La marionnette et son drame

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

Francesca Di Fazio

Presses universitaires de la Méditerranée

La marionnette et son drame

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

Collection « Arts »

Directeurs de collection
Géraldine Mallet et Thierry Verdier

La collection « Arts » accueille des ouvrages, études et essais sur les différentes formes d'art de l'époque moderne et contemporaine. Le fait ou l'objet artistique (œuvre d'art et architecture, performance, cinéma, théâtre et arts du spectacle) et la création, la pratique et la production artistique sont au centre des préoccupations de cette collection mais ils peuvent être analysés sous des angles différents : soit restitués dans leur contexte historique, culturel, esthétique ou théorique ; soit présentés dans une perspective interdisciplinaire de dialogue entre les différentes formes artistiques et de réflexion plus globale sur la représentation et son rapport à la réalité, au corps, sur le lien entre le texte et l'image.

Comité scientifique

Fabrice Callies de Salies, Univ libre de Berlin, Berlin, Allemagne ; Alix de Morant, Univ Montpellier Paul Valéry, RIRRA 21 EA 4209, F34000, Montpellier, France ; Philippe Dufieux, Univ Lyon, ENSAL, EVS-LAURe-UMR CNRS 5600, F69512, Vaulx en Velin, France ; Michèle-Caroline Heck, Univ Montpellier Paul Valéry, F34000, Montpellier, France ; Barthélémy Py, École Supérieure du Cinéma et de la Télévision, Travelling, F34130, Mauguio, France ; Hélène Rousteau-Chambon, Univ Nantes, CReAAH UMR 6566, F44312, Nantes, France ; Patrick Taieb, membre de l'Institut universitaire de France, Univ Montpellier Paul Valéry, CNRS, IRCL UMR 5186, F34000, Montpellier, France ; Hélène Trespeuch, Univ Montpellier Paul Valéry, CRISES EA 4424, F34000, Montpellier, France ; Thierry Verdier, Univ Montpellier Paul Valéry, CNRS, IRCL UMR 5186, F34000, Montpellier, France ; Frédérique Villemur, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier, LIFAM, F34090, Montpellier, France.

Collection « Arts »
Série *Arts de la scène*

La marionnette et son drame

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

Francesca Di Fazio

Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet PuppetPlays
(financé par l'Union Européenne à travers le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020, ERC GA 835193) et en constitue l'un des résultats.

2025
Presses universitaires de la Méditerranée

Mots-clés : marionnette, dramaturgie, théâtre contemporain, auctorialité, écriture théâtrale comparée, politiques culturelles.

Illustration de couverture :
Paulo Duarte, *Sans titre*, silhouette d'ombre, photo et dessin sur tablette graphique, 2025, www.mecanika.net.

ISBN 978-2-36781-530-5 / ISBN 978-2-36781-580-0
Tous droits réservés, PULM, 2025.

C'était au théâtre d'Orange. […]
C'était le grand masque antique, qui dissimulait toutes
choses et derrière lequel le monde se concentrait
en une vision [1].

Rainer Maria Rilke.

1. Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Claude David, dans Rainer Maria Rilke, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 585-586.

Avertissement

Toutes les citations d'ouvrages dont une traduction française officielle n'existe pas, ainsi que les paroles des artistes étrangers interviewés, ont été traduites par l'autrice (de l'italien ou de l'anglais) dans le corps du texte.

Introduction

Un théâtre des possibilités

> La première personne que Winnie rencontra fut Lapin.
> — Bonjour, Lapin, dit-il, c'est toi ?
> — Faisons comme si ce n'était pas le cas, répondit Lapin,
> et voyons ce qui se passe [1].
>
> A. A. Milne.

Le théâtre de marionnettes est la forme théâtrale qui, peut-être plus que toute autre, met à nu son mécanisme fictionnel, sa nature artificielle. Toute représentation en marionnette ne peut cacher son évidente irréalité : « Faisons comme si… » La « suspension volontaire de l'incrédulité [2] » exigée du spectateur est à la base de l'espace imaginatif illimité offert par la figure animée (une expression qui, dans cet essai, sera désormais un synonyme de marionnette). Qu'elle soit faite de matériaux bruts ou sophistiqués, qu'elle soit en bois ou numérique, qu'elle ait l'élasticité des articulations ou la fixité du masque, la marionnette, par sa nature évidemment fictive — signe ou fétiche — laisse apparaître, derrière sa matérialité, une infinité de figurations possibles. Chaque aspect du théâtre — fiction, réalité, mimèsis, diégèse — trouve dans la marionnette une potentialité qui se manifeste sur scène dans toute l'immédiateté qu'offre le médium plastique. Toute signification, tout imaginaire peut être exprimé par ce signifiant matériel. Ainsi, la variété des significations qu'offre la figure s'étend de la vitalité profane

1. Alan Alexander Milne, *Winnie Puh*, cité dans Gyula Molnár, *Teatro d'oggetti*, Pise, Titivillus Edizioni, 2009, p. 9.

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

aux ressentis les plus intimes, de l'hilarité grotesque à l'expression poétique, de la bonté moralisatrice à la violence impitoyable, du double inquiétant au masque de la mort.

Cet éventail de possibilités symboliques et concrètes (une marionnette peut subir sur scène ce que le corps d'un acteur ne pourrait pas accomplir) a fasciné bien des personnalités artistiques européennes au fil des siècles : marionnettistes, bien sûr, mais aussi acteurs, metteurs en scène, théoriciens et écrivains. Entre la fin du XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle, différents courants artistiques ont porté une attention particulière au théâtre de marionnettes, principalement les avant-gardes [1]. Objet proche de l'art populaire, outil d'exploration entre la matière inerte et la matière vivante, la marionnette a permis de développer une expression artistique qui voulait se débarrasser des attitudes naturalistes. Pensons notamment à la marionnettisation de l'humain chez le personnage d'Ubu roi dans la pièce homonyme d'Alfred Jarry (1896, adaptée pour marionnettes en 1901 sous le titre d'*Ubu sur la butte*), à la théorisation de la « Surmarionnette » par Edward Gordon Craig (1908), aux scénarios pour marionnettes écrits par le futuriste Fortunato Depero (1916-17), ou encore à l'intérêt montré aux effigies par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* (1938).

Les théories et les créations qui ont fleuri autour de la marionnette à cette époque en Europe ont marqué une étape décisive dans la prise de conscience de leur art par les marionnettistes eux-mêmes. De moyen de subsistance incertain, soumis aux exigences du nomadisme territorial, le théâtre de marionnettes a eu l'occasion de se déployer (pas universellement, certes) dans des environnements sophistiqués et des théâtres permanents. Au cours du XX^e^ siècle, grâce à l'usage qu'en ont fait plusieurs personnalités éminentes du théâtre moderne, la marionnette a pu exposer ses possibilités les plus radicales. La figure est redécouverte comme un médium capable d'amener toute immatérialité — concepts, sensations, humeurs, métaphores — sur la matérialité de la scène. Ensuite, entre la fin du XX^e^ siècle et le début du XXI^e^, la liberté donnée par la figure a intéressé non seulement les marionnettistes et les marionnettistes-auteurs des textes de leurs spectacles, mais aussi les auteurs, écrivains ou dramaturges qui ont expérimenté l'écriture pour le théâtre de marionnettes. Certains auteurs contemporains de langue

1. Voir à ce propos Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Th20 », 1992.

française, en particulier, comme Daniel Lemahieu, Jean Cagnard ou Kossi Efoui, semblent avoir trouvé dans la marionnette un moyen fonctionnel pour l'expression de leur écriture, dont témoignent les relations de compagnonnage durables qu'ils ont établies avec des compagnies de marionnettistes.

Suivant ces évolutions, plusieurs revues théâtrales francophones consacrent, dès la fin des années 1990, des numéros spécialement dédiés aux liens entre la marionnette et « son » écriture, « ses » auteurs : *Puck* [1], *Études théâtrales* [2] et *Alternatives théâtrales* [3] interrogent la place de l'écriture au sein des créations contemporaines avec marionnettes. Avec l'intention d'élargir ce champ de recherche, qui reste peu exploré, et d'approfondir l'étude de ces dramaturgies, le propos principal de cet essai consiste à chercher comment les possibilités offertes par la figure ont été reprises et utilisées dans l'écriture dramatique d'aujourd'hui. Qu'offre la marionnette à l'écriture, et inversement ? Ces questions deviennent d'autant plus remarquables lorsqu'elles sont posées dans le contexte contemporain. Comme cela a été montré [4], depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle, le théâtre de marionnettes s'est rapproché davantage du théâtre d'acteurs, tant en raison d'un processus progressif d'institutionnalisation et d'inclusion du domaine de la marionnette dans la législation du spectacle vivant, qu'en raison des processus de création à l'œuvre dans les spectacles des marionnettistes, qui sont devenus de plus en plus articulés et capables d'impliquer plusieurs professionnels du spectacle pour chaque production. Certes, dans la pluralité des réalités d'aujourd'hui, des spectacles entièrement composés — écrits, mis en scène, joués — par des marionnettistes « solistes » persistent ; néanmoins, on observe que la plupart des productions peuvent inclure des professionnels comme un auteur extérieur, chargé d'écrire le texte,

1. « Écritures. Dramaturgies », *Puck*, n° 8, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 1995.

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

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

4. Voir Henryk Jurkowski, *Métamorphoses. La marionnette au XX^e^ siècle*, Charleville-Mézières, Montpellier, coédition Institut international de la marionnette et Éditions l'Entretemps, 2008 ; Didier Plassard, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, vol. 2, n° 21, décembre 2019, p. 381-401.

un dramaturge, qui soigne l'architecture dramaturgique du spectacle en faisant le lien entre le texte (lorsqu'il est présent), le jeu des acteurs et l'utilisation des marionnettes, un constructeur des marionnettes, fonction qui ne coïncide pas forcément avec le metteur en scène, un *designer* sonore, un concepteur lumière, etc. Dans le paysage multiforme du théâtre contemporain, où et comment s'inscrivent les écritures de la marionnette ? Quelles relations entretiennent-elles avec les évolutions textuelles du théâtre d'acteur ?

En raison des développements des arts de la marionnette dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle, j'ai choisi de prendre en considération les écritures qui dérivent de ces changements et qui déploient leurs échos sur les scènes d'aujourd'hui. C'est en effet à travers un corpus de pièces composées en France et en Italie entre la fin du XX^e^ siècle et les vingt premières années du XXI^e^ que je tenterai de mettre en relation les textes pour la marionnette avec les enjeux dramatiques plus récents et avec les théories qui ont dominé le champ des études théâtrales. En me concentrant avant tout sur les textes qui ont été écrits spécialement pour la marionnette par différents auteurs et marionnettistes français et italiens (notamment Marina Allegri, Marion Aubert, Francesca Bettini, Patrick Boman, Gigio Brunello et Gyula Molnár, Jean Cagnard, Guido Ceronetti, Dennis Cooper et Gisèle Vienne, Marta Cuscunà, Patrizio Dall'Argine, Joseph Danan, Frédéric Feliciano-Giret, Kossi Efoui, Fabiana Iacozzilli, Daniel Lemahieu et François Lazaro, Gérard Lépinois, Giuliano Scabia), je mettrai leur spécificité au centre de la réflexion, en étudiant le rapport des auteurs à ce moyen d'expression théâtrale, leurs démarches de travail et les poétiques qui traversent leurs écritures. Néanmoins, ces aspects seront situés dans les « réinventions [1] » continues que le drame expérimente dans le « royaume du désordre [2] » qui caractérise l'écriture théâtrale contemporaine. À une époque marquée par une fascination pour le « postdramatique [3] », comment le texte pour la marionnette a-t-il réagi à ces frottements ? Quels sont les points de contact ou les divergences entre les écritures pour marionnettes d'aujourd'hui et les tendances de l'écriture théâtrale contemporaine ?

1. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n^os^ 38-39, 2007, p. 15.

2. Jean-Pierre Sarrazac, « Il nuovo corpo del dramma », *Prove di drammaturgia*, « Dramma vs. Postdrammatico », XVI, n^o^ 1, juin 2010, p. 62.

3. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Ces questions ont rarement été posées dans le domaine des études théâtrales. Il apparaît donc nécessaire de les aborder, et de chercher des réponses qui tiennent compte des échanges fructueux entre la scène des marionnettes et le théâtre d'acteurs. Bien qu'elle reste une pratique artistique minoritaire, l'intérêt pour la marionnette s'est accru, tantôt vis-à-vis de ses formes anciennes, tantôt pour ses formes modernes (théâtre visuel, théâtre d'objets, théâtre de narration sur table, théâtre multimédia…). Certains théâtres et festivals cherchent à intégrer des spectacles de marionnettes dans leur programmation, en plus du théâtre d'acteurs. La recherche scientifique et artistique a dernièrement multiplié les occasions de s'intéresser de cette discipline [1]. D'autre part, l'exploration d'un sujet souvent laissé en marge du discours théâtral peut élargir notre connaissance de la scène actuelle et ajouter une nouvelle facette au prisme à travers lequel elle est observée.

Conditions

L'étude de la dramaturgie pour le théâtre de marionnettes s'inscrit dans un champ encore peu approfondi. L'intention de cet essai est donc de fournir des pistes de réflexion sur certaines poétiques actuelles de la marionnette, dans deux pays qui possèdent à la fois une longue tradition marionnettique et un développement contemporain florissant : la France et l'Italie. En conséquence, le corpus restreint de cette analyse ne pourrait pas fournir des données quantitatives (ni *a fortiori* globales) sur un théâtre qui est extrêmement hétérogène, allant des grandes scènes au théâtre de rue, du divertissement populaire aux formes savantes. Il est en effet apparu nécessaire de délimiter les frontières de ma réflexion. La première est d'ordre typologique : je n'examine que les écritures conçues spécialement pour la marionnette, exception faite de quelques adaptations qui constituent des réécritures originales. Une attention particulière est accordée aux textes qui présentent une littérarité et dont

1. L'Union européenne a montré un intérêt croissant pour le monde de la marionnette, en termes de financement tant de projets de recherche scientifique que de projets artistiques. En ce qui concerne les projets scientifiques consacrés aux arts de la marionnette qui ont été financés, je cite notamment *PuppetPlays* (ERC GA 835193), 2019-2024, au sein duquel cette même recherche a pris corps ; *Innovative European Puppetry* (INEUPUP), 2018-2020 ; *The Judy Project : A Critical and Historical Investigation of Women and Puppetry from the Eighteenth to the Twenty-First Century* (JPEWP 101020076), 2022-2025. Pour les projets culturels et théâtraux liés à la marionnette, voir : *Puppet Nomad Academy*, 2009-2015 ; *All Strings Attached : The Pioneers of European Puppetry Behind the Scenes*, 2015-2017 ; *EU Contemporary Puppetry Critical Platform*, 2020-2022.

le développement dramaturgique s'est construit en dialogue avec la création scénique. La seconde concerne la temporalité : tout en prenant en considération l'histoire de la dramaturgie pour marionnettes au cours du XX^e^ siècle, le corpus est constitué des textes produits entre les années 1980 et 2021, pour les raisons que je viens d'identifier. La troisième est d'ordre à la fois géographique et méthodologique : les deux pays sur lesquels se concentre cette étude, la France et l'Italie, seront analysés dans une intention comparative, en raison des panoramas artistiques similaires malgré certaines différences. En ce qui concerne l'Italie, je me concentrerai surtout sur les productions réalisées dans les régions du nord ; ceci est dû non seulement à une concentration considérable de compagnies de marionnettistes dans cette zone, mais aussi à une configuration culturelle et économique assez proche de celle de la France, qui entraîne une ressemblance des conditions de production et de diffusion de la création théâtrale. À partir des années 1960 et 1970 surtout, les échanges culturels entre la France et l'Italie se sont renforcés : une circulation d'œuvres et d'artistes, des coproductions, ainsi qu'un dialogue commun entre la création théâtrale et la recherche universitaire ont permis de créer un terrain d'entente. Dans ces paysages très proches, quelle est la place pour la création marionnettique ? La mise en relation des deux réalités offrira des perspectives dynamisantes à cette recherche, particulièrement à la croisée des chemins entre un passé culturel riche en traditions comme celui de l'Italie et une plus grande propension à l'expérimentation perceptible en France. Le poids des traditions régionales en Italie, bien plus fort qu'en France, détermine-t-il encore des différences dans l'évolution et le renouvellement des arts de la marionnette ?

Deux histoires parallèles

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

théâtrale au cours du xx^e^ siècle. En effet, bien qu'on remarque un intérêt accru des chercheurs à l'égard des textes pour la marionnette — plus en territoire français qu'en territoire italien, comme cela sera abordé par la suite —, une mise en relation des tendances dramatiques du théâtre de marionnettes avec celles inhérentes à l'histoire plus large du théâtre n'apparaît pas encore avec évidence. Qu'il s'agisse d'œuvres anonymes, de réductions, d'adaptations, de canevas mis au point par des marionnettistes ou d'œuvres écrites par des auteurs de la littérature « majeure », les textes pour marionnettes sont généralement exclus des études théâtrales par les spécialistes du secteur eux-mêmes, qui mettent davantage l'accent sur l'aspect visuel que sur l'aspect dramaturgique, au détriment du texte. De même, l'histoire et l'évolution de ces dramaturgies n'apparaissent pas dans les manuels d'histoire des spectacles, faisant du texte pour marionnettes un grand inconnu. La reconstitution historique de la littérature dramatique est elle-même imparfaite. Comme le souligne Didier Plassard :

> Prendre en compte les répertoires pour marionnettes dans l'histoire de la littérature dramatique peut ainsi conduire à certaines révisions de celle-ci : cela permettra d'introduire plus de diversité et de complexité dans la succession linéaire traditionnelle des poétiques (le Romantisme après le Classicisme, le Symbolisme après le Réalisme, le Postmodernisme après le Modernisme, etc.), laquelle ne reflète pas la variété des productions théâtrales à l'intérieur d'une même époque [1].

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

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

La dramaturgie des marionnettes comme friche

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

Déploiements

Tout en offrant un contexte historique concernant le développement des différents répertoires du théâtre de marionnettes, cette étude se concentre principalement sur les poétiques exprimées par les auteurs et les auteurs-marionnettistes dans les textes conçus spécialement pour ce type de théâtre. Les ouvrages consacrés à l'écriture pour marionnettes se sont généralement intéressés à une reconstruction du

développement de cette pratique dramatique, en suivant une approche fondamentalement historique. Dans son ouvrage *Écrivains et marionnettes* [1], Henryk Jurkowski explore d'un point de vue chronologique les rapports entre la littérature et le théâtre de marionnettes, à partir des premiers témoignages, dans les textes anciens, de références à ce type de théâtre. L'auteur s'intéresse aux relations entre le drame littéraire et sa variante populaire, c'est-à-dire aux échanges par lesquels les conventions du drame littéraire ont été subordonnées aux exigences du style populaire et par lesquels la marionnette du théâtre populaire a inspiré à son tour la littérature dramatique. En effet, son analyse établit l'importance fondamentale de l'adaptation de textes déjà existants pour la production dramatique pour marionnettes. C'est précisément dans ce caractère d'adaptation que réside, selon Jurkowski, la spécificité de l'écriture pour les marionnettes. Toutefois, le drame pour théâtre de marionnettes est-il vraiment « créatif [2] » du seul fait de son « esprit d'adaptation [3] » ? Même si la pratique de l'adaptation reste bien ancrée dans les productions d'aujourd'hui [4], j'entends évoquer la spécificité du drame pour marionnettes dans la perspective d'une inventivité auctoriale qui se rapporte non pas à un texte déjà écrit à adapter, mais à une nouvelle écriture à développer en relation avec l'élément marionnettique — en prenant appui sur son aspect plastique, ses techniques d'animation, son rapport avec l'interprète. Le vaste répertoire de textes écrits spécifiquement pour les marionnettes témoigne de leur présence constante, de leurs développements, de leur spécificité, tant à l'époque contemporaine qu'aux siècles précédents [5]. En suivant la piste que Brunella Eruli suggérait, à savoir que « la marionnette peut

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

2. Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes*, *op. cit.*, p. 350.

3. *Ibid.*

4. Voir Jennifer Ratet, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, thèse en art et histoire de l'art, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2019.

5. Pour une exploration des répertoires de théâtre de marionnettes d'Europe occidentale de 1600 à nos jours, voir la plateforme sur le site web du projet *PuppetPlays* : https://puppetplays.eu (consulté le 12 juin 2025).

jouer un rôle important dans la recherche d'un nouveau rapport entre le texte et l'image [1] », cet essai s'oriente vers l'étude de cette production dramatique restée à l'écart [2]. Observer l'écriture marionnettique à travers le prisme de l'adaptation littéraire n'est désormais plus pertinent face au régime contemporain de l'écriture théâtrale pour marionnettes, où se développe un mouvement d'auteurs qui choisissent ce type de théâtre comme lieu d'écriture. Les créations naissent en contact de plus en plus étroit avec la scène, où la participation aux répétitions suggère la parole à l'auteur — quand ce dernier est extérieur à la compagnie — ou bien où l'univers d'écriture est déployé par le marionnettiste au fur et à mesure de l'avancement des travaux — quand le marionnettiste est aussi l'auteur de ses textes. L'observation portera alors sur la posture de l'auteur, qu'il soit extérieur ou intérieur, dans les créations pour marionnettes, en mettant en évidence son caractère instable.

C'est en considérant le rapport étroit entre l'écriture et la scène que je m'intéresserai également aux pratiques dramaturgiques dans les créations marionnettiques contemporaines. L'agencement entre la parole et l'image scénique est à la base de la lecture dramaturgique que je propose de certaines créations, et c'est aussi la raison pour laquelle j'examinerai la présence du dramaturge à l'allemande [3] dans le théâtre de marionnettes contemporain en France et en Italie. En effet, compte

1. Brunella Eruli, « Le flottant et le figé ? Le théâtre comme métaphore », *Puck*, nº 8, 1995, p. 12.

2. Mon analyse a pris en compte certaines réécritures dans les cas où elles s'avéraient être de véritables réinventions d'un texte donné, et lorsqu'elles constituaient une production fondamentale dans le répertoire d'un marionnettiste ou d'un auteur. Dans deux cas (*Amleto ovvero Arlecchino principe di Danimarca* d'auteur inconnu et *Macbeth all'improvviso* de Gigio Brunello), il s'agit de réécritures à partir d'une source littéraire ; dans un autre, en revanche, il s'agit de la transformation d'une légende populaire en productions dramaturgiques pour le théâtre de marionnettes de la fin du xx^e^ siècle (la légende de la *Iena di San Giorgio* dans les réécritures de Guido Ceronetti et de Giuliano Scabia).

3. Un *Dramaturg* en Allemagne est un conseiller artistique et littéraire attaché à un théâtre, une compagnie ou une institution culturelle. Son travail peut comprendre : l'accompagnement des metteurs en scène dans leur interprétation des textes ; l'analyse et l'adaptation de pièces, parfois en proposant des versions modernisées ou contextualisées ; le choix des œuvres dans la programmation d'un théâtre ; la recherche et la documentation pour enrichir les productions théâtrales ; la rédaction de notes dramaturgiques et de textes critiques pour les spectateurs. Cette fonction s'est développée dans le théâtre allemand et s'est institutionnalisée sous l'influence de figures comme Gotthold Ephraim Lessing, considéré comme l'un des premiers dramaturges au sens allemand du terme, lorsqu'il travailla pour le théâtre de Hambourg au xviii^e^ siècle. Ce rôle existe également dans d'autres pays germanophones (Autriche, Suisse) et a été adopté dans certains théâtres ailleurs en Europe et dans le monde.

tenu de la complexification de la scène du théâtre de marionnettes, qui se rapproche de plus en plus du théâtre d'acteurs en termes de conditions et méthodes de production, on observe une présence croissante du rôle du dramaturge au sein des créations, notamment sur le territoire français. Comment cette fonction est-elle en train de se développer au sein des arts de la marionnette ? Si Joseph Danan a pu identifier le sens « moderne » de la dramaturgie comme « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre [1] », cela s'applique-t-il à un théâtre qui naît souvent sans texte initial, comme je viens de l'indiquer, et dont le texte est créé par la communication entre le langage de la marionnette et les autres langages scéniques ? Quelle est, alors, la spécificité du rôle du dramaturge lorsqu'il travaille avec les codes de la marionnette ?

Je vais plonger, enfin, dans l'analyse des textes et des créations marionnettiques. Le corpus s'articule entre des textes qui ont été écrits par les marionnettistes eux-mêmes (comme c'est le cas dans presque toutes les expériences italiennes examinées) et d'autres nés de la rencontre d'un auteur dramatique avec des compagnies de marionnettistes (situation bien plus répandue en France). Cependant, le choix des textes ne sera pas déterminé par cette différence, mais plutôt en fonction des motifs transversaux qui y sont développés. En interrogeant les univers dramatiques de la marionnette aujourd'hui, l'enjeu sera de définir quelles possibilités poétiques la marionnette suscite chez les auteurs contemporains ou, inversement, auxquels de leurs besoins elle répond dans sa présence scénique. En procédant ainsi, je vais identifier trois grands territoires dans lesquels la marionnette semble opérer de manière fructueuse sur la scène actuelle. Dans le premier, elle apparaît comme une « mémoire », c'est-à-dire qu'elle témoigne d'un mouvement de l'auteur contemporain orienté vers le vocabulaire des différentes traditions de marionnettes — les caractérisations, les personnages, les routines typiques, les histoires récurrentes — qui réutilise librement ce matériel dans des états « rhapsodiques [2] » de l'écriture théâtrale. Dans le second, la marionnette est configurée comme un truchement faisant face au réel, exploité par l'auteur pour aborder des épisodes traumatiques de l'histoire ou des événements qui marquent de manière problématique notre époque. Enfin, dans le troisième, l'objet marionnettique se fait le porteur de différentes figurations du mal, nous amène dans les régions les plus perturbées de l'esprit humain, à la rencontre de ce que l'on écarte, habituellement, de nos vies.

1. Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 8.
2. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé poche, 1999.

CHAPITRE PREMIER

Le grand inconnu

1 Écrire vers la matière

Si le texte pour le théâtre de marionnettes est un grand inconnu, il sera d'abord nécessaire de le décrire, en s'appuyant sur les sources et les études existantes, puis de l'encadrer dans le système complexe des dramaturgies contemporaines. Le mot « texte » demande à être examiné à travers le prisme qui le décompose dans ses multiples formes. Le texte pour le théâtre de marionnettes trouve dans ses formes variées et labiles une spécificité particulière : il s'étend des simples canevas aux textes structurés, des indications visuelles aux poèmes littéraires, d'écrits bavards à des partitions de mouvements, de traces gardant la mémoire de la scène aux textes déposés sur le papier avant de s'accomplir sur le plateau. Dans la répartition proposée par Didier Plassard entre « textes événements » (conçus pour des circonstances éphémères, et dont aucune trace n'est généralement conservée) et « textes monuments » (dont « l'inscription sur un support durable et la réactualisation régulière » est assurée), les spectacles de marionnettes appartiennent plutôt à la première catégorie, reposant « sur cet équilibre, chaque fois modifié, entre la part de la reproduction routinière et celle de l'invention renouvelée au contact du public [1] ». L'état instable du texte pour marionnettes découle donc du fait que les marionnettes ont longtemps appartenu, en majorité, à une forme de théâtre « léger », qui doit pouvoir s'adapter facilement à des types de public très différents selon le lieu de représentation. Il existe aussi une autre contrainte, toujours d'ordre matériel, qui agit sur la spécificité du texte pour marionnettes : sa nature multiforme ressort également de la multiplicité des formes

1. Didier Plassard, « Texte événement, texte monument », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n^os 245-246, 1^er et 2^e trimestre 2010, p. 11.

de la matière même pour laquelle le texte est conçu. La création du texte ne peut se passer d'un rapport constant avec l'objet scénique. La présence marionnettique appelle ainsi une reconfiguration des paradigmes dramatiques, elle exige que le mot se prête au jeu de la forme ou, le cas échéant, lui cède la place. « Parfois, il faut savoir renoncer à une belle réplique pour une belle manipulation », a résumé l'auteur Patrick Boman lors d'une rencontre sur l'écriture littéraire pour la marionnette [1].

C'est donc à travers cette relation de la parole avec son destinataire scénique que je propose d'analyser les dramaturgies pour le théâtre de marionnettes contemporain, d'où la décision d'utiliser le terme « dramaturgies », qui prend en compte dans son entier l'aspect architectural de la composition théâtrale. En ce sens, le terme « dramaturgie » permet de ne pas décomposer ce qui, dans le théâtre de marionnettes encore plus que dans le théâtre d'acteurs, procède ensemble : le langage verbal et le langage scénique. Dans ce premier chapitre, je vais d'abord présenter les affinités et les divergences entre les systèmes théâtraux des deux pays concernés, la France et l'Italie, en soulignant comment les politiques culturelles ont influencé la sphère de l'écriture pour marionnettes. Ensuite, j'analyserai brièvement les évolutions que le texte dramatique pour marionnettes a traversées au fil des siècles, en examinant surtout les expériences qui ont conduit à des changements radicaux dans la conception des spectacles marionnettiques dans la deuxième moitié du xx^{e} siècle. Dans un second temps, en revenant sur des théories littéraires et dramatiques fondamentales [2], le propos sera de déterminer la relation entre la dramaturgie pour marionnettes et celle du théâtre d'acteur, et d'observer comment ces deux écritures dramatiques se nourrissent l'une de l'autre, se répondent et s'influencent dans le processus de création textuel et scénique.

1. « Le point de vue des auteurs » : Hervé Blutsch, Jean Cagnard, Catherine Zambon, Patrick Boman. Modératrices : Carole Guidicelli, Julie Sermon. Colloque international de *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (xvii^{e}-xxi^{e} siècles) », université Paul-Valéry Montpellier 3, 14-16 octobre 2021. La captation vidéo de la table ronde des auteurs est consultable en ligne : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/session-2-jeudi-apres-midi/le (consulté le 29 mars 2024).

2. De la crise du drame théorisée par Péter Szondi à la « rhapsodisation » de Jean-Pierre Sarrazac, du postdramatique de Hans-Thies Lehmann au retour des auteurs des dernières années du xx^{e} siècle.

2 Géographies de la figure

2.1 Cousins éloignés

S'il est vrai, d'une part, que les échanges culturels entre la France et l'Italie sont fréquents et que grâce à certains festivals il a été possible de faire circuler en Italie des spectacles de marionnettes français et inversement, chacune des deux nations présente des caractéristiques particulières. De manière générale, la France apparaît nettement plus attentive aux arts de la marionnette que l'Italie. Une première grande différence est celle liée à l'histoire de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette (ESNAM [1]) et du Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières, le plus important festival européen dédié aux marionnettes. La particularité de l'école est d'être située à l'intérieur de l'Institut international de la marionnette, centre où se rencontrent la recherche, la formation et la création. L'école de Charleville-Mézières joue aussi un rôle important dans la création de liens entre les arts de la marionnette et l'écriture dramatique contemporaine : la première mise en scène de la pièce *C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu* [2] de Philippe Minyana a été créée en 2008 sous forme d'atelier-spectacle par les élèves de l'ESNAM, dirigés par les marionnettistes Jean-Louis Heckel et Sylvie Baillon. Quant au festival, dont la première édition remonte à 1961, il constitue un événement d'une durée de dix jours qui, à cadence bisannuelle, accueille environ 150 000 spectateurs. Un autre pôle particulièrement important en France est constitué par le Théâtre Mouffetard de Paris, qui accueille depuis 2013 le Théâtre de la Marionnette à Paris et qui organise deux festivals : la Biennale internationale des arts de la marionnette, vitrine de la scène marionnettique mondiale, et les Scènes ouvertes à l'insolite, donnant visibilité à la nouvelle génération de marionnettistes.

Bien que l'Italie soit le berceau de riches et anciennes traditions de marionnettes, la marionnette contemporaine s'y est développée de manière inégale, reflétant le manque de centralisation des politiques culturelles du pays. Les festivals dédiés sont nombreux, mais seuls

1. Active depuis 1987 et fondée par Margareta Niculescu et Jacques Félix, l'ESNAM dispense une formation initiale de haut niveau à travers un cursus d'études supérieures de trois années et délivre le Diplôme national supérieur professionnel de comédien (DNSPC), spécialité Acteur-marionnettiste.

2. Philippe Minyana, *La Petite dans la forêt profonde. C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*, Paris, L'Arche, 2008.

quelques-uns d'entre eux jouent un rôle de véritable vitrine nationale et internationale. Parmi ceux-ci, on peut citer le festival *Arrivano dal mare !*, fondé en 1975 par Stefano Giunchi et Sergio Diotti et dirigé maintenant par le Teatro del Drago de Ravenne ; le plus récent *Festival Incanti* de Turin (lancé en 1994 par la Compagnia Controluce Teatro), qui se définit comme « une exposition dédiée au Théâtre de figures pour les adultes » et qui propose un encouragement important à la création pour les jeunes compagnies à travers le *Progetto cantiere* ; l'*Alpe Adria puppet festival*, organisé par le Centro teatro animazioni e figure de Gorizia, offre une riche programmation internationale ; à Rome, c'est le festival IMMAGINA qui, en plus des spectacles, propose des ateliers, expositions et rencontres ; plus au sud se trouve *La macchina dei sogni*, festival fondé à Palerme en 1984 et organisé par l'Associazione figli d'Arte Cuticchio, centré principalement sur le théâtre des *pupi* siciliens et des pratiques contiguës (comme le *cunto* et autres techniques de narration orale et de théâtre de rue) ; le *Festival di Morgana*, palermitain lui aussi, avec une programmation plus hétérogène, fondé et organisé par le Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino depuis 1975. Toutefois, aucune de ces réalités n'a pu évoluer vers la création d'un véritable centre national pour les arts de la marionnette. Un autre manque important sur le territoire italien est celui relatif aux sources archivistiques, dispersées entre bibliothèques publiques, fondations, théâtres, musées et surtout des collections privées souvent difficiles d'accès. Même la naissance d'une école dédiée à la marionnette en Italie n'a jamais été possible. Les tentatives n'ont pas manqué : d'abord l'Atelier delle figure-scuola per burattinai e contastorie, né à Faenza au sein du festival cité plus haut *Arrivano dal mare !*, suivi de plusieurs cours intensifs dispensés par différentes compagnies (telles que, à Naples, La Domus di Pulcinella du marionnettiste-*guarattellaro* Gaspare Nasuto), sans toutefois qu'aucune ne se soit jamais développée en un véritable institut, à l'exemple des formations diplômantes pour acteurs, comme c'est le cas à l'ESNAM de Charleville. En 2019 est cependant né un cours sur plusieurs sites, *Animateria*, qui semble entreprendre de pallier le manque d'une formation nationale complète pour les nouvelles générations de marionnettistes. Grâce à la collaboration entre trois centres de production, le Teatro Gioco Vita de Piacenza, le Teatro delle Briciole de Parme, le Teatro del Buratto de Milan, d'une compagnie de tradition, le Teatro del Drago de Ravenne, ce cours, malgré ses limites (d'une durée annuelle, il n'est subventionné que par des fonds européens et ne fournit qu'une attestation de participation et non un diplôme) est né

avec l'intention précise de combler le vide de la formation dans cette discipline et avec l'espoir de pouvoir devenir, à l'avenir, une véritable école. De même, l'enseignement des arts de la marionnette a rarement été inséré dans les programmes d'études des universités ou des académies. Quelques exceptions importantes ont été la chaire de *Teatro d'animazione* au DAMS (*Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo*) de Bologne offerte en 1972 à l'artiste marionnettiste Maria Signorelli, ou le cours d'enseignement de *Teatro di animazione* tenu pendant quelques années par Alfonso Cipolla à l'université de Turin. À ce jour demeurent les recherches et les enseignements que certains professeurs d'université consacrent au théâtre de marionnettes, les recherches promues par des fondations telles que l'Istituto per i beni marionettistici e il teatro popolare (Grugliasco, Turin) ou la Fondazione famiglia Sarzi (Cavriago, Reggio-Emilia), et la Civica scuola di teatro Paolo Grassi de Milan, qui prévoit des cours de théâtre de marionnettes. De ce point de vue, même en France, les arts de la marionnette ne constituent pas un champ d'études, même si la recherche progresse, comme le montrent les enseignements dédiés aux arts de la marionnette dans plusieurs universités et instituts de formation professionnelle.

