

## Dramaturgies marionnettiques

Julie Sermon

Numéro 48, automne 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1007844ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1007844ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal  
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)  
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture  
québécoises (CRILCQ)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Sermon, J. (2010). Dramaturgies marionnettiques. *L'Annuaire théâtral*, (48), 113–129. <https://doi.org/10.7202/1007844ar>

### Résumé de l'article

Depuis le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la marionnette n'est plus seulement un instrument théâtral spécifique, mais un modèle ou un idéal esthétique, un régime d'énonciation et de représentation alternatif qui, de façon explicite ou latente, continue d'inspirer les auteurs quelle que soit la nature des interprètes auxquels ils destinent officiellement leurs textes. Cet article se propose de déterminer quelles sont les caractéristiques du « marionnettique » et quelles sont leurs conséquences pour la dramaturgie et le jeu de l'acteur.

Julie Sermon  
Université Lumière - Lyon 2

# Dramaturgies marionnettiques

## Marionnettique : un régime de théâtralité

L'adjectif « marionnettique », d'un usage très courant dans le petit monde des praticiens, connaisseurs ou amateurs de la marionnette, reste un néologisme pour la langue officielle. L'emploi de ce mot, qui n'a rien de jargonneux, est d'abord le fruit d'une loi linguistique imparable, dite « du moindre effort », qui veut que les usagers d'une langue cherchent à toujours diminuer leur effort articulatoire, et donc, réduisent le nombre de mots et de sons à prononcer : aux expressions composées – « de marionnettes », « pour marionnettes », « avec marionnettes » –, est ainsi préférée une épithète synthétique. Pour ma part, faire l'économie de ces tournures prépositionnelles présente un avantage d'ordre théorique : ne pas présupposer que seuls les textes écrits et pensés *pour* les marionnettes engagent une théâtralité « marionnettique » ; considérer au contraire le marionnettique comme un champ esthétique, renvoyant à une certaine manière de dire, de faire et de représenter (l'homme, le monde), qui emprunte au théâtre de marionnettes ses fonctionnements et ses conventions caractéristiques, mais sans nécessairement se destiner à cette forme.

Deux questions se posent alors. D'une part, celle de savoir ce qui, dans la facture poétique et dramaturgique d'une écriture, contribue à produire cet « effet-marionnettique », et en quoi il consiste. D'autre part, celle de savoir ce qu'il advient à l'acteur de chair et d'os quand c'est bien à lui, et non à une marionnette, que revient la charge d'incarner ce genre d'écritures. Les enjeux d'une telle transformation, Alfred Jarry les énonçait dès le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, en précisant qu'*Ubu roi* est « une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose » (Jarry, 1897 : 218). Dans ce qu'elle peut avoir de ramassé, la

formule est révélatrice du fait que la marionnette, médium millénaire de représentation, en est venue à définir aussi, dans l'absolu, une forme spécifique de jeu, un modèle et un régime alternatifs de théâtralité.

Si, tout au long de son histoire, le théâtre de marionnettes a servi de refuge au théâtre d'acteurs quand ce dernier se trouvait soumis à la censure des pouvoirs, dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, la marionnette se voit conférer une véritable mission de régénération théâtrale. Dans la mouvance Symboliste, elle devient l'emblème et le laboratoire de la scène à venir, le contre-modèle idéal ou le substitut effectif des interprètes de chair et d'os. Catalysant les revendications esthétiques de tous ceux que les canons traditionnels ne satisfont pas, elle est ce qui leur permet de formuler d'autres idées, sinon anti-naturalistes, du moins, dénaturalisées, de l'acteur et de la représentation. Dans l'étude que Didier Plassard consacre aux avant-gardes historiques des années 1910-1930, les diverses formes et expérimentations auxquelles cette utopie théâtrale a donné lieu sont rassemblées sous un principe fédérateur, que l'auteur appelle « l'acteur en effigie » (Plassard, 1992).

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

De la même manière, je dirai qu'il existe des procès de mise en effigie internes aux écritures, dès lors que les identités qu'elles mettent en jeu, loin de faire illusion d'individu, de passer pour de possibles *alter ego*, se voient ramenées à leur condition de créatures poétiques, d'identités d'artefact. J'examinerai ici quelques-uns des grands tours dramaturgiques par lesquels les auteurs en viennent ainsi à marionnettiser la langue, les situations, les personnages, et à leur suite, la présence et le jeu des acteurs<sup>1</sup>.

## Apparition / Disparition

Les dramaturgies marionnettiques sont, en premier lieu, des écritures fondées sur un principe d'accélération et de multiplication des jeux d'apparition et de disparition. Ce phénomène, qui est à mettre en regard de la tradition du caché/montré propre aux théâtres de marionnettes traditionnels, engage une poétique du surgissement, liée au fait que la marionnette, avant d'être, éventuellement, un vecteur de paroles, est d'abord un objet qui s'offre à la vue, devant immédiatement retenir l'attention du spectateur.

