°27, 2014, p. 161.
- Vigeant Louise, « La Faim » in *Jeu*, (79), 1996.

B.3 : Théorie et critique littéraire

B.3.1 : Ouvrages

- Agostini René et Gonzalez Madelena (dir.), *Aesthetics and Ideology in Contemporary Literature and Drama*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2015.

- Baetens Jan et Ribière Mireille (dir.), *Time, Narrative & the Fixed Image / Temps, narration & image fixe*. Amsterdam : Rodopi B.V., 2004.
- Bonnefoy Yves, *L'improbable et autres essais*. Paris : Mercure de France, 1959.
- Derrida Jacques, *Acts of literature*, Derek Attridge (dir). Londres : Routledge, 1997.
- Eco Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur.* Paris : Grasset et Fasquelle, 1985.
- Gallagher Catherine, N*obody's story, The Vanishing acts of Women Writers in the Marketplace 1670 - 1820*. Berkeley et Los Angeles : University of california Press, 1995.
- Gorceix Paul, L*a Belgique fin de siècle : Georges Eekhoudn, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Emile Verhaeren*. Bruxelles : Complexe, 1997.
- Hamm Jean-Jacques, *Armance, ou la liberté de Stendahl.* Paris : Champion, 2009.
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit.* Paris : Le Seuil, 1983.
- Johnson Barbara, *A Life with Mary Shelley*. Stanford : Stanford University Press, 2014.
- Jouve Vincent, *L'Effet-personnage*. Paris : PUF, 1992.
- Lucereau Jérôme, *Les écritures de la faim: Elements pour une ontologie de la faim*. Paris : L'Harmattan, 2017.
- Monneyeron Frédéric, *L'androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes*. Grenoble : ELLUG, 1996.
- Nicklaus Olivier, Eat it in *Les Inrockuptibles*, 28 avril 2004. URL : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-998-7
- Roche Roger-Yves , *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- Schneider Michel, *Baudelaire. Les années profondes.* Paris : Le Seuil, 1994.

- Simon Claude, *Discours de Stockholm*. Paris : De Minuit, 1986.

B.3.2 : Articles et chapitres d'ouvrages

- Cunningham Michael, « Oh For a Little Despair: Try » in Lev Leora (dir.), *Enter at your own risk : The dangerous art of Dennis Cooper*. Cranbury : Rosemont, 2006.
- Derrida Jacques, « Les voix d'Artaud (la force,la forme, la forge) » (propos recueillis par Évelyne Grossman) in M*agazine littéraire*, n° 434, septembre 2004.*
- Duhamel André, « Moby-Dick de Herman Melville : de l'allégorie de la caverne à l'allégorie de la baleine. » in *Études littéraires*, 42 (2), 2011.
- Eco Umberto, Quelques considérations sur le personnage de fiction, trad. Farrugia Francis in *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction.
- Guiette Robert, « Baudelaire et le poème en prose » in *Revue belge de philologie et d'histoire,* tome 42-3, 1964.
- Fonyi Antonia, « Le Horla, les doubles et les symétries conflictuelles » in Lévy-Berthera Déborah (dir.), *Le double, l'ombre, le reflet : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov.* Nantes : Opéra, 1996.*
- Hamel-Akré Jessica, « De l'individu à l'objet : l'impérialisme érotique sur le corps féminin dans La Vénus à la fourrure » in *Postures*, Dossier « En territoire féministes : regards et relectures », n°15, 2012.
- Hiddleston James A., « Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature » in *Romantisme*, n°74, 1991.
- Labbé Mathilde, « Baudelaire, Rouault, Matisse : l'illustration performative » in *Québec français*, n° 161, 2011.
- Laouyen Mounir, « Autobiographie et poétique de l'égo » in Laouyen Mounir (dir.), *Per-*

ceptions et réalisations du moi. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

- Laouyen Mounir, « Rupture et signification dans les Romanesques » in Chol Isabelle (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

- Lecercle Jean-Jacques, « Frankenstein, roman du paradoxe » in Jean-Marie Graitson (dir.), Les Cahiers des paralittératures, n°7, Actes du colloque Frankenstein. Liège : Céfal, 1997.