En ce qui concerne la théorisation autour du théâtre de marionnettes et l'étude de cette pratique, les différences entre la France et l'Italie sont, là aussi, sensibles. La France possède deux principaux magazines de référence consacrés aux arts de la marionnette, *Puck — La marionnette et les autres arts* (1988-2015) et *Manip*, le journal édité par l'Association nationale des théâtres de marionnettes et arts associés (Themaa). En outre, plusieurs revues scientifiques francophones ont consacré, au fil des ans, des numéros à des thèmes liés au théâtre de marionnettes (*Agôn*, *Alternatives théâtrales*, *Études théâtrales*, *Europe*…). En Italie, il manque une revue dédiée exclusivement au monde de la marionnette. La revue en ligne *Eolo*, très attentive à l'art de la marionnette, se consacre cependant plus généralement au théâtre jeune public. Enfin, il est possible de trouver des approfondissements thématiques dans quelques revues d'art et de critique théâtrale (*Arabeschi*, *Ateatro*, *Doppiozero*, *Il tamburo di Kattrin*, *PAC — Pane Acqua Culture*, *Teatro e Critica*, *Skenè* [1]…). Le magazine *Animatazine* [2], créé par les artistes Alessandra Amicarelli et Valeria Sacco, a vu son numéro zéro paraître en mars 2022,

1. À cette adresse internet, il est possible de trouver une liste assez exhaustive des revues italiennes dédiées à la critique théâtrale : https://r.unitn.it/it/lett/laboratorio-teatrale/siti-e-riviste-di-critica (consulté le 29 mars 2025).

2. https://fr.animatazine.org (consulté le 29 mars 2025).

consultable en trois langues (italien, français et anglais). Il s'agit non pas d'une revue critique ou scientifique mais plutôt d'un fanzine publié de manière indépendante, grâce à une campagne de *crowdfunding*. La naissance de ce magazine, comme le dit Amicarelli, répond clairement au « manque d'éditions axées sur la scène contemporaine de la marionnette [1] » détectable en Italie.

2.2 Quelques remarques sur le développement des aides à la création dramatique en France et en Italie

On constate un clivage remarquable entre la pratique marionnettique en France et en Italie : alors qu'en France, surtout depuis les années 1990, il y a eu plusieurs collaborations entre des auteurs dramatiques et des artistes du théâtre de marionnettes, ce qui a donné lieu à l'apparition de nouvelles écritures pour la scène des figures, la production italienne contemporaine de textes pour les spectacles avec marionnettes est presque entièrement la prérogative des marionnettistes eux-mêmes. En Italie, on trouve des exemples d'auteurs littéraires qui ont écrit des textes spécialement pour la marionnette, dont certains noms célèbres : Giuseppe Giacosa, Arrigo Boito, Fortunato Depero, Massimo Bontempelli, Italo Calvino, Dario Fo, Guido Ceronetti (pour ne citer que quelques-uns parmi les plus connus des XIX^e^ et XX^e^ siècles). Cependant, il s'agissait souvent de productions mineures, jouées occasionnellement. Parfois les scénarios n'étaient pas entièrement conçus pour des marionnettes, mais pour des acteurs qui devaient assumer leur personnage (*Il Filo* [2] de Giacosa), ou bien ils étaient des textes conçus pour des acteurs et des marionnettes (*Siepe a nord ovest* [3] de Bontempelli). Malgré le caractère non systématique de ces expériences passées, elles n'en sont pas moins extraordinaires si l'on considère la situation actuelle. Aujourd'hui, il est presque impossible de trouver des textes d'auteurs littéraires italiens écrits spécifiquement pour le théâtre de marionnettes. Cette pratique semble s'être éteinte et chaque

1. Alessandra Amicarelli, « Un fanzine comme laboratoire », *Manip*, n° 68, Paris, octobre-novembre-décembre 2021, p. 29.

2. Giuseppe Giacosa, *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette*, Turin, F. Casanova Libraio-Editore, 1883.

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

artiste marionnettiste soit réécrit des textes provenant des différentes traditions, soit en écrit de nouveaux pour son théâtre. Rares sont les occasions où un texte écrit par un marionnettiste est ensuite repris par un autre : chacun semble enfermé dans son propre répertoire. En revanche, nombreuses sont les compagnies françaises qui choisissent de mettre en scène des textes d'auteurs vivants, ou qui demandent directement un texte à un auteur, ou encore qui développent des formes de compagnonnage avec un auteur-dramaturge avec lequel ils composent une écriture scénique. Parmi les collaborations les plus fructueuses et durables en France, il est possible de citer Daniel Lemahieu avec le Clastic Théâtre de François Lazaro, Jean Cagnard avec la C^ie^ Arketal puis avec l'actrice Catherine Vasseur, Kossi Efoui avec le Théâtre Inutile, ou encore la C^ie^ Houdart-Heuclin avec Gérard Lépinois. Les compagnies qui choisissent de monter des textes contemporains sont également nombreuses, même si ceux-ci ne sont pas toujours spécialement composés pour les marionnettes.

D'où vient, alors, cette divergence ? On pourrait nommer diverses raisons d'ordre artistique, ou poétique, ou encore esthétique, mais il y a une raison pratique qui peut expliquer concrètement l'origine de cet écart (car la raison pratique étaye toujours, même si elle est cachée, la création théâtrale). La France et l'Italie possèdent deux systèmes différents d'aides à la création théâtrale, affectant à la fois le théâtre d'acteurs et le théâtre de marionnettes. La décentralisation a été la première politique culturelle qui ait réellement changé la situation en France. En faisant sortir le théâtre de Paris, Jeanne Laurent, responsable du service des spectacles au ministère des Beaux-Arts de 1946 à 1952, a notamment soutenu la création de différents centres dramatiques nationaux (CDN). La décentralisation — et les changements auxquels elle a conduit — a été si marquante que, en 2007 encore, Michel Vinaver pouvait dire que :

> […] sans elle, écrivain, je ne serais pas allé vers le théâtre, et c'est le cas de la plupart des auteurs dramatiques français vivants. […] La décentralisation a entraîné une libération des pratiques dramatiques et, pour commencer, de l'écriture dramatique [1].

1. Michel Vinaver, « Que vive le théâtre décentralisé ! », *Le Monde*, 14 mai 2007. www.lemonde.fr/idees/article/2007/05/14/que-vive-le-theatre-decentralise-par-michel-vinaver_909777_3232.html (consulté le 30 novembre 2021).

L'initiative de Jeanne Laurent a également conduit à l'introduction, en 1947, de l'Aide à la première pièce (une rallonge budgétaire pour la création des pièces nouvelles), ce qui a constitué un fort encouragement à la production dramatique. Après 1967, le système est remis à la Commission d'aide à la création dramatique, et les conditions d'éligibilité changent : les directeurs de théâtres ne sont plus obligés de monter une nouvelle pièce d'un auteur dramatique ; une création collective ou une adaptation confèrent les mêmes droits. À ce moment-là, les compagnies et les théâtres ont rapidement commencé à créer leurs propres dramaturgies, se passant d'auteurs. La récession des années 1970, de plus, entraîne des difficultés financières, et une réduction des débouchés.

> C'est alors qu'il devint de bon ton de déclarer que le temps de l'auteur dramatique était passé [1].

Les enjeux économiques, législatifs et, non des moindres, culturels s'étaient alignés et avaient conduit à la fameuse proclamation de « la mort de l'auteur » : le manque de soutien économique poussait les compagnies à écrire leurs propres pièces, une coutume amplifiée par l'« utopie de la création collective [2] » qui s'était développée dans les années 1960 et 1970.

À partir des années 1980, une série de mesures ont été prises pour sortir de l'impasse dans laquelle le théâtre, ou plutôt les auteurs théâtraux français, se trouvaient. Grâce à l'intervention directe de l'État (en particulier du ministre de la Culture, Jack Lang, et de son directeur du théâtre, Robert Abirached), depuis 1982 l'Aide à la création dramatique a été réformée de manière substantielle, en donnant la possibilité aux auteurs de soumettre directement leurs textes, alors qu'auparavant seuls les directeurs de compagnie ou de théâtre pouvaient postuler. La publication, en 1987, du rapport de Michel Vinaver [3] a contribué à donner une résonance aux problématiques liées notamment à la publication des textes dramatiques. Les institutions théâtrales ont également joué un rôle fondamental dans le développement de la création dra-

1. David Bradby, *Le Théâtre français contemporain (1940-1980)*, traduction de Georges et Françoise Dottin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 330.

2. Didier Plassard, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, nº 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Charleville-Mézières, Éditions Institut international de la Marionnette, 2002, p. 11.

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

matique : l'ouverture du Théâtre national de La Colline, en 1988, a signifié un nouvel intérêt pour les textes d'auteurs. En outre, l'attention que Lucien et Micheline Attoun ont accordée à l'écriture dramatique a entraîné la transformation du Théâtre ouvert en un Centre national des dramaturgies contemporaines. Grâce aux éditions de pièces, aux lectures et aux mises en espace qui y sont organisées, le Théâtre ouvert est devenu un véritable point de référence pour les jeunes dramaturges. Un autre pôle important pour le développement des écritures pour le théâtre est la Maison Antoine Vitez à Montpellier. Le centre international de la traduction théâtrale peut-être le plus fondamental en ce sens est la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon [1]. La Chartreuse a entre autres joué un rôle névralgique dans le développement des écritures destinées à la scène des marionnettes, grâce aux activités que la directrice de l'époque, Françoise Villaume, a proposées avec « Les Rencontres nationales de la marionnette » entre 1999 et le début des années 2000. Elles étaient des occasions de rencontre entre auteurs dramatiques contemporains et artistes marionnettistes, visant à rendre possibles des collaborations. De cette occasion sont effectivement nées différentes expériences artistiques, comme en témoigne Jean Cagnard :

> J'ai connu ensuite la Chartreuse et les auteurs dramatiques qui gravitaient autour, c'est là que j'ai rencontré les marionnettes. […] Les auteurs, nous avons été fascinés par la marionnette, sa puissance, très métaphorique, mais aussi du point de vue de l'écriture : la présence du manipulateur crée un étage supplémentaire à la fusée avec tout ce que cela peut permettre comme superposition de langages. […] De leur côté, les marionnettistes présents à la Chartreuse ont peut-être aussi compris que l'écriture était un boulot à part entière [2].

La situation italienne est tout à fait différente. De manière générale, l'ensemble du financement des arts du spectacle s'effectue dans le cadre du système FUS (*Fondo unico per lo spettacolo*, « Fonds unique pour les arts du spectacle »), qui règle les subventions publiques dans les secteurs du spectacle vivant. Ainsi, chaque année, l'État intervient partiellement pour soutenir les activités culturelles. Entré en vigueur en 1985, le FUS est inséré chaque année à l'intérieur de la loi de finances

1. Devenue en 1990 Centre national des écritures du spectacle, proposant des résidences à des auteurs bénéficiant d'une bourse du Centre national du livre.

2. Jean Cagnard, « Écrire "pour", "avec", "par", "tourné vers" la marionnette ? », *Europe*, n^os^ 1106-1107-1108, « La marionnette aujourd'hui. Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, p. 38.

et réparti entre les différents secteurs par un décret du ministère du Patrimoine et des Activités culturelles. La part la plus consistante est réservée à l'opéra (pas moins de 45 %), suivi du cinéma (environ 20 %) et de la musique (15 %), le reste étant réparti entre la danse, le théâtre, le cirque et les spectacles itinérants. En 2017, le théâtre de marionnettes ne représentait que 1,08 % de l'enveloppe annuelle allouée par le gouvernement via le FUS [1]. En ce qui concerne le financement du secteur des arts du spectacle théâtral, les subventions sont attribuées sur la base de la présentation par chaque organisme (théâtres, centres de production, organismes de programmation et festivals) d'un projet artistique sur trois ans. Le mécanisme de subvention, tout en prévoyant une commission chargée d'évaluer la qualité artistique des projets soumis, est principalement automatique, basé sur les données fournies par les différents organismes : parmi celles-ci, on trouve les journées de production et de travail dans une année, les contributions d'autres entités publiques, le nombre de représentations annuelles de pièces d'auteurs vivants et de spectacles de recherche, le pourcentage de personnel artistique et technique/administratif. En ce qui concerne le « nombre de représentations annuelles de pièces d'auteurs vivants », le minimum requis pour les Théâtres nationaux est de deux par an (avec un auteur de nationalité italienne) et d'une par an pour les TRIC (*Teatri di rilevante interesse culturale*, « Théâtres d'intérêt culturel significatif »). Comme le montrent ces chiffres, le soutien apporté à la création de pièces d'auteurs vivants est décidément faible, et ce d'autant plus si l'on considère qu'aucune bourse d'aide à la création dramatique n'est prévue au niveau national.

Il n'existe pas de véritables centres dramatiques nationaux, mais plutôt des associations culturelles sans but lucratif (Siad — *Società italiana autori drammatici* ; CENDIC — *Centro nazionale drammaturgia italiana contemporanea*) dont les activités ont peu d'impact en termes de soutien financier aux auteurs. Le parcours pour les auteurs dramatiques peut donc se fonder presque exclusivement sur des concours et des prix spécifiquement dédiés à l'écriture dramatique : parmi ceux-ci, les plus reconnus au niveau national sont le *Premio Riccione per il teatro*, institué en 1947, et le *Premio Hystrio scritture di scena* (1989). La section « nouveau texte ou projet dramaturgique italien » du *Premio Ubu*, le principal prix

1. Disegni di legge e relazioni, Documenti, « Il Fondo Unico per lo Spettacolo per le attività teatrali », Observatoire du Spectacle à partir des données de la Direction Générale du Spectacle, doc. LVI n° 1, https://documenti.camera.it/_dati/leg18/lavori/documentiparlamentari/indiceetesti/056/001/00000005.pdf (consulté le 20 mars 2025).

de théâtre en Italie (fondé en 1977 par Franco Quadri), est également substantielle. D'autres possibilités sont offertes par des festivals qui prévoient des concours et des parcours de soutien artistique pour jeunes auteurs (entre autres, la Biennale de Venise — Biennale College Teatro Autori ; Kilowatt Festival — NdN Network Drammaturgia Nuova). En plus de prévoir une récompense, ces prix signifient surtout, pour les jeunes auteurs, l'occasion de se faire connaître, de développer un réseau en vue de possibles collaborations et de production théâtrale de leurs textes. Récemment le projet *Fabulamundi — Playwriting Europe* a donné une forte impulsion à la circulation des écritures dramatiques, en promouvant des rencontres entre auteurs européens et en stimulant des productions théâtrales internationales de textes d'auteurs aussi bien émergents que confirmés.

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

> Quant à l'édition théâtrale, chacun connaît, depuis le rapport Vinaver, sa situation de crise : le théâtre ne se vend guère, au mieux sur les lieux du théâtre au moment de la représentation, les grands éditeurs généralistes s'en sont désintéressés et sa publication n'est plus que le fait d'une poignée de petits éditeurs spécialisés et « militants » (L'Arche, Éditions Théâtrales, l'Avant-Scène). Enfin les statuts de la SACD ne permettent pas à l'éditeur d'être intéressé aux droits de représentation [1].

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

1. Bernard Faivre D'Arcier et Françoise Voeckel, « La politique du théâtre et les auteurs dramatiques », *Revue des Deux Mondes*, février 1992, p. 51-63.

3 Les dramaturgies pour la marionnette

3.1 Des propositions sur la dramaturgie pour marionnettes

Au commencement de son ouvrage *Écrivains et marionnettes*, Henryk Jurkowski écrit :

> […] en vain chercherions-nous des traces du drame pour marionnettes dans le passé lointain du théâtre. L'antiquité connaît la marionnette théâtrale, mais aucun des textes dramatiques écrits pour le théâtre de marionnettes ou utilisés par lui n'est parvenu jusqu'à nous [1].

Le plus souvent improvisées, les représentations de théâtre de marionnettes n'ont pas laissé de traces écrites, sauf dans des témoignages littéraires : par exemple dans le *Symposium* de Xénophon ou, à une époque postérieure, dans le *Don Quichotte* de Cervantes, où émerge la fonction narrative que le texte accomplit dans le spectacle de marionnettes. Si l'on ne tient pas compte de la citation d'un extrait d'un spectacle en castelet dans le texte théâtral de Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, les premières œuvres manifestement écrites pour marionnettes datent de la seconde moitié du XVII^e^ siècle.

Dans les scénarios qui ont été écrits (et qui sont arrivés jusqu'à nous) entre le XVII^e^ et le XIX^e^ siècle, surtout en ce qui concerne les adaptations populaires, les textes originaux étaient non seulement coupés de manière significative, mais l'intrigue elle-même pouvait rester subordonnée aux aventures les plus célèbres du héros populaire, ou bien le texte était parodié. Les principales sources de ces adaptations étaient les mystères, les drames élisabéthains, le mélodrame bourgeois, les récits chevaleresques, les textes d'opéra ou d'autres drames théâtraux tels que celui de Faust, dont la tradition s'étendait de l'Allemagne à toute l'Europe, devenant peut-être le plus grand « classique » du répertoire de marionnettes, avec d'autres fondamentaux qui circulaient dans toute l'Europe (Don Giovanni) ou qui étaient incontournables dans le répertoire d'un pays (*La Tentation de saint Antoine* en France). Ces adaptations, colportées par de marionnettistes itinérants, ont donc impliqué tous les genres littéraires, des drames religieux à la littérature baroque jusqu'au romantisme, en les actualisant dans leur style « populaire ». Une spécificité propre au théâtre des têtes de bois, et en particulier à celui traditionnel des marionnettes à gaine, est en effet le dynamisme,

1. Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, *op. cit.*, p. 3.

cette capacité de transformation dramatique et stylistique que je viens d'esquisser. C'est en raison de cette variété qu'il est difficile de trouver une description exhaustive des grammaires du théâtre de marionnettes. Une tentative de classification des textes pour marionnettes avait été mise en œuvre par Roger-Daniel Bensky dans son ouvrage *Structures textuelles de la marionnette de langue française* [1], mais, si la structure du livre avait sa propre cohérence et proposait une taxonomie relativement fonctionnelle, cela était probablement dû à l'étroitesse des types de textes analysés, relevant essentiellement de deux catégories seulement, celles de la satire et de la féerie. Une classification complète semble demeurer une intention utopique et en définitive vouée à l'échec, par rapport à l'énorme variété non seulement des différents registres présents dans le théâtre de marionnettes (formes cultivées ou populaires), mais aussi des techniques : les textes destinés à la marionnette à gaine sont différents de ceux pour la marionnette à fils, ceux pour les ombres diffèrent de ceux pour les *pupi*, et ainsi de suite.

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

Une partie de la critique qui s'est intéressée au théâtre de marionnettes dans la seconde moitié du xx^e^ siècle, surtout après 1968 avec une attention aux marges expérimentales, a été facilement fascinée par la théorie selon laquelle le théâtre de marionnettes, en tant que forme « populaire » et donc moins structurée, a toujours été une forme de spectacle à structure ouverte, réceptive aux interpolations d'autres

1. Roger-Daniel Bensky, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 1969.

matériaux textuels ou scéniques, organisée selon une juxtaposition de fragments, un assemblage de noyaux sémantiques autonomes et non selon un développement linéaire de l'intrigue. En particulier, selon une analyse de Luigi Allegri [1], la structure fragmentaire du théâtre de marionnettes et son appartenance à la culture folklorique sont à l'origine de sa perméabilité aux différentes suggestions culturelles qui entrent dans la structure du théâtre de marionnettes. Selon lui, ces suggestions maintiennent, d'une part, leur propre identité, car elles sont insérées dans le système ouvert et fragmentaire du spectacle, sans dissimulation des lacunes sémantiques ; d'autre part, elles sont adaptées et assimilées afin d'être crédibles dans le contexte.

> Le résultat final n'est plus une œuvre qui se donne comme un tout, qui ne peut être appréciée que comme un objet fini, qui dissimule l'activité qui l'a produite, mais un texte qui permet de lire l'activité de production matérielle qui l'a constitué [2].

La définition, bien que fascinante, risque de faire croire que la structure dramatique des textes du théâtre de marionnettes a toujours été composée selon des critères modernes, voire post-modernes : l'œuvre inachevée, le *work in progress*, le processus constitutif. Il convient donc de la contextualiser et éventuellement de l'appliquer aux expériences offertes par la scène du théâtre de marionnettes dans les années 1970, époque à laquelle cette réflexion a été écrite. En effet, même si le théâtre de marionnettes, ou plutôt une partie de celui-ci (Luigi Allegri se réfère surtout au théâtre de marionnettes à gaine), présente certaines des caractéristiques énumérées ci-dessus, cela ne signifie pas qu'il soit toujours possible d'appliquer les théories de manière rétroactive : ce qui pouvait être valable pour le théâtre de marionnettes à l'époque où Luigi Allegri écrivait, ne l'est pas nécessairement pour les textes écrits au XIX^e^ siècle ou pour ceux qui sont produits aujourd'hui pour les scènes contemporaines. Si l'on regarde, par exemple, les scénarios italiens pour le théâtre de marionnettes du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle (ceux dont le texte est transcrit dans son intégralité), il n'est pas évident de trouver l'organisation par fragments, l'interpolation, la preuve de l'« activité de production matérielle » dont parle Luigi Allegri. En y regardant de plus près, il ne sera pas difficile d'identifier certains éléments d'interpolation, comme des références à l'actualité socio-historique entourant le

1. Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo : il teatro di burattini e marionette*, Parme, Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978.
2. *Ibid.*, p. 70.

texte, éléments qu'il était effectivement nécessaire d'inclure en vue de la rentabilité du spectacle. Cependant, ces interpolations n'affectaient pas le cours de l'intrigue, qui avait beaucoup plus à voir avec les caractéristiques du drame classique qu'avec les drames décousus et *in progress* dont parle Luigi Allegri. Un exemple en est le texte à thème historique *La battaglia di Palestro*, appartenant à la famille Rame, qui dépeint l'issue d'une bataille du Risorgimento italien survenue le 30 mai 1859. La date d'écriture n'est pas connue mais, selon Alfonso Cipolla [1], la pièce a été rédigée « probablement peu après les événements [2] », car elle contient des interpolations de proclamations faites par le roi Vittorio Emanuele II aux troupes à cette même période. Ces insertions, directement issues des journaux officiels, sont utilisées par l'auteur (anonyme) pour caractériser le roi « dans le plein respect de la vérité historique [3] », et sont insérées harmonieusement en tant que répliques du roi, sans nuire au développement dramatique du texte. Son intrigue, linéaire de fait, raconte de manière captivante comment le personnage populaire de Gianduja aide l'armée piémontaise à découvrir un informateur et à vaincre ainsi les Autrichiens à Palestro. Si l'on considère, en outre, que nombre de textes pour marionnettes au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles sont dérivés des grands textes du théâtre d'acteur, il semble difficile d'imaginer comment ils auraient pu modifier le cours de l'intrigue de manière significative. Comme le souligne Giovanni Moretti :

> […] il ne faut pas oublier que les copistes tirent, inconsciemment, une importante formation dramaturgique de leur travail, car ils ont la possibilité de s'approprier les caractéristiques structurelles du texte dramatique [4].

Le public, populaire ou non, aimait voir dans les castelets les mêmes drames que ceux des grandes scènes, ou suivre l'histoire d'un roman à succès, ou encore être ému par le mélodrame le plus déchirant. En effet, lorsque les marionnettistes mettaient en scène des adaptations dramatiques et littéraires, ils en conservaient sensiblement l'intrigue :

1. Voir l'étude par Alfonso Cipolla, « La seconda Guerra d'Indipendenza e i copioni dei Rame », dans Pietro Porta et Alfonso Cipolla (dir.), Famiglia Rame, *La Battaglia di Palestro, la battaglia di Solferino e San Martino*, Bologne, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999, p. 16-21.
2. *Ibid.*, p. 19.
3. *Ibid.*
4. Giovanni Moretti, « Quando Genoveffa incontra Gianduja : la tradizione del teatro con le marionette », dans Alfonso Cipolla (dir.), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, Turin, Edizioni SEB 27, 2004, p. 41.

elle pouvait être raccourcie, mais ses points principaux n'étaient pas modifiés. La présence du personnage régional pouvait être plus ou moins prédominante (du simple acolyte du protagoniste au héros de l'histoire), ce qui pouvait entraîner des modifications du registre stylistique (plus ou moins comique), mais pas nécessairement l'acquisition par le drame de procédés ouvertement modernes. Si l'on s'éloigne du théâtre de marionnettes à gaine et que l'on examine les textes d'autres types de théâtre de marionnettes, comme celui des marionnettes siciliennes ou des marionnettes à fils, on constate que ceux-ci sont restés inchangés au fil des siècles, en vertu d'une forme théâtrale beaucoup plus conservatrice.

Un autre aspect très important dans l'étude des écritures contemporaines pour le théâtre de marionnettes est la disposition, de la part de certains artistes, à divulguer ou parfois à devenir des pédagogues de leurs propres pratiques d'écriture ou des expériences de co-création avec des auteurs dramatiques. Dans le panorama italien, le marionnettiste et auteur vénitien Gigio Brunello a donné à plusieurs reprises des leçons et des cours [1] où il a pu partager ses propres techniques de composition dramatique ; Marco Ferro de la compagnie *Riserva Canini* a enseigné la dramaturgie et l'écriture scénique à la *Civica scuola di teatro Paolo Grassi* et au cours *Animateria* [2] ; Fabrizio Montecchi, de la compagnie *Gioco Vita*, a donné plusieurs cours sur le théâtre d'ombres et sur sa dramaturgie ; Marta Cuscunà a pu divulguer à plusieurs reprises sa tentative d'expérimenter des innovations technologiques dans le domaine du théâtre de figures et dans la dramaturgie contemporaine pour marionnettes [3]. On trouve en France des expériences similaires

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

2. *Animateria* est un cours de formation pour praticien des techniques et des langages du théâtre de marionnettes. Opération Rif. PA 2020-15427/RER approuvée avec DGR 401 du 29/03/2021 et cofinancé par le Fonds social européen PO 2014-2020 Région Émilie-Romagne.

3. Atelier en ligne « Neurospasta mechanica », organisé par le Teatro Ca' Foscari (Venise, 2020) ; Atelier « WE LIKE TO MOVE IT, MOVE IT ! Research and experimentation in Puppetry and Animated Forms », organisé par CAMa — Centro de artes da marioneta et par la compagnie A Tarumba (Lisbonne, 2019). Marta Cuscunà donne également régulièrement des conférences dans les milieux théâtraux et universitaires en France et en Italie.

encore plus nombreuses. Éloi Recoing, auteur de plusieurs textes pour le Théâtre aux Mains nues [1], a dirigé entre 2014 et 2018 l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières ainsi que l'École nationale supérieure des arts de la marionnette. Dans une intervention portant sur l'écriture scénique des marionnettes, il a soutenu qu'elles se structuraient nécessairement comme des écritures effectuées non *pour* mais *à travers* la figure : chaque objet, chaque technique d'animation a ses propres grammaires, ses propres gestes. Par conséquent, chaque écriture pour marionnettes devrait naître de la scène et établir une comparaison constante avec l'objet pendant les répétitions :

> Écrire la marionnette […] c'est concevoir l'écriture comme un geste qui énonce une parole d'action, un geste qui peut être muet mais qu'il faut faire exister, un geste qui en appelle à la musique gestuelle de l'interprète [2].

Une définition similaire de l'écrit comme « énonciation gestuelle » résonne dans la pensée de l'auteur Daniel Lemahieu, qui a longtemps collaboré avec le marionnettiste François Lazaro. Convaincu que le geste de l'écriture, surtout dans le théâtre de marionnettes, établit un lien entre le mouvement de l'acteur, du manipulateur et celui de l'objet, Daniel Lemahieu rapproche ces croisements de mouvements de ceux présents entre la musique et le *gestus* dans le théâtre brechtien [3] :

> Le geste de l'écrit énonce un mouvement de l'acteur, ou du manipulateur, ou de la poupée. L'écrire propose de la parole action. Elle traduit un mouvement, une attitude, en physique et en sons. Dire c'est faire. […] Les marionnettes peuvent être le médium, le modèle de cet acte d'impression. Leur malléabilité permet l'examen de toutes les fonctions et situations d'énonciations en puissance dans un texte devenu partition. Ce que Brecht appelait « la musique gestuelle », ce détecteur de sens qui part d'abord du son [4].

Écrire, c'est donc énoncer une parole agissante, traduire un mouvement. Selon Daniel Lemahieu, les figures sont un modèle subtil de ce

1. Éloi Recoing, *La Conjecture de Babel et autres textes*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.

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

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

4. Daniel Lemahieu, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 29.

mécanisme, car elles permettent d'explorer toutes les fonctions et les possibilités d'énonciation qui sont présentes en puissance dans le texte. Dans cette force figurative de la marionnette, comment s'articule alors l'usage des mots ? Quelle forme prend le texte écrit ?

3.2 Répertoires (et difficultés de repérage)

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

> […] la structure conventionnelle du spectacle de marionnettes ne dérive pas […] d'obligations forcées et artificielles, mais d'une longue et très lente élaboration populaire, à la fois recherche et choix [1].

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

> *Copione* [« grande copie »] signifie, au sens littéral, un grand cahier, dans lequel, dans une belle écriture, un texte a été copié d'un autre, qui a été à son tour copié d'un autre encore, et ainsi de suite, jusqu'à arriver à un *premier* texte difficile à retracer. Un *premier* texte qui a eu une vie de spectacle et s'est diffusé, en vertu du consensus des spectateurs, parmi de nombreuses compagnies. […] le parcours de ces textes d'une compagnie à l'autre détermine leurs variantes, de sorte que l'on peut dire qu'une copie n'est jamais une simple transcription, mais presque toujours une adaptation [2].

L'appropriation de différents matériaux textuels, la réinterprétation d'histoires transmises, les variations et les improvisations ont fait du théâtre de marionnettes, dit traditionnel, un « théâtre sans auteur [3] ».

1. Roberto Leydi et Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e Burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milan, Collana del « Gallo grande », 1958, p. 16.

2. Giovanni Moretti, « Quando Genoveffa incontra Gianduja : la tradizione del teatro con le marionette », dans Alfonso Cipolla (dir.), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, *op. cit.*, p. 41.

3. Henryk Jurkowski, « Une ou deux visions ? Écrivains et metteurs en scène », *Puck*, nº 8, 1995.

Si, jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle en Europe, un nombre considérable de spectacles de marionnettes contenaient une part prépondérante de texte, les mots prononcés par les marionnettes et leurs animateurs n'étaient quasiment jamais fixés sur le papier — conséquence leur appartenance à une forme théâtrale liée à l'oralité. En revanche, une étude plus approfondie des pièces pour marionnettes (au moins en ce qui concerne les textes conservés dans différentes archives d'Europe occidentale) révèle que les marionnettes parlent, et pas qu'un peu : l'intrigue se construit à partir des répliques, souvent dans le style prolixe des drames du XIX^e^ siècle, de nombreuses scènes sont basées sur des quiproquos linguistiques, sur des constructions dialectales qui non seulement produisent l'effet comique bien connu, mais fonctionnent souvent comme des mécanismes d'activation de l'histoire — un malentendu linguistique peut donner lieu à une action d'un personnage et à la réaction relative d'un autre.

> Dans ces cas-là, la question de la langue constitue donc non seulement une occasion de rires et d'erreurs, mais aussi un sujet en soi [1].

Le fait que toute la richesse des textes n'ait pas été préservée (ou qu'elle n'ait pas encore fait l'objet de recherches suffisantes dans les cas où il existe du matériel textuel) ne devrait pas altérer la vision d'ensemble.

Malgré les tentatives [2] de retracer les développements du théâtre de marionnettes en Europe avant le XIX^e^ siècle, les sources sont si rares qu'elles ne permettent pas un traitement exhaustif, surtout pour ce qui concerne les répertoires : si en effet certaines chroniques anciennes offrent des descriptions de divers spectacles de marionnettes, les présentations des répertoires ne sont que très sporadiques. Il y a cependant trois perspectives que l'on peut retenir des études historiques réalisées jusqu'à présent. D'abord, l'importance de l'audience ciblée : pour un théâtre dont le seul moyen de subsistance était le chapeau tendu aux

1. Hélène Beauchamp, « Drammaturgie del teatro di figura », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, Rome, Carocci editore, 2012, p. 108.

2. Voir par exemple, pour ce qui concerne l'Italie, Roberto Leydi, « Il repertorio e le marionette », dans *Eroi, mostri e maschere. Il repertorio tradizionale nel teatro di animazione italiano*, Florence, Artificio, 1990, p. 32 ; Roberto Leydi, « Les marionnettes en Italie », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982, p. 11-22 ; Alfonso Cipolla et Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pise, Titivillus, 2011. Voir aussi Luigi Allegri, « L'antichità e il Medioevo » et John McCormick, « L'Europa dal Seicento all'Ottocento », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, *op. cit.*

spectateurs ou la vente des billets, répondre aux goûts et aux attentes du public s'est révélé essentiel. À cet égard, il est aussi important de faire la distinction entre les répertoires conçus pour les marionnettes à fils (et les formes apparentées comme les marionnettes à tige ou à tringle), et ceux conçus pour les marionnettes à gaine, parce que le type de spectateur auquel ces spectacles s'adressaient était différent : un public de condition plus élevée et plus éduqué pour les premiers (les marionnettes à fils « mettaient principalement en scène un répertoire partagé avec d'autres théâtres [1] »), plus ouvertement populaire et proche des méthodes d'improvisation de la *Commedia dell'arte* pour les seconds. Troisièmement, ce qui en résulte, les textes écrits par les marionnettistes (les marionnettes à fils comme à gaine) se comprennent comme une production qui repose principalement sur la pratique de la réécriture : « […] l'originalité du sujet est remplacée par l'originalité de son appropriation [2] », qui doit combiner l'histoire véhiculée par le texte avec des stratégies de mise en scène qui mettent en valeur les compétences artistiques de la compagnie et qui attirent le public.

Au cours du XIX^e^ siècle, le théâtre de marionnettes évolue vers une forme d'art autonome, les méthodes de production et de représentation se stabilisent jusqu'à l'apparition, dans certains cas, de théâtres permanents gérés par une seule compagnie (généralement une entreprise familiale). Les manuscrits ont été transcrits plus systématiquement à partir du milieu du XIX^e^ siècle, souvent parce qu'ils devaient être soumis à la censure pour obtenir l'autorisation d'être joués. Certains scénarios sont signés (par l'auteur ou par un transcripteur) et conservés en tant que « partie du capital d'une compagnie [3] », en accordant une plus grande valeur au texte écrit par rapport au passé. L'évolution des méthodes de production de certaines compagnies, qui se rapprochaient de celles du théâtre d'acteurs (le fait, par exemple, de s'établir dans des théâtres exclusivement consacrés aux spectacles de marionnettes, comme c'était le cas de la famille Lupi à Turin à partir de 1820), a évidemment eu des répercussions sur le répertoire, qui a dû être élargi et intégrer davantage

1. Alfonso Cipolla, « L'Italia », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 191.

2. Alfonso Cipolla, « Drammaturgie del Teatro di figure », dans *dramma.it*, 13 septembre 2021. www.dramma.it/index.php?option=com_content\&view=article&id=31423:drammaturgie-del-teatro-di-figure&catid=96&Itemid=61 (consulté le 24 septembre 2021).

3. John McCormick, « Personaggi e repertori del teatro di figura », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 127.

de titres afin d'offrir au public un spectacle différent à chaque fois. Au cours du XIXe siècle, le théâtre de marionnettes puise largement dans les répertoires les plus fréquemment joués sur la scène du théâtre d'acteur : des mélodrames surtout, avec des adaptations de livrets d'opéra pour la petite scène, mais aussi des tragédies historiques et des comédies larmoyantes. Le champ d'action du marionnettiste consistait donc à faire cohabiter ces sujets avec les personnages comiques régionaux. Dans ces cas-là, le langage soutenu utilisé par les personnages principaux alterne souvent de façon plaisante avec le langage populaire et dialectal des figures comiques. Cette alternance se produit surtout dans les pièces pour marionnettes à gaine, tandis que les marionnettes à fils continuent à être plutôt utilisées comme substituts de l'acteur, avec des interventions limitées des personnages comiques, ou dans des spectacles presque exclusivement chorégraphiques et musicaux, des ballets et des pantomimes. Les grands romans d'aventures, notamment les adaptations de Jules Verne, ou ceux qui sont davantage liés à l'histoire contemporaine, les faits historiques (surtout des batailles), les récits des crimes ou la vie des bandits les plus connus, sont d'autres sources dans lesquelles le théâtre de figures puise son inspiration au XIXe siècle. Tout au long du siècle, le théâtre de figures continue d'ailleurs à faire circuler les textes tirés de contes de fées et de légendes populaires (*Cendrillon*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Barbe Bleue*, *Le Chat botté*, *Il noce di Benevento*, *La Iena di San Giorgio*, etc.), et les textes inspirés des cycles de chevalerie (en particulier le cycle carolingien, qui est le plus fréquemment joué, par exemple, dans le théâtre des *pupi* siciliens). Dans la seconde moitié du siècle, des pièces satiriques commencent également à apparaître, principalement destinées à un public bourgeois, dans lesquelles il est fréquent de trouver des caricatures de personnages publics et l'affirmation ouverte d'idées et de revendications politiques.