## Silhouettes

Indépendamment du texte qu'elle peut être amenée à interpréter, la marionnette se présente d'abord comme une forme plastique, faite de matériaux et d'articulations spécifiques, dont la particularité, à la grande différence du théâtre d'acteurs, est de pouvoir totalement échapper aux contraintes anthropomorphiques. Dans les théâtres de marionnettes, non seulement toutes les physionomies sont possibles (du minuscule au géant, du squelettique à l'énorme), mais aussi, toutes les hybridations imaginables (des genres, des âges, des espèces). Les auteurs qui écrivent pour la marionnette savent qu'ils peuvent jouer de ces possibles, et ne s'en privent pas. Parmi les personnages de *De l'intérieur*, de Philippe Aufort, on trouve ainsi : « Un homme enceint du père Noël, Un homme avec un poisson rouge dans son ventre, Une énorme nurse, Une nurse rachitique » (Aufort, 2005). D'où la tendance onirique, si ce n'est féerique, qui peut marquer un grand nombre de ces textes, et la propension qu'ont les auteurs à les adresser au jeune public, dont le goût et les attentes sont beaucoup moins psycho-rationalistes que ceux des spectateurs adultes. Le monde de la marionnette est un monde d'images et d'imaginaire où tout peut avoir lieu, où la question du réalisme et de la probabilité des univers mis en jeu ne se pose pas, parce qu'on s'en remet à la convention et à la « magie » fondatrices de ce régime théâtral.

Dans le théâtre d'acteurs, en revanche, on part d'un présupposé mimétique : jusqu'à indications contraires, le personnage théâtral est censé être à l'image de l'homme. Dans cette perspective, on peut considérer que toute forme de caractérisation atypique, contrevenant aux normes convenues du vraisemblable, aboutit à une marionnettisation de l'acteur et/ou du personnage.

La première raison en est que qualifier visuellement les identités théâtrales, est contraire aux lois du genre dramatique, qui veulent que le personnage reste ouvert à de multiples incarnations, et où la détermination physique du rôle relève des choix de la mise

en scène. Molière ne dit pas à quoi ressemble Tartuffe, et au fil de l'histoire, des acteurs au profil très divers ont pu l'incarner, infléchissant, par leur physique, son caractère<sup>2</sup>. À l'inverse, les auteurs qui choisissent de quitter leur traditionnel devoir de réserve et d'assigner une image corporelle à leurs créatures, affirment du même coup une mainmise sur la représentation : ils gardent un œil sur la scène, sur ceux qui y figurent et qui l'animent. Il en est ainsi dans la plupart des textes de Philippe Minyana (« Le Petit Homme en noir qui est gros, L'Homme qui se mouche, La Vieille qui est trop maquillée, L'Homme sans cou, L'Homme à la poupée ») (Minyana, 1995) ; « Femme à la branche d'arbre, Homme à l'album, Homme habillé en femme, Homme au fauteuil, Femme aux cheveux gris » (Minyana, 2001)). Mais c'est un procédé que l'on peut retrouver chez d'autres auteurs, de manière plus diffuse : par exemple, dans certains textes de Stanislas Cotton (« L'homme qui sort quand la dame du monde est grosse, La dame qui marche entre les gouttes, L'homme qui cherche Grand Drôle » (Cotton, 2002)) ou de Marion Aubert (« L'homme à la peau de bison, La femme tout en jambe, La femme qui avait un rayon de soleil entre les dents, L'homme en enfilade avec ses enfants, Le petit magistrat en culotte courte » (Aubert, 2005)).

À l'illusion de vie dans son jaillissement spontané – spontanéité qui implique une mise en demeure de la voix de l'auteur (Szondi, 1959) – les écritures marionnettiques opposent une dramaturgie du regard témoin, qui fait apparaître les êtres en scène, non pas comme des individus autonomes (ils seraient alors dotés d'un patronyme personnel : prénom et/ou nom), mais comme des identités figurales, c'est-à-dire : comme des corps *de* représentation et *en* représentation, qui n'ont d'autre réalité que d'advenir là, tels quels, au « présent d'apparition » (Novarina, 1994 : 13), et qui n'existent que d'être ainsi vus, observés, décrits, depuis une sorte de hors champ dramatique.

Outre ces effets de focalisation externe, qui tendent à faire de la scène le castelet de l'auteur et de son écriture, la qualification visuelle des personnages les marionnettise d'autant plus qu'en les réduisant à une silhouette, elle évacue la question de leur intériorité, de leur subjectivité, au profit d'une apparence extérieure qui tend à constituer, dès lors, le tout de leur définition. Ce ne sont pas des identités substantielles que proposent les dramaturgies marionnettiques, mais des personnages sans profondeur(s), des figures vite croquées, simplement esquissées, définies à grands traits.

On comprend bien l'intérêt que les marionnettistes peuvent trouver aux écritures profilant ainsi les apparitions. Quel que soit le type d'interprètes, cependant, on peut dire que c'est l'une des grandes caractéristiques des dramaturgies marionnettiques que de s'offrir comme un champ d'investigation plastique et gestuelle particulièrement stimulant. Plastique, dans la mesure où, quels que soient les choix et les solutions de mise en scène, il

s'agira de répondre à la proposition visuelle faite par l'écriture. Gestuelle, dans la mesure où ces personnages silhouettés sont une invitation à travailler, tout au long de la représentation, la qualité sculpturale des postures, le dessin des lignes et des mouvements, avec la précision – figurale – qui peut effectivement caractériser les arts de l'animation ou la chorégraphie.

## Vignettes

Le deuxième trait qui fait, des dramaturgies marionnettiques, des écritures de l'apparition, tient à ce qu'elles procèdent par cadrages, si ce n'est serrés, en tout cas, marqués.

D'une certaine manière, le mode de caractérisation silhouettique est déjà une forme de cadre, en ce qu'il vient dessiner et contraindre le corps du personnage, figé dans une attitude isolée ou pliée à toute une série d'attitudes. Mais la prise de vue cadrée, la scène nettement découpée, constitue, plus globalement, l'unité élémentaire des écritures marionnettiques – dramaturgies du fragment, de l'esquisse, de la vignette.