- Leiris Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie » in L'Age d'Homme. Paris : Gallimard, 2008.

- Li Jiaying, « De l'idiolecte novarinien à l'individualisme linguistique » in Rime Jean et Viegnes Michel (dir.), *Représentations de l'individu en Chine et en Europe francophone Ecritures en miroir*. Neuchâtel 2 : Alphil-Presses universitaires suisses, 2015.

- Maeterlinck Maurice, « Confession de poète » in *L'Art Moderne*, février 1890.

- Maillard Pascal, « L'allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours. » in *Romantisme*, n°107, (2000-1).

- Morel Michel, « Théorie et figures du double : du réactif au réversible » in Conio Gérard (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2001.

- Lejeune Philippe, « Vallès et la voix narrative » in *Littérature*, n°23, 1976.*

- Murray Ros, *Alice de l'autre côté des intestins : Lewis Carroll adapté par Antonin Artaud*, trans. Sangol Noémie. URL : https://www.academia.edu/3292353/Alice_de_l_autre_c%C3%B4t%C3%A9_des_intestins_Lewis_Carroll_adapt%C3%A9_par_Antonin_Artaud_trans._No%C3%A9mie_S%C3%A9gol

- Nicolas François, *La musique du poète Gerard Manley Hopkins (Une poignée de mains)*. URL : http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Hopkins.Lyon.html

- Pavese Cesare, *préface à H. Melville, Moby Dick o la Balena.* Milan : Adelphi, 1987, p. 12-13. Cité par Sonnet Jean-Pierre dans son article « Moby Dick et la Bible : naviguer sur l'abîme » in *Nouvelle revue théologique*, Tome 141, 2019/1.

- Pelletier Jérôme, « La fiction comme culture de la simulation » in *Poétique*, (n°154), 2008/2.

- Plet Florence, « Six personnages en quête d'épique. Le Chevalier inexistant d'Italo Calvino » in Caroline Cazanave (dir.), *L'épique médiéval et le mélange des genres*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2005.

- Poirier Jacques, « L'histoire littéraire selon Robbe-Grillet entre démystification et remysthification » in Bruno Curatolo (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

- Postic Marcel, *Maeterlinck et le Symbolisme*. Paris : Nizet, 1970.

- Şen Muharrem, « La structure métaphorique dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet », in S*ynergies Turquie*, n°2, 2009.

- Robbe-Grillet Alain, Alain Robbe-Grillet (propos recueillis par Catherine Argand) in *L'Express* [En ligne]. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/alain-robbe-grillet_805022.html*

- Tane Benoit, « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) » in *Loxias*, Loxias 10, 2005. URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=697

- Tomiche Anne, *Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud*, URL : http://atombrages.free.fr/OLD/gunthar/Vrac/Main%20courante/TomicheDeleuze-CarrollArtaud.pdf

- Troubetzkoi Wladimir, « Le double poïtique de Jean-Paul à Dostoïvski » in Conio Gérard (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2001.

B.3.3 : Événements scientifiques

- Védrine Hélène, « Illustrer Les Fleurs du mal, de Rops à Matisse », conférence au Musée d'Orsay (23 octobre 2007), cycle *Les Fleurs du mal, 150 ans après: imagier, imaginaire, illustration*, en partenariat avec l'université Paris-IV Sorbonne. Enregistrement disponible sur : https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/rencontres/presentation-generale/article/les-fleurs-du-mal-9738.html?cHash=a32473a239

B.4 : Histoire et esthétique des arts non marionnettiques/théâtraux

B.4.1 : Ouvrages

- Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- Blejmar Jordana, *Playful Memories : The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. New-York : Palgrave Macmillan, 2016.
- Frontisi-Ducroux Françoise, *Du masque au visage - aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris : Flammarion, 1995.
- Goodman Nelson, *L'Art en théorie et en action*, trad. Cometti Jean-Pierre et Pouivet Roger. Paris : De l'éclat, 1996.
- Hladik Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Wavre : Mardaga, 2008.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Vanderbourg Charles. Paris : A.-A Renouard, 1802.
- Martinez Aurélia, *Images du corps monstrueux*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Wells Rachel, S*cale in Contemporary Sculpture : enlargement, miniaturisation and the life-size*. Farnham : Ashgat, 2013.