La production de textes écrits spécifiquement pour les marionnettes par des écrivains, des poètes ou des dramaturges est moins répandue. Les exemples illustres ne manquent pourtant pas dans le passé. Un corpus rassemblé par le programme *PuppetPlays* [1] contient, en ce qui concerne la langue française, des textes écrits depuis 1676, et compte 58 pièces écrites au XVIIIe siècle, 64 (dont certaines sont des recueils) au XIXe et 160 environ écrites entre le XXe et le XXIe siècle. Parmi les noms,

1. En vue de la préparation du premier colloque international de *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (XVIIe-XXIe siècles) » / « *Literary writing for puppets and marionettes in Western Europe (17th–21st centuries)* » qui a eu lieu les 14, 15 et 16 octobre 2021 à l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

on peut trouver des auteurs distingués : Louis Fuzelier, Maurice Sand, Louis Edmond Duranty, Michel de Ghelderode, Jean Cocteau, pour n'en citer que quelques-uns. Il en va de même pour le corpus italien [1], bien qu'il soit plus restreint. Le choix de certains auteurs d'écrire pour la marionnette et la spécificité de leur écriture dans ce domaine seront traités plus loin en détail, mais il est important de souligner que ces corpus de matrice littéraire ont également contribué à former le panorama des répertoires du théâtre de marionnettes.

L'univers figuratif du théâtre de marionnettes a eu un impact considérable sur le renouvellement des formes théâtrales entre la fin du XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle. La marionnette, et en particulier la marionnette à fils, a été considérée comme un « modèle ou un substitut de l'acteur [2] » par ceux qui cherchaient un type de jeu et de présence scénique pouvant s'abstraire des affectations du théâtre bourgeois du XIX^e^ siècle. Cette disposition découle en réalité d'un texte antérieur, le célèbre récit philosophique de Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810). Selon Kleist, la marionnette, en tant que connotée par une absence totale de conscience, est plus proche de l'état de grâce propre à la condition divine, c'est-à-dire de la conscience infinie. Objet pouvant échapper aux lois de la pesanteur, la marionnette permet une figuration précise des mouvements et écarte « toute affectation [3] ». Son caractère de pure matière en fait donc un modèle parfait de grâce, grâce qui est au contraire refusée à l'être humain en raison de sa conscience et de sa réflexivité.

Les questions soulevées par Kleist ont eu un écho important sur les théories développées environ un siècle plus tard, qui recherchaient l'abstraction et la pureté, en opposition à un théâtre naturaliste imprégné de psychologisme, comme celui du drame bourgeois. Le mouvement symboliste a cherché, avec Maurice Maeterlinck notamment, à écarter la présence de l'acteur, sa subjectivité accidentelle et accessoire, à travers un « théâtre d'androïdes [4] », afin de parvenir à une dématérialisation du personnage dramatique traditionnel. Après les contacts d'Alfred

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

2. Didier Plassard, « L'epoca contemporanea », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 296.

3. Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, traduction et présentation de Roger Munier, Paris, Éditions Traversière, 1981, p. 38.

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

Jarry avec l'univers de la marionnette (on pense à *Ubu sur la Butte* [1], adaptation pour marionnettes d'*Ubu roi*), le xx[e] siècle s'ouvre avec la théorisation par Edward Gordon Craig de la « Surmarionnette [2] » (1908), à savoir la disparition idéale (et controversée) de l'acteur en chair et en os en faveur des marionnettes à taille humaine. Entre 1916 et 1918, Craig se consacre au projet — non abouti — d'écriture d'un cycle de textes pour marionnettes, *The Drama for Fools* [3], où il envisage l'utilisation de différents types de marionnettes à l'intérieur d'une même pièce — un dispositif qu'on retrouve sur les scènes contemporaines. Connues dès 1910 en France grâce au livre de Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne* [4], les idées de Craig n'ont pas manqué de marquer Antonin Artaud, qui avait, entre autres, participé en tant qu'acteur à la mise en scène de la pièce *La Baraque de foire* [5] d'Alexandre Blok, créée par Georges Pitoëff, qui faisait jouer les acteurs à la façon des pantins. Bien qu'Artaud n'ait jamais produit de pièces de théâtre pour marionnettes, un intérêt remarquable pour le « *côté révélateur de la matière* [6] » se retrouve dans ses œuvres, où la récurrence fréquente de l'objet scénique sous forme d'effigies, de masques, de marionnettes, de mannequins — notamment dans la pièce *Les Cenci* (1935), dans certains passages de *Le Théâtre et son double*, ou dans les projets de mise en scène de *La Sonate des spectres* de Strindberg (1931) — témoigne d'un certain « caractère systématique de la recherche [7] », qui l'emmènera jusqu'à l'exaltation du « corps sans organe » dans la création radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* [8] (1947). Toujours dans les premières années

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

2. Edward Gordon Craig, « L'Acteur et la Surmarionnette », dans *De l'Art du Théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.

3. Edward Gordon Craig, *Le Théâtre des fous* / The Drama for Fools, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénetier-Alev et Marc Duvillier, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

4. Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, 1910.

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

6. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, dans Antonin Artaud, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 539.

7. Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, 1992, p. 299-302.

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

du XX^e siècle, les avant-gardes historiques « font de la marionnette l'un des principaux instruments de leurs projets de transformation radicale de la scène, le prototype miniature du théâtre du futur [1] ». Cela affecte tant les arts figuratifs que les arts dramatiques, comme le montre le cas du peintre et scénographe Fortunato Depero, qui a également écrit des scénarios pour marionnettes [2]. Héritier des présupposés de l'avant-garde, Gaston Baty fonde en 1927, avec Louis Jouvet, Charles Dullin et Georges Pitoëff, le Cartel des quatre, dans le but de donner une visibilité au théâtre d'avant-garde contre le monopole du théâtre de boulevard, plus répandu et plus commercial. Après avoir décidé de quitter la direction du Théâtre Montparnasse en 1942, il se consacre pleinement au théâtre de marionnettes. Il reprend le matériel traditionnel lié à la figure de Guignol, qu'il avait découverte dans les années 1920 lors de ses études à Lyon. Mêlant recherche historique et expérience pratique, il est notamment l'auteur d'essais sur certains aspects et mouvements de la marionnette française [3]. Comme le souligne Cristina Grazioli :

> […] au début du siècle, tous les genres populaires « mineurs », qui entretiennent une relation avec la sphère du grotesque, ont inspiré les grands théoriciens de la scène européenne qui se sont attachés à renouveler le théâtre [4].

Malgré cet intérêt porté à la marionnette, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, un certain nombre de changements historiques ont affecté la scène de ce théâtre. Parmi eux, l'augmentation de l'offre de spectacles de divertissement (cafés-concerts, cirques, music-halls et, surtout, cinémas) a entraîné un désintérêt croissant du public pour les marionnettes, dont le répertoire commençait à être figé dans ses formes traditionnelles et donc moins excitant que les alternatives concurrentes. Cette situation a conduit à un « glissement de la marionnette vers un théâtre pour enfants [5] », pour lequel la vente de billets était garantie.

---

1. Didier Plassard, « L'epoca contemporanea », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 296.

2. Fortunato Depero, *Colori* (1916) ; *Suicidi e omicidi acrobatici*, *Avventura elettrica*, *Ladro automatico*, *Sicuro* (1917).

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

4. Cristina Grazioli, *Lo Specchio grottesco*, Padova, Esedra editrice, 1999, p. 28.

5. Didier Plassard, « L'epoca contemporanea », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 300.

Afin de s'adapter au nouveau public cible, et surtout aux attentes des adultes vis-à-vis d'un spectacle dédié aux enfants (qui devait donc être édifiant et moralement acceptable), le théâtre de marionnettes a construit ses nouvelles dramaturgies destinées aux plus jeunes en renonçant aux aspects plus crûment violents, vulgaires ou ludiques.

Au cours du xx^e^ siècle, cependant, la marionnette a été utilisée non seulement comme un outil pédagogique mais aussi comme un moyen de propagande, à tel point que l'on peut affirmer que « le xx^e^ siècle a utilisé la marionnette comme un champ de bataille idéologique [1] ». Au début du siècle, pendant la première guerre mondiale, le théâtre de figures a servi à diffuser un discours en faveur de la nécessité d'une guerre totale et à focaliser l'attention du public sur la haine de l'ennemi : « […] les cibles de la satire ne sont plus les puissants et les politiciens mais uniquement la nation hostile [2]. » D'autre part, les marionnettes étaient parfois utilisées à d'autres fins : dans les guerres de résistance antifasciste en Italie, par exemple, elles étaient utilisées pour envoyer des communications essentielles aux combattants de la résistance dans les petits villages de montagne afin de les informer des nouvelles les plus importantes du conflit, comme l'avancée des troupes allemandes ou le sort des autres brigades. L'utilisation politique de la marionnette s'est poursuivie tout au long du siècle, culminant avec les actions de rue du Bread and Puppet Theatre [3].

Le reste du xx^e^ siècle a vu une explosion de différentes possibilités dramaturgiques. L'appropriation consciente des techniques modernes de composition a eu lieu principalement à partir de la seconde moitié du xx^e^ siècle, après les profonds changements que la forme traditionnelle et populaire du théâtre de marionnette avait subis en raison des bouleversements historiques et sociaux. À l'époque, le renouvellement des techniques a entraîné un renouvellement des dramaturgies, les deux se trouvant dans un rapport d'étroite collaboration. La figure du

1. *Ibid.*, p. 303.

2. À ce propos, voir Didier Plassard, « Puppetry for a Total War : French and German Puppet Plays in WWI », dans John Bell, Matthew Isaac Cohen et Jungmin Song (dir.), *Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects*, University of Connecticut, Storrs, 2023.

3. Le Bread and Puppet Theatre est une troupe de théâtre fondée en 1963 par Peter Schumann aux États-Unis. Connu pour ses marionnettes géantes et ses performances engagées, il critique souvent les injustices sociales et les guerres. Le groupe promeut un théâtre accessible, participatif et souvent en plein air. Fidèle à son nom, il partage du pain avec le public après chaque spectacle. Installé dans le Vermont, il reste un symbole du théâtre militant et alternatif.

marionnettiste s'impose comme un celle d'un artiste complet, auteur, acteur et manipulateur de ses propres spectacles. Sa conscience artistique le pousse à choisir entre une orientation conservatrice, en lien avec un répertoire traditionnel, ou un parcours plus innovant et expérimental. Les marionnettistes sont souvent les auteurs des textes de leurs spectacles : ils adaptent des textes appartenant au répertoire du théâtre d'acteur, et en particulier du théâtre expérimental (Samuel Beckett [1] surtout), ou bien ils collaborent avec des auteurs à qui ils demandent d'écrire le texte. Comme cela va être montré, une forme de paternité s'affirme à l'égard de la création artistique pour ou avec marionnettes.

3.3 Évolutions contemporaines

Les difficultés rencontrées par le théâtre de marionnettes après la première guerre mondiale et exacerbées pendant la seconde, notamment avec l'avènement de la télévision, ont conduit plusieurs spécialistes à déclarer qu'il était essentiellement destiné à disparaître, une impression qui a été largement partagée jusqu'à la première moitié des années 1970. Voir, à cet égard, les déclarations du journaliste et critique Mario Serenellini, qui, dans les années 1970, écrivait à propos de la situation contemporaine du théâtre de marionnettes :

> En Italie, plus encore que dans d'autres pays, la « décadence » des marionnettes est presque totale. […] Considérant comme un motif d'intérêt suffisant de montrer des marionnettes « historiques » sur scène, [les « dynasties théâtrales »] les ont ensuite insérées abstraitement dans des contextes narratifs et scéniques banals et d'attrait facile, offrant en somme des produits du folklore consumériste, dans un but de pure évasion, et « donc » particulièrement adaptés aux enfants [2].

Malgré cela, les figures ont continué à exister sans s'éteindre. L'entre-deux-guerres voit l'art du marionnettiste hongrois Géza Blattner se développer à Paris, où il fonde le théâtre de marionnettes l'Arc-en-ciel [3]. Les années 1950-1960 manifestent, surtout en France, l'apparition d'un « sang nouveau [4] », notamment dans les cabarets parisiens avec

1. Voir Fernando Marchiori (dir.), *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pise, Titivillus, 2007.

2. Mario Serenellini, « L'attore e il suo doppio (ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini) », *Teatroltre*, nº 8, Rome, Bulzoni, 1974, p. 22.

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

4. Guy Le Bolzer, *Le Plus Vieux Comédien du monde : la marionnette, à la conquête de Paris*, Paris, Éditions Le Terrain Vague, 1958, p. 10.

les spectacles de marionnettistes comme Yves Joly et Georges Lafaye, qui « ont jeté aux orties les procédés classiques d'animation [1] » avec les premières expérimentations de théâtre noir ou des jeux de mains, qui se passent de marionnettes à la recherche d'une essentialité du geste. L'originalité de leurs spectacles, cependant, n'est que très peu restituée par une trace écrite : comme le dit Le Bolzer à propos des spectacles de Lafaye, « la sècheresse du scénario de chacun des sketches imaginés par Lafaye ne peut, hélas, évoquer la richesse de l'invention, du rythme, des truquages, de la poésie et de l'humour [2] ».

Finalement, c'est surtout depuis la seconde moitié des années 1970 que le théâtre de marionnettes a su trouver un nouvel élan et des moyens de renouvellement pour s'adapter aux réalités contemporaines. Divers facteurs de changement ont poussé les marionnettistes vers une série d'expérimentations. D'abord, le processus de professionnalisation mené par des personnalités très importantes du théâtre de marionnettes, comme Sergueï Obraztsov en Union soviétique ou Gaston Baty en France, a rapproché la marionnette des grandes scènes théâtrales et l'a aidée à être reconnue comme une forme d'art dans le monde entier. La possibilité de jouer aussi sur des scènes de théâtre a entraîné un changement dans la manière de pratiquer la marionnette. Depuis les années 1960 surtout, la scène n'était plus occupée que par des marionnettes manœuvrées par le marionnettiste caché derrière le castelet. En particulier, grâce aussi à la découverte en Europe d'autres traditions comme celle du *bunraku* japonais, une véritable révolution a pu s'opérer dans le théâtre de marionnettes [3] : la sortie du marionnettiste du castelet et, par conséquent, la manipulation à vue des marionnettes. La présence du manipulateur sur scène avec les marionnettes a élargi le spectre des figurations possibles de l'humain, et a entraîné une transformation du statut du marionnettiste : de manipulateur caché à agent actif sur scène, élément prenant part à l'action dramatique en tant que « personnage, narrateur ou témoin [4] », selon le cas. Le rapprochement du corps du marionnettiste de celui des marionnettes a développé une relation beaucoup plus étroite entre les deux, déterminant un changement des perspectives symboliques :

1. *Ibid.*, p. 11.
2. *Ibid.*, p. 23.
3. Voir Lise Guiot, *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, thèse de doctorat, *op. cit.*
4. Didier Plassard, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, nº 72, avril 2002, p. 12.

> La mise en scène de la relation de dépendance entre la figure et le manipulateur deviendra, tout au long du xx^e^ siècle, un procédé récurrent du spectacle de marionnettes [1].

Cette relation symbiotique se montre de manière particulièrement évidente dans l'utilisation du corps du marionnettiste en tant que véritable support physique de l'objet, selon la technique du « corps-castelet [2] » expérimentée par Alain Recoing (1924-2013) dans son Théâtre aux Mains nues. L'acteur-manipulateur fait de son corps le praticable sur lequel prend appui la marionnette, en maintenant un lien avec elle qui est à la fois figuratif et significatif. La manipulation à vue peut céder la place à une manipulation traditionnelle où l'objet prend le dessus, ou bien l'objet peut être mis de côté pour laisser tout l'espace à la figure humaine, ou encore les différents modes peuvent être présents simultanément, dans une alternance de figurations qui créent une complexité de la représentation. La sortie du castelet a entraîné à son tour la multiplication des techniques de représentation par la figure, qui coexistent souvent simultanément, ou se juxtaposent sur scène : ombres, *pupi*, marionnettes à fils ou à tiges, marionnettes à gaine, marionnettes portées, masques, poupées, figurines en papier, objets quotidiens, assemblages de matériaux, acteurs en chair et en os, ou encore explorations technologiques comme des projections vidéo, sculptures cinétiques, robots. En Italie, les expérimentations d'Otello Sarzi (1922-2001) avec les matériaux les plus disparates (du bois à la mousse, du métal au latex…) ont fait histoire, à tel point que même Dario Fo en a été impressionné [3], et n'ont pas manqué d'influencer toute une génération ultérieure de marionnettistes ouverts à de nouveaux langages et aboutissant, par exemple, à la fondation du Teatro delle

1. Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n° 193, Gennevilliers, juin 2009, p. 22-25.

2. Hélène Beauchamp, *Alain Recoing. La marionnette ou « je est un autre »*, Paris, Éditions Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés (Themaa), 2009, p. 36.

3. Dario Fo a écrit à ce sujet : « Les masques de Sarzi ont le *quid* et le tabou. Tu pourrais les voir exploser, ruisseler de larmes, crier et sangloter tout seuls et finir par fondre en dégageant une fumée jaune et noire. […] Otello utilise tout : tôle, boîtes de conserve, papier, tissu, bois, plastique, latex, papier mâché… et peinture émaillée, gouache, acrylique, peinture murale… il utiliserait aussi de la fumée, de la mie de pain, de la pierre et des spaghettis pour faire des cheveux ». Dario Fo, *Otello Sarzi*, dans Claudio Salsi, *Otello Sarzi. L'idea e la materia*, Reggio Emilia, Fondazione Famiglia Sarzi, 2003.

Briciole (d'abord à Reggio Emilia, en 1976, et puis à Parme) et de la compagnie d'ombre Teatro Gioco Vita (Piacenza, 1971).

Qu'est-il donc arrivé à l'écriture pour marionnettes après les expériences des années 1960 et 1970 ? L'ouverture artistique qu'elles ont suscitée a donné lieu principalement à deux ramifications qui, il est intéressant de le noter, coïncident avec les évolutions que le théâtre d'acteur a également connues à la même époque. Pour décrire les deux voies, on peut se référer à l'affrontement pluriséculaire entre *opsis* et *logos*, revenir à la prééminence accordée à ce dernier par Aristote, « avec la relative dépréciation de la théâtralité par rapport à son élaboration intellectuelle [1] », et rappeler l'âpre controverse entre Ben Jonson et Inigo Jones pour savoir quelle était l'âme des *Masques*, l'*inventio* poétique ou les *bodily parts* de la scénographie. Chaque époque a dû faire face à cette dialectique jamais résolue. Dans la seconde moitié du xx^e^ siècle, les expériences du happening et de la performance marquent profondément la manière de faire du théâtre en Occident. L'aspect visuel prend le dessus, s'adjugeant toutes les fonctions de l'expression théâtrale. Le corps — de l'acteur, du spectateur, de la communauté —, devient le porteur d'une communication passant par la sensation corporelle, l'impression instinctive et sensorielle, au grand détriment du *logos*. Le texte, lorsqu'il ne disparaît pas complètement, se transforme en lambeau, en morceau, devient mémoire, son, bruit. L'axe d'intérêt se déplace en faveur de la composition des éléments scéniques visuels et sensoriels, leur conférant un statut d'écriture sous le concept d'écriture de plateau. Le texte est fragmenté au point de devenir, dans certains cas, un simple prétexte, ou un sous-texte, pour la représentation scénique. En effet, la présence des acteurs sur scène subit également des variations perceptibles, devenant plurielle : ils peuvent être masqués, ou bien disparaître en utilisant la technique du théâtre noir, ils peuvent apparaître en manipulant à vue, voire sur un écran, en direct ou en différé. Les exemples de spectacles avec figures qui ont fait *tabula rasa* du texte sont nombreux, à commencer par l'expérience du théâtre d'objets, apparu en France dans les années 1980 et, peu après, en Italie. Les répliques disparaissent et laissent place à la manipulation des objets-personnages. Je pense, par exemple, à la trilogie *Piccoli suicidi* créée par Gyula Molnár au début des années 1980 : trois courts spectacles muets, dans lesquels l'histoire est jouée uniquement par les gestes, et dont le

1. Franco Perrelli, *Poetiche e teorie del teatro*, Rome, Carocci Editore, 2015, p. 95.

texte, qui a également été publié [1], consiste en une description détaillée de la préparation de la scène et des mouvements du manipulateur. Pour de nombreux marionnettistes (et pas seulement à cette époque-là), la figure est un moyen d'expression autosuffisant, capable d'annuler la densité du langage au profit d'autres niveaux de codification. La figure incarne l'imagination, elle mène vers un théâtre d'images sans psychologismes, libéré de l'assujettissement au théâtre d'acteurs et à la parole. Cette idée est partagée par plusieurs compagnies de théâtre de marionnettes dont les créations sont dépourvues d'apport textuel. Les spectacles de Philippe Genty en sont un exemple remarquable : des séquences oniriques d'images, un défilé de métamorphoses impliquant à la fois des marionnettes et des acteurs.

Parallèlement, une expérience inverse a eu lieu. Celle d'une redécouverte (mais y a-t-il jamais eu une véritable interruption ?) de la centralité de la parole. Dans ce cas également, les correspondances entre la scène des marionnettes et celle de l'acteur sont significatives. Après que la figure de l'auteur dramatique a disparu de la scène théâtrale pendant un certain temps, une nouvelle génération d'auteurs a commencé à émerger dans les années 1980, privilégiant une utilisation radicale du langage dans le but d'atteindre une expression aussi poétique que possible. Les interruptions rythmiques, les vers brisés, les distorsions, le multilinguisme, la coexistence du réalisme et du lyrisme ont conduit à une décomposition de la parole qui a trouvé une correspondance dans la marionnette contemporaine [2]. En effet, certains modes d'expression de la marionnette se prêtent bien à la restitution d'un langage articulé : tout d'abord la possibilité d'une manipulation à vue, dans laquelle les figurations exprimées par l'objet sont rejointes par celles apportées par l'animateur, lui-même acteur et sujet agissant sur la scène. La relation entre le manipulateur et la figure peut donner une concrétisation scénique aux dramaturgies désaxées du contemporain.

> Ainsi le théâtre de marionnettes explore-t-il, par les moyens qui lui sont propres […] la crise de la représentation qu'instruisent déjà pour leur part les dramaturgies actuelles [3].

Les textes des nombreux auteurs partageant ces caractéristiques d'écriture ont été mis en scène par des compagnies européennes de

1. Gyula Molnár, *Teatro d'oggetti*, Pise, Titivillus Edizioni, 2009.

2. Voir Didier Plassard, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002.

3. *Ibid.*, p. 15.

théâtre de marionnettes (par exemple, Didier-Georges Gabily, Gilles Aufray, Kossi Efoui, Roland Fichet ou encore Heiner Müller). La même attraction s'est développée pour les textes théâtraux à forte tendance narrative. Dès les années 1980, les frontières entre l'écriture narrative et l'écriture théâtrale s'effacent peu à peu. Le langage accomplit un travail de création de noms, de lieux, d'instants qui peuvent être immédiatement happés dans le mouvement de la parole. Cette tendance narrative pénètre les spectacles de théâtre de marionnettes, et le marionnettiste, participant de la diégèse, visible par le public, devient le narrateur, interne ou externe, de l'histoire dont il manipule les personnages [1]. Dans quelle mesure cette rencontre est-elle déterminée par les évolutions du théâtre d'acteurs contemporain ? Ou résulte-t-elle de la présence, *in nuce*, des liens anciens entre la manipulation des figures et l'art de raconter des histoires ? On pourrait alors soutenir, avec Brunella Eruli, que dans cet univers « fluctuant » des écritures contemporaines, l'utilisation de la figure peut jouer un rôle important dans la recherche d'une nouvelle relation entre texte et image, grâce à la légèreté de ses dispositifs et à son iconicité. Le caractère laconique et l'ambiguïté des significations que la figure peut exprimer par sa présence paradoxalement réelle peuvent faciliter la compréhension entre les différentes composantes d'un spectacle.

> Entre le mot et l'image, entre le son et le sens, il existe aussi un espace flottant entre-deux dont la marionnette permet l'écriture [2].

3.4 Pour les objets

Né au début des années 1980 en France et développé peu après en Italie, le théâtre d'objets est une forme dans laquelle des objets issus du quotidien sont sur scène, aux côtés de l'interprète, pour raconter des histoires. Dans ce type de théâtre, l'objet prosaïque et quotidien perd sa valeur objective, ou sa fonctionnalité la plus reconnaissable, pour servir de figure rhétorique faisant allusion à autre chose. L'objet, isolé et sorti de son contexte, se charge d'une force qui le fait devenir sujet de l'action

1. Voir Didier Plassard, « La traversée des figures », *Puck*, nº 8, 1995, p. 16 : « Une direction, en particulier, paraît devoir être plus systématiquement explorée, celle du travail des formes narratives, en raison des liens nombreux et très anciens qui associent la manipulation des marionnettes à l'art du conteur. »

2. Brunella Eruli, « Le flottant et le figé ? Le théâtre comme métaphore », *Puck* nº 8, 1995, p. 12.

scénique, protagoniste de l'histoire qui est racontée à travers lui. Le théâtre d'objets en France est né d'un petit groupe d'artistes — Christian Carrignon et Cathy Deville du Théâtre de Cuisine (Marseille), Charlot Lemoine et Tania Castaign du Vélo Théâtre (Apt) et Jacques Templeraud du Théâtre Manarf (Angers). En Italie, Gyula Molnár a été parmi les premiers à développer ce genre, suivi par la compagnie toscane Piccoli Principi et le Teatro delle Briciole de Parme. C'est ainsi que Carrignon évoque la naissance du terme :

> Nous parlons de nos jeunes spectacles, *Le Pêcheur*, *Le Petit Théâtre de Cuisine*, *Paris Bonjour*. Spectacles de table sur lesquels nous n'arrivons pas à coller de nom. Minuscules bricolages, à raconter des histoires, avec des objets trouvés, pour 50 personnes au plus. […] Filent les associations d'idées. Katy dit : « théâtre d'objet », et nous faisons la moue parce que « théâtre » résonne grands textes qui nous intimident, tandis que l'« objet » est froid, manque de vie. Mais entre la grandeur du mot théâtre et la petitesse de l'objet, se creuse un précipice. Il en faut, de l'énergie poétique au spectateur pour refermer les lèvres de l'abîme [1].

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

Le genre n'est pas une unité, mais représente diverses applications de l'objet. Parfois, ils sont personnifiés, présentés comme un personnage, peut-être comme des créatures de contes magiques ou anthropomorphisés comme des êtres humains ; parfois, ils sont utilisés en tant que tels, comme des éléments d'une composition scénique plus vaste dans

1. Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn*, nº 4, 2011, p. 3. https://journals.openedition.org/agon/2079 (consulté le 17 avril 2020).

laquelle ils deviennent des symboles, des métaphores ou des figures surréalistes [1].

Si dans le théâtre de marionnettes occidental (on pense aux formes « traditionnelles » des marionnettes à fils, marionnettes à gaine, *pupi*…), la coprésence sur scène de l'acteur et de la figure, voire la sortie du marionnettiste du castelet, a déterminé un élément de rupture et un renouvellement consécutif des langages, dans le théâtre d'objets, ce mélange coïncide avec la naissance même du genre théâtral : la présence simultanée d'un acteur et d'un objet est une caractéristique intrinsèque, inhérente au théâtre d'objets. Par conséquent, la relation entre l'objet et le manipulateur est au premier plan de la dynamique de la performance. L'objet est généralement manipulé par le performeur, comme dans le cas d'une marionnette, mais très souvent, un processus inverse peut se produire : « […] l'acteur n'utilise pas seulement les objets, il est aussi utilisé par eux [2]. » En effet, l'acteur peut prêter son corps ou des parties de celui-ci à l'objet, effectuer des actions à sa place si celui-ci, du fait de sa conformation, est incapable de les achever. La question n'est donc plus — ou pas seulement — de faire prendre à l'objet une attitude humaine ou d'en faire une représentation de lui-même, mais de s'interroger sur ses significations possibles et sur l'interaction qu'il peut déclencher avec l'animateur :

> Que faisons-nous ensemble sur scène ? Quelles sont les limites de cette interaction ? La matière peut-elle être mon double [3] ?

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

> Un langage bizarre où l'objet n'est pas déguisé pour représenter des rôles ou des personnages dans les vicissitudes humaines, mais, acceptant ou essayant d'échapper à sa fonction objective, il représente lui-même avec une dignité surprenante. Une nudité déconcertante. L'acteur

1. Henryk Jurkowski, *History of European puppetry*, *op. cit.*, p. 478.
2. Gyula Molnár, *Teatro d'oggetti*, *op. cit.*, p. 31.
3. Letizia Quintavalla, « Cruciverba », dans Pietro Bellasi et Pina Lalli, *Recitare con gli oggetti. Microteatro e vita quotidiana*, Bologne, Cappelli, 1987, p. 68.

> n'utilise pas les objets pour s'exprimer, mais les aide à se raconter. […] En travaillant avec des objets, on peut replacer la représentation symbolique d'événements tragiques et dramatiques sur un plan réel. Contrairement à un acteur en chair et en os, le protagoniste objet est capable de *mourir* réellement si la dramaturgie l'exige [1].

Dans le premier des *Piccoli suicidi*, *Alka-Seltzer*, la tablette effervescente, après avoir été la protagoniste d'une histoire d'exclusion sociale menée contre elle par des bonbons colorés, en raison de sa différence extérieure, revient à être simplement ce qu'elle est, elle « redevient un objet ou une matière inanimée [2] », et utilise sa matière pour arriver à la conclusion dramaturgique de la pièce : démoralisée après plusieurs tentatives d'intégration échouées, elle s'approche d'un verre d'eau qui était posé sur la table depuis le début, grimpe jusqu'au bord et se jette dedans. La vraie mort est accomplie, non sans « un rire (légèrement coupable [3] ?) » que le marionnettiste provoque en vidant le verre d'un trait.

> Molnár n'a pas de figures construites et assemble simplement un nouvel ensemble d'objets pour chaque spectacle. Tout sentiment de vie ou d'action indépendante en eux est une question de suggestion imaginative, et leur « mort » est exprimée comme une transition d'une forme de matérialité à une autre [4].

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

4 Le drame contemporain et l'écriture pour marionnettes : théories I

Si le théâtre de marionnettes a à peine été pris en compte par les études théâtrales, au début du xx^{e} siècle, il a néanmoins fourni aux

1. Gyula Molnár, *Teatro d'oggetti*, *op. cit.*
2. Margaret Williams, « The death of "The Puppet" ? », dans Dassia N. Posner, Claudia Orenstein et John Bell (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londres, New York, Routledge, 2014, p. 20.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 20-21.

arts de la scène certains moyens fondamentaux pour la transformation moderniste des processus dramatiques. Sans le « corps sans organes » d'Antonin Artaud, la « Surmarionnette » d'Edward Gordon Craig, sans les mécanismes des *Balli plastici* de Fortunato Depero ou les chorégraphies du *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer, de même que, quelques décennies plus tard, sans les mannequins de *La Classe morte* de Tadeusz Kantor ou la fascination d'Ariane Mnouchkine pour le masque, le théâtre d'aujourd'hui ne serait pas ce qu'il est. Les marionnettes ont aidé ces créateurs à « ressaisir la force vitale de leur plateau [1] ». Les mouvements théâtraux antinaturalistes ont eu, à ce moment-là, besoin de certaines caractéristiques que seule la figure pouvait leur fournir : formalisme, abstraction, fonction représentative plutôt qu'interprétative, détour, absence de psychologisme. La raison de cette fascination réside peut-être dans le caractère immédiat de la marionnette, dans son appartenance à la sphère de l'*opsis*. Elle est avant tout un objet visuel, une présence scénique qui peut se passer du mot, du langage, d'une structuration logique de ceux-ci. C'est à cette sphère visuelle que la sphère du *logos* doit, elle, s'adapter. Ce lien entre l'*opsis* et le drame, cette interdépendance, qui voit la sphère textuelle non pas comme principe ordonnateur du spectacle mais comme élément entre les éléments, a perduré, on le sait, bien au-delà du modernisme. L'art de la marionnette englobe ces deux expériences : théâtre à fort impact visuel, qui a souvent fait table rase du texte (pensons aux expériences novatrices des années 1970 et 1980, dont le théâtre d'objets), il a participé à ce renouveau de l'écriture théâtrale qui s'est amorcé dans les dernières décennies du siècle dernier. Il représente donc un prisme particulier pour examiner à nouveau l'histoire de la dramaturgie. « Ce n'est que lorsque les moyens théâtraux — au-delà de la langue — seront placés au même niveau que le texte et pensables même sans le texte, que l'on parlera de théâtre postdramatique [2] », écrivait Hans-Thies Lehmann. Ainsi, pour renouer les fils de la dramaturgie de la figure et du théâtre d'acteurs, une comparaison fructueuse s'établit ici pour offrir un panorama des caractères principaux de ces écrits, visant à comprendre comment la marionnette a « servi » le théâtre d'acteur et ce qu'elle en a tiré à son tour.

1. Bruno Tackels, « Écris-moi une marionnette », *Alternatives théâtrales*, nº 72, avril 2002, p. 6.
2. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 81.

4.1 Forêts narratives

À partir du constat de la crise du drame classique mis en lumière par Péter Szondi en 1956, mais aussi déjà avec Mikhaïl Bakhtine et le concept de romanisation [1], les études théâtrales ont cherché au fur et à mesure de nouveaux termes pour identifier au mieux les caractères effilochés et dispersifs avec lesquels l'écriture théâtrale arrivait désorientée sur une scène qui était avant tout un lieu de recherche de sa propre identité : « épicisation [2] », « rhapsodie [3] », « *testi-residuo* [4] », « *dopo dramma* [5] », « *post-drammaturgia* [6] », jusqu'à la définition globale de « postdramatique » proposée par Hans-Thies Lehmann à la fin des années 1990. L'idée de Bakhtine que le roman, en tant que forme ouverte, polyphonique, dialogique et orientée vers la réalité, pouvait avoir une influence libératrice sur d'autres genres littéraires, a effectivement joué un rôle important dans l'évolution du théâtre, le conduisant vers un processus de « romanisation ». De plus en plus, des formes intermédiaires ont mêlé le drame et le roman, faisant entrer des suspensions narratives dans le mouvement canonique du dialogue. Lorsque le texte dramatique subit un effet de romanisation, il se crée en lui une coexistence de parties dialoguées et narratives, qui ne sont pas nécessairement opposées les unes aux autres. Bien plus souvent, en effet, les registres dramatique et narratif se mélangent pour former un texte hybride, dans lequel il est difficile de reconnaître les frontières. Les répliques des dialogues, les monologues, les didascalies devenues « poèmes [7] », les moments narratifs et les espaces de réflexion se succèdent sans interruption, se

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

2. Péter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

3. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*

4. Cf. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan, Bompiani, 1982, p. 32-36. [« Textes-résiduel »].

5. Cf. Claudio Meldolesi, « Appunti sul dopo-dramma. Dalla morte della tragedia a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia », *Prove di drammaturgia*, nº 2/2001, p. 6-8. [« Après drame »].

6. Cf. Valentina Valentini, « La drammaturgia del disgelo », *Frigidaire*, mai 1986 ; Marco De Marinis, « Postdrammaturgia : ritorno al futuro ? », *Nuovo Teatro*, 2/3, 1986-87, p. 27-30 [« Post-dramaturgie »].