Une règle d'or de la marionnette, en effet, est qu'elle ne tolère pas le bavardage : pour vivre, elle a besoin de tonicité et de vivacité rythmiques. La tendance à l'économie verbale est donc privilégiée par les auteurs qui décident d'écrire pour elle : pas de longs soliloques, pas de prolongements anecdotiques ou psychologiques aux situations. On ne garde, en quelque sorte, que l'os de la parole, en même temps que l'on s'applique à régulièrement « rafraîchir » l'image scénique, qui s'épuise très vite, en renouvelant les situations – quitte à les relancer en jouant des effets de répétitions mécaniques. Les écritures pour marionnettes sont en ce sens des dramaturgies essentiellement non-aristotéliennes. Les fables qu'elles racontent ne prennent pas la forme d'un « bel animal », système organique qui veut que chaque partie mène à l'autre et ne se comprenne qu'en fonction d'un tout dramatique continu, homogène et unifié. Ce sont des dramaturgies de l'instantané et de la variété, où les actions et les situations se succèdent selon des plans diversement cadrés et montés, qui n'entretiennent pas forcément de rapports de vraisemblance ni de nécessité.

Dans le cas de textes qui ne sont pas censés être joués par des marionnettes, mais où l'on retrouve ses principes d'écriture par juxtaposition de cadres et tableaux, on aboutit de la même manière à une forme de marionnettisation des personnages. En effet, ces derniers n'ont plus le temps de se construire en tant que sujets : les interruptions répétées du séquençage dramaturgique les empêchent d'acquérir une réelle épaisseur, profondeur, densité intérieures. Dans un certain nombre de textes, ces effets de fragmentation dramaturgique, et la marionnettisation du personnage qu'ils produisent, se trouvent encore

amplifiés, du fait que les auteurs, au lieu de se contenter de la traditionnelle numérotation des scènes, choisissent de légender ou de titrer chacune d'entre elles. Ce procédé scénaristique, qui est à rattacher à l'influence de l'écriture cinématographique sur les écritures théâtrales, ainsi qu'à l'héritage du théâtre épique, contribue, lorsqu'il prend la forme de lever de rideaux à répétition, à marionnettiser les personnages, en en faisant des sortes de pantins convoqués à la minute pour animer le petit théâtre de telle ou telle situation, apparaissant sur scène pour en sortir aussi vite, à peine leur office accompli.

La multiplication des situations s'accompagne d'ailleurs d'une tendance à la prolifération des apparitions : à chaque contexte, ses protagonistes, et en même temps que l'on change de décor, on renouvelle le personnel. D'où l'apparition de listes de personnages proprement démesurées, présentant plusieurs dizaines, voire centaines d'identités. À la différence du théâtre « incarné », le théâtre de marionnettes et d'objets, a cet avantage de pouvoir faire exister, dans leur unicité, chacune de ces multiples présences, si fugaces soient-elles. Dans le *Traité des mannequins, ou la seconde Genèse*, Bruno Schulz fait ainsi dire au personnage du Père :

Nos créatures ne seront point des héros de romans en plusieurs volumes. Elles auront des rôles courts, lapidaires, des caractères sans profondeur. C'est souvent pour un seul geste, une seule parole, que nous prendrons la peine de les appeler à la vie. Nous le reconnaissons avec franchise : nous ne mettons pas l'accent sur la durée ou la solidité de l'exécution, et nos créatures seront comme provisoires, faites pour ne servir qu'une fois. [...] Nous placerons notre ambition dans cette fière devise : un acteur pour chaque geste. Pour chaque mot, pour chaque acte nous ferons naître un homme spécial. Tel est notre goût, et ce sera un monde selon notre bon plaisir (Schulz, 1974 : 79-80).

Cette ouverture figurale – ce plaisir de la figuration – explique sans doute que les textes de Jean Genet, Valère Novarina, Noëlle Renaude, destinés *a priori* par leurs auteurs à des interprètes humains, aient pu provoquer ces dernières années le désir de s'en emparer avec des marionnettes. Avec ou sans effigies, cependant, un nombre pléthorique de personnages, engagera toujours une distribution non réaliste : il ne saurait être question d'engager autant d'acteurs qu'il y a de rôles. Au cours de la représentation, chaque interprète se trouvera donc en charge de multiples identités, à qui il devra tour à tour prêter son corps et sa voix, diversement travestis et travaillés – rejoignant en cela, et bien que l'interprétation ne se fasse alors pas « par délégation<sup>3</sup> », le mode de jeu pluriel et polyphonique propre aux acteurs-marionnettistes.

C'est, plus globalement, le deuxième trait caractéristique des dramaturgies marionnettiques, que d'être des écritures essentiellement discontinues, tant au niveau énonciatif que narratif et poétique.

## Associations et montages *cut* : écritures du discontinu

### Discontinuité narrative

Cette discontinuité, on l'a vu, est d'abord narrative : au continuum spatio-temporel qui fonde la vraisemblance mimétique, les dramaturgies marionnettiques substituent un assemblage d'instantanés choisis, un florilège d'événements, de thèmes et de situations variablement éclectiques, que les auteurs ne cherchent pas à lier ou à unifier. Très vite, on peut passer d'un endroit à un autre, d'un moment à un autre, sans qu'il y ait besoin ni de transition ni de justification. S'il est un principe ordonnateur des écritures marionnettiques, il est plutôt d'inspiration cinématographique (ellipse, simultanéité, ubiquité) et musicale (contrepoint, répétition-variation, sérialité).