B.4.2 : Articles et chapitres d'ouvrages

Châtel Laurent, « Regard « spectral » sur la peinture britannique des XVIIIe et XIXe siècles Origines, génèse et survivance » in Angel-Perez Elizabeth et Iselin Pierre (dir.), *La lettre et le fantôme, le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, Etats-Unis)*. Paris : PUPS, 2006.

- Cone Edward Toner, *The Composer's Voice*. Oakland. University of California Press, 1982.
- Feld Claudia, « Quand la télévision argentine convoque les disparus. Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême » in *Le Temps des médias,* n°6, 2006/1.
- Taddei-Lawson Hélène, « Le mouvement hip-hop » in *Insistance*, n°1, 2005/1.
- Nattiez Jean-Jacques, « La Narrativisation de la musique » in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6467
- Siegfried Walter,« La voix dans les arts plastiques : sur quelques exemples contemporains » [En ligne]. URL : http://ariarium.de/voix.htm
- Tanguy Sarah, « The Progress Big Man A Conversation with Ron Mueck » in *Sculpture* [En ligne], n°6, Juillet/Aout 2003. URL : http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml

B.5 : Psychologie

B.5.1 : Ouvrages

- Freud Sigmund, *Sur les rêves (1901 a)*. Paris : Gallimard, 1988.
- Jung Carl. G., *Les racines de la conscience*. Paris : Buchet/Chastel, 1971.
- Jung Johann, *Le sujet et son double : La construction transitionnelle de l'identité*. Paris : Dunot, 2015.
- Sarsbourg Barbara, *Serial Killers : approche de l'innommable.* Paris : BoD, 2001.
- Virole Benoît, *La complexité de soi : essai de psychologie*. Orsay : Charielleditions, 2011.

- Winnicott Donald W., *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard, 1986.

B.5.2 : Articles et chapitres d'ouvrages

- Assoun Paul-Laurent, « La Trace folle Pour une métapsychologie de la trace » in *Che Vuoi ?,* n°23, 2005/1.
- Linhares Andréa, « Le geste subjectile ou la création d'un reflet pour soi » in F*igures de la psychanalyse*, (n°13), 2006/1.
- Lippi Silvia, « Conatus et/ou pulsion de mort » in *La clinique lacanienne*, (no 8), 2005/1.
- Nathan Tobie, « Narcisse : à travers le miroir » in *Imaginaire & Inconscient*, (n°14), 2004/2.
- Reid Wilfrid, « Un nouveau regard sur la pulsion, le trauma et la méthode analytique. Première partie : une théorie de la psyché » in *Filigrane*, 17 (1), 2008.

B.6 : Philosophie

B.6.1 : Ouvrages

- Bourgeois Henri, *Je crois à la résurrection du corps.* Québec : Fides, 2007.
- Hume David, *A Treatise of Human Nature, 1739-1740*, Norton David Fate et Norton Mary J. Norton (dir.). Oxford: Oxford UP, 2000.*
- Kojève Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel.* Paris : Gallimard, 1947.
- Merleau-Ponty Maurice, Phénoménologie de la perception. Paris : Gallimard, 1945.
- Spinoza Baruch de, *Ethique.* Paris : De l'éclat, 2005.
- Vico Giambattista, *La Science nouvelle.* Paris : J. Renouard et cie, 1844.

B.6.2 : Articles et chapitres d'ouvrages

- Godo Pierre, « L'architecture et le corps » in *Le Philosophoire*, (n°7), 1999/1.