7. Didier Plassard, « Le devenir–poème du texte didascalique : remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine », communication au colloque *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* organisé par l'université de Tunis (Tunis, 6-8 avril 2006). Une version légèrement abrégée de ce texte est publiée dans les actes de ce colloque, dans Frédéric Calas, Romadhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions / Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2007, p. 53-67.

fondent les uns dans les autres à travers des marges poreuses. D'après la façon dont Jean-Pierre Sarrazac le dessine dans *L'Avenir du drame* [1], le drame n'a pas été éliminé ou neutralisé, mais a continué à coexister avec des formes nouvelles et différentes. Jean-Pierre Sarrazac n'oppose pas radicalement le dramatique à l'épique, et souligne plutôt comment certaines des formes narratives les plus archaïques, comme celle de la narration exercée par les rhapsodes, ont été incorporées, à l'époque moderne, à la forme dramatique « classique », avec des effets novateurs. Si le rhapsode [2] est celui « qui assemble ce qu'il a probablement déchiré et dépièce ce qu'il vient de lier [3] », de la même façon l'auteur contemporain tisse différents éléments dans la progression dramatique, alternant fluidité des répliques et interruptions rhapsodiques. Dans ce flou énonciatif, quelle est donc la posture de l'auteur ? Elle est progressivement devenue toujours plus évidente, exposée, explicite. N'étant plus caché derrière les répliques des personnages, l'auteur du drame moderne a commencé à sortir au grand jour, d'abord en s'appuyant sur un certain nombre de représentants : narrateur, personnage neutre sur scène, journaliste, ou par la présence de longues didascalies. Plus tard, en se débarrassant de tous ses déguisements, « il est apparu frontalement au spectateur, pour un face-à-face qui prend les formes de l'adresse [4] ». La voix de l'auteur devient la voix qui raconte, tant lorsqu'elle est présente de manière évidente que lorsqu'elle se perd dans la prolifération verbale, dans le « théâtre des voix [5] » qui obscurcit son évidence.

Qu'est-ce qui a changé alors par rapport au drame classique ? Selon les catégories indiquées par Péter Szondi, le drame classique né à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance est centré sur la communication intersubjective, qui occupe le point central du drame en définissant son propre système formel, celui du dialogue. Le drame tend donc à devenir « absolu [6] » puisqu'il ne nécessite aucun narrateur, il se raconte lui-même, il trouve sa raison en lui-même et ne connaît rien en dehors de lui-même. Les conséquences formelles de l'absoluité et de l'autonomie du mode dramatique sont l'enchaînement des scènes entre elles selon

1. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*
2. *Rhapsôdos*, du verbe grec *rhaptein*, « coudre », et *ôdê*, « chant ».
3. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit*, p. 24-25.
4. Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du xxie siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 12.
5. Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
6. Péter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 14.

des liens de cause à effet, l'unité d'action, temps et espace, l'immanence absolue du temps présent, l'aspect consécutif du dialogue, le public qui, imprégné par l'illusion dramatique, s'identifie à elle. Pur et primaire, le drame classique ne connaît pas de discontinuité, « il se représente lui-même, il est lui-même [1] ». Dans son unité, la présence de l'auteur n'apparaît jamais, il « est absent du drame [2] ». Quand les bouleversements de l'époque moderne et la discontinuité croissante des rapports intersubjectifs ont fait irruption dans la composition dramatique, le dispositif dialogique classique a été peu à peu attaqué par les mouvements de l'intériorité, par des aperçus réflexifs ou des épisodes narratifs. Après l'entrée en crise du drame, donc, ce que Péter Szondi observe est l'émergence *thématique* d'éléments nouveaux, modernes, à l'intérieur d'une *forme* encore traditionnelle. À partir de la fin du XIX^e^ siècle, et surtout avec l'affirmation du théâtre épique brechtien au cours du XX^e^ siècle, les caractères objectifs et narratifs typiques de l'*epos* ont pris de plus en plus de place, jusqu'à provoquer un changement de la *forme dramatique* elle-même. Péter Szondi identifie ainsi les trois étapes d'une crise qui peut, selon lui, être résolue par « "la forme épique du théâtre" mise en pratique et théorisée par le fondateur du Berliner Ensemble [3] ».

La discontinuité du théâtre épique, c'est-à-dire d'un théâtre qui intègre des éléments narratifs, introduit une nouvelle façon pour le spectateur de regarder la représentation : « […] devant *la fable* qu'on lui raconte, le spectateur doit en appeler à sa raison. Il doit déchiffrer le sens de cette fable, de cette parabole [4]. » La technique même de la distanciation prend appui sur un effet d'étrangeté : là où une interprétation canonique, et donc émotionnelle, obscurcit aux yeux du spectateur la causalité des événements décrits dans le drame, l'acteur du théâtre de distanciation « doit changer le personnage représenté en une personne qui lui est étrangère [5] », c'est-à-dire qu'il doit se rendre perceptible au-delà de l'unité du personnage, afin de guider le spectateur dans la recherche de l'élément causal qui a fait agir le personnage d'une

1. *Ibid.*, p. 15.
2. *Ibid.*, p. 14.
3. Jean-Pierre Sarrazac, « Il nuovo corpo del dramma », *Prove di drammaturgia*, n° 1, 2010, *op. cit.*, p. 61.
4. Laurence Barbolosi et Mauriel Plana, « Épique/Épicisation », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études Théâtrales*, 22/2001, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales — Université catholique de Louvain, Institut d'études théâtrales Université Paris III, p. 43.
5. Bertolt Brecht, *L'Acquisto dell'ottone*, dans *Scritti teatrali II*, Turin, Einaudi, 1975, p. 49.

manière plutôt que d'une autre. L'acteur distancié devient ainsi une sorte de narrateur épique qui raconte le personnage en l'interprétant, il ne disparaît pas dans son rôle, mais le montre au public en le traitant comme un artefact. Le mécanisme de la distanciation, c'est-à-dire le fait de présenter, de raconter le personnage comme si on l'illustrait, a été souvent rapproché de ce qui se passe pendant la manipulation d'une figure par le marionnettiste, d'autant plus à l'époque moderne et contemporaine, où la sortie du castelet et le développement de l'aspect visuel ont entraîné un trouble de la représentation :

> La notion brechtienne d'écriture scénique, où chaque élément de la scène fait partie du langage du spectacle, se prêtait au nouveau théâtre de marionnettes. Les spectateurs se sont retrouvés à regarder l'espace de représentation d'une manière qui concentrait leur attention sur ce qui se passait dans cet espace plutôt que sur ce qu'il représentait [1].

Cependant, la manipulation des marionnettes, d'autant plus quand elle est effectuée à vue, est loin de provoquer un effet de distanciation. Si cette dernière a pour but de briser l'illusion dramatique, ce que l'on observe dans le jeu de la manipulation est tout au contraire une invitation à l'illusion même, celle qui permet au spectateur de regarder « un objet, la marionnette, comme s'il s'agissait d'un être vivant [2] ». En vertu de la « puissance fictionnalisante [3] » exercée par le marionnettiste sur l'objet, voire selon son habilité à donner un effet de vie à celui-ci, le spectateur est amené non seulement à croire à la « vérité » de ces mouvements induits, mais aussi à être surpris par l'efficacité avec laquelle cette illusion joue sur sa perception. Bien que conscient d'être en face de quelque chose d'absolument fictif, le spectateur voit ses sens « trompés par la dextérité du manipulateur [4] », et la marionnette lui apparaît comme dotée « d'une vie propre, d'une conscience et d'une capacité de décision autonome [5] ». Si l'on pense surtout à des formes traditionnelles comme la marionnette à gaine, cela est d'autant plus vrai lorsqu'on observe une marionnette immobile, non animée : l'impassibilité de la matière lui ôte tout semblant de vie.

1. John McCormick, Alfonso Cipolla et Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theater. A History*, Jefferson, NC, McFarland & Co., 2010, p. 202.
2. Didier Plassard, « Illusion continue et illusion discontinue sur la scène des marionnettes », *Alternatives théâtrales*, *Poétiques de l'illusion*, 2018, p. 13.
3. *Ibid.*, p. 14.
4. *Ibid.*, p. 13.
5. *Ibid.*

> Et c'est la force de cette illusion qui fait que le marionnettiste et le spectateur ont tant de tendresse pour le pantin ; ils y voient l'*analogon* d'un être vivant. Qu'il soit inférieur (un galet, un cageot, une valise) ou supérieur (la marionnette d'Othello ou d'Œdipe), qu'importe, l'essentiel est que l'animation manuelle « donne la vie ». La clé de l'illusion est donc le processus d'animation [1].

La marionnette n'est donc pas un objet grâce auquel l'interprète met à distance le personnage, empêchant l'implication du spectateur, mais elle est au contraire le centre de création d'une illusion qui amène le spectateur à croire en ce personnage. Ce que l'influence brechtienne a produit dans le champ marionnettique, c'est plutôt une exploration plus judicieuse des possibilités de la narrativité dans des créations mêlant humains et marionnettes. Avec la manipulation à vue et la conquête de la totalité de la scène théâtrale, les connexions qui pouvaient s'établir entre la figure et son manipulateur se sont élargies, posant la question d'une dramaturgie de la relation. En effet, l'une des possibilités les plus répandues dans les créations de marionnettes à la fin du xx^e^ siècle est le rôle du marionnettiste en tant que narrateur : il devient « témoin ou démiurge, mais aussi très souvent un personnage à part entière, au même titre que les figures qu'il manipule [2] ». Le marionnettiste est un conteur, ajoutant un récit aux actions (pensons par exemple aux spectacles *one man show* de Massimo Schuster avec les sculptures d'Enrico Baj). L'apparition de la présence humaine sur scène à côté de celle de l'objet a ainsi ouvert la voie à une approche plus réfléchie des artistes à l'égard de l'objet-marionnette et de ses implications philosophiques en tant que contrepoint à l'humain, entraînant un mouvement de narrativisation à l'intérieur du drame pour les marionnettes. Si l'épicisation du drame, telle que présentée par Péter Szondi, trouvait ses raisons dans les changements des rapports intersubjectifs et dans la disparition de l'unité de sujet et d'objet, la présence plus massive de tendances narratives dans les pièces pour marionnettes a été déterminée par une condition concrète et scénique : celle de la manipulation à vue. La présence du marionnettiste sur scène a entraîné la nécessité de trouver un

1. Philippe Choulet, « La marionnette, instrument d'optique de la condition humaine : L'automate spirituel », dans Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marrou, Joëlle Noguès et Élise Van Haesebroeck (dir.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, Charleville-Mézières, coédition L'Entretemps — Institut international de la marionnette, 2016, p. 195.

2. Didier Plassard, « L'epoca contemporanea », dans *Il Mondo delle figure*, *op. cit.*, p. 299.

rôle afin de pouvoir rester visible à côté de la figure, ce qui a renforcé toujours plus la déclinaison du marionnettiste comme manipulateur-narrateur.

4.2 Le théâtre de marionnettes et le théâtre « postdramatique »

L'essai de Hans-Thies Lehmann sur le théâtre postdramatique a sans doute exercé une influence considérable sur la perception récente des expériences théâtrales qui ont eu lieu depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Bien que cette étude soit généralement « plus célèbre que connue [1] » (surtout en Italie, où une traduction de l'œuvre du chercheur allemand n'a été publiée qu'en 2019, vingt ans après sa parution) elle a obtenu une résonance incontestable, en premier lieu grâce à l'intuition — qui peut sembler banale mais qui est en réalité fondamentale, surtout dans le domaine dramatique — du besoin de donner un nom aux choses, en créant le terme « postdramatique ». Cette expression, aussi complexe que la variété d'expériences théâtrales qu'elle désigne, s'est imposée avec une telle efficacité qu'il est difficile de s'en détacher, bien qu'elle suggère hâtivement une « mort du drame » — qui, par ailleurs, a pu être remise en question [2]. La polyvalence sémantique de la définition du « postdramatique » donnée par Hans-Thies Lehmann semble la rendre adaptée à la description pure et simple du théâtre d'aujourd'hui, en établissant presque un rapport de synonymie avec le mot même de « théâtre », comme le note Gerardo Guccini lorsqu'il écrit que ce terme « implique et absorbe presque de manière préventive les transformations du paysage performatif [3] ». Cependant, il n'en est pas de même pour les formes dramatiques qui l'accompagnent, très peu abordées dans *Le Théâtre postdramatique*. Les intuitions de Hans-Thies Lehmann poursuivent cette *Théorie du drame moderne* que son maître Péter Szondi avait initiée en 1956 et qui avait tracé le parcours

1. Gerardo Guccini, « Lehmann e l'Italia », dans Hans-Thies Lehmann, *Il Teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017, p. 222.

2. Voir Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise. (Réponse au postdramatique) », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n^os^ 38-39, 2007. Notamment : « Pour nous qui travaillons sur les destinées de la forme dramatique depuis les années 1880, c'est-à-dire depuis les débuts de ce que Péter Szondi a identifié comme la "crise de la forme dramatique", cette autonomisation du théâtre par rapport au drame et cette exaltation concomitante de la théâtralité […] ne signifie en aucun cas une perte pour le drame ou, encore moins, la perte du drame », p. 8.

3. Gerardo Guccini, « Lehmann e l'Italia », dans Hans-Thies Lehmann, *Il Teatro postdrammatico*, *op. cit.*, p. 228.

du concept de « drame absolu » à celui d'épicisation du drame qui consacrait la fin de son absoluité. Il y a cependant une différence significative entre l'opération effectuée par Hans-Thies Lehmann et celle de Péter Szondi : si ce dernier a concentré l'étude presque entièrement sur les textes et leur analyse, en omettant tout autre élément concret de la représentation théâtrale, Lehmann, au contraire, déplace l'axe analytique sur la dimension performative et se réfère à un « nouveau *texte* de théâtre [1] » qui « réfléchit sans cesse sur sa constitution comme construction du langage » et qui « est souvent un texte de théâtre ayant fini d'être dramatique [2] ». On sait comment l'essai de Lehmann, dans sa réception la plus superficielle, est devenu le paradigme d'une déclaration de la décadence du texte théâtral. Cependant, sauf dans de rares passages esquissés avec rapidité, l'œuvre de Hans-Thies Lehmann ne nie pas complètement la permanence de ce dernier, et vient prêter attention à la floraison d'écritures dramatiques qui apparaissent à la fin du xx^e^ siècle :

> À la place de la dramaturgie régulée par le texte apparaît souvent une *dramaturgie visuelle* qui semblait avoir atteint une domination absolue dans le théâtre des années 1970 et des années 1980 jusqu'à ce que — dans les années 1990 — se dessine un certain « retour au texte » (qui — à vrai dire — n'avait jamais entièrement disparu). Une dramaturgie visuelle ne signifie pas ici une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la logique qui est la sienne [3].

Le texte écrit fait également l'objet d'une petite section dans le grand chapitre sur les « éléments » du théâtre postdramatique. Ici, il est possible de voir comment le théoricien allemand ne sanctionne pas la disparition définitive de la parole des scènes du nouveau théâtre. Tout d'abord, il affirme qu'il est erroné de croire qu'il y a eu un temps où le texte et la mise en scène n'étaient pas en contradiction l'un avec l'autre. Selon Hans-Thies Lehmann, il y a toujours eu un conflit entre les deux, ce qui a conduit à différents compromis au fil du temps. Ce qui fait le théâtre postdramatique est l'approfondissement de cette confrontation, sa mise en évidence, en traitant le texte comme un élément parmi d'autres, en le déhiérarchisant. Le concept, l'ordonnancement du *logos* devient secondaire, ou du moins est placé sur le même plan

1. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 20.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 147.

que le mystère linguistique utilisé pour le désigner. De cette façon, le langage, comme la représentation, devient un processus, une construction. Le *logos* n'est donc pas détruit mais déconstruit poétiquement, ou théâtralement :

> Ce n'est pas le dialogue qui est recherché, mais la pluralité des voix, le « polylogue [1] ».

Ces prémisses posées, il y a quelques aspects postdramatiques qui ne manquent pas de se manifester aussi sur la scène marionnettique contemporaine. Dans la partie centrale du *Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann identifie plusieurs catégories à travers lesquelles le théâtre postdramatique prend forme sur les scènes qu'il décrit, à savoir principalement les *performing arts* de la dernière décennie du xx^e^ siècle. Les prémisses de cette catégorisation identifient trois aspects fondamentaux du théâtre postdramatique : la « céremonie », les « voix d'espace » et le « paysage ». Dès le départ, Hans-Thies Lehmann assimile le postdramatique aux arts visuels : de même que la progression d'un tableau procède par « états d'images […] dans lesquels se cristallise la dynamique de l'élaboration picturale [2] », le théâtre postdramatique, en niant la possibilité de développer une histoire, montre un « enchevêtrement d'états intérieurs et extérieurs [3] », est formé d'une succession de « formations » de nature plus esthétique que dramatique. Si Aristote plaçait le concept d'action au centre de la tragédie et si, des siècles plus tard, Brecht affirmait « Or la fable est, selon Aristote — et sur ce point nous pensons de même — l'âme du drame [4] », Hans-Thies Lehmann affirme clairement que « l'action, cette catégorie centrale du drame s'estompe de manière différente dans le théâtre postdramatique [5] ». L'action dramatique représentée de manière imitative ne tient plus et se décompose en scènes, en « états » qui se suffisent à eux-mêmes. Ces états ont également une vocation plus esthétique et évocatrice que dramatique, et c'est cette caractéristique qui, selon Lehmann, rapproche le postdramatique des événements cérémoniels. Les références qu'il fait au théâtre « pour les morts » de Jean Genet et au « théâtre de la mort » de Tadeusz

1. Hans-Thies Lehmann, *Il Teatro postdrammatico*, *op. cit.*, p. 162. Faute de trouver le même passage dans la version française du texte de Lehmann, j'ai choisi de le traduire moi-même en français de l'italien.

2. *Ibid.*, p. 104.

3. *Ibid.*

4. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, 1963, cité dans Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 105.

5. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 105.

Kantor sont considérées comme des exemples du caractère cérémoniel du théâtre postdramatique. La référence au metteur en scène polonais est particulièrement riche, car l'enracinement du metteur en scène dans le domaine des arts plastiques fait de lui une incarnation exceptionnelle du parallélisme que Hans-Thies Lehmann souhaite établir entre ceux-ci et le théâtre postdramatique. L'accent est mis sur le bagage figuratif de Tadeusz Kantor, sur ses actions performatives et ses *happenings* qui, selon Lehmann :

> […] manifeste[nt] une intention que l'on peut retrouver dans de nombreuses formes théâtrales postdramatiques : revaloriser globalement les objets et le matériau de l'action scénique : bois, fer, étoffe, livres, habits et objets curieux et grotesques [1].

Cette citation renvoie évidemment à l'utilisation par Tadeusz Kantor de mannequins et d'objets, une utilisation qui va au-delà de la signification visuelle de l'objet, déjà troublante en soi, pour établir, dans *La Classe morte* (1975), un véritable dialogue entre les corps des acteurs et les corps fictifs des mannequins. Les mannequins et leurs relations de mouvement prennent la place du dialogue :

> Dans une sorte d'échange avec les corps humains et en relation avec les accessoires, ils transforment la scène en un paysage de mort où s'effectue imperceptiblement le passage des personnes (agissant souvent comme des poupées) aux poupées mortes (animées comme par des enfants). On pourrait presque dire que le dialogue verbal du drame est remplacé par un *dialogue entre les humains et les objets* [2].

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

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*, p. 112-113.

présente effectivement plusieurs caractéristiques postdramatiques : il ne raconte pas une histoire se déroulant de manière concaténée, mais est au contraire organisé en tableaux-séquences [1], chacun centré sur un thème différent. Les acteurs ne sont pas liés aux personnages par une relation d'identification, leur présence sur scène apparaît forcée, leurs mouvements sont semblables à ceux de marionnettes (désarticulées) mues par une force invisible, en dehors de la scène. En même temps, les acteurs manipulent, ou plutôt présentent et portent, des pantins, leurs fameux doubles infantiles :

> Ils [les vieillards] doivent porter sur le dos leur enfance […] ces vieillards sont des bandits, ils sont les tueurs de leur enfance. […] Nous tous, c'est-à-dire les adultes, les messieurs âgés, les dames âgées, ils sont les tueurs de leur enfance. […] Alors j'ai trouvé une solution purement scénique […], je me suis dit qu'ils doivent porter les poupées sur le dos, [les poupées] qui étaient tuées par eux [2].

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

Il s'agit d'une dimension qui revient souvent dans les textes et les spectacles du théâtre de marionnettes contemporain, qui sont émaillés d'une utilisation similaire de la figure. Au milieu des années 1990, l'auteur Daniel Lemahieu et le marionnettiste François Lazaro rédigent le « Manifeste du théâtre clastique [3] », un résumé des intentions de la compagnie Clastic Théâtre : comme indiqué sur le Manifeste lui-même, le terme « clastic » dérive du grec ancien « *klastos* », « brisé », utilisé en géologie pour indiquer « des traces de fracture provoquée par l'érosion déformation clastique » et en médecine pour « des pièces anatomiques

1. Voir Shirley Niclais, « La guerre et son théâtre de la mort », *Vacarme*, vol. 65, nº 4, 2013, p. 145-163.

2. Tadeusz Kantor, entretien pour la captation de *La Classe morte* en mai 1989 au Théâtre national de Chaillot pour FR3 : www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw (consulté le 6 septembre 2021).

3. François Lazaro et Daniel Lemahieu, *Manifeste du théâtre clastique*, avril 1996. Le texte du Manifeste m'a été gentiment fourni par François Lazaro.

artificielles démontables [1] ». Outre une citation du *Théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor placée en exergue (« Le concept de vie ne peut être réintroduit dans l'art que par l'absence de vie »), il est question dans le Manifeste « de n'accepter sur scène que des traces pures tamisées au préalable au filtre de la mort ». La rencontre de la vie avec son contraire crée une « FRACTURE » dont il reste le « DÉTRITUS », un « objet-trace » qui devient remplacement du « vivant qui subit la condition de la mort [2] ». Ainsi, l'objet-marionnette, également compris sous la forme d'une prothèse — d'une pièce de remplacement de l'humain — est toujours, chez le Clastic Théâtre, placé en relation avec le corps de l'interprète : cet « objet-trace » filtre le vivant et renvoie une « perception plus vive que le vivant lui-même [3] ».

L'influence des réflexions kantoriennes autour de la marionnette se retrouve aussi de manière moins évidente, quand elle n'est pas explicitement mentionnée mais reste une trace sous-jacente. Lorsque l'auteur francophone d'origine togolaise Kossi Efoui aborde l'écriture pour la marionnette, c'est à elle qu'il confie le soin de signifier l'absence, en s'adressant à elle comme à un objet qui témoigne de cette absence : dans *Io (tragédie)* [4], par exemple, le nom d'Io, la protagoniste de la pièce, n'apparaît pas dans la liste des personnages et, à l'intérieur du texte, n'est présent que dans les didascalies, où elle est évoquée comme une marionnette ; la pièce *Les Orphelines* [5] de l'autrice Marion Aubert, inspirée par des cas d'infanticide féminin dans certains contextes où les naissances de filles sont considérées comme inutiles et nuisibles au tissu social, fait de la protagoniste une marionnette qui guide un écrivain dans son monde où toutes les filles assassinées sont réunies ; l'auteur Gérard Lépinois, dans *La Chpocalypse* [6], une pièce centrée sur la figure de Polichinelle, évoque la fameuse marionnette et des personnages qui l'accompagnent traditionnellement (le Chien, la Mère Gigogne, le Policier, etc.) pour déclencher une incessante séquence de meurtres, une danse macabre où chaque nouveau personnage qui apparaît sur la scène supprime irrémédiablement celui qui l'occupait précédemment.

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, Limoges, Le bruit des autres, 2006.
5. Marion Aubert, *Les Orphelines*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.
6. Gérard Lépinois, *La Chpocalypse*, inédit, dactylographie conservée à l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières (Fonds Recoing, coll. IIM-1-REC-5-14-4).

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

> […] ce qui fonde aujourd'hui l'efficacité théâtrale de la marionnette consiste pour une large part dans l'exhibition d'un reflet dérisoire, sinistre ou inquiétant de notre humanité. […] l'image qu'elle nous renvoie nous oblige à nous reconnaître dans ce en quoi nous refusons généralement de nous projeter : dans les figures de la dislocation, de la réification, de l'aliénation, mais aussi de la dégradation dans l'obscène, de la similitude avec les matériaux de rebut, de l'engluement dans le silence et dans la mort [1].

L'importance qu'a pour Tadeusz Kantor pour le développement de certains concepts « postdramatiques » ne réside pas seulement dans son attention à l'aspect visuel et matériel de la scène, mais est également identifiée par Hans-Thies Lehmann dans l'atmosphère qui se dégage de son théâtre, dans ce « sentiment dominant de la défaite et de l'échec [qui] rappelle la tragédie grecque [2] ». Selon Hans-Thies Lehmann, l'impossibilité d'échapper à un destin tragique et le sentiment de défaite que le sujet éprouve dans sa solitude rapprochent le théâtre de Tadeusz Kantor de celui des origines. Il entrevoit une « correspondance entre le domaine pré-dramatique du théâtre antique et le théâtre postdramatique à l'aube du troisième millénaire [3] ». Là encore, un trait du postdramatique énoncé par Hans-Thies Lehmann résonne sur certaines scènes du théâtre de figures contemporain. Quelques mises en scène de Gisèle Vienne présentent une proximité avec les atmosphères de la tragédie antique, comme l'indique Pierre Dourthe en parlant de certaines « allures de tragédie [4] ». Les personnages apparaissent incapables d'échapper au destin tragique qui les entoure,

1. Didier Plassard, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, nº 72, avril 2002, p. 15.

2. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 114.

3. *Ibid.*

4. Pierre Dourthe, « Not what happens », *Mouvement*, nº 42, La Découverte, décembre 2006. Consultable à la page internet www.g-v.fr/wp-content/uploads/2017/01/P.-Dourthe-Not-what-happens-Mouvemet-n°-52-2006.pdf (consulté le 23 août 2021).

coincés dans un conflit qui perpétue une chaîne de violence à l'infini. Prenons l'exemple de *Jerk* [1]. La pièce s'inspire d'un fait divers glaçant survenu au Texas dans les années 1970, où le tueur en série Dean Corll, assisté de deux adolescents, a assassiné plus de vingt jeunes garçons dans un rituel macabre. Dans le spectacle de Gisèle Vienne, tous les personnages sont représentés par des marionnettes animées par un seul interprète/manipulateur, lui-même investi du statut de personnage, parce qu'ils sont tous victimes et bourreaux d'un trouble mental extrême et de la brutalité qui s'ensuit. Dans *I Apologize* [2], la sensation d'un destin de mort inévitable est incarnée par l'action répétée de l'interprète, qui extrait des mannequins hyperréalistes de cercueils et les arrange, dans la tentative de retracer les événements qui ont conduit à un crime. Pendant toute la durée de la pièce, l'interprète déplace les mannequins d'un côté à l'autre de la scène tandis qu'il répand du (faux) sang pour le nettoyer ensuite. Enfermé dans ce va-et-vient presque automatique, le corps de l'interprète apparaît comme une figure isolée sur la scène et semble répondre aux mêmes mécanismes inconnus qui produisent les mouvements des vieillards dans *La Classe morte* de Tadeusz Kantor.

Le troisième élément traité par Hans-Thies Lehmann dans ses prémisses, comme mentionné plus haut, est le « paysage », terme qu'il utilise pour décrire le théâtre de Robert Wilson. Évoqué par les *landscape plays* de Gertrude Stein, l'univers scénique de Robert Wilson est une œuvre visuelle en mouvement : l'espace est déterminé par la lumière qui agit sur lui, modifiant sa perception, et il est traversé non par des personnages mais par des figures qui s'y déplacent avec des mouvements lents et comme involontaires, sans aucune relation ni interaction entre elles. Le déplacement continu de ces éléments dans l'espace détermine, selon Lehmann, la transformation de la scène théâtrale en un paysage, dans lequel la personne humaine n'est plus au centre mais devient un élément parmi d'autres. Dans ce paysage, l'action se dissout dans une

1. *Jerk*, d'après une nouvelle de Dennis Cooper, conception et mise en scène de Gisèle Vienne, texte et dramaturgie de Dennis Cooper, créé en collaboration avec, et interprété par Jonathan Capdevielle, marionnettes de Gisèle Vienne & Dorothéa Vienne-Pollak. Première représentation le 5 mars 2008, Festival Antipodes, Le Quartz Scène nationale, Brest.

2. *I Apologize*, conception et mise en scène de Gisèle Vienne, créé en collaboration avec, et interprété par Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp (ou Katia Petrowick) et Jean-Luc Verna, textes écrits et lus par Dennis Cooper, musique originale et interprétation live Peter Rehberg, création des poupées Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak et Gisèle Vienne. Première représentation le 28 septembre 2004, Les Subsistances, Lyon.

énergie imaginative, dans une succession de métamorphoses répétées. L'homme reprend ainsi la place qu'il occupait dans les mythes anciens, égal aux autres entités naturelles et animales de l'univers, et « la vie apparaît comme participant à la totalité cosmique [1] ». L'interaction entre les personnages, l'action, la centralité de l'homme ne tiennent plus. À leur place, un « théâtre post-anthropocentrique [2] » pourrait subsister, qui trouverait, selon Hans-Thies Lehmann, des affinités avec certaines disciplines peu éloignées du champ du théâtre de figures :

> […] le théâtre des objets sans acteurs vivants, le théâtre avec technique et machines (comme « Survival Research Laboratories ») et un théâtre qui intègre la forme humaine comme élément dans des structures spatiales semblables à des paysages [3].

Comme le souligne Margaret Williams :

> […] cette fusion des formes animées et inanimées en une seule réalité lui semble encore largement potentielle, préfigurant « utopiquement » un théâtre qui remettrait en cause la domination de l'homme sur la nature [4].

C'est cette fusion qui semble se réaliser et ne plus demeurer seulement « potentielle » dans le spectacle *Earthbound* [5] (2021, fig. 1 p. 71) de la marionnettiste italienne Marta Cuscunà, une pièce précisément construite autour de l'axe thématique du post-anthropocentrisme. Le titre du spectacle, *Earthbound*, fait explicitement référence au concept exposé par Bruno Latour lors des *Gifford Lectures* de l'université d'Édimbourg [6], celui d'une nouvelle humanité non plus hégémonique mais uniformément liée à tous les autres éléments de la planète Terre. D'autres références de la performance de Marta Cuscunà, qui est aussi l'autrice du texte, sont les théories proposées par Donna Haraway dans *Vivre*

1. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 125.
2. *Ibid.*, p. 127.
3. *Ibid.*, p. 88.
4. Margaret Williams, « The death of "The Puppet" ? », dans Dassia N. Posner, Claudia Orenstein et John Bell (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, *op. cit.*, p. 23.
5. Marta Cuscunà, *Earthbound. Ovvero le storie delle Camille*, dans Marta Cuscunà, *Sguardi di Specie. Una trilogia ecofemminista*, Trente, Gorizia, Muse et Etnorama, 2025. Notes de mise en scène consultables à la page internet www.martacuscuna.it/earthbound (consultée le 26 mai 2025).
6. Bruno Latour, *Facing Gaia. Six lectures on the political theology of nature*, Gifford Lectures on Natural Religion, Édimbourg, 18-28 février 2013. Les interventions de Latour ont par la suite été éditées dans Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2015.

avec le trouble [1] et certains récits de science-fiction qui y sont contenus, en particulier *The Camille Stories* [2] (*Les Histoires des Camilles*). Ici, Donna Haraway imagine un monde habité par des « symbiotes », des êtres humains auxquels on a implanté des gènes d'autres espèces en voie de disparition et qui repeuplent des endroits de la planète dévastés par la pollution environnementale, tissant entre eux des liens non pas de sang mais de « soins ». Ces créatures sont portées sur scène à l'aide de marionnettes animatroniques [3] inspirées des sculptures hyperréalistes de Patricia Piccinini, des croisements inquiétants entre les êtres humains et d'autres espèces vivantes. La présence de l'interprète sur la scène, manipulant les marionnettes à vue grâce à des commandes mécaniques, ne coïncide pas avec une présence humaine : son rôle tout au long du spectacle est celui d'une intelligence artificielle, avec laquelle les symbiotes communiquent pour contrôler les données environnementales. Le corps de l'interprète devient ainsi un élément parmi les éléments, et sa nature humaine tend à s'effacer, à disparaître de la scène.

Bien que dans *Earthbound* de Marta Cuscunà la structure textuelle soit très présente et organisée de manière dialogique, prévoyant ainsi l'interaction des personnages, la construction dramaturgique et le langage visuel visent à brouiller le statut du corps humain, en l'hybridant avec d'autres corps non humains dans des systèmes symbiotiques complexes. Vêtue d'une combinaison futuriste, entourée des créatures mi-humaines, mi-animales (les Camilles), enfermée avec elles dans un dôme géodésique infesté de végétation, la forme humaine de l'interprète semble en effet devenir un « élément dans des structures spatiales semblables à des paysages [4] ».

Des quelques spectacles de théâtre de marionnettes que j'ai évoqués jusqu'à présent (et qui seront analysés plus en détail par la suite), je

1. Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

2. Le texte original est consultable en ligne : https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway_camillestories.pdf (consulté le 22 juillet 2021).

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

4. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 125.

Figure 1 – Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021. Droits de reproduction : Daniele Borghello.

voudrais souligner un aspect central : l'insistance du texte dramatique. Au contraire, j'ai cité des auteurs et des marionnettistes (même très éloignés les uns des autres : François Lazaro en collaboration avec Daniel Lemahieu, Gérard Lépinois, Kossi Efoui, Gisèle Vienne en collaboration avec Dennis Cooper, Marta Cuscunà) qui ont conservé la centralité du texte aussi bien dans l'écriture dramatique que dans le traitement scénique avec l'utilisation de marionnettes. C'est en ce sens que l'étude de la dramaturgie pour la marionnette peut ajouter des réflexions à la conception du théâtre contemporain : bien qu'il s'agisse d'un type de production de niche, à partir du moment où il allie texte écrit et mise en scène à travers des figurations au-delà de l'humain, il met en évidence comment aujourd'hui :

> […] l'étendard du « postdramatique » [est] devenu […] une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaticité qui s'élabore et opère autrement [1].

1. Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 29.

Je rappelle donc ici la définition que Jean-Pierre Sarrazac a donnée de cette dramaticité : « rhapsodique [1] », parce qu'elle se renouvelle tout en embrassant des traditions narratives anciennes. Fragmentation, dé-sémantisation, hétérogénéité, érosion, désunion sont les caractéristiques du texte de théâtre contemporain. Si la création marionnettique d'aujourd'hui peut présenter, elle aussi, ces caractéristiques, c'est parce que, comme l'a mis en évidence Didier Plassard, le « métissage des modes de figuration » avec « toute la gamme des possibilités ouvertes par l'éclatement des techniques traditionnelles du castelet [2] », a pu donner une expression scénique aux caractéristiques du drame contemporain.

En effet, les différentes techniques qui, surtout au cours du xx^e^ siècle, sont nées des expérimentations du théâtre de figures, l'ont profondément modifié par rapport à ce qui avait été sa forme dominante aux siècles précédents : celle d'une scène occupée par des marionnettes, manœuvrées par le marionnettiste caché derrière le castelet, ou au-dessus du pont dans les grandes scènes de la marionnette à fils ou à tringles. Avec le développement de la manipulation à vue, différentes techniques de représentation par la marionnette coexistent souvent simultanément, ou se juxtaposent sur scène. Cette complexité fait apparaître le théâtre de marionnettes contemporain « comme un champ de tensions simultanées entre différents plans d'existence, différents modes figuratifs, différents registres de la présence scénique [3] ». La mosaïque scénique mise en place par le théâtre de marionnettes expérimental fait écho au jeu dramatique que l'on trouve dans les écritures pour la scène contemporaine. Pour cette raison, elle n'a pas manqué d'intéresser un certain nombre d'auteurs dramatiques, qui ont trouvé dans ses possibilités expressives un champ ouvert pour leurs propres expériences dramatiques, linguistiques, lexicales et sonores, sanctionnant ainsi une rencontre qui a donné une matière textuelle nouvelle

1. Voir notamment Jean-Pierre Sarrazac, « Rhapsodie », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *op. cit.*, p. 106 : « Refus du "bel animal" aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire). »

2. Didier Plassard, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 15.

3. *Ibid.*

au théâtre de marionnettes et une matière représentative inhabituelle à l'écriture dramatique.