Dans ces textes, où le temps connaît des étirements, de brusques accélérations, où les espaces se chevauchent, se font et se défont, les protagonistes apparaissent ballottés de situations en situations, pris au jeu d'un dispositif qui échappe à leur volonté ou à leur conscience. Cette dynamique dramatique heurtée, les phénomènes de collisions, de frottements, de tuilages entre les plans d'action, engagent une théâtralité beaucoup plus ludique que mimétique. Puisqu'il ne saurait être question de tout illustrer, l'enjeu de la représentation réside en effet dans l'invention des rapports, à géométrie variable, entre ce qu'on entend et ce qu'on voit, ce qu'on fait et ce qu'on imagine, et dans ce que ces mises en relation supposent de trouvailles, de surprises et de malices scéniques. Les dramaturgies marionnettiques, dramaturgies du montage, du collage et du bricolage, relèvent en ce sens toujours, peu ou prou, de ce que Meyerhold appelait, à la suite de Brioussov, le « théâtre de la convention consciente ». Soit, un théâtre où l'on se prend, sans illusion(s), aux plaisirs de la fiction, en jouant de l'essentielle pauvreté et de l'infinie puissance suggestive des signes scéniques, mobilisés, non pas sur le mode de la clôture, de la plénitude des significations, mais sur celui de l'esquisse, de l'amorce, de la libre-association.

### Discontinuité énonciative : polyphonie, polyvalence

La deuxième forme de discontinuité propre aux dramaturgies marionnettiques est celle qui atteint l'énonciation. Elle est l'équivalent, au niveau moléculaire des répliques, des phénomènes de bricolage et de montage repérés au niveau macroscopique de l'agencement narratif.

De même, en effet, que les auteurs n'hésitent pas à démultiplier les situations et les actions de leurs personnages, de même, ils peuvent leur faire tenir des propos extrêmement variés, disparates, décousus, donnant par-là l'impression que les locuteurs ne sont pas vraiment maîtres de leurs énoncés, pas responsables de leurs pensées, qu'ils sont plutôt des

pantins de langue tirillés dans de multiples directions, ou les simples transmetteurs de voix et de paroles qui les traversent, plus qu'ils n'en sont l'origine. Ce qui, de fait, est la condition même de la marionnette, mais pas celle, *a priori*, des personnages du théâtre d'acteurs. D'où l'impression de fantoches qu'on attache à tous les personnages des théâtres dits « de l'absurde » (Beckett, Ionesco, Pinget, Tardieu), notamment baptisés ainsi parce que les créatures qu'ils mettent en scène semblent étrangères aux logiques fondatrices de la vraisemblance mimétique : la rationalité, l'autonomie, l'intentionnalité. Je ne citerai qu'un seul et fameux exemple : le monologue aux mécaniques bégayantes de Lucky dans *En attendant Godot* :

LUCKY (*débit monotone*). – Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l'enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées n'anticipons pas des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropopométrie [...] (Beckett, 1952 : 59).

Cette parole, qui garde ironiquement quelques signes extérieurs de démonstration rhétorique, n'a rien d'une expression logique, maîtrisée, ordonnée. À rattacher, au mieux, au flux de conscience, c'est une parole accidentée, aux mouvements, aux reliefs et aux altérations imprévus, qui vient littéralement agiter le corps de celui qui l'énonce et, à sa suite, de celui qui l'écoute : la marionnettisation de la langue et du personnage vient, pour ainsi dire, marionnettiser l'oreille et l'esprit du spectateur, dont la réception ne peut se frayer que des voies cahotantes, entièrement dépendantes des tours et détours que prend la parole.

Dans le champ des écritures contemporaines, les figures traversant le théâtre de Valère Novarina sont l'expression la plus absolue de ce principe « logologique » : celui, propre au théâtre de marionnettes, où l'être dépend de la parole qui l'anime, et non l'inverse. Témoignant souvent en leurs noms qu'elles ne sont que des créatures de langue métamorphique (Jean Trou qui Verbe, Vox Spermotabilis, Bonhomme Nihil, L'Enfant Vide de Soi), les figures novariniennes apparaissent sur scène pour s'y étonner d'être habitées et agies par la parole, marionnettes parlantes conscientes de leur sort. Pour Novarina, il est à noter que cette image du « pantin de langue » vaut, non seulement pour le personnage théâtral, mais pour la personne en général :

Entrent des marionnettes vivantes dont le centre est creusé. Au cœur de l'homme, personne : l'émotion c'est le mouvement... Il y entre, il y danse, il y chute, non des individus mais des sujets accidentés. Des verbes tombent. Comme dans le nô : *pas de personnages mais des vêtements habités*. Vêtus de langues, voici des masques, des cavaliers et des dames d'anatomie, tournant en cercles, quadrilles, carrés, constellations : comme les *personnes* d'un jeu de cartes (Novarina, 1999 : 45).

Désireux d'en finir avec la fascination idolâtre de l'homme pour l'homme, et avec sa dangereuse prétention à faire de la parole son instrument (de communication, de manipulation, de domination), l'auteur célèbre la marionnette au détriment de l'individu. Pantins de langue « anthropoclastes<sup>4</sup> », les figures que l'auteur met en scène sont là pour rappeler et révéler au spectateur la toute puissance de la parole – non pas moyen ou véhicule, mais force d'animation, matière vive du monde, « chair de l'homme ».

Une deuxième forme de discontinuité énonciative, qui aboutit à une autre forme de marionnettisation des personnages, moins métaphysique, est celle qui porte atteinte à leur intégrité psychologique : dans un temps ramassé, les énonciateurs passent par toute une série d'états, d'affects, d'intentions et de réactions, si ce n'est contradictoires, en tout cas, sans rapports immédiats ou évidents. Or, si le principe de variation et de variété est consubstantiel au théâtre de marionnettes, la tradition dramatique veut que le caractère du personnage soit une donnée stable. Aristote le définit comme l'inclination majeure du protagoniste, ce qui motive, provoque et justifie vraisemblablement ses divers agissements. La tradition psychologique est venue asseoir et affiner cette conception, en attribuant à chaque acte et à chaque émotion une raison, consciente ou inconsciente, ainsi qu'une manifestation réglée.