- Kanban Katia, « Le rat » in *Implications philosophiques* [En ligne]. URL : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/le-rat/#_ftn3

B.7 : Anthropologie et sociologie

B.7.1 : Ouvrages

- Mauss Marcel , *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1968,

B.7.2 : Articles et chapitres d'ouvrages

- Augé Marc, Didi-Huberman Georges et Eco Umberto, *L'expérience des images*, dir. Lambert Frédéric. Bry-sur-Marne : INA, 2011.
- Bergeron Patrick, « Fascinant Cadavre » in *Frontières*, 23(1), Automne 2010.
- Campredon Jean-Pierre, « Le sens d'habiter » in *Pour*, (n°195), 2007/3.
- Kessing Roger, « Mana » in Bonte Pierre et Izard Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, 1992.
- Laufer Laurie, « La morgue : voir l'irreprésentable » in *Recherches en psychanalyse*, (n°8), 2009/2.
- Le Guay Damien, « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés: les différents moyens de l'occulter » in *Études sur la mort*, n°151, 2019.
- Plantin Corinne, *Américanisation culturelle*. Saint-Denis : Publibook, 1970.
- Souchier Emmanuelle, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale » in *Les cahiers de médiologie,* 1998/2, n°2.

B.8 : Sciences médicales / cognitives

B.8.1 : Ouvrages

- Montangero Jacques, *Rêve et cognition*. Sprimont : Mardaga, 1999.
- Rizzolatti Giacomo et Sinigaglia Corrado, *Les Neurones miroirs*, trad. Raiola Marilène. Paris : Odile Jacob, 2008.

B.8.2 : Articles et chapitres d'ouvrages

- Lasjaunias Pierre, « Le corps transparent » in Alain-Charles Masquelet (dir.), *Le corps relégué*. Paris : PUF, 2007.

LISTE DES SPECTACLES

- *Ubu Roi,* mise en scène de Michael Meschke, Marionetteatern (Suède), création en 1964 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1896) d'Alfred Jarry.

- *Le Horla*, mise en scène de François Lazaro et Pierre Alanic, Clastic Théâtre (France), création en 1984 à partir de la nouvelle homonyme (1886) de Guy de Maupassant.

- *Pour finir encore*, mise en scène de François Lazaro, Clastic Théâtre (France), création en 1989 à partir du recueil *Pour finir encore et autres foirades* (1976) de Samuel Beckett.

- *Ubu*, mise en scène de Babette Masson et Guilhem Pellegrin, Nada Théâtre (France), création en 1990 à partir de la pièce *Ubu Roi* (1896) d'Alfred Jarry.

- *Woyzeck on the Highveld*, mise en scène de William Kentridge, Handspring Puppet Company (Afrique du Sud), création en 1992 à partir de la pièce de théâtre *Woyzeck* (1934) de Georg Buchner.

- *Màquina Hamlet*, mise en scène de Daniel Veronese, Emilio García Wehbi et Ana Alvarado, El Periférico de Objetos (Argentine), création en 1995 à partir de la pièce de théâtre *Hamlet-Machine* (1979) d'Heiner Müller.

- *Un Cid*, mise en scène d'Émilie Valantin, Théâtre du Fust (France), création en 1996 à partir de la pièce de théâtre *Le Cid* (1637) de Corneille.

- *Peter and Wendy*, mise en scène de Lee Breuer, Mabou Mines (Irlande), création en 1996 et repris en 2009 à partir du roman homonyme (1911) de J.M. Barrie.

- *Exit. Eine Hamletfantasie*, mise en scène de Frank Soehnle, Wilde & Vogel, création en 1997 à partir de la pièce de théâtre *Hamlet* (1603) de William Shakespeare.

- *Macbêtes « Les Nuits Tragiques »*, mise en scène de Claire Dancoisne, Théâtre La Licorne, création en 1997 et repris en 2016 à partir de la pièce de théâtre *Macbeth* (1623) de William Shakespeare

- *Ubu and the truth commission*, mise en scène de William Kentridge, Handspring Puppet Company (Afrique du Sud), création en 1997 à partir de la pièce *Ubu Roi* (1896) d'Alfred Jarry.

- *Le Misanthrope*, mise en scène de Dominique Houdart, Houdart-Heuclin (France), création en 1999 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1666) de Molière.

- *T.O.T.E.*, mise en scène de Zaven Paré (Brésil), création en 1999 à partir du texte « Théâtre des oreilles » issu du recueil *Théâtre des paroles* (1989) de Valère Novarina.

- *Dans la nuit cette femme et moi*, mise en scène de Renaud Herbin, Laou - Marionnette Contemporaine : dissoute en 2012 (France), création en 2000 à partir de la pièce de théâtre *Le Faiseur d'histoires* (2000) de Kossi Efoui.