4.3 Les « dramaturgies marionnettiques »

Cette correspondance trouve une formulation audacieuse dans un article de Julie Sermon consacré à l'identification des caractéristiques de ce qu'elle appelle les « dramaturgies marionnettiques [1] ». Ces textes « marionnettiques » comprennent, selon elle, non seulement ceux qui sont composés spécifiquement pour la marionnette, mais aussi des écrits qui, n'étant pas conçus expressément pour la marionnette, présentent néanmoins certains traits « marionnettiques ». Dans sa tentative de considérer « le marionnettique comme un champ esthétique [2] », Julie Sermon propose des parallèles entre la dramaturgie du théâtre de marionnettes au sens classique (marionnettes à gaine, à fils, etc.) et la dramaturgie contemporaine en général, notamment celle d'auteurs français tels que Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Philippe Minyana, Philippe Aufort et Marion Aubert. Elle identifie les principales caractéristiques de ce champ esthétique : tout d'abord, « des jeux d'apparition et de disparition [3] » issus de la tradition du castelet, fondée sur la nature matérielle de l'objet-marionnette, qui consiste à cacher et à montrer la marionnette. La marionnette, forme plastique mais pas nécessairement anthropomorphe, trouve sa place sur la scène et sur la page en tant que « silhouette », une entité hybride autour de laquelle il est possible de construire n'importe quelle histoire : en raison de cette liberté d'interprétation, une « tendance onirique [4] » se manifeste régulièrement dans les textes marionnettiques. La forme « vide » de la silhouette permet par ailleurs de créer des personnages qui ne sont pas aboutis mais seulement esquissés, loin de la profondeur et du caractère bien trempé des personnages dramatiques classiques, ce qui offre « un champ d'investigation plastique et gestuelle particulièrement stimulant [5] ». Une autre caractéristique typique des dramaturgies marionnettiques identifiée par Julie Sermon est celle d'être structurée par des « vignettes », des « cadrages [6] » qui ne constituent pas une

1. Julie Sermon, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, nº 48, automne 2010.
2. *Ibid.*, p. 113.
3. *Ibid.*, p. 115.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 116.
6. *Ibid.*, p. 117.

intrigue composée selon les règles aristotéliciennes. Cela découlerait d'une des règles les plus courantes de la marionnette, à savoir « qu'elle ne tolère pas le bavardage [1] », et que le marionnettiste accorde donc plus d'attention au rythme, au son et à la brièveté qu'à l'homogénéité et à l'unité d'une intrigue :

> […] ce sont des dramaturgies de l'instantané et de la variété, où les actions et les situations se succèdent selon des plans diversement cadrés et montés, qui n'entretiennent pas forcément de rapports de vraisemblance ni de nécessité [2].

Or, même si cette fameuse règle a été mise à l'épreuve, puis reconnue comme n'étant pas universellement valable par plusieurs marionnettistes et auteurs [3] il n'en reste pas moins que la structure en tableaux est commune à plusieurs créations du théâtre de marionnettes. L'aspect fascinant de cette organisation en « cadrages » est qu'elle semble avoir beaucoup en commun avec l'articulation en structures ouvertes et fragmentaires de la dramaturgie contemporaine.

Les termes utilisés par Julie Sermon, « vignettes » et « cadrages », renvoient à l'une des tendances qui se sont développées dans le théâtre au cours du xx^e^ siècle : celle d'activer des mécanismes dérivés du montage cinématographique (« discontinuité temporelle [4] » ; « tensions s'instaurant entre les différentes parties de l'œuvre dramatique [5] ») ou du collage des arts plastiques (« insertion d'éléments "inhabituels" au sein du texte du théâtre [6] »). Les deux techniques :

> […] donnent l'impression, par rapport à une conception « traditionnelle » de l'art dramatique, d'interrompre le cours du drame, possèdent une certaine autonomie et peuvent apparaître comme autant de corps étrangers [7].

La tentation d'assimiler le théâtre de marionnettes, généralement considéré comme un genre mineur, aux caractéristiques qui fondent le

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. Voir, par exemple, les textes articulés et texturés de Marta Cuscunà, les intrigues complexes et les architectures dramatiques élaborées par Gigio Brunello, ou encore les textes-flux composés par Gérard Lépinois pour la C^ie^ Houdart-Heuclin.
4. Florence Baillet et Clémence Bouzitat, « Montage et collage », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *op. cit.*, p. 76.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*

théâtre contemporain est certainement fascinante (on peut se rappeler, par ailleurs, la tentative de Luigi Allegri [1]) et, à certains égards, valable, mais il convient de préciser, comme le fait Julie Sermon, que cela ne peut s'appliquer qu'aux écritures *contemporaines* pour marionnettes, dans la mesure où les textes pour le théâtre de marionnettes à l'époque de sa plus grande expansion (XIXe siècle) n'étaient généralement pas des textes procédant par séquences ou fragments. En outre, l'ensemble des textes écrits pour les marionnettes au cours des XXe et XXIe siècles doit être considéré dans sa complexité globale : tous les textes ne se conforment pas précisément à l'articulation par montage, ou à d'autres caractéristiques du théâtre qui peuvent être définies comme « postdramatiques ». Souvent, aujourd'hui comme par le passé, dans le théâtre de figures comme dans celui d'acteurs, des pratiques et des techniques plus ou moins traditionnelles, plus ou moins innovantes, se croisent et se superposent dans un éclatement de formes différentes. Le théâtre contemporain ne doit pas seulement être compris dialectiquement comme une juxtaposition de « classique » et de « post » (moderne, dramatique…), de tradition et d'innovation, mais plutôt comme un bassin capable d'accueillir toutes sortes de représentations, où différents styles existent simultanément. Cette vision globale est précisément celle qui, selon Didier Plassard, a été délibérément écartée par Lehmann afin de fonder sa théorie du théâtre postdramatique sur une survalorisation de « toutes les formes d'écart, le reste de la production théâtrale étant renvoyé dans l'ombre ou dans l'insignifiance [2] », et néanmoins sur une conception vectorielle de l'historiographie, centrée sur l'opposition binaire de l'ancien (le dramatique) et du nouveau (le postdramatique).

L'article de Julie Sermon n'opère pas une telle antithèse, étant préoccupé dans l'analyse des structures du contemporain. En revanche, il contient une proposition intéressante sur laquelle il me semble important de réfléchir. En poursuivant la discussion sur les principales caractéristiques des dramaturgies marionnettiques, Julie Sermon identifie avant tout celle de la discontinuité, qu'elle articule en trois aspects différents : la « discontinuité narrative », qui implique l'abandon de la continuité spatio-temporelle en faveur d'« un assemblage d'instants choisis » ; la « discontinuité énonciative : polyphonie, polyvalence »,

1. Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo : il teatro di burattini e marionette*, *op. cit.*

2. Didier Plassard, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review. Theatre and Research*, 2012. http://prospero-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&lang=1&edition=10 (consulté le 2 juillet 2021).

que l'on peut entrevoir dans la tendance des auteurs à multiplier les intentions et les énoncés vocaux des personnages, de manière à les faire apparaître comme les simples porte-parole des mots écrits, en évitant toute forme d'identification entre le personnage et les répliques prononcées (une caractéristique qui, selon Julie Sermon, est typique du théâtre de marionnettes, bien plus que du théâtre d'acteurs [1]) ; et enfin une « discontinuité poétique », qui agit directement sur le langage et sur les possibilités de le déformer, de le modifier dans ses aspects les plus « physiques » : les sons, les rythmes, la ponctuation, la disposition des mots sur la page. Malgré la brièveté de ce résumé des théories exprimées par Julie Sermon, il ne sera pas difficile de retrouver dans les caractéristiques susmentionnées certaines, sinon la plupart, de celles qui reviennent dans les études sur la dramaturgie contemporaine : discontinuité, distanciation, montage, polyphonie, permanence instable du personnage, etc. Grâce à l'intérêt réciproque, surtout en France, entre le monde du théâtre de marionnettes et les auteurs contemporains, et grâce aux expériences de proximité et de collaboration qui se sont développées au fil du temps [2], dans le but de mettre en évidence la composante « marionnettique » de la scène contemporaine, Julie Sermon arrive à une théorisation très forte :

> On peut […] noter que les présupposés d'unité, de continuité et d'harmonie sur lesquels repose l'illusion réaliste, sont en fin de compte beaucoup moins vraisemblables et beaucoup moins conformes à la manière

1. Il sera utile ici de dire encore quelques mots sur les conséquences de la « discontinuité énonciative » : selon Julie Sermon, elle donne aux interprètes des écritures marionnettiques un caractère de dissociation, de « polyvalence actoriale » qui se coule dans le dispositif de la distanciation brechtienne, notamment dans les formes de théâtre de marionnettes avec manipulation à vue. Julie Sermon pousse sa théorisation jusqu'à affirmer que « sur les scènes, cette polyvalence actoriale [s'est] plus ou moins substituée au principe de distanciation brechtienne », signifiant par polyvalence le fait que dans le principe de la manipulation à vue, l'acteur intervient sur trois plans de représentation différents : « Le monde de la fiction, celui de sa fabrique, et la relation qui se noue entre les deux. » L'affirmation selon laquelle les implications de la manipulation à vue sur le jeu de l'acteur ont « remplacé » la distanciation reste peut-être à vérifier plus précisément, mais je veux ici saisir l'intention d'établir des parallèles forts entre les scènes définies comme « marionnettiques » et celles du théâtre contemporain. Julie Sermon, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, nº 48, automne 2010, p. 122.

2. Le deuxième chapitre en offrira une exploration plus approfondie. À titre d'exemple, je citerai ici Daniel Lemahieu avec la Cie Clastic Théâtre ; Gérard Lépinois avec la Cie Houdart-Heuclin ; Kossi Efoui avec la Cie Théâtre Inutile ; inversement, de nombreuses compagnies de marionnettes ont choisi de monter les textes des auteurs « rhapsodiques » tels que Valère Novarina, Hervé Blutsch, Matei Vișniec, etc.

> 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 [1].

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

1. Julie Sermon, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 48, automne 2010, p. 122.

CHAPITRE II

« Un état de fluidité constante »

1 La place de l'auteur et l'émergence du dramaturge

La fameuse œuvre écrite par Gotthold Ephraim Lessing alors qu'il travaillait comme dramaturge pour le Théâtre national de Hambourg, *La Dramaturgie de Hambourg*, a défini le nouveau domaine de la dramaturgie, et a également introduit le terme même de « dramaturgie ». Le *Dramaturg* y apparaît comme intercesseur entre l'auteur et l'acteur, une figure médiatrice entre la page et le plateau. Ce recueil de 101 courts essais écrits entre 1767 et 1769 a ainsi ouvert une nouvelle page du théâtre moderne européen, où le questionnement dramaturgique du texte s'est développé jusqu'à devenir une pratique courante de la démarche de création théâtrale. Comme le met en lumière Joseph Danan, « c'est à cela que tient la modernité de Lessing, à ce va-et-vient, ce tressage, qu'il opère sans cesse entre texte et représentation [1] ».

À Berlin, dans les années 1920, l'écrivain et poète Max Herrmann-Neiße écrit un petit manifeste [2] sur le *Dramaturg* [3], devenu à ce moment-là — du moins en Allemagne — partie intégrante du personnel des théâtres nationaux. Différent de l'auteur dramatique, le dramaturge est

1. Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 16

2. Max Herrmann-Neiße, *Der Dramaturg*, dans Hugo Zehder, *Die neue Buhne. Eine Forderung*, Dresde, Rudolf Kaemmerer, 1920. L'article de Max Herrmann-Neiße, traduit en italien par Stefen Degasperi et Eleonora Fumagalli, est disponible dans le site internet de l'Archivio Storico ex Dipartimento di Musica e Spettacolo de l'université de Bologne : https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/num04/4_dram1.html (consulté le 10 avril 2022).

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

responsable, au théâtre et dans les domaines professionnels apparentés, de multiples tâches de coordination entre le processus artistique, l'administration et le public. À la différence de la dérive bureaucratique à laquelle ce rôle était relégué dans le théâtre allemand du début du xx^e^ siècle, Herrmann-Neiße exprime dans son texte la nécessité, pour le dramaturge, de retrouver une dimension artistique et de savoir se glisser dans les différentes âmes de la création théâtrale. Auteur dramatique et dramaturge à la fois, Herrmann-Neiße participait à la création théâtrale de son époque, mais il était obligé de travailler surtout comme correcteur d'épreuves ou auteur de textes pour les cabarets berlinois. Dans sa défense de la fonction du dramaturge, plus encore que le rôle qu'il devrait jouer, Herrmann-Neiße décrit les compétences qu'il devrait avoir :

> Le *Dramaturg* n'a pas besoin d'être un homme de lettres, mais ce serait merveilleux s'il pouvait être poète. En outre, le *Dramaturg* doit avoir la capacité d'imagination du bon metteur en scène, qui sait suivre mentalement, comme dans la vision d'un fait tragique, un processus vital de mouvements et de contre-mouvements. Il doit avoir des traits communs avec le musicien, qui perçoit dans la musicalité d'un texte théâtral sa force magique ; il doit posséder des notions de psychologie, afin qu'il puisse deviner à temps qui sera impliqué, et de quelle manière, par tel ou tel jeu scénique. Un homme capable de maintenir toutes ces connaissances dans un état de fluidité constante […] devrait, à ce stade, avec ses états de conscience, émotions, inclinations, devenir un créateur actif, c'est-à-dire un artiste qui influence de manière positive le processus théâtral [1].

Je vais approfondir davantage la question de la figure du dramaturge et de ses déclinaisons possibles dans le théâtre de marionnettes contemporain. Pour l'instant, je voudrais retenir de la citation d'Herrmann-Neiße l'accent mis sur la capacité « de maintenir toutes ces connaissances dans un état de fluidité constante », et le transposer aux prérogatives de l'auteur écrivant pour le théâtre de marionnettes. Car, en effet, l'auteur dans le domaine des figures semble souvent assumer de manière fluide différents rôles selon le contexte d'écriture ou de collaboration. Mettre au centre cette question de la fluidité permet de rendre compte de la complexité et de la diversité des postures que l'auteur dramatique lui-même peut être amené à assumer, et cela d'autant plus

1. Max Herrmann-Neiße, *Il Dramaturg*, Archivio Storico ex Dipartimento di musica e spettacolo, université de Bologne. Faute de trouver l'original allemand, la traduction a été faite de l'italien au français.

dans le théâtre de marionnettes, où la distinction des fonctions n'est pas toujours rigide. D'une part, de fait, l'auteur vit dans une condition de précarité matérielle qui le contraint à une fluidité de pratiques et de travaux (ce qui peut l'amener à intervenir comme dramaturge dans certaines productions) ; d'autre part, lorsqu'il collabore à une création théâtrale ou qu'on lui commande un texte, sa posture peut prendre de nombreuses nuances, ce qui me conduit à formuler cette hypothèse : que cet « état de fluidité constante » est plutôt une prérogative de la figure de l'auteur, en particulier dans le domaine de la marionnette, en raison des contraintes scéniques qu'elle impose et auxquelles il faut se confronter, ou, inversement, des libertés dramatiques qu'elle procure.

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

Il convient de noter que cette fluidité est également due aux conditions matérielles dans lesquelles se trouve l'auteur de théâtre aujourd'hui, et à la manière dont sa valeur est reconnue. Si ceux qui n'écrivent que pour le théâtre ne sont pas considérés à proprement parler comme des auteurs, ceux qui écrivent exclusivement pour le théâtre de marionnettes sont relégués à un rang encore plus bas, et même le fait d'être publié ne leur donne pas autorité. Lorsqu'ils sont marionnettistes, ils restent perçus comme tels. Lorsqu'ils sont auteurs, il est presque certain qu'ils écrivent également pour le théâtre d'acteurs ou qu'ils se consacrent à d'autres œuvres littéraires, ou encore qu'ils jouent d'autres rôles dans le cadre de la création artistique (metteur en scène, performeur, dramaturge…). Le statut instable de l'auteur dans le théâtre de marionnettes pourrait-il donc avoir déterminé son « état de fluidité constante » ? Les moyens de production, souvent minimaux, de ce type de théâtre auraient-ils déterminé la prédisposition de l'auteur à se réinventer, à se glisser dans les interstices pour les remplir ? Et comment l'objet marionnettique a-t-il contribué à cet état fluide ?

2 Le retour des auteurs ?

Après la soi-disant « mort de l'auteur » et l'affirmation répétée de sa disparition pendant les années 1960 et 1970, la scène théâtrale a connu un changement de rythme : de plus en plus, et surtout à partir des années 1990, il a été question d'un retour des auteurs. En vérité, ils n'avaient jamais complètement disparu, mais les évolutions de la mise en scène et l'avènement de la performance avaient occulté leur présence : la mise en scène s'était progressivement imposée par rapport au texte, souvent conçu comme un simple « matériau » destiné au travail de plateau (suivant la célèbre formule de Vitez de « faire théâtre de tout [1] »). Après les grandes innovations dramatiques apportées par Brecht et Beckett jusqu'aux années 1960, le XX^e^ siècle a dû attendre sa fin pour que de nouveaux noms s'emparent de la scène. Cela est également dû aux révolutions de pensée qui se sont développées à partir du milieu des années 1960, avec une cristallisation après 1968, et qui en sont venues à considérer que la place de l'auteur n'était plus légitime : figure patriarcale, autoritaire et bourgeoise, il valait mieux remplacer l'auteur par la création collective. La « mort de l'auteur » est alors devenue un mot d'ordre, brandi pour la première fois par Roland Barthes dans son essai de 1967 [2]. Un exemple en est la grande pièce collective dirigée par Robert Planchon, qui s'est constituée autour de l'éloquent titre qui l'a précédée [3] : *La Contestation et la Mise en pièces de*

1. Antoine Vitez, entretien avec Anne Ubersfeld, *France nouvelle*, 15 décembre 1975, dans Anne Ubersfeld, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan, 1998, coll. « 128 », p. 120 : « L'idée essentielle, c'est que l'acteur peut s'emparer de tout, qu'on peut faire théâtre de tout. […] Surtout, on peut faire théâtre non seulement de tout lieu, mais aussi de tout texte et de tout temps. »

2. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, automne 1968. Repris dans *Essais critiques IV — Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 et *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 : « Le texte est un objet fétiche et ce fétiche me désire. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller"). » Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1973, p. 45-46 (section « Fétiche »).

3. Comme le dit Planchon lui-même dans un entretien : Cécile Philippe, *Roger Planchon et Le Cid*, Ina.fr, 11 janvier 1969. www.ina.fr/video/LXC9703251154 (consulté le 11 août 2022).

la plus illustre des tragédies françaises Le Cid de Pierre Corneille suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles [1]. C'est, en effet, l'époque des grandes créations collectives, de la constitution de groupes artistiques étendus tels que le Living Theatre aux États-Unis, le Théâtre du Soleil en France, The Agit Prop Street Players en Angleterre. Dans le mouvement des *cantine* en Italie :

> […] l'art était modelé selon les préceptes de la célèbre devise « le personnel est politique », ce qui influençait également la composition des compagnies, qui tendaient […] plus à faire un « groupe » qu'à imposer des personnalités individuelles [2].

« Le groupe, et non l'individu, est le centre d'intérêt typique d'une société alternative [3] », écrit Theodore Shank au début de son article de 1972 intitulé « Création collective ». La rareté de nouveaux auteurs dramatiques à cette époque ne résultait alors pas d'une véritable pénurie, mais répondait plutôt au besoin de transformer l'ordre social, notamment à travers les arts du spectacle.

Cependant, la tendance à considérer l'auteur comme une émanation de la société bourgeoise a connu un changement de cap vers le début des années 1980, grâce notamment à des figures prépondérantes comme celle de Bernard-Marie Koltès en France. Ici surtout, après les années 1980, de plus en plus d'auteurs sont entrés en scène : Michel Vinaver, Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Eugène Durif, Enzo Cormann, ou bien le Franco-Suisse Valère Novarina…, traversant parfois les frontières nationales, comme Jean-Luc Lagarce ou Yasmina Reza. Cette tendance a persisté avec l'avènement du nouveau siècle, à tel point qu'en 2003 Jean-Pierre Ryngaert affirme sans hésitation que « jamais il n'a été autant question des "écritures théâtrales contemporaines", selon l'expression consacrée, que ces dernières années [4] ». En revanche, l'analyse des conditions pratiques du statut de l'auteur, comme les

1. Création le 17 janvier 1969, Théâtre de la Cité, Villeurbanne, France.

2. Nicola Viesti, « Altri anni settanta : luoghi e figure di un teatro irregolare. Il teatro delle cantine alla soglia degli anni settanta », *Prove di drammaturgia*, 1/2002, Bologne, Università degli studi, Centro interdipartimentale di musica e spettacolo, p. 11-23.

3. Theodore Shank, « Collective Creation », dans Gabrielle Cody et Rebecca Schneider (dir.), *Re : direction*, *A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, Londres, 2002, p. 221. Publié à l'origine dans *TDR : The Drama Review* 16, nº 2, 1972, p. 3-31.

4. Jean-Pierre Ryngaert, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, nos 119-120, 2003, p. 109. DOI : 10.3406/prati.2003.2016.

réglementations régissant sa rémunération, la nécessité conséquente de diversifier ses compétences dans différents domaines, sa position au sein des processus de création théâtrale et la manière dont sa figure est perçue, rendent, *de facto*, la condition de l'auteur de théâtre instable et précaire. Je commencerai par analyser les mesures et les facteurs qui ont rendu possible l'augmentation du nombre d'auteurs écrivant pour le théâtre, en tenant compte des différences, ou des similitudes, entre la France et l'Italie. Dans un deuxième temps, je mettrai en évidence les enjeux critiques qui entourent le statut d'auteur dramatique, pour enfin analyser leurs conséquences sur les différentes manières d'exercer cet art.

2.1 Conditions pratiques

Comme mentionné, brièvement, dans le premier chapitre, différents facteurs ont pu déterminer les raisons d'une augmentation de la production de textes pour le théâtre. En ce qui concerne la France, certaines mesures prises par l'État ont donné une impulsion à la création dramatique. Certains débats, en outre, ont aidé à mettre l'accent sur la question : les États de la création théâtrale contemporaine [1] (La Chartreuse, 23-24 juillet 1994), ont réuni des auteurs dramatiques, des associations, des critiques et des représentants de l'État pour discuter des conditions matérielles assurées par le secteur public aux auteurs (les résidences et les diverses aides et bourses) et des conditions de diffusion de leurs œuvres (publications, comités de lecture [2], circuits). Bien que toutes les promesses faites à l'époque n'aient pas été réalisées, la situation des auteurs s'est améliorée au cours des années 1990, grâce à certains développements des aides à la création : l'Aide nationale à la

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

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

création de textes dramatiques, les bourses du CNL, de l'association Beaumarchais-SACD [1], de la Villa Médicis [2]. Des aides privées se sont également développées, via l'ASTP [3] (Association pour le soutien du théâtre privé). Ainsi, « la décennie 1995-2005 a donc été celle de la mise en place d'une série d'actions et de dispositifs visant à une meilleure reconnaissance et à de meilleures conditions de travail et de rémunération pour les auteurs [4] ». La création, en 2005, du grand prix de littérature dramatique [5], à l'initiative du ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres, a également permis d'accroître considérablement la visibilité des auteurs et de développer le ferment de l'écriture pour le théâtre. Par la suite, l'intégration de cours d'écriture dramatique dans certaines écoles et universités a favorisé l'émergence de nouveaux auteurs et suscité un intérêt accru des élèves pour cette discipline. Elle a également contribué à développer une sensibilité et une conscience dramaturgique chez les acteurs et les metteurs en scène. C'est en 2003 qu'apparaît la formation « Écriture dramatique » à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (Ensatt) de Lyon, tandis que l'École du Nord de Lille propose également des parcours pour auteurs et autrices. À l'université, certaines formations en arts du spectacle comprennent des cours et des ateliers qui portent sur l'étude de textes de théâtre contemporains. Il existe également plusieurs masters d'écriture littéraire [6].

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

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

3. Fondée en 1964 avec l'appui de l'État.

4. Bérénice Hamidi Kim, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au xxie siècle », article tiré d'une communication présentée dans le cadre du colloque *À l'écoute des écritures théâtrales depuis 2000 — Poétiques et conditions d'émergence (volet 2)*, organisé par Sandrine Le Pors et Sylvain Diaz à l'université de Strasbourg et au TNS du 13 au 15 avril 2015. www.academia.edu/38499875/Article_Etre_ou_ne_pas_être_auteur_dramatique_en_France_au_XXIe_siècle_docx (consulté le 5 avril 2022).

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

6. Liste non exhaustive : université de Cergy ; université Toulouse Jean-Jaurès ; le master FABLI (Fabrique de la littérature) à l'université de Limoges ; le master « Métiers de l'écriture » à l'université Toulouse Jean-Jaurès ; le parcours « Littératures et création » du master Lettres et Création littéraire à l'université Clermont-Auvergne.

Les différentes politiques culturelles ont déterminé des évolutions sensiblement distinctes entre la France et l'Italie, la première ayant pris des mesures plus importantes vers le développement de la création dramatique. En Italie, en effet, il n'a pas été possible d'observer un clair « retour des auteurs », comme empêché, dans la seconde moitié du xx^e^ siècle, par la figure multiforme du « grand acteur » (de fait, acteur, auteur et metteur en scène à la fois), comme Carmelo Bene ou Leo De Berardinis. Les auteurs n'ont évidemment pas manqué (Giovanni Testori, Franco Scaldati, Antonio Tarantino, Giuliano Scabia…), mais la tendance est restée à l'acteur ou au metteur en scène qui compose également les textes de ses propres spectacles. Les exemples contemporains abondent : d'Emma Dante à Lucia Calamaro, de Federico Tiezzi à Roberto Latini, d'Antonio Rezza au duo Daria Deflorian - Antonio Tagliarini, pour n'en citer que quelques-uns, ou également les concepteurs de spectacles scéniques tels que Pippo Delbono, Luca Ronconi, Romeo Castellucci. En Italie, il faut donc attendre le début des années 2000 pour assister à un réel regain d'intérêt pour la pratique dramatique et la figure de l'auteur de théâtre. Les raisons de cette évolution ne sont pas automatiquement identifiables, mais il est certain qu'une forte impulsion a été donnée par le projet européen *Fabulamundi. Playwriting Europe* [1], projet de coopération impliquant des théâtres, des festivals et des organisations culturelles en Europe, dans le but de soutenir, promouvoir et diffuser l'écriture dramatique contemporaine des pays impliqués (l'Italie, la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Angleterre, la Roumanie, l'Espagne, l'Autriche, la République tchèque, la Pologne, la Serbie, mais les auteurs concernés proviennent aussi d'autres pays). Le réseau a promu les écritures théâtrales contemporaines en Europe, en offrant aux auteurs dramatiques des possibilités de rencontres internationales et de développement professionnel [2]. D'autres impulsions sont venues des théâtres qui ont mis à l'affiche ou bien produit de nouveaux textes, surtout ceux des lauréats des prix de littérature théâtrale (parmi les plus importants, le prix *Hystrio Scritture*

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

2. *Fabulamundi. Playwriting Europe* a notamment créé un site web en six langues et une base de données rassemblant les auteurs du réseau, leurs biographies et des informations sur leurs textes : www.fabulamundi.eu/en/playwrights (consulté le 5 avril 2022).

di scena, le *Premio Riccione per il teatro* et la section « nouveau texte ou projet dramaturgique italien » du Premio Ubu [1]). Les noms de « jeunes » auteurs sont ainsi devenus bien connus sur la scène italienne : Emanuele Aldrovandi, Davide Carnevali, Liv Ferracchiati, Francesca Garolla, Stefano Massini, Francesco Niccolini, Paolo Di Paolo, Pier Lorenzo Pisano, Fabrizio Sinisi…

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

2.2 Édition et mise en scène

En France, le statut d'auteur a été plongé plus encore dans la crise, dans les années 1970-1990, par la disparition des collections théâtrales chez les grandes maisons d'édition de littérature générale (Gallimard, Seuil, Stock). Si d'un côté, de fait, cet effacement a entraîné la naissance de divers petits éditeurs spécialisés (Actes Sud-Papiers, L'Avant-Scène, Les Éditions des Quatre-Vents, Espaces 34, Les Solitaires Intempestifs, l'édition « Tapuscrit » de Théâtre ouvert, les aujourd'hui défuntes Comp'Act et Laquet), cette spécialisation a conduit à enfermer l'édition théâtrale en l'éloignant du grand public. Par ailleurs, il s'agit souvent

1. Le *Premio Ubu* (fondé en 1977 par Franco Quadri) est le prix le plus important du théâtre italien, perçu comme l'équivalent théâtral du *David di Donatello* pour le cinéma. Il est intéressant de noter que la récompense pour les nouveaux textes ou les projets dramaturgiques n'est apparue qu'en 1983 (attribuée à Federico Tiezzi pour *Genet a Tangeri*), mais elle figurait dans les mentions dites « techniques ». Source : catalogue *Premi Ubu* de 1979 à 2010 : www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu/i-premi-ubu-dal-1979-al-2010 (consulté le 5 avril 2022).

d'éditeurs aux structures économiques très fragiles, qui n'ont donc pas les moyens de créer des circuits de vente efficaces. De plus, un court-circuit est créé par le fait que les maisons d'édition ne publient souvent que des textes qui vont être joués, alors que la publication s'avère le seul moyen efficace, pour un auteur, de se faire connaître et donc d'être mis en scène plus régulièrement (ce qui serait d'ailleurs une source de revenus supplémentaire). L'auteur dramatique se trouve dans une condition précaire qui est avant tout matérielle [1]. En particulier, le système de rémunération par droits d'auteur, tant en France qu'en Italie, s'avère être une formule faible, qui ne garantit pas la stabilité économique. La SACD [2] (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) et la SIAE [3] (*Società italiana degli autori ed editori*) réglementent les droits d'auteur, qui s'articulent en droits moraux et patrimoniaux. Les deux organes discutent et fixent le pourcentage des droits dus aux auteurs pour l'utilisation de leurs textes par les producteurs et les diffuseurs. La plupart du temps, cependant, la perception de droits ne permet pas aux auteurs de vivre de la reproduction de leurs œuvres, sauf dans des cas exceptionnels (pour les auteurs très représentés) : par exemple, la SIAE a fixé les droits pour la lecture en public ou la mise en scène d'une œuvre littéraire à 8 % des recettes [4]. En outre, grâce à ce système, les auteurs parviennent à toucher l'argent pour le travail effectué longtemps après la création du texte, ce qui crée un décalage entre le temps du travail et sa rémunération. Surtout, ce mode de rétribution empêche les auteurs de s'intégrer au système de production théâtrale : leur rémunération ne comporte pas de minimum forfaitaire, et « ne dépend pas du budget de production des spectacles, contrairement aux cachets des metteurs en scène et des comédiens [5] ». La condition liminale de l'auteur dramatique, dans les deux pays dont il est question ici, est alors évidente, dans les termes très concrets que je viens d'indiquer : d'une part, la vente de ses propres œuvres, lorsqu'il est publié, ne lui fournit pas un revenu suffisant (comme cela peut advenir, au contraire, pour un auteur littéraire), et il ne peut percevoir des droits d'auteur qu'en cas de

1. Voir Antoine Doré, *Le Métier d'auteur dramatique : travail créateur, carrières, marché des textes*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, université de Lille III, 2016.

2. Fondée en 1777.

3. Fondée en 1882.

4. Source : SIAE, www.siae.it/sites/default/files/CondizionidiAdesione.pdf (consulté le 3 avril 2022).

5. Antoine Doré, « Les conditions et les modes d'exercice du métier d'auteur dramatique en France », *Tangence*, nº 121, 2019, p. 45. https://journals.openedition.org/tangence/1047 (consulté le 3 avril 2022).

nouvelle production d'un de ses textes (ce qui arrive rarement) ; d'autre part, l'auteur n'est pas considéré comme un professionnel du spectacle à part entière : il ne perçoit pas de salaire fixe et, en France notamment, il ne bénéficie pas du régime de l'intermittence du spectacle, ce qui le place dans une situation encore plus précaire que les autres artistes.

2.3 Conséquences sur les écritures

Quelles sont les conséquences substantielles de ces prémisses matérielles ? L'impossibilité pour les auteurs de vivre uniquement de leurs œuvres dans le domaine théâtral entraîne d'abord la nécessité de cumuler différentes activités professionnelles [1]. Il existe une grande variété de cas, et les solutions peuvent s'additionner. Un chemin souvent entrepris par les auteurs est celui de la « polyactivité », c'est-à-dire le « cumul d'activités dans des champs d'activité distincts [2] ». Dans ce cas, l'activité littéraire n'est qu'une partie mineure de la vie professionnelle, s'ajoutant à une occupation en dehors du domaine artistique qui peut apporter la stabilité économique. Le type de travail mené peut n'avoir aucun rapport avec l'écriture, ce qui peut augmenter la marginalité de la condition d'auteur, ou bien peut être exercé dans des domaines connexes, tels que les sciences humaines. Il n'est pas rare, par exemple, que des professeurs et des chercheurs universitaires écrivent pour le théâtre à côté de leur emploi principal. Si l'auteur, en revanche, veut essayer de faire de l'activité littéraire sa principale source de revenus, le choix de se consacrer à des activités annexes, comme l'animation d'ateliers d'écriture et l'enseignement dans des écoles d'art dramatique, permet d'augmenter considérablement le potentiel de rémunération. Très souvent, les auteurs exploitent leurs compétences dans des domaines littéraires autres que le théâtre, en publiant des romans, de la poésie, des scénarios de films ou des traductions, ce qui leur apporte également un bénéfice en termes d'image : comme pointé précédemment, leur statut d'auteur est renforcé par le fait qu'ils publient des œuvres dans d'autres domaines que celui du théâtre.

1. Voir Antoine Doré, « Les conditions et les modes d'exercice du métier d'auteur dramatique en France », *op. cit.*, et Bérénice Hamidi Kim, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au xxie siècle », *op. cit.*

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

Cela est évident dans le domaine de la marionnette, et pas seulement à l'époque contemporaine. En Europe occidentale, par exemple, des auteurs qui ont écrit des textes pour marionnettes ont surtout publié des œuvres littéraires d'un autre genre, pour lesquelles ils étaient (et sont) certainement plus connus. Il suffit de citer quelques noms pour illustrer cette tendance : Johann Wolfgang Goethe, Federico García Lorca, Louis Edmond Duranty, Luigi Pirandello. Comme le souligne Didier Plassard [1], les ouvrages consacrés au théâtre de marionnettes écrits par des auteurs littéraires sont souvent restés cachés, inédits, voire carrément éliminés, par leur propre auteur ou bien par l'éditeur, n'étant pas considérés à la hauteur des pièces de théâtre d'acteurs. Les textes pour marionnettes sont rarement insérés dans les œuvres complètes — c'est le cas pour *La Guida Di Bragia : A Ballad Opera For The Marionette Theatre* de Lewis Carroll, qui sera publié en langue anglaise seulement en 2007 [2]. Cette tendance persiste aujourd'hui dans le constat que le concept d'auctorialité est difficilement applicable à un écrivain qui ne publie que pour le théâtre de marionnettes. En France, de nombreux auteurs ayant collaboré ou collaborant avec des compagnies de marionnettistes écrivent non seulement pour le théâtre de marionnettes, mais aussi pour le théâtre d'acteurs (Daniel Lemahieu, François Chaffin, Hervé Blutsch, Marion Aubert, Sylvain Levey…), ou ont une activité d'écrivain généraliste et ne publient pas que pour le théâtre (Kossi Efoui, Jean Cagnard, Gérard Lépinois…). Il est révélateur, en ce sens, qu'en France, au cours des années 1990, lorsque le théâtre de marionnettes a également connu un « retour des auteurs » ainsi qu'observé pour le théâtre d'acteurs, la majorité des auteurs qui sont venus à la marionnette étaient des auteurs qui avaient auparavant publié d'autres types d'œuvres littéraires, et en particulier de la poésie (Gérard Lépinois, Patrick Dubost, Jean Cagnard en sont trois grands exemples). Le fait qu'ils aient publié des œuvres de poésie, bien qu'il s'agisse également d'une catégorie de niche, les a légitimés, leur donnant un statut d'auteur *a minima*. Ils n'auraient guère pu s'affirmer comme tels en se consacrant exclusivement à l'écriture pour le théâtre de marionnettes.

1. Didier Plassard, « La marionnette et l'auteur : pour une lecture des pièces "échappées du feu" », communication donnée au colloque international *L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (xvii^e^-xxi^e^ siècles)*, université Paul-Valéry Montpellier 3, 14 octobre 2021. La vidéo de l'intervention est téléchargeable en ligne : https://zenodo.org/records/5703063 (consulté le 12 janvier 2024).

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

Le cas italien présente une situation différente : il est même difficile de parler de l'existence d'auteurs de théâtre de marionnettes, la plupart des textes étant écrits par les marionnettistes eux-mêmes.