Cette codification du psychisme et de ses expressions fonde la vraisemblance dramatique : elle est ce qui permet au personnage de faire illusion d'individu, ce en fonction de quoi on l'évalue à titre d'*alter ego*. À l'inverse, déjouer les règles et les presupposés des comportements admis socialement, c'est immédiatement affirmer un geste de rupture, et faire naître chez le spectateur un sentiment d'étrangeté. Ainsi en est-il, de manière tout à fait exemplaire, dans l'une des séquences de *Pièces*, de Philippe Minyana :

Solange.– Qui veut du kouglof

*Lota se réveille et dit* : « Ah c'est vous. » *Elle se lève. Erre un peu dans la pièce. Elle dit* : « Ce matin je me suis levée j'ai regardé par la fenêtre et comme tout était comme d'habitude je me suis dit que j'étais vivante. » *Lota sautille un peu. Elle rit (elle s'adresse à Nadette et Solange)* : « Vos voix sont un peu apprêtées surtout toi Solange mais vos mains vos bouches elles sont si humaines. » *Tac dit (comme pour lui-même)* : « Chaque fois que je suis ici je suis humilié. » *Lota sautille toujours, dit* : « Ce qui nous tue ce sont les gens qui nous entourent ils nous détruisent. » *Elle cesse de sautiller. Elle s'adresse à Solange et Nadette* : « Je suis ravie de savoir que vous êtes encore vivantes. » *Elle les embrasse à plusieurs reprises. Solange et Nadette, pétrifiées. Lota s'adresse à Solange* : « Arrête de me regarder de

travers. » *Solange dit* : « Toi aussi tu nous emmerdes. » *Lota éclate en sanglots.*  
*Flottement. Puis se calme.*

Solange.— Plus rien ne me touche vraiment en fait

Nadette.— Qui veut du kouglof

*Flottement.*

Lota.— (*Elle s'adresse à Solange*) C'est pire que si tu m'avais donné une gifle

*Flottement.*

Solange.— Plus rien ne me touche vraiment en fait

*Nadette dit à Solange* : « Ta gueule » et elle gifle Solange. *Solange éclate de rire.*  
 (Minyana, 2001 : 120).

Les manifestations expressives de ceux que le spectateur voit et entend sur scène ne se laissent alors plus rassembler sous une même bannière explicative, elles sont déconnectées des raisons qui les provoquent, inadaptées ou disproportionnées par rapport aux attentes et aux normes. Aussi les reçoit-on comme artificielles, et tend-on à considérer ceux qu'elles traversent comme des êtres aux mécaniques dérégées, ou régis par d'autres lois que celles de l'humanité ordinaire. On peut cependant noter que les présupposés d'unité, de continuité et d'harmonie sur lesquels repose l'illusion réaliste, sont en fin de compte beaucoup moins vraisemblables et beaucoup moins conformes à la manière dont on se représente aujourd'hui l'homme, son identité, son rapport au monde, que ne peut l'être la théâtralité toute en ruptures, discontinuité et hétérogénéité, propre aux dramaturgies marionnettiques. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Strindberg affirmait ainsi :

L'âme de mes personnages (leur caractère) est un conglomérat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livre et de journaux, des morceaux d'hommes, des lambeaux de vêtements de dimanche devenus haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes (Strindberg, 1990 : 11).

À quoi, plus récemment, répondait Michel Vinaver :

Dans l'attitude de l'existence journalière, l'homme est saisi par la réalité, et comme fermé par elle... Mais qu'est cette réalité sinon le tissu des gestes, des idées, des sentiments, des croyances avec lequel l'homme se compose une « personne » ? Cette « personne », à la sédimentation de laquelle contribuent les répressions infantiles, l'éducation et la contrainte sociale, nous protège du danger de nous dissoudre dans le flux incessant de l'événement. [...] Elle s'interpose entre nous et le réel dans son mouvement (Vinaver, 1998 : 66).

Être bricolé, hybride, manipulé, la marionnette entre en résonance avec l'époque, qu'on se figure moins sur le mode du bel et logique ordonnancement aristotélien, que comme un complexe miroitant, interactif et parcellisé, de pouvoirs et de réalités hétérogènes. En cela, et bien que l'on résiste à cette idée, on peut considérer la marionnette comme l'une des formes de représentation et des images les plus ajustées aux effets d'agencements mobiles, de connexions et bifurcations multiples, propres au « devenir-schizo » (Deleuze, Guattari, 1972) de l'homme et du monde contemporains.

Il est enfin une dernière forme de discontinuité énonciative, qui concerne moins la cohérence ou l'autonomie supposées du personnage, que le statut polyvalent de l'acteur au sein de la représentation.

Depuis une vingtaine d'années, en effet, les principes de distanciation brechtienne se font beaucoup plus diffus : à l'affirmation ponctuelle de l'acteur sortant de son personnage pour prendre position par rapport à lui, a succédé une logique plus équivoque, qui rend poreuses ou maintient indécisées les frontières entre le monde du drame et celui de la représentation. Selon Didier Plassard, cette poétique de l'entre-deux, qui place l'acteur au croisement des effets de fiction et de leur citation ouvertement assumée, qui le rend simultanément responsable de l'élaboration d'un microcosme imaginaire et de la mise en scène de sa fabrication, caractérise le « théâtre des figures », théâtre de marionnettes où, la manipulation se faisant à vue :

[...] l'accent [est] porté sur l'activité de production de la narration autant que sur la narration elle-même, introdui[sant] dans le spectacle théâtral un fonctionnement dédoublé, une dynamique d'échanges entre raconter et représenter, qui porte le théâtre à la frontière du récit. Tour à tour narrateur et personnage, surplombant l'action et se glissant en elle, l'acteur devient le lieu d'une dissociation entre les différents plans de la représentation, en même temps qu'il façonne puis efface les interprètes de son drame (Plassard, 1995 : 18-19).