- *Showroomdummies*, mise en scène de Etienne Bideau-Rey et Gisèle Vienne (France), création en 2001 et repris en 2009 (*Showroomdummies #2*) et 2013 (*Showroomdummies #3*) à partir du roman *La Vénus à la fourrure* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch.

- *Les Paravents*, mise en scène de Frédéric Fisbach (France), création en 2002 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1961) de Jean Genet.

- *Le Mahabharata*, mise en scène de Massimo Schuster, Théâtre de l'Arc-en-Terre (France), création en 2003 à partir de l'épopée sanskrite homonyme.

- *Dissident, il va sans dir*e, mise en scène de Nicole Charpentier et Christian Chabaud, Daru-Thempô (France), création en 2004 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1976) de Michel Vinaver.

- *I Apologize*, mise en scène de Gisèle Vienne (France), création en 2004 à partir de textes poétiques de Dennis Cooper.

- *Chair de ma chair*, mise en scène d'Ilka Schönbein (Allemagne), création en 2006 à partir de l'autobiographie *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta* (1999) d'Aglaja Veteranyi.

- *Les Fourberies de Scapin*, d'Émilie Valantin, Théâtre du Fust (France), création en 2006 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1671) de Molière.

- *Spleen*, mise en scène d'Hendrik Mannes, Wilde & Vogel (Allemagne), création en 2006 à partir du recueil *Petits Poèmes en prose* (1869) de Charles Baudelaire.

- *Kant*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2007 à partir du conte homonyme (1990) de Jon Fosse.

- *L'Armature de l'Absolu*, mise en scène de Patrick Sims, Buchinger's Boot Marionettes (États-Unis), création en 2007 à partir de l'oeuvre d'Alfred Jarry.

- *LEAR*, mise en scène d'Hendrik Mannes, Wilde & Vogel (Allemagne), création en 2007 à partir de la pièce de théâtre *Le Roi Lear* (1605) de William Shakespeare.

- *Une Antigone, tentative de défroissage d'un mythe*, mise en scène de Brice Berthoud, Les Anges au Plafond (France), création en 2007 à partir des textes sur Antigone de Robert Graves, Sophocle, Anouilh et Bauchau.

- *Avec des ailes immenses*, mise en scène de Frank Soehnle, Figuren Theater Tübingen (Allemagne), création en 2008 à partir de la nouvelle *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses* (1955) de Gabriel García Márquez.

- *Gilgamesh*, mise en scène de Guy Jutard, Théâtre des Marionnettes de Genève (Suisse), création en 2008 à partir des textes fondateurs.

- *Imomushi*, mise en scène de David Girondin-Moab, Pseudonymo (France), création en 2008 à partir de la nouvelle *La Chenille* (1929) d'Edogawa Ranpo.

- *Jerk*, mise en scène de Gisèle Vienne (France), création en 2008 à partir de la nouvelle homonyme (1993) de Dennis Cooper.

- *Les Aveugles*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2008 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1890) de Maurice Maeterlinck.

- *Shun-Kin*, mise en scène de Simon McBurney, Complicité (Angleterre), création en 2008 à partir d'*Un portrait de Shunkin* et de l'*Éloge de l'ombre* (1933) de Jun'ichirō Tanizaki.

- *His Dark Materials*, mise en scène de Rachael Kavanagh, Blind Summit (Angleterre), création en 2009 à partir de la trilogie romanesque *À la croisée des mondes* (1995-2000) de Philip Pullman .

- *Hunger*, mise en scène de Dik Downey et Vicky Andrews, TinkerTing (Norvège) / Nordland Visual Theatre (Norvège) / Pickled Image (Angleterre), création en 2009 à partir du roman *Sult* (1890) de Knut Hamsum.

- *La Chair de l'Homme*, mise en scène de Aurélia Ivan, TSARA (France), création en 2009 à partir de la pièce de théâtre homonyme (2009) de Valère Novarina.

- *The Erotic Anguish of Don Juan*, mise en scène de Vanessa Porteous, Old Trout Puppet (Canada), création en 2009 à partir de la pièce de théâtre *Dom Juan* (1682) par Molière.