Quel que soit le type de théâtre pour lequel ils écrivent le plus souvent, les auteurs dramatiques « sont particulièrement confrontés à un problème d'autorité et d'auctorialité [1] ». Le refus du Molière de meilleur auteur francophone de théâtre par Wajdi Mouawad [2] reste un témoignage exemplaire de la fragilité du statut d'auteur [3]. Avant la complainte de Mouawad, par ailleurs rendue possible par la relative notoriété de l'auteur, ce problème s'était amplifié au fil du temps, notamment avec l'émergence de la figure du metteur en scène considéré comme le véritable « auteur » de la création théâtrale dans son ensemble :

> […] celui qui signe la mise en scène apparaît donc comme un auteur invisible, parallèle à l'auteur de la pièce [4].

Le metteur en scène est reconnu comme « un artiste du spectacle » par la loi du 26 décembre 1969 [5], puis avec la Convention collective nationale du 1er janvier 1984, selon laquelle il est aujourd'hui encore défini ainsi :

> Le (La) metteur(teuse) en scène, en piste, en espace est un(e) artiste qui met en forme en un langage scénique une œuvre de l'esprit. Il (Elle) prépare, dirige et coordonne, directement ou indirectement, le travail de l'équipe qui concourt à l'élaboration et à la présentation d'un spectacle [6].

1. Bérénice Hamidi Kim, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au xxie siècle », *op. cit.*

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

3. « Pour que ce prix ne soit pas totalement perdu, je désire en faire un tout petit symbole pour tous ces textes que les auteurs envoient dans les théâtres et que la plupart des directeurs ne lisent jamais, […] pour tous ces textes perdus auxquels les théâtres n'ont même pas retourné un accusé de réception, pour tous ces théâtres qui n'ont pas la décence d'avoir un comité de lecture, pour tous ces appels passés par les auteurs auxquels on ne répond jamais », Wajdi Mouawad, entretien à Radio Canada. https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/246739/mouawad-moliere (consulté le 10 avril 2022).

4. Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau. États des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 88.

5. Articles L. 762.1 et R-382.1 et suivants du Code du travail.

6. Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1er janvier 1984. Étendue par arrêté du 4 janvier 1994 JORF 26 janvier 1994. IDCC 1285, Annexe B 1, Nomenclature et définition des emplois. www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALISCTA000005706633/?idConteneur=KALICONT000005635964\&origin=list (consulté le 9 août 2022).

Le metteur en scène est donc pleinement l'auteur de l'œuvre qu'il met en scène. Ce processus ne s'est pas arrêté à l'époque contemporaine, malgré le « retour des auteurs » dont il a été question. Comme l'écrit Bérénice Hamidi Kim :

> Les expressions « écrivain de plateau » de Bruno Tackels ou l'élargissement promu fortement par la SACD du droit d'auteur à l'œuvre scénique, autrement dit émanant à la fois du champ universitaire et du champ théâtral institutionnel, sont récemment venus consacrer ce glissement [1].

Ainsi, l'analogie entre écriture et mise en scène légitime le metteur en scène en tant qu'artiste-créateur. Cette reconnaissance se reflète à la fois dans l'évolution de sa pratique et dans la transformation de son statut juridique, notamment en France. Sur le site de la SACD, il est effectivement clairement écrit que « la mise en scène originale d'un spectacle est une œuvre protégée par le droit d'auteur [2] ».

2.4 L'auteur-metteur en scène

En conséquence, une des stratégies les plus répandues est celle de la participation directe de l'auteur à la création théâtrale, d'autant plus que les textes de théâtre sont plus facilement édités lorsqu'une représentation est prévue. Cette éventualité peut se présenter sous différentes formes. Très souvent, l'auteur « se fait » metteur en scène, en assurant lui-même la mise en scène de ses propres textes. Cette configuration, qui n'est en aucun cas nouvelle [3], permet de résoudre des frictions de différentes natures : d'abord, cela assure à l'auteur que son propre texte sera monté ; ensuite, en s'arrogeant les choix scéniques, l'auteur sort de la difficile relation avec le metteur en scène, dispose d'une plus grande liberté intellectuelle, ne souffre pas d'une position subalterne

1. Bérénice Hamidi Kim, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au xxi^e siècle », *op. cit.*

2. Source : SACD. www.sacd.fr/fr/metteurs-en-scène (consulté le 8 avril 2022).

3. Voir par exemple Marco Consolini, Jonathan Châtel, Alice Folco *et al.*, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily… », *Études théâtrales*, n^os 38-39, 2007/1-2, p. 31-41. DOI : 10.3917/etth.038.0031. Il faut néanmoins noter, avec Plassard, que « metteur en scène » ne signifie pas la même chose au xix^e et au xx^e siècle, et que dans ce qu'il appelle le « régime moderne de la mise en scène », le rôle du metteur en scène se complexifie davantage. Voir Didier Plassard, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge », *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international organisé par le Théâtre national de Bretagne (Rennes, 4-6 novembre 2004), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 66-79.

et, au contraire, il acquiert souvent un double prestige (que l'on pense à Angélica Liddell, Rodrigo Garcia, Joël Pommerat, Falk Richter…). La responsabilité que l'auteur assume en assurant la mise en scène d'un spectacle, avec tout ce que cela implique en termes non seulement artistiques mais aussi de gestion logistique et économique du projet, l'amène souvent à devenir le directeur artistique de sa propre compagnie. La propagation, sur la scène contemporaine, de la méthode de l'écriture de plateau facilite la pratique mixte de l'auteur-metteur en scène, qui, très souvent, écrit le texte tout au long du processus de création, au fur et à mesure des répétitions, en dialogue avec les suggestions des acteurs et actrices et des autres artistes ou techniciens impliqués. Enfin, en tant que metteur en scène, l'auteur est reconnu aussi comme artiste du spectacle. Pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, donc, il peut avoir accès au régime social de l'intermittence du spectacle, qui lui permet de recevoir des indemnités lorsqu'il n'est pas sous contrat de travail. Dans le domaine de la marionnette, il arrive souvent que, plutôt que de solliciter un auteur extérieur, la compagnie élabore elle-même un texte, soit par une écriture collective, soit en confiant la tâche à un de ses membres. Souvent, les compagnies de théâtre de marionnettes n'ont pas les moyens financiers de faire appel à des collaborateurs externes. Si elles souhaitent travailler la dramaturgie contemporaine, elles peuvent soit mettre en scène un texte existant, en payant les droits correspondants, soit écrire elles-mêmes de nouveaux textes, spécialement conçus pour leurs propres spectacles. Cette dernière solution est utilisée surtout par les marionnettistes « solistes », qui ne travaillent pas au sein d'une compagnie (cas que l'on retrouve souvent en Italie, comme je le présenterai plus loin). Cela permet de réduire les coûts de production et de rendre le processus créatif souple et « sur mesure », ou bien de laisser au marionnettiste, s'il le souhaite, une grande liberté d'improvisation, ce qui se traduit par un texte ductile et remaniable. Le marionnettiste peut ainsi être l'auteur de ses propres pièces.

2.5 Écriture sur commande

Une autre modalité de travail très fréquente pour les auteurs est celle de la commande. Les commandes de textes dramatiques, tant en France qu'en Italie, sont opérées le plus souvent par des compagnies indépendantes, et parfois par des théâtres. La compagnie ou l'institution commanditaire conclut un contrat de commande avec l'auteur, dont les dispositions peuvent varier d'un cas à l'autre. L'auteur reçoit du commanditaire une prime de commande forfaitaire, versée à la livraison

du texte ou en plusieurs tranches pendant sa création, et les droits d'auteur une fois le texte représenté. Bien que le montant de la prime ne soit généralement pas très élevé, en raison du budget limité des compagnies indépendantes, la commande a l'avantage d'assurer presque avec certitude la mise en scène du texte. En revanche, l'auteur doit se confronter à un plus grand nombre de contraintes pour répondre aux nécessités de la compagnie, que ce soient des questions pratiques (le nombre d'acteurs disponibles, et donc le nombre de personnages à envisager, la durée, les moyens techniques pour la mise en scène), ou bien des questions de contenu, comme le choix du thème à traiter, le genre, l'atmosphère véhiculée par le texte. Cet encadrement peut être frustrant pour l'auteur, puisqu'il est obligé de suivre un schéma qui peut être très précis depuis le début, tout comme il arrive que l'auteur doive retravailler son texte après une première lecture par la compagnie, si celle-ci n'est pas convaincue par certains passages. En revanche, il existe des cas où la compagnie ne fournit qu'un léger aperçu de ses intentions, laissant une grande marge de manœuvre et de liberté d'action à l'auteur. Certains auteurs peuvent également trouver stimulantes les contraintes qui leur sont imposées, et se laissent transporter dans des territoires où ils ne se seraient probablement pas aventurés autrement.

Ce dernier point est, paradoxalement, l'une des principales raisons pour lesquelles des auteurs se rapprochent du théâtre de marionnettes. En effet, il est rare qu'un auteur dramatique s'oriente de manière autonome vers la marionnette, alors qu'il arrive fréquemment que les auteurs soient sollicités par les marionnettistes eux-mêmes, souvent parce que d'autres de leurs textes les ont intéressés et et qu'ils ont trouvé dans leur écriture des éléments pouvant être efficacement traduits dans une mise en scène avec des marionnettes. De nombreux auteurs avouent qu'avant l'occasion créée par une commande, ils n'avaient jamais envisagé d'écrire pour le théâtre de figures. C'est le cas, par exemple, de la longue et fructueuse collaboration entre l'auteur Daniel Lemahieu et le marionnettiste François Lazaro. En feuilletant les pages de la pièce *Entre chien et loup*, François Lazaro avait trouvé des éléments marionnettiques dans le texte de Daniel Lemahieu, qui, pourtant, était initialement destiné aux acteurs. Le marionnettiste a donc monté *Entre chien et loup* une première fois dans sa version originale (1994), puis une seconde fois (1997), après que le texte a été révisé par l'auteur lui-même en vue de la mise en scène avec les marionnettes. La mise en œuvre de l'écriture sur commande peut varier d'un cas à l'autre, avec différents niveaux de participation de l'auteur à la création. Pendant le processus d'écriture,

il peut y avoir ou non des contacts intermédiaires entre les parties, selon le type de travail décidé : les contacts sont très fréquents lorsque l'auteur collabore avec la compagnie ou le marionnettiste dans une écriture de plateau, ou beaucoup plus sporadiques voire inexistants. Une fois le texte livré, l'auteur peut participer aux répétitions, parfois même en tant que dramaturge, ou n'avoir aucun contact jusqu'au jour de la représentation.

2.6 Compagnonnage

L'exemple ci-dessus conduit à un autre type de configuration de la posture de l'auteur, qui, d'ailleurs, se produit souvent dans le monde du théâtre de marionnettes. En effet, il n'est pas rare qu'après une première collaboration, l'auteur et le marionnettiste ou la compagnie continuent de travailler ensemble sur différents projets, donnant lieu à de véritables formes de compagnonnage artistique. Il s'agit d'un cas qui se produit principalement en France car, comme je l'ai mentionné plus haut, il est très rare qu'en Italie un auteur collabore avec des compagnies de marionnettistes. Une des raisons de cet écart réside dans l'existence, en France, des aides financières au compagnonnage, et en particulier au compagnonnage auteur, le but étant d'« encourager équipes artistiques et auteurs contemporains à travailler ensemble et à partager des temps d'échanges au cours du processus d'écriture et d'adaptation du texte au plateau [1] ». À cette fin, le dispositif prévoit un temps de collaboration qui s'inscrit dans la durée, un à deux ans au minimum, ce qui permet un temps d'échange significatif entre la compagnie et l'auteur, mais aussi la possibilité, pour ce dernier, de participer au montage au plateau. L'aide au compagnonnage vise à développer la nouvelle création dramatique, car elle n'est accordée qu'en cas de commande d'une œuvre inédite, et promeut aussi « la participation du (des) auteur(s) à son montage et à sa présentation au public [2] ». À la différence de l'aide à la production, l'aide au compagnonnage permet à une compagnie d'obtenir les ressources nécessaires pour rémunérer la commande d'un texte ainsi que le temps consacré par l'auteur aux échanges et aux répétitions. Pour l'auteur, être inscrit

1. Source : site internet du ministère de la Culture. www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Aide-au-compagnonnage-pour-les-compagnies-de-theatre-marionnettes-cirque-et-arts-de-la-rue-Dispositif-2022 (consulté le 23 avril 2022).

2. *Ibid.*

dans un tel parcours est une perspective rassurante, non seulement parce qu'il est certain de voir son texte réalisé sur scène, mais aussi parce qu'il peut recevoir un salaire pour le temps de gestation et de travail sur le terrain, ce qui, dans le cas de simples commandes d'écriture, ne lui est généralement pas garanti. Un système de convention avec le ministère de la Culture a permis à des compagnies de théâtre de marionnettes de se constituer en « lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage », ayant ainsi non seulement la possibilité de créer des partages artistiques (y compris avec des auteurs), mais également d'offrir un accompagnement et un soutien aux jeunes artistes marionnettistes dans leur parcours professionnel [1].

2.7 S'éparpiller, encore

En raison des fluctuations que l'auteur connaît aujourd'hui, il semble difficile d'assumer de façon stable l'affirmation de son « retour », d'où le point d'interrogation dans le titre de cette partie. Peut-on donc vraiment parler d'un retour des auteurs, comme l'évoque Jean-Pierre Ryngaert [2] ? Ou serait-il préférable de noter un changement de paradigme dans la perception de la figure de l'auteur ? De même que, dans les années 1960 et 1970, les auteurs n'avaient pas complètement disparu, mais la prééminence de la mise en scène et l'attention qui lui était portée avaient occulté leur existence, de même aujourd'hui, de manière spéculaire, un regain d'intérêt général pour la dramaturgie, le texte et la parole éveille l'attention sur la présence multiple des auteurs. Ainsi, bien qu'il existe une vaste production de pièces et qu'une plus grande attention ait été accordée au texte à partir des années 1990, la posture de l'auteur est encore si précaire, floue et multiforme qu'il est difficile de parler d'un véritable retour, d'en affirmer la présence pleine et

1. En France, il y en a actuellement sept : Le Bouffou Théâtre à la coque (Hennebont — Bretagne), dirigé par Serge Boulier ; Odradek/C^ie^ Pupella-Noguès (Quint-Fonsegrives — Midi-Pyrénées), dirigé par Joëlle Noguès et Giorgio Pupella ; Vélo Théâtre (Apt — Provence-Alpes-Côte d'Azur), dirigé par Charlot Lemoine ; La Nef — Manufacture d'utopies (Pantin – Île-de-France), dirigée par Simon Delattre ; Le Théâtre aux mains nues (Paris — Île-de-France), dirigé par Pierre Blaise ; Le Tas de Sable — Ches Panses Vertes (Amiens — Picardie), dirigé par Sylvie Baillon ; Le Jardin Parallèle (Reims – Champagne-Ardenne), dirigé par Angélique Friant et David Girondin Moab. Bien qu'il ne soit plus en activité, je mentionne également le Clastic Théâtre (dont le siège était à Clichy-la-Garenne — Île-de-France et qui a été fondé et dirigé par François Lazaro), pour l'importance qu'il a longtemps eue, notamment en tant que lieu d'accompagnement pour les compagnies émergentes.

2. Jean-Pierre Ryngaert, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, *op. cit.*

stable. Son rôle le contraint à s'éparpiller dans les mailles lâches d'un système du spectacle encore incapable de fournir une stabilité. Cette situation se retrouve, à un degré extrême, chez les auteurs du théâtre de marionnettes.

3 Qui écrit ? La posture de l'auteur dans le théâtre de marionnettes

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

> Les marionnettistes eux aussi se sentent en mesure d'écrire leurs propres textes, d'adapter les textes des autres (aussi bien des romanciers que des dramaturges) ou de composer de collages « littéraires [1] ».

Dans ce cas, ils cherchent parfois l'aide d'un regard extérieur, que ce soit celui d'un assistant à la mise en scène ou celui d'un dramaturge.

Après les bouleversements historiques traversés par le théâtre de marionnettes au cours du xx^{e} siècle, comme la crise de l'après-guerre, la professionnalisation dans les années 1960, les expériences qui, depuis

1. Henryk Jurkowski, « Une ou deux visions ? », *Puck*, n^{o} 8, « Écritures. Dramaturgies », 1995, p. 28.

les années 1970, ont vu de plus en plus de marionnettistes quitter leur castelet pour habiter tout l'espace scénique des théâtres, la figure du marionnettiste s'est davantage nuancée et s'est ouverte en même temps à différentes collaborations en vue de formes théâtrales plus complexes. À l'époque contemporaine, les processus de création voient le marionnettiste engagé dans de multiples rôles (non seulement manipulateur mais aussi, selon les cas, metteur en scène, acteur, performeur, dramaturge, scénographe) et en dialogue avec d'autres professionnels du spectacle vivant, notamment avec les auteurs. En examinant de plus près chacun de ces cas, il apparaît que, dans le théâtre de marionnettes également, la posture de l'auteur est fluide, prête à passer d'une tâche à l'autre, tant pour des besoins technico-pratiques que pour des choix poétiques. Deux phénomènes principaux émergent à travers les exemples : dans le premier, les compagnies s'engagent dans un échange avec un auteur extérieur, selon les modalités de la commande d'écriture ou du compagnonnage ; dans le second, le marionnettiste assume lui-même la fonction d'auteur, dans un processus transversal qui traverse différentes dimensions de son travail artistique. À l'intérieur de ces situations, on observera également de subtiles fluctuations par rapport à la posture de l'auteur. Pour chacun des cas examinés, il s'agira d'esquisser où se situe l'intérêt principal de l'auteur, en fonction de sa position : comment collabore-t-il avec les compagnies concernées ? Que provoque l'écriture pour marionnettes chez un auteur extérieur ? Quelles relations dramaturgiques l'auteur-marionnettiste peut-il créer avec ses marionnettes ?

3.1 L'auteur extérieur : les quelques expériences italiennes

Le cas de l'auteur extérieur est assez fréquent en France, beaucoup moins en Italie. Parmi les compagnies ou artistes contemporains du corpus italien pris en compte ici, aucun n'a collaboré avec un écrivain. Quelques rares exemples peuvent être trouvés avant les années 2000. En Sicile, la collaboration de Salvo Licata avec Mimmo Cuticchio a entraîné un renouveau de la tradition des *pupi* siciliens. En 1989, Cuticchio entreprend un chemin vers ce qu'il appelle une « refondation » du théâtre de marionnettes. Sa collaboration avec le journaliste et dramaturge palermitain Salvo Licata (1937-2000), en est le début. La pièce-manifeste de ce retournement est *Visita guidata all'Opera dei Pupi* (1989), écrite par Licata et ensuite adaptée par Cuticchio au fur et à mesure des répétitions et improvisations. À partir de ce spectacle, Cuticchio précise son parcours

de rupture et de renouvellement de la tradition des *pupi*, à travers le réexamen critique de son imaginaire et l'élaboration dramaturgique de nouvelles histoires. Sur le plan formel, le marionnettiste propose également des mélanges hybrides, incluant dans son théâtre le *cunto*, la musique, le jeu d'acteur et d'ingénieux dispositifs scéniques.

Dans le nord de l'Italie, entre les années 1970 et 1980, l'auteur Sandro Gindro a créé quelques textes [1] pour le Teatro dei Burattini de Turin, fondé en 1967 par Giovanni Moretti et devenu en 1971 le Teatro dell'Angolo. Un autre exemple, bien qu'unique, est la création de la pièce *Roncisvalle ! Avventure d'Orlando e d'altri paladini* [2] par Massimo Schuster (C^ie^ Arc-en-ciel) avec le travail d'écriture assuré par Francesco Niccolini ; il s'agit, toutefois, d'une seule expérience, par ailleurs plutôt tournée vers le théâtre de narration : Massimo Schuster raconte les aventures de Roland tout en manipulant des statuettes caractéristiques créées par le plasticien Enrico Baj.

D'autres exceptions qu'on peut brièvement évoquer sont les commandes faites par des marionnettistes à un autre marionnettiste, qui, dans ce cas, travaille en tant qu'auteur : c'est le cas des marionnettistes Marco Lucci (Pérouse), Luca Ronga (Naples) et Alberto De Bastiani (Vittorio Veneto), qui ont commandé un texte au marionnettiste vénitien Gigio Brunello [3]. Dans les trois cas, la posture de Brunello était celle d'auteur, livrant un texte abouti et prêt à être mis en scène. De fait, son rôle dépassait même celui de l'auteur : comme pour toutes ses autres créations, il s'est associé au metteur en scène Gyula Molnár. Le texte n'a donc pas été donné pour une adaptation libre, mais muni des indications de mise en scène qu'il a assuré lui-même dans le cadre de sa collaboration avec Marco Lucci, en plus des indications données par Molnár. Après leur première création (*Il miracolo della mula*, 2012) Marco Lucci a passé une deuxième commande à Gigio Brunello (*Cra Cra Punk*,

1. Giovanni Moretti (dir.), Sandro Gindro, *Teatro. Opere per attori, solisti e burattini*, Istituto per i beni marionettistici e il teatro popolare, Turin, Edizioni SEB27, 2002.

2. Massimo Schuster, Francesco Niccolini et Enrico Baj, *Roncisvalle ! Roncevaux !*, Pise, Titivillus, 2001.

3. *Il Miracolo della mula*, création 2012. Texte de Gigio Brunello, mise en scène de Gigio Brunello et Marco Lucci, manipulation de Marco Lucci. www.laborincolo.com/portfolio-item/il-miracolo-della-mula-2 (consulté le 7 avril 2022) ; *Circumvesuviana. Tragicommedia per burattini*, création 2013. Texte et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, manipulation de Luca Ronga. www.lucaronga.com/portfolio/circumvesuviana (consulté le 12 avril 2022) ; *Il Ritorno di Irene*, création 2017. Texte et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, manipulation de Alberto De Bastiani. www.albertodebastiani.it/spettacoli/il-ritorno-di-irene/ (consulté le 12 avril 2022).

création 2022). À cette occasion aussi, l'accompagnement de Brunello ne s'est pas cantonné à l'écriture du texte :

> Gigio est très rapide à écrire, donc après un premier échange d'idées, j'ai rapidement eu un très beau texte dans ma boîte mail. Avec le texte en main, je commence à construire, j'entre dans l'atelier et je commence à fabriquer les pièces et à apprendre le texte par cœur. Cela m'aide aussi à voir les problèmes textuels qui doivent être aplanis, les choses qui me semblent un peu étranges, et donc parallèlement à la construction, une forme de ping-pong avec l'auteur, d'ajustement du texte, commence aussi. Je fais mes observations et Gigio renvoie des propositions qui peuvent être acceptées ou rejetées. Nous « stressons le texte », nous cherchons les points faibles. Après cela, nous allons dans la salle de répétition, sans avoir tout le matériel, parce que de toute façon nous savons que de la page à la scène certaines choses tombent : nous devons comprendre comment construire scéniquement ce qui, dans une ligne, peut se résumer à « tempête, passage d'avion, blizzard, bruit de vent, rencontre avec un ours polaire ». Ainsi, tandis que Gigio s'occupe de la partie plus littéraire, je fais des ébauches de ce qui sera observé sur scène. Si la partie scénique est brute et subira des changements, dans le texte les répliques et les scènes restent plus ou moins les mêmes. Ou plutôt, cela dépend. Comme je le dis toujours, tout est vrai jusqu'à preuve du contraire : lorsqu'on est en répétition et qu'on voit que quelque chose ne fonctionne pas, même une scène entière peut sauter ou être modifiée [1].

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

3.2 L'auteur extérieur : le spectre des expériences françaises. Une présence fluide pour une écriture polyphonique

La pratique de la collaboration entre des compagnies de théâtre de marionnettes, des marionnettistes et des auteurs extérieurs s'est largement développée en France, surtout dans la seconde moitié du XX^e^ siècle. Grâce à cela, les différentes expériences qui ont vu le jour comportent chacune des particularités, dues avant tout à la rencontre

1. Marco Lucci, extrait d'entretien réalisé le 10 mai 2022.

de personnalités artistiques différentes et aux résultats de ces mélanges. Dans chacun des cas examinés ici, la posture fluide de l'auteur extérieur, s'impliquant la plupart du temps pleinement dans la création scénique, a abouti à un type d'écriture que, pour reprendre un terme de Daniel Lemahieu, je définirais comme « polyphonique [1] ». En effet, l'introduction d'un auteur extérieur au travail scénique, opérée à travers la marionnette et l'objet, est à l'origine de la correspondance que j'ai évoquée entre les textes dramatiques contemporains, complexes et désarticulés, et les possibilités offertes à leur réalisation scénique par le médium marionnettique, utilisé sur scène dans toutes ses déclinaisons possibles. D'un côté, « les artistes-marionnettistes […] déclarent leur intérêt pour la dramaturgie spécialisée [2] », de l'autre, « la marionnette, le masque et l'homme évoluant parmi eux fascinent les auteurs en tant que voies d'exploration ouvrant de nouvelles possibilités [3] ».

Certaines actions des institutions ont déjà été observées comme ayant favorisé le contact entre les auteurs et la marionnette, dont les rencontres organisées par la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon restent parmi les plus fructueuses. Après « Les Rencontres nationales de la marionnette » organisées à la fin des années 1990, Daniel Girard, ancien directeur du CNES, a promu en 2005, avec Themaa, « Les Contemporaines de la marionnette [4] », un laboratoire au cours duquel les marionnettistes pouvaient présenter leurs pistes de travail en présence des auteurs dramatiques, en vue de favoriser leur rencontre et leur éventuelle collaboration. Comme Daniel Girard l'observe, même après les expériences figuratives du XX^e^ siècle, marquées par une absence du texte (il cite notamment le Bread and Puppet Theatre, Robert Anton

1. Daniel Lemahieu, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 29. Dans un paragraphe intitulé « Polyphonie », Lemahieu fait référence à la « symphonie abstraite » remarquée par Meyerhold dans *La Cerisaie* de Tchékhov : le mélange de ce qui est donné à voir (la joie pour la vente de la cerisaie) et de ce qui est caché au fond mais qui est néanmoins perceptible (la sensation de mort que cela entraine), donne lieu à des paysages « peuplés de polysémies et de polymorphies ». De la même façon, selon Lemahieu, dans le théâtre de marionnettes contemporain les mots et les actions se laissent découvrir par le spectateur de façon imprévisible et juxtaposée, chacun conservant sa propre essence. Ainsi, « les séquences se racontent dans le défilement des impressions et des sensations. On assiste à une combinatoire de la scène ».

2. Henryk Jurkowski, « Une ou deux visions ? », *Puck*, n° 8, 1995, p. 28.

3. *Ibid.*

4. https://festival-avignon.com/fr/edition-2005/programmation/les-contemporaines-de-la-marionnette-27067 (consulté le 23 mars 2022).

et le Figurentheater Triangel), « le texte a continué à être utilisé par d'autres marionnettistes, certains ne l'ont jamais abandonné, mais très souvent, trop souvent à travers l'adaptation [1] ». Les auteurs, quant à eux, ont considéré les marionnettes « comme de véritables objets passeurs de textes [2] ». L'action de la Chartreuse a donc permis de lancer de nouvelles collaborations entre auteurs et marionnettistes, en se posant notamment des questions telles que : « Comment trouver l'écrivain avec lequel on a envie de faire un parcours ? Comment travailler avec lui ? Y a-t-il une écriture spécifique pour la marionnette [3] ? »

Le cas de l'adaptation soulevé par Daniel Girard est central. Comme il l'observe à juste titre, la possibilité d'adapter pour les marionnettes des textes préexistants a eu pour conséquence que les marionnettistes se sont enfermés dans un « cercle artisanal [4] », en prêtant plus d'attention à la matérialité de la mise en scène qu'au soin des histoires racontées par le texte. Malgré cela, en observant les répertoires des compagnies et des marionnettistes qui choisissent de solliciter un auteur extérieur, on peut remarquer un motif récurrent, à savoir qu'ils sont souvent constitués par une alternance d'adaptations de textes préexistants et de spectacles créés en collaboration avec l'auteur en question. Les répertoires sont donc composés de textes édités, qui n'ont pas toujours été écrits pour les marionnettes — provenant des « classiques » de la littérature théâtrale (Shakespeare [5], Molière ou Beckett [6] sont ainsi récurrents) ou des productions dramatiques contemporaines, ou encore des textes non théâtraux (adaptations de romans, nouvelles, contes) — et, parallèlement, de textes qui sont le fruit des commandes d'écriture, créés pour être mis en scène avec des marionnettes. Pour ne citer que quelques exemples, la C^ie Chez Panses Vertes, dirigée par Sylvie Baillon, a un répertoire de spectacles réalisés à partir de textes d'auteurs classiques (*Le Retable de l'avarice, de la luxure et de la mort* de Ramon del Valle Inclan, création 1995), de textes édités d'auteurs contemporains (*Nina c'est autre chose* de Michel Vinaver, 2004), et de textes résultant des commandes d'écriture (sa collaboration avec François Chaffin ; *Et cependant*

1. Daniel Girard, « Une écriture en creux », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 5.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Voir Susan Young, *Shakespeare Manipulated : The Use of the Dramatic Works of Shakespeare in Teatro Di Figura in Italy*, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
6. Voir Fernando Marchiori (dir.), *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pise, Titivillus Edizioni, 2007.

d'Alain Cofino Gomez, création 2010). On retrouve une articulation similaire dans le répertoire de la C^ie^ Arnica, dirigée par Émilie Flacher, qui depuis une vingtaine d'années met la marionnette au service d'écritures contemporaines. Là aussi, il existe des spectacles tirés des textes d'auteurs contemporains, qui ne sont pas spécifiquement écrits pour des marionnettes (par exemple *Buffles* de Pau Miró, création 2019), ou parfois des adaptations de romans (*Le Cœur cousu* de Carole Martinez, création 2011), ainsi que des formes de collaboration avec des auteurs vivants, comme dans la trilogie *Écris-moi un mouton*, écrite par Sébastien Joanniez et créée entre 2012 et 2014, ou pour la création *Les Trois Fables animalières*, une trilogie (créée entre 2018 et 2020) dont chaque partie est le résultat d'une commande à une autrice différente — *L'agneau a menti* d'Anaïs Vaugelade ; *Les Acrobates* de Julie Aminthe ; */T(e)r:::r/ie:::r* de Gwendoline Soublin.

3.3 L'auteur à la marge

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

Si c'est souvent le marionnettiste ou la compagnie qui cherche la relation avec un auteur vivant, Gérard Lépinois a lui-même approché la compagnie Houdart-Heuclin : il avait écrit un texte pour marionnettes, alors qu'il ne connaissait pas particulièrement ce type de théâtre. Il l'a donné à lire à Dominique Houdart qui a été intéressé par son style : « Il n'avait jamais écrit une pièce de théâtre pour marionnettes, mais il écrivait avec une sensibilité qui était proche de la nôtre [1]. » Leur collaboration a duré plus de vingt ans et a donné plusieurs spectacles, surtout de théâtre noir, où les marionnettes étaient manipulées par des marionnettistes cachés sur un fond noir, pendant que la voix puissante et mobile de Jeanne Heuclin les animait. C'est ainsi qu'est né le personnage qu'ils ont utilisé à plusieurs reprises dans différentes créations, Padox, un petit être à forme humaine mais aux traits étrangers, extraterrestres, capable de susciter l'étonnement et la douceur aussi bien dans les spectacles de théâtre que dans les spectacles de rue que la compagnie a réalisés. Dans leur démarche de travail, le texte était d'abord écrit par Gérard Lépinois, sous la forme d'un scénario descriptif plutôt que d'un texte dramatique. Les textes étaient généralement très longs, et ne racontaient pas une histoire précise : Dominique Houdart pouvait donc « jouer » avec la matière textuelle et tracer un chemin à sa guise. Pour *La Deuxième Nuit de Padox*, par exemple, Houdart raconte :

> L'écriture de Gérard Lépinois avait à nouveau produit différentes petites histoires sur lesquelles j'ai travaillé en cherchant à les lier : c'est comme ça que le spectacle *La Deuxième Nuit* est né. Ce spectacle a été le point de départ d'une histoire longue et importante, non seulement avec Gérard Lépinois mais aussi avec le personnage déjà créé [2].

Pour donner une voix à la marionnette de Padox, Jeanne Heuclin a d'abord effectué son travail vocal habituel, c'est-à-dire chercher une voix qui lui correspond en s'appuyant sur la matière dont elle est composée : « […] dans mon corps, dans mes os, je dois trouver les correspondances aux différents matériaux [3]. » Ensuite, elle s'est rendue compte qu'il fallait trouver aussi, pour Padox, une façon de parler :

> Lépinois écrivait des scénarios avec quelquefois des bribes de texte à dire. Avec *La Nuit et ses épingles*, donc avec la naissance de Padox, mon travail a été encore une autre chose, parce que la marionnette de Padox n'a pas une bouche qui articule, elle a une bouche fermée. Quand

1. Dominique Houdart, extrait d'entretien réalisé le 20 février 2020.
2. *Ibid.*
3. Jeanne Heuclin, extrait d'entretien réalisé le 20 février 2020.

> on jouait Padox à l'intérieur, il a fallu que je trouve comment rendre une voix qui n'articule pas. Même avec la bouche fermée il fallait faire entendre quelques mots, au moins la structure d'un mot, pour que le public comprenne. Vu qu'on le jouait dans différentes langues j'ai dû trouver un langage de borborygme, qui est moins articulé que le grommelot, où on n'ouvre pas la bouche [1].

Sur les quelques « bribes de texte à dire », tant Dominique Houdart que Jeanne Heuclin ont effectué un véritable travail de construction dramaturgique, se frayant un chemin dans les scénarios ouverts écrits par Gérard Lépinois. Dans ce cas, donc, la posture de l'auteur, même dans la constance de la collaboration, est restée à une certaine distance du processus de création théâtrale, l'auteur ayant préféré livrer des textes sur lesquels la compagnie pouvait intervenir selon ses propres choix et exigences de mise en scène.

Une méthode similaire a été suivie dans la collaboration entre Alain Recoing et l'auteur Patrick Boman. Ils se sont rencontrés par hasard en 1972, lorsque l'auteur s'est installé dans les Cévennes, à Saint-Martin-de-Boubaux (Lozère), où les Recoing possédaient une maison de vacances.

> Je me suis donc intéressé à la marionnette, genre souvent dévalorisé, pour la reconnaissance duquel Alain Recoing a ferraillé toute sa vie, […] et de fil en aiguille, Alain en est venu à me demander un texte [2].

Patrick Boman a finalement écrit plusieurs textes pour Alain Recoing : *Till Eulenspiegel* [3], *Opéra pour marionnettes* [4], *Manger ours*, *manger chien* [5],

1. *Ibid.*
2. Patrick Boman, extrait d'entretien réalisé le 7 avril 2020.
3. Patrick Boman, *Till Eulenspiegel*, 1986. Le texte en format électronique m'a gentiment été mis à disposition par l'auteur. Il s'agit d'une adaptation pour théâtre de marionnettes de la légende allemande autour du personnage Till Eulenspiegel. Pour l'écrire, Boman s'est référé à plusieurs sources : Charles De Coster, *La Légende de Till Eulenspiegel*, Moscou, éd. du Progrès, 1973 ; Kenneth R. H. Mackenzie, *The Marvellous Adventures and Rare Conceits of Till Owlglass*, Melbourne, George Robertson & Co., 1869. Boman avait écrit cette pièce pour le Théâtre aux mains nues C^ie^ Alain Recoing, mais elle ne sera finalement montée qu'en 1999 par le Théâtre des 3 singes de Blaise Recoing.
4. Patrick Boman, *Opéra pour marionnettes*, 1991. Tapuscrit conservé à l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières. Le texte n'a jamais été mis en scène.
5. Patrick Boman, *Manger ours*, *manger chien*, 2006. Le texte en format électronique m'a gentiment été mis à disposition par l'auteur. Le texte a été écrit pour le Théâtre aux mains nues C^ie^ Alain Recoing, et a été représenté une vingtaine de fois (d'après les souvenirs de l'auteur).

Polichinelle couronné [1]. Dans sa démarche de travail, il écrivait en règle générale préalablement à la création, pour donner au marionnettiste un texte achevé :

> J'écris toujours si possible dans la plus grande solitude et le plus grand silence. Je ne demande l'avis de personne. Je rumine. Je réécris tout dix fois. Solitaire et résolument asocial : « T'approche pas du grand-père, il va te foutre un coup de fusil ! » […] J'ai donc livré « la bête » une fois fini-fini, avant répét'. Je livre toujours un boulot nickel, c'est ma forme de politesse, et Alain aurait détesté, je le sais, que je lui soumette du pas-fini [2].