Ce fonctionnement dédoublé, qui « ne fait plus exactement coïncider figures et personnages, matériau et fiction » (Plassard, 1995 : 19), et qui confère à l'acteur le soin de dissocier et de connecter les « différents plans de la représentation », ne vaut pas exclusivement pour les théâtres contemporains de marionnette et d'objet<sup>5</sup>. En effet, dès lors que les interprètes se trouvent confrontés à des dramaturgies reposant moins sur un système de distribution claire et hiérarchique des rôles, que sur des principes d'énonciation plurielle, de présences intermittentes, de fonctions flottantes ou réversibles, ils se trouvent placés à un endroit de jeu assez similaire à celui qui fonde les théâtres par délégation, à savoir : une forme d'« incarnation partagée » (Mattéoli, 2011 : 80-89) entre l'acteur et son environnement (espaces, choses), qui joue des variations de plans, des changements d'échelle, de la diversité des régimes d'énonciation et des registres de présence. Dans cette perspective, la figure de l'acteur manipulant à vue, la souplesse et la précision qui doivent être les siennes, peuvent apparaître comme un modèle pour penser, plus largement, les qualités de jeu et les enjeux de représentation propres aux dramaturgies contemporaines.

Quand l'acteur manipule à vue, il peut en effet tour à tour être en-dedans et en-dehors de son personnage, l'accompagner comme une ombre discrète, à son service, ou au contraire devenir à son tour un protagoniste qui attire l'attention du public, ou encore, naviguer entre les différentes positions de narrateur, observateur, commentateur,

désignateur, opérateur, bruiteur (voir Plassard (dir.), 2011 : 97-173). Le principe de la manipulation à vue permet ainsi de raconter les histoires selon trois plans, entre lesquels le regard du spectateur peut aller et venir : le monde de la fiction, celui de sa fabrique, et la relation qui se noue entre les deux. Dans ce régime théâtral, la convention n'est jamais stabilisée une fois pour toute : le spectateur est face à un monde où tout est possible, où tout s'invente, se découvre et se déchiffre au fur et à mesure du spectacle, l'acteur étant finalement moins le dépositaire d'un personnage que celui qui accompagne le spectateur dans la compréhension de ce langage multiforme.

Le fait que, sur les scènes, cette polyvalence actoriale se soit plus ou moins substituée au principe de distanciation brechtienne, peut être mis en regard des analyses que propose Lev Manovich dans *Le Langage des nouveaux médias* (Manovich, 2010 : 379-381). D'après ce théoricien, en effet, le paradigme duel fondateur des avant-gardes artistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle (illusion / dénonciation des conditions et des mécanismes de l'illusion ; perception/action), a cédé la place, avec l'avènement de la culture informatique, à un paradigme oscillatoire, reposant sur le va-et-vient constant entre « segments illusionnistes » (lecture d'un document textuel, sonore ou vidéo...) et « segments interactifs » (ouverture d'une application, recours à un moteur de recherche...). Ce mouvement ininterrompu entre « l'immersion du spectateur dans l'illusion et son interpellation directe », provoque « une oscillation rapide entre des types d'attention différents », qui oblige à sans cesse « passer d'un état mental à un autre, d'une activité cognitive à une autre ». Plus largement, Manovich affirme que l'utilisation quotidienne de l'ordinateur, qui permet de « faire fonctionner un certain nombre de programmes en même temps et de garder un certain nombre de fenêtre ouvertes simultanément », a pour effet d' « ériger[r] en norme sociale [...] une activité cognitive multitâche ». Sans trancher ici la question de savoir s'il faut s'en alarmer, s'en réjouir ou le déplorer, je noterai que les régimes de jeu hybride et pluriel liés à l'affirmation de l'acteur-manipulateur, s'inscrivent dans une mutation idéologique et culturelle plus large, qui a substitué, au système de valeurs bipolaires, de représentations durablement assises et opposées, une conception et une organisation multipolaires, où sans cesse les positions occupées, les fonctions endossées et les tâches exercées, se voient réévaluées et remodelées.

## Discontinuité poétique

Le dernier endroit de discontinuité propre aux dramaturgies marionnettiques est celle, enfin, de la langue elle-même, que les auteurs travaillent comme un matériau dont ils exploitent et expérimentent toutes les propriétés physiques. Les sons, les rythmes, deviennent autant voire plus importants que les sens : au-delà de ce que les mots servent à dire, raconter, expliquer, c'est tout ce qu'ils peuvent charrier d'investissement subjectif et

corporel – tics, défauts, incorrections, accents, accidents –, autrement dit, tout ce qui fait, d'une langue officielle, une parole vive et infiniment vivante, qui retient l'attention des écritures marionnettiques.