- *A Dog's Heart*, mise en scène de Simon McBurney, Complicité (Angleterre), création en 2010 à partir de la nouvelle homonyme (1925) de Mikhail Boulgakov.

- *Avis de messe marionnettique*, mise en scène de Luc Laporte, Contre Ciel (France), création en 2010 à partir d'une sélection de textes extraits des volumes XXV et XXVI *Oeuvres complètes*, du volume *Oeuvres Quarto Gallimard*, de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Suppôts et Supplications* et du *Préambule aux oeuvres complètes*.

- *Hamlet-Machine*, mise en scène de Max Legoubé, Sans Soucis (France), création en 2010 à partir de la pièce de théâtre *Hamlet-Machine* (1979) d'Heiner Müller.

- *L'Opéra du dragon*, mise en scène de Johanny Bert, Théâtre de Romette (France), création en 2010 à partir du livret d'opéra homonyme (1968) d'Heiner Müller.

- *Moby Dick or The Brotherhood of the Monastic Order of Ancient Mariners Purges the Ills of Society Through a Reading of the Tales of Moby-Dick*, mise en scène de Blair Thomas, Blair Thomas & Co. (États-Unis), création en 2010 à partir du roman *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville.

- *Être peut-être*, mise en scène de Serge Boulier, Bouffou Théâtre (France), création en 2011 à partir de l'oeuvre de Shakespeare.

- *Hôtel de Rive // Giacometti // Temps horizontal*, mise en scène de Frank Soehnle, Figurentheater Tübingen (Allemagne) / Bagages de sable (France), création en 2011 à partir des textes *Hier, sables mouvants* (1933), *Un aveugle avance la main dans la nuit* (1952), *Le rêve, le sphinx et la mort de T* (1946) et *Paris sans fin* (1963, 1964 et 1965) d'Alberto Giacometti.

- *Le Chevalier inexistant*, mise en scène de Fabrizio Montecchi, Teatro Gioco Vita (Italie), création en 2011 à partir du roman homonyme (1959) d'Italo Calvino.

- *Limen*, mise en scène d'Uta Gebert, Numen Company (Allemagne), création en 2011 à partir de la nouvelle *Devant la loi* (1915) de Franz Kafka.

- *Rhinocéros*, mise en scène d'Isabelle Matter, Compagnie des Hélices (Suisse), création en 2011 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1959) d'Eugène Ionesco.

- *Schweinehund*, mise en scène de Andy Gaukel (États-Unis), création en 2011 à partir de l'autobiographie *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel* (1994).

- *Der Nister ou l'étrange histoire de l'homme aux cornes et aux sabots bien aiguisés*, mise en scène de David Girondin-Moab, Pseudonymo (France), création en 2012 à partir du recueil de nouvelle *Sortilèges* (1907-1929) de Der Nister.

- *Le Vieux de la Montagne*, mise en scène de Patrick Sims, Les Antliaclastes (France), création en 2012 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1896) d'Alfred Jarry.

- *Violet*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2012 à partir de la pièce de théâtre homonyme (2003) de Jon Fosse.

- *The Woodsman*, mise en scène de Jamez Ortiz, Strangemen Theatre Company (États-Unis), création en 2012 à partir du roman *Le Magicien d'Oz* (1900) de Lyman Frank Baum.

- *L'Androïde [HU#1]*, mise en scène d'Aurélia Ivan, TSARA (France), création en 2013 à partir du poème philosophique *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883) de Friedrich Nietzsche.

- *Vous qui habitez le temps*, mise en scène de Nicolas Goussef, Théâtre Qui (France), création en 2013 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1989) de Valère Novarina.

- *Le Révizor ou l'inspecteur du gouvernement*, mise en scène de Paula Giusti, Toda Via Teatro (France), création en 2014/2015 à partir de la pièce de théâtre *Le Revizor* (1836) de Nicolas Gogol.

- *Metamorphosis*, mise en scène d'Oriza Hirata, Seinendan, (Japon), création en 2014 à partir de la nouvelle *La Métamorphose* (1915) de Franz Kafka.