Cependant, Patrick Boman a assisté plusieurs fois aux répétitions, pour vérifier si des modifications étaient nécessaires, comme ça a été le cas pour *Manger ours*, *manger chien* :

> J'ai assisté à plusieurs répétitions, pas à toutes, et cela a été une expérience magnifique. Assis à la droite du Maître […], le texte sur les genoux, crayon à la main, pour voir si ça passait et écouter les remarques des marionnettistes. […] Pas mal de modif' mineures et deux superbes ajouts d'impro que nous avons gardés [3].

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

> L'auteur tient une place paradoxale, à la fois fondamentale (sans lui pas de pièce !) et non existante, puisque ce n'est pas un homme de théâtre à proprement parler et qu'on peut faire sans lui — meilleure preuve : on fait sans lui quand il est mort ! « Un bon auteur est un auteur mort », etc. ! J'ai cependant appris plus tard que les marionnettistes de *Manger ours*… attachaient un certain prix à ma présence pendant les répét'. Quant au metteur en scène, lorsque, en public, il présente : « Mon auteur », c'est un peu, selon le ton, comme s'il présentait son dermatologue, son psychanalyste (version moderne du chapelain), son précepteur, voire son coiffeur [4] !

En dépit des expériences que je viens de mentionner, la rencontre d'un écrivain avec l'objet-marionnette, avec sa matérialité, ses techniques de manipulation spécifiques, ses couleurs et ses matériaux développe

1. Patrick Boman, *Polichinelle couronné*, 2008. Le texte en format électronique m'a gentiment été mis à disposition par l'auteur. Le texte a été écrit pour le Théâtre aux mains nues C^ie^ Alain Recoing mais n'a jamais été représenté.
2. Patrick Boman, extrait d'entretien réalisé le 7 avril 2020.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

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

3.4 L'auteur au noyau

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

> Je me souviens très bien que je me suis dit « je vais me donner des maîtres à écrire ». J'ai commencé par monter Victor Hugo et Guy de Maupassant : le but était vraiment d'apprendre comment on organise une dramaturgie [1].

Le premier résultat de la recherche de ces créateurs a été une rupture nette avec sa production précédente et le choix radical de mettre en scène non pas des pièces de théâtre, mais des adaptations de deux grandes œuvres de la littérature française, la première tirée de *La Légende des siècles* de Victor Hugo et la deuxième d'après la nouvelle *Le Horla* de Guy de Maupassant. Cependant, le tournant dramaturgique de François Lazaro s'est bientôt orienté vers la recherche de l'élan que

1. François Lazaro, extrait d'entretien réalisé le 3 février 2020.

la collaboration avec un auteur vivant peut apporter à la création. Il s'est adressé directement à un auteur dont il perçoit l'écriture comme apte à charger l'objet-marionnette, porteur de la parole, d'une profondeur existentielle :

> Le premier que j'aie voulu réellement convaincre de la marionnette a été Samuel Beckett. Peut-être parce que mieux et plus définitivement que d'autres il avait disloqué une construction causaliste du texte dramatique et une représentation naturaliste. Il a proposé des pièces pour bouche seule, pour une écoute radiophonique, des pièces sans paroles, ou pour personnages immobiles rendus à un statut d'effigie, simple présence de corps immobiles. […] Je découvrais des textes qui parlaient de l'être ici et maintenant ! […] [des textes] qui me faisaient entendre la langue, ma langue, la matière même de ma vie, de notre monde, de l'état de notre civilisation : brisure, brutalité, distance, longues échappées poétiques puis retour ; lent « ressassage ». Une expression par la matière de la langue plutôt que par son contenu [1].

La langue de Samuel Beckett lui avait suggéré une correspondance intime entre la procédure matérielle des écritures dramatiques contemporaines — des matériaux textuels pour des morceaux de corps — et les possibilités de réaliser cette matérialité par la marionnette. Après avoir pris contact directement avec l'auteur, il a obtenu, en 1987, l'autorisation d'adapter pour la scène un ensemble de textes tirés de *Pour finir encore et autres foirades*, qu'il a mis en scène en 1989 [2]. Dans la lettre que François Lazaro a envoyée à l'auteur [3], il essayait de montrer la puissance évocatrice que la marionnette détient face à la nature humaine :

> Le théâtre avec des marionnettes (j'hésite toujours à employer le mot), si peu connu dans ses ressources profondes, dans sa structure même devient pertinent par ce qu'il nous dit de l'être, par la dichotomie primitive qu'il impose : ce qui manipule en l'être et ce qui est manipulé ou, plus précisément, ce qui croit manipuler au sein de l'être et ce qui se croit manipulé [4].

---

1. François Lazaro, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, nº 72, avril 2002, p. 31.

2. *Pour finir encore*, production Clastic Théâtre, coproduction Théâtre du Tourtour. Première représentation le 18 mai 1989, Paris, Théâtre du Tourtour (Les Semaines de la marionnette à Paris).

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

4. François Lazaro, lettre à Samuel Beckett, Paris, 27 avril 1987. Archive de François Lazaro.

Approfondie dans ses relations de manipulation, la « structure » même de la marionnette peut être exploitée pour explorer les relations qui constituent la condition de l'être. C'est en ce sens qu'il faut entendre les expressions « interprétation par délégation » et « parler pour [1] », inventées par François Lazaro à la fois pour dépasser les imaginaires réducteurs autour du mot « marionnette » et pour donner de manière précise le sens de son opération : l'exercice artistique de l'acteur — qui n'est pas un simple manipulateur — s'efface au profit de l'objet auquel il délègue l'interprétation du texte, de sorte que c'est ce dernier qui se manifeste sur scène de la manière la plus transparente possible. Le soin mis par François Lazaro dans le rapport entre l'écriture et la marionnette, « la prise en charge de l'écriture et de ses intentions [2] », ont probablement été déterminants pour recevoir l'autorisation, par ailleurs difficile à obtenir, de mettre en scène un texte de Beckett. Ensuite, ce que François Lazaro envisageait comme une possible collaboration avec Samuel Beckett a été interrompu par la mort de l'auteur, survenue quelques mois après la mise en scène de *Pour finir encore*. Cependant, il a pu travailler à nouveau sur la langue beckettienne des années plus tard, en mettant en scène avec une marionnette et un acteur la pièce-didascalie *Acte sans paroles I* [3].

La découverte de la pièce *Entre chien et loup* [4] de Daniel Lemahieu a poussé François Lazaro à essayer de reprendre le discours sur une poétique de la manipulation dans l'échange avec un auteur contemporain. En lisant cette pièce, François Lazaro avait été intéressé par le style de l'écriture, une langue brute d'une irrécusable et poétique vérité, autant que par la représentation de personnages sans identité, qui ressemblent plus à des figures ou des masques qu'à des êtres humains, comme l'indique la notice destinée aux acteurs au début de la pièce :

> Bustes blanchis, visages peints, peut-être masqués, les comédiens ne se soucieront pas de l'âge possible des personnages. De même le pierrot dont il est question dans ce texte n'existe pas sur le plateau au sens

1. Clastic Théâtre, programme, « Territoires clastiques. L'inerte et le vivant », 2019. http://clastictheatre.com/wp-content/uploads/2019/11/linertie-et-le-vivant-Clastic-Theatre-programme.pdf (consulté le 2 mai 2022).

2. *Ibid.*

3. *Acte sans paroles I* de Samuel Beckett, mise en scène d'Aurelia Ivan et François Lazaro. Première représentation le 9 novembre 2006, Paris, Grand parquet (Festival Paris Beckett).

4. Daniel Lemahieu, *Entre chien et loup*, Paris, Éditions Théâtrales, 1982.

> d'une personne physique. De fait il s'agit d'une épopée mélodramatique interprétée par deux personnages burlesques [1].

Cette didascalie avait suggéré à François Lazaro « de l'inerte dans le dramatique [2] », et la possibilité qui s'ensuit de représenter les personnages de la pièce sous forme de marionnettes. Cette intuition a été renforcée par la rencontre avec le plasticien Francis Marshall, réalisateur des marionnettes utilisées dans la mise en scène assurée par François Lazaro en 1994. Comme des poupées de chiffon déformées, les pantins sont constitués de collants remplis d'herbe séchée, habillés de vêtements de seconde main et serrés par une ficelle qui les fait ressembler à des sacs poubelles. Les traits de leur visage, sillonnés par le fil de manière à les déformer, sont peints de couleurs vives, traversés par une grimace. Lorsque ces pantins se sont mis à parler la langue de Daniel Lemahieu, le texte a pris une force scénique qui, à son tour, a donné aux personnages une profondeur humaine.

Convaincu, donc, de la force du langage marionnettique, qui « restitue au texte proféré une écoute aiguë, étrange, renouvelée [3] », François Lazaro a poursuivi avec ténacité la mission d'une rencontre avec l'auteur dramatique, élaborant une « stratégie » pour la mettre en œuvre :

> J'applique à Daniel Lemahieu la stratégie que j'avais envisagée dans une relation à Beckett qui m'avait traîtreusement abandonné en décédant : d'abord monter l'une des pièces de l'auteur, pour lui montrer ce que la marionnette peut apporter à la représentation de l'œuvre (c'était fait avec *Entre chien et loup*) puis, passer commande d'un texte et le monter, pour envisager ensuite des collaborations croisées [4].

La première réponse de Daniel Lemahieu à la demande de François Lazaro de monter *Entre chien et loup* n'a pas été encourageante : « […] c'est pas écrit pour des marionnettes [5]. » Cependant, après avoir vu le spectacle, l'auteur a été tellement frappé par les possibilités dégagées par la figure qu'il a choisi de reprendre le texte pour en faire une deuxième version (que François Lazaro a ensuite montée, elle aussi, en

1. *Ibid.*, p. 12.
2. François Lazaro, « L'ogre des poupées », *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 199.
3. François Lazaro, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, no 72, avril 2002, p. 32.
4. François Lazaro, « L'ogre des poupées », *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 200.
5. *Ibid.*, p. 197.

1997 [1]). Ainsi a commencé leur collaboration. À partir de ce moment-là, la participation de l'auteur aux créations de la compagnie a été de plus en plus constante et substantielle. Très vite, Daniel Lemahieu est passé d'une position extérieure, liminale — et non dépourvue d'hésitations — à une implication essentielle et décisive, qui est allée au-delà de la simple réalisation d'un texte de commande. On en trouve un exemple clair avec le deuxième spectacle qu'ils ont créé, *Paroles mortes ou lettres de Pologne* (1996). Ici, comme préconisé par François Lazaro, le point de départ n'a pas été un texte préalablement écrit par Daniel Lemahieu. François Lazaro lui avait en effet proposé de mélanger son écriture avec les univers que les acteurs et lui-même pouvaient mettre en place pendant les répétitions. Dans cette nouvelle dynamique, l'écrivain a travaillé dès le début en étroite collaboration avec le metteur en scène et toute l'équipe artistique, en concevant le thème abordé dans le spectacle et en prenant part aux répétitions. Comme l'explique François Lazaro, le rôle revêtu par Daniel Lemahieu dans ce contexte dépassait celui de l'auteur et s'apparentait à celui du dramaturge de style allemand :

> Dans une première étape, Daniel fournissait aux acteurs des listes de films à voir, de livres à consulter pour qu'ils se plongent à l'intérieur d'un univers commun, dans une sorte de processus, comme celui de la dramaturgie allemande. Deuxièmement, Daniel écrivait tous les soirs l'histoire de ce qu'il voyait et on en discutait ensemble en présence de tous les comédiens. Troisièmement on se réunissait avec Daniel pour organiser l'écriture finale, qu'il a ensuite librement reprise pour lui donner sa propre langue [2].

La démarche expérimentée par François Lazaro et Daniel Lemahieu montre de quelle manière la rencontre d'un auteur dramatique avec la marionnette peut aboutir à l'établissement d'un double rôle de l'auteur. En tant que dramaturge, il devient indispensable à la définition du thème et de matériaux bibliographiques pour l'enrichir, au déroulement des répétitions, à l'avancée des travaux, à la création des imaginaires, des mots, de gestes… de chaque partie qui va constituer la totalité du spectacle. Ils ont repris la même démarche des années plus tard, pour la conception du spectacle *Origine/monde* (2015). Ce processus met en lumière le parcours d'un auteur qui, partant d'une méconnaissance de l'objet marionnettique, de l'écriture de pièces

1. Dossier imprimé de présentation du spectacle *Entre chien et loup (nouvelle version)*, 1997, archive de François Lazaro.
2. François Lazaro, extrait d'entretien effectué le 3 février 2020.

destinées au théâtre d'acteurs mais sans expérience de plateau, s'est progressivement rapproché de cet art en y trouvant une spécificité opérationnelle (sa posture d'auteur-dramaturge) et un moyen d'expression qui interpelle sa propre écriture.

La langue des textes dramatiques de Daniel Lemahieu semble être travaillée dans le berceau de la langue maternelle évoquée par Barthes dans *Le Plaisir du texte* [1]. Étirée, déformée, interrompue, mâchée, la langue maternelle devient, sous la plume de Daniel Lemahieu, l'articulation traînante d'un enfant fatigué, se rétracte dans le parler bas, tout en restant pleine de délicatesse et de capacité poétique.

> L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère [2].

Et la relation avec le corps, la rencontre de la langue avec les corps est centrale pour Daniel Lemahieu. Comme le pointe Sandrine Le Pors, la langue de Daniel Lemahieu « s'origine principalement dans une attention portée à la voix et aux corps, à leurs états [3] ». Dans la rencontre avec la marionnette, avec les corps percutants des pantins de Francis Marshall, Daniel Lemahieu a ainsi pu trouver l'objet sur lequel imprimer son écriture, ou plutôt, selon son expression, son « geste d'écriture ». Et ceci, précisément parce que « le corps et la matière de la main marionnettique » est « engendré à partir d'associations libres des fragments et blocs de textes disparates et syncopés, accumulés, collés et montés [4] ». La langue, alors « nous renvoie enfin à la dramaturgie (comme exercice, comme pratique [5]) ». Si, par son écriture, Daniel Lemahieu pensait pouvoir fournir un « mot-action » qui traduirait le mouvement de l'acteur, et donc de la marionnette, alors : « l'écriture ne fait pas acte de communication. Elle est une expérience. L'essence de l'écriture, *identique à la pratique de la marionnette*, échappe à toute détermination

1. « Nul objet n'est dans un rapport constant avec le plaisir (Lacan, à propos de Sade). Cependant, pour l'écrivain, cet objet existe ; ce n'est pas le langage, c'est la langue, la langue maternelle. L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère […] : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu : j'irai jusqu'à jouir d'une défiguration de la langue, et l'opinion poussera les hauts cris, car elle ne veut pas qu'on "défigure la nature" ». Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 60 (section « Langue »).

2. *Ibid.*, p. 46.

3. Sandrine Le Pors, « Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U », *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 145.

4. Daniel Lemahieu, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, no 72, avril 2002, p. 26.

5. Sandrine Le Pors, « Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U », *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 145.

a priori [1]. » Le contact avec le plateau, le travail avec les corps des acteurs et des marionnettes, la rencontre avec la matière qui incarne sa langue deviennent donc nécessaires.

Un autre auteur qui a trouvé sa place au cœur du dispositif marionnettique est Kossi Efoui, qui a entrepris un long parcours de compagnonnage avec la C^ie^ Théâtre Inutile depuis 2006. La compagnie, dirigée depuis 1994 par le metteur en scène Nicolas Saelens, s'est toujours orientée vers la rencontre avec l'écriture dramatique, tout en utilisant les principes « du théâtre par délégation [2] », comme ils avaient tendance à appeler l'utilisation des marionnettes au début de leur parcours, empruntant l'expression à François Lazaro. Les toutes premières créations étaient inspirées par des textes classiques du répertoire théâtral, tels que *Le Mariage forcé* de Molière, *La Double Inconstance* de Marivaux, *Huis-clos* de Sartre et *Le Misanthrope et l'Auvergnat* de Labiche. Après la participation, en 1998, au projet « Lire en fête » au Cameroun, autour de mises en espace et de lectures publiques de théâtre contemporain, la C^ie^ Théâtre Inutile s'est de plus en plus rapprochée de la création contemporaine, notamment avec la mise en scène du texte *Le SAS* de Michel Azama (création 2003). La rencontre avec l'écriture de Kossi Efoui a immédiatement parlé à Nicolas Saelens :

> […] il me semblait que Kossi avait une écriture « marionnettique », une écriture qui portait en elle matière à manipuler [3].

Depuis 2006 et le début de la collaboration avec Kossi Efoui, la compagnie mène un travail où tous les éléments du plateau sont pris en compte de manière non hiérarchisée :

> […] le texte, l'objet plastique, l'espace sonore, la lumière, les costumes, la scénographie, le travail d'acteur, avec au centre la marionnette qui tisse des liens subtils entre ces différentes écritures [4].

Dans le cadre de ce principe inclusif du travail scénique, Kossi Efoui a trouvé « la place qu'il entendait occuper entre le plateau et la page

1. *Ibid.*, p. 28. C'est moi qui souligne.
2. Théâtre Inutile, dossier imprimé de présentation de la compagnie, 2003.
3. Nicolas Saelens, « Rencontre sur la route, dialogue entre Kossi Efoui et Nicolas Saelens », entretien contenu dans le dossier du spectacle *Happy End*, 2008. https://theatre-inutile.com/wp-content/uploads/2016/01/dossier_du_spectacle_happy_end.pdf (consulté le 8 mai 2022).
4. Théâtre Inutile, dossier de présentation de la compagnie. https://theatre-inutile.com/compagnie/#presentation (consulté le 6 mai 2022).

blanche [1] », en arrivant à travailler avec Nicolas Saelens et avec les autres collaborateurs de la Cie Théâtre Inutile selon un principe de mutualité artistique qu'ils appellent principe de « co-inspiration », où la conception d'un travail se fait à travers la mise en commun des idées et le partage de compétences et d'expériences. Un spectacle qui illustre très bien leur méthode de travail est *En guise de divertissement* (création 2013). L'élaboration a commencé directement sur le plateau, par une suite d'improvisations autour des marionnettes, en présence de Kossi Efoui. Au fur et à mesure, l'auteur répondait aux propositions visuelles des comédiens et des marionnettes en soumettant des textes. Ensuite, à partir de ces textes, le metteur en scène donnait des consignes aux acteurs. Cet aller-retour a abouti à l'élaboration d'une ligne dramaturgique que l'auteur a suivie pour faire une proposition de texte final. Ce dernier est donc né à partir des situations qui émergeaient du travail scénique, selon le processus de l'écriture de plateau. L'équipe comprenait aussi une dramaturge, Caroline Giguère, qui a fait un travail de documentation historique afin de nourrir le travail d'écriture et celui de la scène. L'auteur a ainsi collaboré avec elle dans l'élaboration de la ligne dramaturgique, dans la définition précise de leur propos, et dans l'exploration des questions philosophiques que ce travail entraîne. Le rôle du dramaturge, distinct dans ce cas de celui de l'auteur, était donc consacré à la recherche et aux problématiques. Toujours en communication avec les exigences du plateau, Kossi Efoui opère souvent des réécritures ou apporte des modifications à ses textes en fonction de la mise en scène, ce qui témoigne de la centralité des procédés théâtraux dans son écriture.

Il en est de même pour Jean Cagnard, auteur dont le parcours s'est rapproché de la marionnette après une première période consacrée à l'écriture de romans, de nouvelles et de poésie. Il a été appelé à cet univers par des commandes survenues à la suite des rencontres entre auteurs et compagnies de marionnettes organisées par la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et Themaa à la fin des années 1990. Sa collaboration avec de nombreuses compagnies de marionnettistes [2] s'est

1. Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat en musique, musicologie et arts de la scène, université Sorbonne-Paris-Cité, 2018.

2. Arketal, Art Mixte, Trois-Six-Trente, Ches Panses Vertes, Pupella-Noguès, le Théâtre du Jarnisy, le Théâtre Exobus, le Théâtre Pour Deux Mains, Théâtre de la Mémoire, Théâtre du Reflet, Le Deuxième Groupe d'Intervention, Théâtre du Périscope,

très souvent déroulée sous forme de commandes « qui ouvrent sur la relation au plateau [1] ». À partir de ses premières expériences de commandes, Jean Cagnard s'est situé au cœur des expériences du plateau, en gardant toujours ouvert un canal de communication entre le texte et la scène, confrontant la matière de son écriture à celle offerte par la marionnette. En considérant effectivement l'écriture et la marionnette comme deux matières en confrontation, Jean Cagnard a établi une relation organique avec l'objet-marionnette, en arrivant à la percevoir comme une émanation des pulsions humaines primaires, des besoins les plus naturels, un objet dépositaire des fluides et des sécrétions corporelles : « […] les sécrétions ne sont-elles pas les petits personnages de nos humeurs [2] ? » Poussant la métaphore jusqu'au bout, l'auteur joue avec l'image scatologique de son jet d'urine se détachant du buisson où il l'avait laissé, comme une « silhouette liquide » allant chercher son propriétaire pour l'amener à la découverte d'un nouveau chemin. L'écrivain, convoqué par sa silhouette organique, se lève de son bureau et s'engage sur le nouveau chemin, main dans la main avec ce « corps instable et encore fumant [3] ». Le voyage avait commencé et ne pouvait avoir lieu que par le contact physique avec ce corps, en sentant ses mouvements, en voyant ses changements, en mesurant sa température. Son écriture avait besoin de cet échange vivant.

> Il se trouve que jusqu'ici j'ai répondu à des commandes (avec l'avantage, qui ne fut pas facile à estimer d'emblée, d'aller voir ailleurs que dans mes propres réflexes d'expression, mes chemins et préoccupations), principalement dans un travail d'allers-retours entre l'écriture du texte et l'écriture visuelle, chacune se nourrissant des impulsions de l'autre, proposant, comme s'il y avait une nécessité pour les deux matières employées de se confronter, de se renifler, de se reconnaître, de se positionner, dans la présence, dans l'absence, ou plutôt comme s'il y avait nécessité de se confronter parce qu'il y a justement deux matières face

---

C^ie^ Labyrinthes, C^ie^ Un Watt, Théâtre de la Remise, C^ie^ Mise en scène, Compagnie de la Fenêtre Ouverte, Action Commedia, Théâtre des Treize Vents, Compagnie du Festin, Compagnie Sans Voies, Théâtre d'O. Le type de collaboration varie d'un cas à l'autre, parfois sous la forme de plusieurs créations avec une même compagnie, parfois avec des collaborations mineures.

1. Jean Cagnard, biographie sur le site de la Compagnie 1057 Roses : www.1057roses.com/compagnie/jean-cagnard (consulté le 6 mai 2022).

2. Écrit-il dans son article pour le numéro d'*Alternatives théâtrales* « Voix d'auteurs et marionnettes » : Jean Cagnard, « Son corps instable et encore fumant », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 62.

3. *Ibid.*

> à face. Et je conçois encore assez mal d'écrire un texte pour marionnette, seul à ma table, tel que je le fais pour le théâtre, sans « partenaire [1] ».

Cette posture lui a permis de saisir en profondeur comment la matière de la marionnette pouvait accueillir son écriture et donner une voix à ses expressions poétiques, un corps à ses personnages sans nom, un caractère concret à ses images éthérées exprimées dans de longues didascalies. La possibilité de faire passer son écriture par la matière l'a intéressé au point qu'au moment où l'écriture dramatique l'a amené à se lancer dans la mise en scène, c'est à un type de théâtre mêlant acteur et objets que Jean Cagnard s'est orienté, en créant, avec Catherine Vasseur, la Compagnie 1057 Roses en 2005.

Contrairement à Kossi Efoui et Daniel Lemahieu, dont le parcours avec la marionnette s'est fait principalement avec un seul et même metteur en scène, Jean Cagnard a multiplié les expériences avec un grand nombre de compagnies et de metteurs en scène, ce qui l'a amené à se confronter à des sensibilités et des visions toujours différentes des siennes. La relation de l'auteur aux commanditaires a dû se former et s'adapter de façon particulière à chaque fois et, réciproquement, les artistes avec lesquels il a travaillé ont dû accepter de se déplacer, dans un mouvement mutuel vers la rencontre d'intentions. Car, comme le souligne Jean Cagnard, « en aucun cas l'auteur n'est la personne qui écrit ce que vous avez en tête [2] ». Pour l'auteur, il s'agit donc souvent de questionnements, d'ajustements et de remises en question, qui, s'ils aboutissent dans la plupart des cas à un enrichissement grâce aux tensions qu'ils déploient, peuvent parfois se cristalliser en rigidités qui entravent le progrès de manière irréversible :

> De toute façon la livraison du texte n'est jamais revendiquée comme définitive et figée. C'est une proposition de ma part. Qui peut être discutée, remise en question, retravaillée, dans une certaine mesure cependant. J'ai un projet qui a finalement avorté — après trois versions ! — parce qu'il apparaissait que nous ne parlions plus de la même chose. Violent [3].

---

1. *Ibid.*, p. 62.
2. Jean Cagnard dans Françoise Villaume (dir.), *Itinéraire d'auteur* nº 10, « Jean Cagnard, un itinéraire. Entretien avec Claudine Galéa », Villeneuve-lès-Avignon, Éditions La Chartreuse, 2007, p. 32.
3. *Ibid.*

Inversement, une compagnie ayant fait une commande à un auteur peut se retrouver avec, entre les mains, un texte dont la mise en scène avec la matière marionnettique choisie est très difficile à réaliser, même si celui-ci a été écrit suite à un échange fructueux d'idées et d'intentions avec l'auteur. La réalisation de *Poudre noire* (création 2016) par Simon Delattre (C^ie^ Rodéo Théâtre) suite à la commande d'un texte à Magali Mougel, s'est déroulée sur la base de nombreux allers-retours avec l'autrice. De fait, Simon Delattre a voulu commander un texte à Mougel après l'avoir connue lorsqu'elle travaillait avec Olivier Letellier au Théâtre du Phare, attiré par le mode d'écriture de plateau qu'ils avaient mis en place pour *La Nuit où le jour s'est levé* [1] (création 2016), un spectacle mêlant théâtre de récit et cirque. Après quelques échanges fructueux avec Magali Mougel sur des questions dramaturgiques et esthétiques, Delattre lui a proposé une collaboration. Le travail a été organisé de sorte qu'à chaque période de résidence artistique de la compagnie, Magali Mougel soumettait une version révisée du texte, pour laquelle Simon Delattre faisait ses retours. Cela s'est produit principalement au cours de la première période de répétitions, pendant environ la moitié de la durée du travail. Cette méthode s'est toutefois avérée inadéquate pour le travail de la compagnie, qui, lors de la rencontre avec le plateau, était désorientée par les nombreux changements que le texte subissait, à tel point que cela a conduit le metteur en scène à modifier par la suite la démarche de travail qu'il effectue avec les auteurs en cas de commande (ce qu'il a continué à faire) :

> J'ai ensuite modifié mon approche des commandes. À cette occasion-là, il y avait trop de changements et de mouvements d'une résidence à l'autre, on perdait beaucoup des acquis du plateau. Maintenant je pousse le dialogue plus loin dans l'écriture, dans les exigences et les allers-retours, pour qu'il y ait moins de changements d'une résidence à l'autre, moins de variations des arcs narratifs, moins de choses qui vont s'empiler et épaissir la densité du texte. Il faut préciser que dans le cadre d'une commande, il y a forcément l'enjeu du travail fourni par l'auteur ou l'autrice. À l'époque, la compagnie était moins structurée qu'aujourd'hui, les moyens financiers étaient limités, ce qui a participé au degré d'exigence que je me suis autorisé à formuler à l'autrice. À partir du moment où j'ai eu le sentiment que je pouvais faire quelque chose avec

1. Dans le dossier de présentation du spectacle, le générique indique : « Un texte co-écrit au plateau par Sylvain Levey, Magali Mougel et Catherine Verlaguet. Mise en scène Olivier Letellier. » https://theatreduphare.fr/spectacles_la-nuit.htm (consulté le 23 juin 2022).

> le texte, j'ai arrêté d'être aussi exigeant que je le souhaitais. Aujourd'hui, je pense que j'aurais poussé plus loin le travail de réécriture [1].

Les exigences auctoriales — dont les modifications et les réécritures sont nécessairement parmi les principales et les plus récurrentes — peuvent parfois être contre-productives pour la scène, même lorsque l'échange avec l'auteur est fréquent et constant. Le travail visuel et scénographique, ainsi que la composition des mouvements requis par la marionnette, peuvent donc ne pas trouver l'espace nécessaire pour se développer aisément dans la rencontre avec un texte dramatique, pourtant fait sur mesure, en particulier lorsque celui-ci devient trop encombrant — pas seulement en termes d'« épaisseur » ou de « densité », mais surtout en ce qui concerne le niveau d'attention qu'il requiert.

Comme le montrent les exemples donnés jusqu'ici, ce sont souvent l'écriture et l'univers poétique d'un auteur qui suscitent l'intérêt des artistes marionnettistes, qui partent à la recherche d'un lien avec l'écrivain. Si un tel rapprochement est souvent préparé, comme cela a déjà été observé, par un développement initial de l'intérêt pour l'écriture dramatique pour le théâtre d'acteurs, l'exemple de la collaboration entre la metteuse en scène, scénographe et marionnettiste Gisèle Vienne et l'auteur Dennis Cooper montre, en revanche, comment même au sein d'un type de théâtre plus nettement performatif, la présence d'un auteur extérieur peut apporter une empreinte décisive à l'œuvre, et donner lieu pour l'auteur à une pluralité de postures au sein de la création. Auteur surtout de romans, Dennis Cooper a été appelé à la marionnette par l'artiste visuelle avec laquelle il a ensuite entrepris un compagnonnage stable. Dans sa collaboration avec Gisèle Vienne, Dennis Cooper a participé aux créations en adoptant de nombreuses postures différentes : auteur qui donne l'autorisation de monter certains de ses textes écrits préalablement, comme ce fut le cas pour leur première création, *I Apologize* (2004) ; auteur et dramaturge pour *Kindertotenlieder* (2007) ; dramaturge et auteur de l'adaptation pour la scène d'un de ses propres romans (*Jerk*, 2008) ; auteur participant à un échange permanent avec les interprètes pour l'écriture de *The Ventriloquists Convention* (2015). Parfois, sa participation est allée jusqu'à la scène, en prêtant sa voix à des phrases interpolées aux images visuelles se déroulant sur scène dans *I Apologize* et *Kindertotenlieder*. Avant son expérience avec Gisèle Vienne, Dennis Cooper avait déjà expérimenté l'écriture dramatique (notamment pour le chorégraphe Ishmael Houston-Jones),

1. Simon Delattre, extrait d'entretien réalisé le 14 juin 2022.

mais n'avait jamais abordé le théâtre de marionnettes. La crudité et les images vives évoquées dans ses textes, ainsi, peut-être, que la présence de marionnettes à fils dans son roman *Jerk*, ont rapproché Gisèle Vienne de l'univers de l'auteur, l'incitant plus tard à continuer d'écrire pour les atmosphères vibrantes qu'elle fait naître sur scène dans l'interaction entre les interprètes et les mannequins.

Un autre cas où l'auteur extérieur se situe au noyau de la création est celui du théâtre d'objets. La démarche de travail suivie par Francesca Bettini, autrice et metteuse en scène italienne, dans sa collaboration avec différentes compagnies françaises de théâtre d'objets, en est un exemple. Dans les créations de la C^ie^ Vélo Théâtre auxquelles Francesca Bettini a collaboré [1], l'écriture a été étroitement liée à la mise en scène, en prenant forme pendant les répétitions : il n'a jamais été question d'un texte précédant le travail dans son ensemble. Ce que l'autrice apporte d'emblée, c'est plutôt une série de suggestions sur le thème que la compagnie a choisi d'aborder. Avant les répétitions, elle fait des recherches et sélectionne quelques thèmes sur lesquels elle écrit de courts textes, qui servent de matériel d'improvisation pendant les répétitions. C'est ensuite le plateau qui suggère quels mots garder :

> Nous parlons de pièces où l'écriture se fait sur scène, il n'y a pas d'écriture littéraire préalable. En ce qui concerne mon attitude, ce qui est préalable est la préparation sur le sujet. […] Avant les répétitions, je commence à écrire, parce qu'en écrivant je cherche. J'écris plutôt des images, des situations, rarement des dialogues. […] Ces préparations deviennent des thèmes d'improvisation en répétition, je lis aux acteurs ce que j'ai écrit […]. Certaines de mes propositions sont automatiquement écartées parce que peut-être, au cours des improvisations, quelque chose de plus intéressant surgit spontanément. C'est là, pendant les répétitions, que commence la grande aventure de l'écriture scénique [2].

Cette procédure découle de la nécessité de construire un équilibre délicat entre les objets et les mots : s'il est important, dans le travail d'écriture pour la marionnette, que l'auteur n'abuse pas de la parole, il est encore plus essentiel, pour le théâtre d'objets, qu'il ne l'utilise pas si elle n'est pas nécessaire. Comme chaque geste est une partie déterminante de l'écriture scénique avec les objets, l'expression de

1. *Et il me mangea*, création 2009, dossier en ligne, https://velotheatre.com/et-il-me-mangea. *La grenouille au fond du puits croit que le ciel est rond*, création 2013, dossier en ligne, https://velotheatre.com/la-grenouille-au-fond-du-puits (consulté le 13 avril 2023).

2. Francesca Bettini, extrait d'entretien réalisé en 2017.

certaines significations est laissée à l'objet, tandis que d'autres peuvent être portées par la parole. La tâche de l'auteur, dans ce cas, est de servir de médiateur entre l'expression orale et visuelle, et de sauvegarder l'équilibre dramaturgique.

Comme cela a pu être constaté, les auteurs qui entrent en relation avec les univers de la marionnette ont tendance à se rapprocher de plus en plus du processus créatif, des répétitions, et établir un contact direct avec plusieurs aspects impliqués dans la création d'un spectacle. Ils développent, de manière plus ou moins programmatique, des méthodes de travail proches de l'écriture de plateau, selon des modalités qu'il conviendra de définir. La manière de travailler varie donc d'un cas à l'autre, et parfois, dans une même compagnie ou selon la relation qui s'établit entre auteur et marionnettiste. Le rôle de l'auteur peut ainsi varier, et est affecté par des fluctuations.

3.5 L'auteur-marionnettiste

Le cas de l'auteur-marionnettiste est très répandu, surtout en Italie. Parmi les raisons, on note le manque de moyens financiers suffisants pour impliquer un auteur extérieur. En outre, peu d'attention est accordée en Italie à la dramaturgie contemporaine : la coutume reste de monter des textes du répertoire du théâtre d'acteurs, d'adapter des romans ou d'autres types de textes, ou bien d'écrire ses propres textes. La figure de l'auteur dramatique est aujourd'hui peu développée dans le théâtre italien, surtout celle d'un auteur extérieur qui n'est pas en même temps metteur en scène ou interprète de son propre texte. Cela se reflète également dans le théâtre de marionnettes, qui paie en plus le prix d'une très longue tradition basée sur la gestion familiale, où tout se produisait au sein d'une même famille (à l'exception de quelques collaborateurs extérieurs) : les décors, les costumes, la mise en scène, l'écriture ou l'adaptation des textes. Même dans les cas où les marionnettistes se formaient en atelier [*a bottega*], en allant apprendre le métier directement auprès d'autres marionnettistes, l'économie de production fonctionnait généralement en circuit fermé, le marionnettiste se chargeant aussi de l'écriture ou de la réécriture des textes hérités de ses prédécesseurs (qu'ils soient membres de la famille ou d'autres artistes). Les textes provenaient en effet souvent de réécritures de scénarios antérieurs — en témoigne la présence, dans les archives de l'Italie du Nord, de nombreux textes sur le même sujet (*Il Noce di Benevento ; Roberto*

il diavolo ; *Il Fornaretto di Venezia* ; *Guerrin Meschino*[1]…) — ou bien il s'agissait d'adaptations de contes de fées, de romans, de livrets d'opéra, d'histoires de saints, et parfois d'œuvres originales.