Ce phénomène est à mettre en regard du fait que la marionnette, contrairement au personnage incarné par l'acteur, ne jouit d'aucun présupposé d'existence. Il est par conséquent indispensable que la parole qui la traverse, ait force d'ébranlement et d'innervation. Interrogé sur son geste d'écriture et son rapport à la marionnette, Daniel Lemahieu insiste ainsi sur la notion d'une « langue en perpétuel déséquilibre », déséquilibre fondé :

[...] sur la bifurcation ; sur la variation ; sur l'hétérogène, contre l'homogénéité de la langue du répertoire, telle qu'elle est aujourd'hui entendue, ou la langue de la communication ; sur la modulation du phrasé des textes ; sur le ressassement et les perpétuels méandres, reptations aléatoires, retours en arrière et récurrences ; sur les déflagrations de sons produisant sans cesse des modifications de sens. [...] [sur] des lapsus, des rictus, des divagations, des sons inarticulés, des liaisons étirées, des ralentissements brutaux, des jeux de mots et de sonorités. (Lemahieu, 1995 : 13)

Ce rapport matériel qu'entretiennent les auteurs aux mots, les conduit à les manipuler, à les triturer, à transformer leur énonciation : souvent, en jouant des outils syntaxiques à disposition de l'écriture (dé-ponctuation, sur-ponctuation, vers libre), qui permettent d'orchestrer la parole en partition et de lui donner des tours non conformes, mais aussi, à l'occasion, en proposant des formes de sculptures onomatopéiques, qui conditionnent et (re)modèlent les manières de dire encore plus ostensiblement :

Le Mmmmmiiiiiiiiiochhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh.....  
 Le Mioche  
 De quelque chose de grave  
 Ou de pas grave  
 De quelque chose de  
 vrai  
 Tout aussi faux  
 il est  
 vrai (Aufort, 2004 : 7).

Au bout du roule **Ho HoHo** Il me faut de l'argent avant **Quoi ?** de l'argent combien ? De quoi remonter monaf De quoi remonter quoi remonter votre affaire votre affaire cette **affaire ?** qui marchait sur trois **pattes ?** qui a duré le temps que vivent **écoutez bien c'est un avis un bon** : c'est une **chance** la **chance laissez-moi moi** finir de votre vie que votre **affaire** sombre si vite c'était envisageable **je choisis mes mots** on vise je cherche Jupiter puis on fonce direct je cherche le mot exa sur le premier bidon petit caillou qui **pass**e dans le ciel ce

projet c'était cousu vous aider non à remonter quelque chose qui n'a jamais eu aucune le premier mot qui me vient pas le temps de signifier excusez-moi fiabilité les grands projets nouveaux marchés de l'est quand on parle si peu l'anglais franchement (Renaude, 2006 : 73).

Que les auteurs destinent leurs textes à des interprètes inanimés ou de chair et d'os, je dirai que, chaque fois que l'attention qu'ils portent à la physicalité du langage, les conduit à inverser la hiérarchie traditionnelle des rapports sons/sens, parole/personnage, énoncé/énonciateur, ils placent l'acteur à un endroit d'expression et d'interprétation marionnettique.

La première raison en est que les tours inédits que les auteurs font prendre à la parole, les mouvements (rythmiques, prosodiques) qu'ils impriment à l'énonciation, viennent dénaturer voire rendre méconnaissable le discours – ne laissant par conséquent guère d'autre choix à l'acteur que de s'en remettre à la voix et à la facture de l'écriture, et de se laisser porter par elle, d'équilibres instables en déséquilibres permanents. Privé totalement ou en partie des références qui pourraient étayer son interprétation, sans véritable modèle en amont à imiter, l'acteur doit en effet accepter, dans un premier temps, de s'effacer au profit du corps de parole proprement inouï que configure l'écriture. Il s'agit pour lui de se mettre en retrait, de réserver son jugement, d'oublier ce qu'il croit savoir ou prétend dire, afin de se mettre à l'écoute de la plastique rythmique et poétique de la langue, et d'investir (vocalement, physiquement) les chorégraphies articulatoires, les gestuelles respiratoires qu'elle dessine.

Marionnettiques, le jeu, les qualités d'énergie et d'investissement de l'acteur le sont aussi dans la mesure où la discontinuité narrative, énonciative et poétique à l'œuvre des textes, exige des interprètes qu'ils passent très vite, sans véritable « construction », d'un registre de voix, d'affect, d'état, à un autre. C'est instantanément que l'acteur doit trouver la posture et le placement justes, tant gestuels que vocaux, sans palier de préparation ni de récupération possible. S'il ne manipule pas une marionnette, il devient alors, en quelque sorte, son propre manipulateur.

Aussi peut-on dire, en fin de compte, que les écritures marionnettiques sont avant tout celles qui marionnettisent le langage, en montant, démontant et remontant les rouages fondateurs de la dramaturgie : l'action, la fable, le dialogue, mais surtout, la parole, soumise à différents procès de manipulation, déformation et transformation poétiques qui la rendent étrange, et à sa suite, frappent d'étrangeté ceux qui la portent. Comme le note Bruno Clément dans l'essai qu'il consacre à l'œuvre de Samuel Beckett, « la désarticulation de la phrase va de pair avec la “ déstructuration ” du personnage dont il ne reste plus qu'un corps sans esprit » (Clément, 1994 : 92). « Corps sans esprit », c'est-à-dire, privé de la mesure et de la rationalité qui d'ordinaire président au langage et assurent la

communication – privation qui indéniablement altère la capacité du personnage à faire illusion d’individu. Mais « corps », malgré tout, dans le sens où cette parole, pour échapper aux règles d’usage, n’en est moins fortement structurée, architecturée, animée selon des logiques immanentes à l’écriture, dont la chair poétique a force d’apparition.