- *Much ado about nothing (mucho ruido y pocas nueces)*, mise en scène de David Espinosa (Espagne), création en 2014 à partir des pièces de théâtre *Hamlet* (1603), *Macbeth* (1623), *Othello* (1622), *Le Roi Lear* (1605), *Roméo et Juliette* (1597), *Antoine and Cléopatre* (1623), *La Tempête* (1623), *Henry V* (1599), *Richard III* (1597), *Comme il vous plaira* (1623) et *Le Songe d'une nuité d'été* (1600) de William Shakespeare.

- *The Tin Forest Show: A Puppet Theatre Experience*, mise en scène de Graham McLaren (Écosse), création en 2014 à partir du texte imagé *The Tin Forest* (2011) d'Helen Ward.

- *The Vinegar Works*, mise en scène de Blair Thomas, Blair Thomas & Co. (États-Unis), création en 2014 à partir des textes-imagés *The Gashlycrumb Tinies*, *The Insect God* et *The West Wing* (1963) d'Edward Gorey.

- */Séance/ – Sequences interpreting the invisible*, mise en scène de Jan Jedenak, Dekoltas Hand-

werk (Allemagne), création 2015 à partir de la nouvelle *Le Horla* (1886) de Guy de Maupassant..

- *Volatil(E)s*, mise en scène de Violaine Fimbel, Yokai (France), création en 2015 à partir du roman *L'ombre des choses à venir* (2011) de Kossi Efoui.

- *Anywhere*, mise en scène de Élise Vigneron, Théâtre de L'Entrouvert (France), création en 2016 à partir du roman *Oedipe sur la route* (1990) d'Henry Bauchau.

- *Count to one*, mise en scène de Zahra Khyali Sabri, Yase Tamam (Iran), création en 2016 à partir des *Quatrains* d'Omar Khayyam.

- *Demolishing Everything with Amazing Speed,* mise en scène de Dan Hurlin (États-Unis), création en 2016 à partir des pièces de théâtre *Suicidi e omicidi acrobatici*, *Ladro automatico*, *Avventura elettrica* et *Sicuro* (1917) de Fortunato Depero.

- *L'Institut Benjamenta*, mise en scène de Bérangère Vantusso, Troix Six Trente (France), création en 2016 à partir du roman homonyme (1909) de Robert Walser.

- *La vie des formes*, mise en scène de Renaud Herbin et Célia Houdart (France), création en 2016 à partir du texte homonyme (2016) de Célia Houdart.

- *The Grinning Man*, mise en scène de Tom Morris, Gyre And Gimble (Angleterre), création en 2016 à partir du roman *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo.

- *Unreadable*, mise en scène d'Ari Teperberg (Israel), création en 2016 à partir du texte *Two Rivers and the Big Sea* de Haim Ascher.

- *Alice's Adventures Underground*, mise en scène d'Oliver Lansley et James Seager, Les Enfants Terribles (Angleterre), création en 2017 à partir du roman *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll.

- *L'Ombre de la Baleine*, mise en scène de Christian Chirinian (France), création en 2017 à partir du roman Moby Dick (1851) d'Herman Melville..

- *NOVO*, mise en scène de Paulo Duarte, MECANIkA (France), création en 2017 à partir du roman *Le Passage de la nuit* (2004) d'Haruki Murakami et l'essai *Junkspace* (2011) de Rem Koolhaas.

- *Possession*, mise en scène de Violaine Fimbel, Yokai (France), création en 2017 à partir de la lettre à Henri Parisot, Rodez, 22 septembre 1945 et des adaptations des poèmes *The Dear Gazelle*, *Jabberwocky* et du chapitre six de T*hrough the Looking Glass* d'Antonin Artaud.

- *Frankenstein*, mise en scène de Drew Dir, Sarah Fornace et Julia VanArsdale Miller, Manual Cinema (États-Unis), création en 2018 à partir du roman *Frankenstein ; or The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley.

- *Macbeth*, mise en scène de Nicholas Rawling, The Paper Cinema (Angleterre), création en 2018 à partir de la pièce de théâtre homonyme (1623) de William Shakespeare.

- *Tian Wen : Heavenly Questions for Modern Time*, mise en scène de Hua Hua Zhang, Visual Expressions (États-Unis), création en 2018 à partir du poème *Tian Wen* de Qu Yuan.