Donnant forme à des identités, à des comportements et à des relations, si ce n’est inédits, en tout cas, qui assument et revendiquent leur part d’artefact, les dramaturgies marionnettiques, par les écarts et les décadres qu’elles créent, les distances et les médiations qu’elles ménagent, ouvrent des espaces de *jeu* du réel, au double sens, ludique et mécanique du terme. À l’heure où les voix du « réalisme » politique, économique et social, imposent à tous et chaque jour davantage l’autoritarisme de leur pensée unique, le champ des possibles qu’inaugure ce jeu est non seulement nécessaire, mais salutaire. En effet, si la marionnette apparaît comme l’image métaphorique des rapports de domination et de manipulation, elle est aussi, depuis toujours, l’endroit où ces rapports s’inversent, s’échangent, sont subvertis. Dans les dramaturgies marionnettiques, c’est une réalité en devenir qui se fabrique et qui prend forme, dans la circulation, les interactions et la remise en jeu continues des signes, des présences et des pouvoirs, dans le questionnement interrompu de l’origine de la parole, des corps qu’elle traverse, et des représentations qu’elle conditionne.

## Notes

1 J’ai choisi de m’appuyer sur un corpus d’œuvres contemporaines (voir Bibliographie), moins étudiées que celles de la période 1890-1940 (textes symbolistes, futuristes, Dada, surréalistes...).

2 « On ne s’étonne ni de Louis Jovet ni de Gérard Depardieu interprétant Tartuffe, la sécheresse stricte de l’un induisant des sèmes de dissimulation, la rondeur enjouée de l’autre des aveux de bonne vie et des promesses de sensualité. D’une génération à l’autre, l’hypocrisie est affichée ou se fait plus discrète. » (Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris : Théâtrales, 2006, p.31).

3 J’emprunte l’expression de « théâtre par délégation » au marionnettiste et formateur François Lazaro (cie Clastic Théâtre). L’intérêt de cette appellation est d’échapper aux sous-catégories technicistes (théâtre de marionnettes à gaine, à fils, Bunraku, théâtre d’objets...), pour se concentrer sur le trait discriminant de ces formes de représentation où, par contraste avec le théâtre d’incarnation, le corps humain de l’acteur n’est plus le centre de la représentation, n’a pas l’exclusivité de l’interprétation des personnages ou, à défaut, de la conduite des actions scéniques.

4 L’Anthropoclaste est l’un des personnages de *L’Origine rouge* (Paris : P.O.L., 2000).

5 Dans son article, Didier Plassard explique que l'appellation « théâtre des figures » a été revendiquée, dans les années 1970, par des compagnies de marionnettistes qui souhaitaient affirmer un théâtre en rupture avec les codes traditionnels. Le théâtre des figures est un théâtre de marionnettes en recherche, marqué par sa dimension expérimentale et réflexive, et dont le langage entre en résonance, comme le note Didier Plassard, avec le travail d'auteurs et de metteurs en scène non marionnettistes. Pour ma part, j'essaie justement de penser la question de la figure, et la dimension marionnettique qui lui est bel et bien consubstantielle, comme une forme et un traitement spécifiques du personnage, indépendamment de la nature effective des interprètes (cf. Julie Sermon, « Figure (approche théorique) », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (dir. Michel Corvin), Paris : Bordas, 2008).

## Bibliographie

- AUBERT, Marion (2005), *Les Histrions (détail)*, Paris, Actes Sud.
- AUFORT, Philippe (2004), *Le Mioche*, Paris, L'École des loisirs.
- AUFORT, Philippe (2005), *De l'intérieur*, Paris, L'École des loisirs.
- BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Minuit.
- CLÉMENT, Bruno (1994), *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil.
- COTTON, Stanislas (2002), *Le sourire de Sagamore*, Carnières/Morlanwelz, Lansman.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- JARRY, Alfred (1897), « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* », reproduit in André-Ferdinand Herold, « Les Théâtres » in *Mercure de France*, tome XXI, n° 85, janvier 1897, p. 217-219 (volume consultable sur : gallica.bnf.fr).
- LEMAHIEU, Daniel (1995), « Le geste et l'écriture. Quelques postures de l'auteur dramatique », revue *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 8, « Écritures-Dramaturgies », Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, p. 13-14.
- MANOVICH, Lev (2010), *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du Réel.
- MATTÉOLI, Jean-Luc (2011), *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, P.U.R., coll. « Le spectaculaire ».
- MINYANA, Philippe (1995), *Drames brefs 1*, Paris, Théâtrales.
- MINYANA, Philippe (2001), *Habitations / Pièces*, Paris, Théâtrales.
- NOVARINA, Valère (1994), *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA Valère (2000) *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L.

- PLASSARD, Didier (1992), *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*, Lausanne, L'Âge d'homme ; Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, coll. « Théâtre années vingt ».
- PLASSARD Didier (1995), « La traversée des figures » dans revue *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 8, « Écritures-Dramaturgies », Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, p. 15-19.
- PLASSARD, Didier (dir.) (2011), dossier « Présences du marionnettiste » dans revue *Registres n° 15*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelles, automne 2011, p. 97-173.
- RENAUDE Noëlle (2006), *Ceux qui partent à l'aventure*, Paris, Théâtrales.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Théâtrales.
- SCHULZ, Bruno (1974), *Traité des mannequins, ou la seconde Genèse* dans *Les Boutiques de cannelle*, Paris, Denoël.
- SERMON, Julie, « Figure (approche théorique) », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (dir. Michel Corvin), Paris, Bordas, 2008, p. 558-559.
- SERMON Julie (dir.), revue *Théâtre / Public n° 193*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », Gennevilliers, mai 2009.
- STRINDBERG, August (1990) « Préface » à *Mademoiselle Julie* [1888], Arles, Actes Sud [1957].
- SZONDI, Peter (1959), *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- VINAVER, Michel (1998), *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.