En Italie, contrairement à d'autres pays européens tels que la France ou l'Allemagne, peu d'auteurs littéraires se sont également consacrés à l'écriture pour le théâtre de marionnettes. Chez les marionnettistes et les compagnies italiennes il n'est pas habituel de se tourner vers des auteurs extérieurs, et ce mouvement du marionnettiste qui va solliciter un auteur, tel qu'on l'a pu observer en territoire français, reste très rare. Par exemple, l'une des compagnies italiennes de théâtre de marionnettes les plus attentives en termes de choix dramaturgiques, la compagnie Teatrino Giullare (Bologne), s'est concentrée sur l'adaptation d'œuvres d'auteurs modernes ou contemporains : leur répertoire comprend des textes de Giuliano Scabia (*Tragedia di Roncisvalle con bestie*), Samuel Beckett (*Finale di partita*, 2005), Thomas Bernhard (*Alla meta*, 2009), Harold Pinter (*La Stanza*, 2010), Elfriede Jelinek (*Le Amanti*, 2016), Davide Carnevali (*Menelao*, 2019 — et il est intéressant de noter que même si ce dernier est un auteur vivant italien, la question n'a pas été de lui proposer une commande d'écriture, mais seulement de mettre en scène un de ses textes). La compagnie n'a donc jamais travaillé directement avec un auteur extérieur. Le mouvement inverse fait également défaut, c'est-à-dire celui d'auteurs qui approchent le théâtre de marionnettes : ce dernier est encore en Italie entouré de préjugés qui diminuent sa valeur par rapport au théâtre d'acteurs ou à la performance, et les auteurs préfèrent se tourner vers des productions qui peuvent leur apporter du prestige. Une grande partie de la responsabilité de cette situation appartient également aux théâtres publics et à leurs choix de programmation, qui incluent très rarement des spectacles de marionnettes. Avec moins de représentations (ainsi que moins de subventions publiques) que les compagnies du théâtre d'acteurs, de nombreux artistes du théâtre de marionnettes n'ont pas les moyens de se tourner vers des collaborateurs extérieurs, ou bien ils doivent se soumettre aux exigences de la commission, souvent orientée de manière conservatrice, ce qui entrave une recherche plus expérimentale qui

1. À titre d'exemple, dans le seul fonds Cuccoli de la bibliothèque Archiginnasio de Bologne, il existe quatre versions différentes de l'histoire de Guerrino Meschino : *Memorie per la commedia di Guerino Meschino*, cote Cuccoli I 3, 1869 ; *Guerrino Meschino*, cote Cuccoli I 5, 1869 ; *Guerino detto il meschino agl'alberi del sole alla grotta della fata Alcina con Faggiolino scudiero pauroso*, cote Cuccoli II, 16 ; *Gerino detto il meschino*, cote Cuccoli II, 47. Source : http://badigit.comune.bologna.it/fondi/fondi/93.htm (consulté le 9 mars 2022).

prendrait en compte, par exemple, les écritures contemporaines. Cette recherche reste donc entre les mains de marionnettistes.

Parmi les marionnettistes italiens, il en est qui empruntent les personnages régionaux typiques ou bien certains procédés dramaturgiques appartenant aux différentes traditions italiennes (marionnette à gaine, à fils et à tringle surtout). L'utilisation de ces personnages peut se faire sans y apporter de grands changements de fond, en exploitant les mécanismes, surtout comiques, qui, bien que répétés dans le temps, garantissent un effet sûr et immédiat. D'autres marionnettistes, en revanche, tout en utilisant les personnages typiques de leur tradition, les réinterprètent et en proposent des remodélisations, en les utilisant librement dans leurs textes. Ainsi, dans les textes écrits directement par les marionnettistes, peut intervenir ce que j'appelle une « mémoire de la marionnette », c'est-à-dire une trace des traits typiques du genre et des personnages, qui sont réutilisés non par pur conservatisme mais pour qu'à travers leur potentiel — la facétie, la ruse, ou, au contraire, l'idiotie, l'impertinence, la violence, etc. — puissent se dessiner de nouvelles formulations dramatiques, inventives et contemporaines. D'autres marionnettistes encore renoncent complètement à se référer à un contexte de tradition, et choisissent de raconter des histoires qui nécessitent leurs propres personnages.

3.6 Proche de la souche de l'art

Le cadre italien global comprend différents exemples d'un art marionnettique encore très lié aux traditions régionales, non centré sur les textes originaux et pour un public majoritairement adulte. De nombreux marionnettistes s'inspirent des traditions avec l'intention précise de ne pas laisser mourir leur héritage. C'est évident par exemple en Émilie-Romagne, où une longue et importante histoire de familles de marionnettistes et de montreurs de marionnettes a pris racine au fil du temps [1]. On y trouve un certain nombre d'artistes contemporains qui

1. Plusieurs marionnettistes ont été actifs à Bologne : le marionnettiste Cavallazzi vécut au cours du XIX^e siècle, et aurait créé le personnage de Fagiolino ; la famille Cuccoli dont le géniteur, Filippo Cuccoli a commencé son activité vers 1843 ; Ciro Bertoni (1888-1978), qui fut le maître d'un autre grand marionnettiste bolonais, Romano Danielli. À Modène, le fondateur de la famille Campogalliani, Luigi Rimini Campogalliani (1775-1839), a introduit le personnage de Sandrone ; une autre famille importante a été celle des Preti, qui a doté Sandrone d'une famille, appelée *Pavirònica* (de *pavèra*, un nom régional du nord pour les plantes des marais), composée de sa femme Polonia et de son fils Sgorghiguelo. À Parme, la tradition des marionnettes est principalement liée à la famille Ferrari, active depuis la fin du XIX^e siècle.

maintiennent en vie les *maschere* (« masques », c'est-à-dire personnages régionaux typiques) et qui s'appuient sur des scénarios conservés dans des archives (publiques ou privées) pour les remettre en scène (avec quelques ajustements afin qu'ils soient adaptés au public d'aujourd'hui), ou pour s'en inspirer dans la création de nouveaux textes. Pour n'en citer que quelques-uns, Riccardo Pazzaglia, qui a appris le métier dans l'atelier du marionnettiste Demetrio Nino Presini, a fondé en 2002 sa compagnie *I burattini di Riccardo*, dont l'aspiration était de promouvoir des spectacles utilisant des marionnettes à gaine traditionnelles. Il a ensuite créé l'association *Burattini a Bologna*, qui a réussi à remettre l'art de la marionnette à gaine au centre de l'attention culturelle de la ville. Son répertoire comprend, pour la plupart, des textes issus du répertoire transmis par les marionnettistes de Bologne, comme celui laissé par la famille Cuccoli. Les pièces ainsi héritées ont été en partie actualisées et réadaptées :

> Nous avons expérimenté un nouveau langage pour les marionnettes, nous avons essayé d'actualiser leur façon de parler et de se présenter au public, afin qu'elles soient à la fois respectueuses des canons de l'école traditionnelle bolonaise et innovantes et acceptables pour un public qui n'arrête pas d'avancer. Pour être vivante, la marionnette ne peut pas devenir un objet de musée et doit suivre le rythme de la société contemporaine. Cuccoli Galli, Mandrioli, Presini faisaient la même chose, même dans la comédie la plus typique : la blague surgissait toujours en référence à l'actualité du moment [1].

À Modène, le marionnettiste Moreno Pigoni a lui aussi choisi de perpétuer sa tradition régionale. Il a étudié l'art de la marionnette en se rapprochant de différents maîtres, dont Rahul Bernardelli, le neveu d'Otello Sarzi Madidini, et Romano Danielli. La rencontre avec Remo Melloni a également été très importante, car il a pu partager son expérience acquise par l'enseignement d'histoire du théâtre et du théâtre d'animation à la *Civica scuola di teatro Paolo Grassi* de Milan et la direction du musée *Il Castello dei Burattini* de Parme. Remo Melloni a permis à Pigoni d'avoir accès à une importante documentation, en papier et en vidéo, sur l'histoire du théâtre de marionnettes. Pour créer ses spectacles, dont il écrit les textes, Pigoni part d'une étude approfondie des pièces de répertoire — principalement du XIX^e^ siècle — dont il ne prend que quelques caractéristiques qu'il adapte ensuite à notre époque.

1. Riccardo Pazzaglia, extrait d'entretien réalisé en 2017.

La présence de ces artistes témoigne de la persistance d'une manière de faire du théâtre de marionnettes encore liée à ses éléments propres : le castelet, les personnages typiques (chacun selon sa tradition régionale, voire encore plus locale), les textes transmis de génération en génération (et donc déjà partiellement connus par le public), un public composé d'adultes et d'enfants, la présence de gags et de routines attendues. Une telle dimension conservatrice se fait encore plus évidente lorsque l'on pense à une institution comme celle créée au fil des ans par la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli, une des plus anciennes compagnies de marionnettes à fils en Italie, basée à Milan, qui fait encore preuve d'un grand dynamisme aujourd'hui, non seulement théâtral (avec, entre autres, d'importantes collaborations avec le Piccolo Teatro et le Teatro alla Scala), mais aussi archivistique [1] et muséal [2]. Le répertoire, composé de différents genres (opéra, ballet, prose, comédie, conte de fées), utilise encore souvent les anciens textes de la famille : par exemple, la comédie *Gerolamo finto orso*, mise en scène en février 2019, repropose un texte écrit en 1921 par Carlo II Colla [3] ; la pièce historique *Garibaldi, l'eroe dei due mondi*, jouée en 2007 à l'occasion du bicentenaire de Giuseppe Garibaldi, propose à nouveau l'épopée historico-militaire qui avait été mise en scène pour la première fois au Teatro Gerolamo en 1932 et prévoit :

> […] l'utilisation de décors, de marionnettes et de costumes tirés du répertoire historique et appartenant à l'édition de 1932, ainsi que de matériel créé *ad hoc* pour la nouvelle édition afin de compléter ou de remplacer le matériel historique [4].

1. L'archive numérique ARGO, réalisée avec la contribution du ministère de la Culture, de la Région Lombardie et de la municipalité de Milan, a catalogué, à ce jour, 5 591 des quelque 30 000 pièces — marionnettes, scènes, costumes, manuscrits, accessoires, etc. — datant de 1699 à nos jours, utilisées pour les spectacles de la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. https://archivioargo.com (consulté le 11 juin 2022).

2. Le MUTEF — *Museo Teatro di Figura di Milano* (https://marionettecolla.org/mutef/in-mostra) est né de la collaboration entre la compagnie Carlo Colla & Figli et la municipalité de Milan. Il s'agit d'une collection consacrée à l'histoire des marionnettes et du théâtre de marionnettes en Italie et à Milan en particulier, avec du matériel datant de la seconde moitié du XVII[e] siècle à nos jours. Le catalogue est consultable en ligne : www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/istituti/1343 (consulté le 5 juin 2022).

3. Voir la notice du spectacle consultable en ligne sur le site de la compagnie : https://marionettecolla.org/spettacolo/7/gerolamo-finto-orso (consulté le 5 juin 2022).

4. Voir la notice du spectacle consultable en ligne sur le site de la compagnie : https://marionettecolla.org/spettacolo/61/garibaldi-l-eroe-dei-due-mondi (consulté le 5 juin 2022).

Ces quelques exemples montrent clairement qu'une partie importante du théâtre de marionnettes italien est marquée par des modes de production conservateurs, visant à maintenir en vie l'immense et ancien patrimoine historique. Si, d'une part, cela favorise la transmission de techniques, de cultures, de savoirs et de matériaux, d'autre part, cela peut également contribuer au manque de rencontres avec l'écriture contemporaine, constaté dans le théâtre de marionnettes italien.

3.7 Un peu plus loin

Il existe par ailleurs des artistes qui, tout en partant de différentes traditions encore reconnaissables dans leurs œuvres, les utilisent à leur guise, les modifient sans se donner de contraintes spécifiques. Souvent, ils utilisent les caractéristiques typiques des marionnettes pour les tester dans des contextes différents, dans des textes inhabituels, ou dans des univers plastiques innovants. Tout d'abord, il faut noter que lorsque c'est le marionnettiste qui écrit les textes de ses spectacles, la plupart du temps, c'est aussi lui qui s'occupe de la mise en scène, bien que les cas ne soient pas rares où le marionnettiste, précisément parce qu'il est en charge de tous les aspects du spectacle, s'appuie sur l'aide d'un observateur extérieur ou d'un assistant à la mise en scène. Ce postulat permet d'observer comment les processus d'écriture menés par les marionnettistes sont, dès le début de leur conception, en communication avec l'idée de mise en scène : écriture et mise en scène proviennent de la même source, contrairement à ce qui se passe dans le cas d'une collaboration avec un auteur extérieur. Qu'implique ce lien étroit avec la scène, et donc avec la réalité matérielle de la marionnette, dans le processus d'écriture mené par un marionnettiste ?

Patrizio Dall'Argine, marionnettiste originaire de Parme, a fait ses premiers pas dans l'une des fabriques du théâtre d'objets et du théâtre de marionnettes expérimental en Italie, le Teatro delle Briciole. C'est là que débute son expérience, en 1989, par l'étude de l'animation et de la mise en scène avec Maurizio Bercini et de la dramaturgie avec Marina Allegri. En 1991, il commence à travailler comme professionnel au Teatro delle Briciole en créant les décors des spectacles, travaillant surtout comme peintre-scénographe et constructeur d'objets et de marionnettes. En 2009, il crée avec Veronica Ambrosini sa propre compagnie de marionnettes à gaine à caractère familial, le Teatro Medico Ipnotico [1].

1. Un nom qui se veut un hommage à la troupe de théâtre du professeur Vogler, le protagoniste du film *Le Visage* d'Ingmar Bergman.

Il écrit les textes, peint les scènes et sculpte les marionnettes de ses spectacles, tandis que Veronica Ambrosini s'occupe des costumes et, elle aussi, de la manipulation. Leurs spectacles, animés à l'intérieur du castelet et généralement conçus pour tout public, mettent souvent en scène des personnages connus de la tradition (notamment Sandrone et Fagiolino, mais aussi des figures telles que le Docteur, la Mort, etc.) dans des situations transposées au monde contemporain. Le spectacle *Topolino* (2016) en est un exemple, satire contemporaine qui plonge la famille de Sandrone dans la tragédie des migrations et des réfugiés. Ce sont en effet lui, sa femme Polonia et le petit Sgorghiguelo qui se retrouvent victimes de la fermeture des frontières en Méditerranée lorsque, de retour de vacances en Grèce, ils se rendent compte qu'ils n'ont pas leur passeport sur eux. Ils sont donc contraints de planter leur tente à côté de celles de milliers de réfugiés, et comme eux, ils tentent d'entrer en Italie par la voie — illégale — de la mer. Ils font naufrage, mais au moment où la Mort semble vouloir emporter Sgorghiguelo et Polonia, Sandrone prend son bâton et lui tape dessus, sauvant ainsi sa famille. Ici, les marionnettes peuvent se noyer et être ressuscitées : deux marionnettistes sortent un instant du castelet, chacun avec une marionnette affalée dans les bras, comme sans vie ; un petit mouvement de rotation fait sortir de leur sac l'eau avalée lors du naufrage, et Polonia et Sgorghiguelo recommencent à respirer. L'utilisation de la famille de Sandrone, à laquelle le public s'identifie facilement, s'avère être un excellent moyen de transmettre de manière immédiate et non rhétorique l'ampleur tragique des traversées en mer que les réfugiés sont obligés d'effectuer pour atteindre l'Europe.

D'autres spectacles de leur répertoire, destinés à un public adulte, s'inspirent d'œuvres littéraires, comme dans le cas de *Werther*, basé sur *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, ou sont des récits originaux, comme dans le cas de *La Sconosciuta della senna* (2017, fig. 2 page suivante), une reconstitution du Paris du début du XX^e^ siècle vu à travers les yeux de certains peintres de l'époque (Utrillo, Modigliani et Soutine). Sa formation de peintre-scénographe (il poursuit, parallèlement à son travail de marionnettiste, un travail de peintre) conduit Patrizio Dall'Argine à aborder chaque nouvelle création en partant d'un travail sur la forme. La forme visuelle et matérielle de l'objet — représenté et représentant à la fois — est le point de départ pour la composition d'une nouvelle marionnette, d'un personnage, d'un spectacle. Dans son

FIGURE 2 – Patrizio DALL'ARGINE, *La Sconosciuta della Senna*, tête de la marionnette à gaine de Modì, 2017. Droits de reproduction : Paolo PARMIGGIANI.

livre sur l'art du marionnettiste, on peut lire, entre autres, cet exemple significatif de sa procédure :

> Un bon exercice consiste à composer des séquences de bas-reliefs mobiles, figurations de passages bidimensionnels, comme dans les sarcophages en marbre de l'époque romaine. Supprimer la tridimensionnalité de la marionnette à gaine est un bon moyen de l'étudier sans rien prendre pour acquis. Elle doit être traitée comme une ombre, pour révéler la silhouette de son essence formelle et les possibilités de mouvement. De plus, les transitions des personnages d'un côté à l'autre de la scène peuvent constituer un élément dramatique et formel plein de surprises. […] On pense, en peinture, à certains cycles de fresques dans lesquels le protagoniste est multiplié sur les murs. Cette forme primitive de clonage figuratif n'affaiblit pas l'image, au contraire, elle en renforce la subjectivité. […] La narration linéaire, précisément en raison de ses limites naturelles, est riche en stimuli et en pièges. L'empiètement de la marionnette sur une élégante bidimensionnalité peut donner lieu à l'animation de scènes complexes. Pour le spectacle *Leonce und Lena*, j'ai réfléchi au personnage de Rosetta, la maîtresse du prince Léonce. Considérant qu'avoir un amant, deux ou trois, c'est essentiellement la même chose que d'être seul, j'ai d'abord voulu mettre en scène plusieurs Rosetta à la fois. Puis j'ai pensé à me contenter de la faire suivre par son ombre, une ombre physique, en pratique une autre marionnette, égale à elle en apparence, perruque et robe, mais noire comme la nuit. J'ai ainsi pu libérer son image et, dans de nombreux cas également, les regards des spectateurs les plus rusés [1].

D'une première étude visuelle — qui n'est pas directement la sculpture tridimensionnelle de la marionnette —, d'une réflexion sur le potentiel expressif de la bi-dimensionnalité des bas-reliefs, Patrizio Dall'Argine a tiré l'image du personnage de Rosetta, une image étudiée de manière à pouvoir restituer l'essence du personnage, guère plus qu'une ombre dans la vie du Prince Léonce. Cette image a ensuite été traduite en un objet scénique, c'est-à-dire en deux marionnettes toujours présentes sur scène en même temps — un élément qui a nécessairement influencé l'articulation de la dramaturgie du spectacle. Chaque observation formelle, chaque recherche de l'image constitue pour Patrizio Dall'Argine le noyau de la construction dramaturgique. C'est également le cas de la marionnette de Léonce, qui devait soutenir le texte de Büchner. Afin de soutenir ce scénario, qui n'était pas destiné à la marionnette à gaine et se trouve donc parfois « ralenti » par des monologues, Patrizio

1. Patrizio Dall'Argine, *Manuale per un burattinaio*, Createspace.com, 2016, p. 31-32.

Dall'Argine a signalé le besoin de « créer des hybrides, composés de marionnettes aux mouvements plus complexes, pour remplir la scène, accompagner les paroles de gestes expressifs [1] ». Profitant de la collaboration avec la municipalité de Parme, qui l'a accueilli en résidence au Castello dei Burattini — musée Giordano-Ferrari de 2009 à 2013, le marionnettiste a approfondi sa recherche formelle en confrontant son travail aux marionnettes conservées dans les vitrines du musée. Afin de trouver la bonne forme à donner à la marionnette de Léonce, la première figure vers laquelle il a tourné son regard était la marionnette à fils, mais elle ne pouvait pas être manœuvrée dans le castelet des marionnettes à gaine. Ainsi, il a commencé à :

> […] déplacer le regard des marionnettes à fils vers les *pupi* siciliens : les deux se déplacent par le haut, mais les *pupi*, au lieu de fils, ont des tiges rigides, ce qui permet un meilleur contrôle et, surtout, un contact plus étroit avec l'objet animé [2].

Il est ensuite parti pour Palerme, où il est resté une semaine auprès de l'Associazione Figli d'arte Cuticchio pour observer le processus de fabrication des *pupi* qui y est pratiqué. Au retour du voyage, il construit un hybride entre une marionnette à gaine et un *pupo*, son Léonce ayant des jambes et étant animé par une tige, avec une autre tige fixée à la main pour articuler le bras entier. Ainsi, bien qu'il soit manœuvré par le bas comme une marionnette à gaine, Léonce avait des mouvements semblables à ceux des *pupi* siciliens.

> Ça a été spontané de l'appeler « *pupattino* » [mot-valise formé de *pupo* et *burattino*] : avec ce néologisme le Prince Léonce a cessé d'être une tentative [3].

L'observation et l'étude de deux formes « classiques » du théâtre de figures, la marionnette à gaine et le *pupo*, ont ainsi conduit à la création d'une troisième forme, recherchée pour être la plus adaptée possible au texte choisi pour être joué. L'approche de la tradition chez Patrizio Dall'Argine, tant dans le traitement de la matérialité des marionnettes que dans celui des textes qu'il choisit de jouer ou qu'il compose lui-même, est donc orientée vers l'hybridation ; ce n'est ni un conservatisme

1. Patrizio Dall'Argine, « Un burattinaio in museo », dans John McCormick et Paolo Parmiggiani (dir.), *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini — Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parme, Grafiche Step, 2015, p. 93.
2. *Ibid.*, p. 94.
3. *Ibid.*, p. 96.

obséquieux ni une négation *a priori*, mais plutôt une sorte de respect ludique :

> Et puis il y avait cette bizarre invention que tout marionnettiste *a minima* conscient rencontre sur son chemin : la tradition, aussi encombrante qu'une montagne, aussi menaçante qu'un nuage noir, jusqu'à ce qu'on réalise que la montagne est en carton et que le nuage est peint à la gouache [1].

Toujours au musée des marionnettes de Parme, Patrizio Dall'Argine a trouvé une inspiration visuelle pour la création d'une autre image, le visage du peintre Modigliani destiné à sa marionnette, dans la création *La Sconosciuta della Senna*. Le spectacle se caractérise par une puissance visuelle qui frôle le langage cinématographique, grâce à la coordination minutieuse des lumières, des couleurs et des images en mouvement que forment les sculptures en bois. Dans sa première apparition, la marionnette de Modigliani se révèle sur un fond noir, faiblement éclairé par une bougie posée sur la ligne du proscenium. La marionnette vient lentement placer l'index de sa main sur le feu de la bougie, jusqu'à ce que le bois commence à brûler et à se transformer en fumée. Le visage de Modigliani, différent du visage habituellement grotesque des marionnettes, lisse et peint d'un léger blanc nacré, apparaît avec une élégance semblable aux visages représentés dans les tableaux du peintre, tandis que la brûlure de sa main évoque la vie rabougrie et « maudite » qu'il a menée :

> Je devais présenter Modì [le nom du personnage de Modigliani dans le spectacle] en deux versions : la tête de la marionnette à gaine, et un masque que je portais en dehors du paravent. Pour le masque, en bois, je suis parti de son dernier autoportrait, celui de São Paulo, au Brésil. Mais un masque représente l'altérité plutôt que l'identité. […] La marionnette de Modì, par contre, ne pouvait pas être un personnage, elle devait être lui, animé et terriblement beau. En partant de deux photographies de Modì, pendant des jours, j'ai cherché son regard dans l'espoir d'évoquer son image, son *phàntasma*, et de le retenir dans le bois. Mais si le passage de la photographie à la peinture peut parfois réussir, celui de la photographie à la sculpture est une course perdue dès le début. […] J'ai trouvé de l'aide dans les vitrines du musée, dans un Gioppino de Rissoli, sculpté avec fraîcheur et dans un style inhabituel et moderne. […] J'ai aussi longuement étudié certaines têtes d'Emilio Frabboni, sa façon de donner de l'expression au visage en traitant la tête comme un élément unique et non comme un ensemble de détails.

1. Patrizio Dall'Argine, *Manuale per un burattinaio*, *op. cit.*, p. 37.

> Ces deux maîtres des volumes m'ont aidé à réaliser mon Modigliani, qui tient la scène même en silence, par sa seule présence [1].

Ici aussi, l'observation de têtes de marionnettes à gaine traditionnelles a donc inspiré à l'artiste les formes d'une nouvelle marionnette, ce qui a influencé à leur tour certaines séquences dramaturgiques de la pièce :

> Je trouve dans la robustesse formelle de ces œuvres une ligne de partage entre un primitivisme plein de force et une tension vers l'altérité du classique. Ce positionnement esthétique, peut-être inconscient chez leurs auteurs, a contribué à mon évolution tant au niveau de la sculpture que de la dramaturgie de mes œuvres [2].

De ce que l'on entend communément par « tradition », Patrizio Dall'Argine cherche à exhumer la dimension vivante qu'elle devait avoir avant d'être appelée ainsi. Dans son processus de création, la composition dramaturgique va donc de pair avec celle de la forme. Lorsqu'il crée des spectacles dont il écrit lui-même le texte, Patrizio Dall'Argine élabore une première ébauche de l'histoire, l'écriture commence par une première image du contexte, des personnages qui seront les protagonistes du récit. À partir de ce schéma, qui peut être initialement écrit ou simplement gardé en mémoire, il passe ensuite aux répétitions, où il vérifie sa fonctionnalité, selon le procédé de l'écriture de plateau. L'idée de l'histoire ou d'un personnage peut venir directement de la marionnette, pendant la phase de sculpture :

> […] il y a la tentative de dialogue avec la marionnette qui est en train de naître […] je construis l'identité de chaque marionnette au fur et à mesure que je la sculpte [3].

Un processus de création similaire, dans lequel l'objet-marionnette est au centre de l'acte d'écriture, peut être observé dans l'œuvre du marionnettiste vénitien Gigio Brunello, auteur de nombreux textes [4] pour des spectacles de marionnettes, qui a souvent travaillé dans une relation de co-création avec le metteur en scène d'origine hongroise Gyula Molnár. Fils de marionnettistes et artiste inventif, qui, par ailleurs, a été membre de la compagnie du Teatro delle Briciole pendant quelques années,

1. Patrizio Dall'Argine, *Un burattinaio in museo*, dans John McCormick et Paolo Parmiggiani (dir.), *Pupazzi*, *op. cit.*, p. 96.

2. *Ibid.*

3. Patrizio Dall'Argine, *Manuale per un burattinaio*, *op. cit.*, p. 50.

4. Publiés à l'initiative de l'auteur : Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Vittorio Veneto, De Bastiani Editore, 2018.

Molnár a été l'un des principaux fondateurs du théâtre d'objets dans l'Italie des années 1980, ce qui n'a pas manqué d'influencer le travail avec Gigio Brunello :

> La technique de l'improvisation et le travail avec des objets à animer font partie de ma formation théâtrale : j'ai commencé à faire du théâtre avec des groupes dans lesquels on jouait des scènes improvisées et on prenait des notes, à partir desquelles on créait ensuite des textes. C'était dans les années 1970 et 1980, et je travaillais déjà beaucoup avec le théâtre de figures, à la suite d'ateliers de recherche sur le rapport à l'objet, dans lesquels non seulement les acteurs mais aussi les objets participaient à l'improvisation [1].

Leur relation, qui a d'abord pris la forme d'une grande amitié personnelle, s'est développée sur la scène dans les années 1990, à partir du moment où Gigio Brunello s'est professionnalisé en tant que marionnettiste. Au départ, Gyula Molnár assurait la mise en scène des pièces écrites par Gigio Brunello, mais à partir de 2000, ils ne font plus la distinction et signent ensemble la mise en scène. Leurs spectacles sont principalement de deux types : le premier comprend des pièces pour marionnettes à gaine, jouées à l'intérieur du castelet ; le second, plus expérimental sur le plan formel, voit Gigio Brunello comme le narrateur-acteur d'histoires qu'il illustre en animant de petites statues en bois sur une table [2]. Même si, dans la démarche de Gigio Brunello et Gyula Molnár, la rédaction du texte va de pair avec la construction des marionnettes, comme observé chez Patrizio Dall'Argine, le grand soin apporté par Gigio Brunello à la dramaturgie fait qu'une première version du texte est réalisée avant le début des répétitions avec Gyula Molnár :

> Comment je travaille avec Molnár : je trouve une idée, j'écris, puis Giulio vient et démolit, assèche en réfléchissant à la faisabilité de la mise en scène. Tout le matériel est largement modifiable, de l'écriture du texte à la mise en scène [3].

---

1. Gyula Molnár, dans « Gyula Molnár — Animare l'inanimato : gioco di oggetti con attori », entretien réalisé par Ines Baraldi, Festival internazionale del teatro in piazza Santarcangelo, 2012. https://santarcangelofestival.wordpress.com/2012/08/01/gyula-molnar-animare-linanimato-gioco-di-oggetti-con-attori (consulté le 15 juin 2022).

2. Il s'agit notamment de la Trilogia sulla città di Mestre, qui comprend les pièces *Vite senza fine* (2006) ; *Teste Calde — Storie del Risorgimento* (2011) ; *Lumi dall'alto — corse clandestine in città* (2014), et de *Il Ritorno di Irene* (2016).

3. Gigio Brunello, extrait d'entretien réalisé en 2017.

C'est ensuite au cours de la période de répétition que Gigio Brunello met davantage à profit le côté formel de ses compétences, dans un va-et-vient entre le castelet et l'atelier où il construit ses marionnettes. La création visuelle s'accompagne d'un grand soin apporté au texte, partagé avec Gyula Molnár :

> Avec *Beati i perseguitati* [1] et *Macbeth all'improvviso* [2], la manière de collaborer que nous utilisons encore aujourd'hui est née de manière plus mature : au début, nous nous rencontrons et échangeons des idées. Nous continuons ainsi jusqu'à ce que l'idée la plus intéressante émerge, jusqu'à ce que nous sentions un feu, le point d'appui, l'indice dramaturgique le plus fort. À ce moment-là, Gigio se met à écrire à la vitesse de l'éclair, il parvient à écrire une pièce en une soirée. Nous travaillons à fond sur les textes, nous les purifions en essayant de les imaginer déjà à l'œuvre. Même sans répéter, nous nous rendons compte qu'une scène doit être modifiée parce qu'elle est inutile ou parce qu'il y a trop de mots. Quand j'arrive, on coupe le texte, ou on trouve les lacunes, les équilibres. Ces rencontres ont précisément pour but de travailler sur le texte, sur l'écriture. Parallèlement à ce travail, nous travaillons également beaucoup sur les constructions, nous décidons du type de matériau à utiliser, si le spectacle se déroulera dans un castelet ou non, comment construire la scène. Il construit avec beaucoup de bonheur, il est très rapide dans ce domaine et aussi un peu téméraire, ses mains parlent bien de ses combats… Gigio est très attaché au matériel : dès qu'il manque quelque chose, que ce soit compliqué ou juste un clou, il veut le fabriquer tout de suite et arrête donc de répéter pour construire. S'il manque une marionnette, il se rend à l'atelier et la fabrique. Je ne suis pas différent, je suis aussi un bricoleur né, et nous perdons beaucoup de temps à bricoler, à inventer des systèmes et des mécanismes [3].

Les textes écrits par Gigio Brunello sont en effet étendus, riches en répliques et en monologues, même une fois que le travail de « séchage » scénique a été fait. Dès qu'il commence à écrire une nouvelle pièce, il sait que plusieurs modifications devront être apportées en fonction du langage marionnettique. Comme l'exprime encore Gyula Molnár :

---

1. *Beati i perseguitati a causa della giustizia perché di essi è il regno dei cieli* [*Heureux ceux qui sont persécutés pour la justice, car le royaume des cieux est à eux*], 2005, dans Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*

2. *Macbeth all'improvviso* [*Macbeth tout à coup*], 2001, dans Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.* Le texte de *Macbeth all'improvviso* avait été précédemment édité : Gigio Brunello et Gyula Molnár, *Macbeth all'improvviso*, Bergamo, Edizioni Junior, 2003.

3. Gyula Molnár, extrait d'entretien réalisé en 2015.

> C'est un crime de ne pas profiter des possibilités qu'offre le théâtre de marionnettes pour l'interprétation d'un texte, lorsque, par son biais, il peut le rendre plus intelligible, plus profond et plus fidèle à lui-même. Une phrase écrite peut être exprimée de manière différente, les personnages n'ont besoin que d'un geste : les marionnettes, les statuettes, les objets ont leur propre façon de parler. Une marionnette est un miracle de la nature, elle est hors de la grâce de Dieu, elle est absolument libre. C'est pourquoi elle a d'autres possibilités, bien plus grandes, de dire ce qui est écrit dans le texte. Ne pas intervenir dans le texte signifie ne pas utiliser le langage du théâtre de figures [1].

La pratique de la mise en avant du langage des figures, de l'exploitation de leur potentiel expressif a amené Gigio Brunello et Gyula Molnár à développer une posture critique et inventive à l'égard du concept de tradition. Plutôt que de se contenter d'utiliser les personnages traditionnels comme des héros incorrects et provocateurs, ils réinterrogent leurs traits typiques : chez eux, la marionnette à gaine ne remplit plus seulement sa fonction la plus évidente, elle ne joue pas les gags auxquels le spectateur peut s'attendre. Si d'un point de vue dramatique, les textes de Gigio Brunello ont une architecture classique, leur particularité réside dans le fait qu'ils sont peuplés de marionnettes qui font montre d'une personnalité propre, d'une individualité et, pourrait-on même dire, d'un libre arbitre qui transmet au spectateur — ainsi qu'au lecteur — l'idée d'une autonomie du personnage. À d'autres moments, ce sont les attributs plus classiques des marionnettes à gaine qui sont désarticulés : dans la pièce *Circumvesuviana* (2013), qui est une reprise des *guarattelle* napolitaines, la marionnette de Teresina reçoit un miracle de San Gennaro, qui lui permet d'être gainée comme n'importe quelle autre marionnette à gaine, au lieu d'être animée par un bâton sous sa robe, comme cela a toujours été le cas. De cette façon, ses mains et ses bras, qui normalement pendent le long de son corps, peuvent bouger librement et lui permettent d'avoir finalement une expérience tactile des choses. Le personnage typique qui est au centre de plusieurs aventures et sur lequel interviennent les remises en question les plus radicales est sans doute Arlecchino. Dans *Come gli etruschi uscirono dalla crisi* (2008), Arlecchino, à cause de la crise économique, est peu à peu dépouillé de ses attributs typiques, jusqu'à perdre son propre cœur. Si dans *La Carota* (2006) Arlecchino doit se confronter à ses traumatismes de l'enfance, dans *Macbeth all'improvviso* (2001), réécriture métathéâtrale complexe de la pièce de Shakespeare où les marionnettes

1. Gyula Molnár, extrait d'entretien réalisé en 2017.

se retournent contre leur marionnettiste, il devient le moteur de toute l'action et transforme ce qui était censé être une comédie typique de Goldoni en la sombre tragédie de *Macbeth*. Comme le note Pier Giorgio Nosari, « ici, en présentant le *cœur* du jeu des masques, on travaille à la pioche pour en démolir le caractère sacré [1] ». L'écriture de Gigio Brunello tente de mettre à l'épreuve certains des dogmes attachés au théâtre de marionnettes à gaine — de la manière de manipuler tel ou tel personnage à la croyance que la marionnette ne peut pas être bavarde. Dans ses textes, les marionnettes posent des questions existentielles, des situations invraisemblables se mêlent à des éléments ancrés dans le réel, l'intrigue principale se déroule en de nombreuses histoires parallèles, les dialogues alternent avec les interventions du marionnettiste…

Les exemples analysés ci-dessus montrent comment un lien avec la marionnette, avec ses personnages et ses attributs, est toujours présent dans l'écriture réalisée par les marionnettistes eux-mêmes. Dans les textes qu'ils écrivent, les genres peuvent être mélangés, les histoires peuvent être invraisemblables ou plus réalistes, les masques traditionnels peuvent se retrouver parmi les réfugiés ou bien aux côtés du roi Duncan. Lorsqu'une « mémoire de la marionnette » agit sur le texte théâtral, la marionnette s'impose comme le centre de toute action dramatique et lui donne une grande liberté. Si le langage marionnettique est utilisé à son plein potentiel, comme le souhaite Gyula Molnár, l'innovation dramaturgique du théâtre de marionnettes peut donc être réalisée non seulement par ses formes visuelles, mais aussi par les textes.

3.8 Au-delà

Quand le marionnettiste est à la fois l'auteur du texte et le metteur en scène du spectacle, la relation entre l'écriture et l'élément marionnettique se fait encore plus étroite. C'est également le cas dans les spectacles contemporains, où les formes « classiques » des marionnettes sont mélangées à d'autres langages de la scène, ou bien sont abandonnées au profit de marionnettes et de mécanismes de manipulation plus expérimentaux. Chaque nouvelle création étant confrontée à des objets marionnettiques différents, l'auteur-metteur en scène doit à chaque fois trouver la manière la plus appropriée pour que le texte accompagne la partie visuelle et manipulatoire du spectacle. Le marionnettiste et auteur Alan Payon, metteur en scène de la compagnie Les Enfants

1. Pier Giorgio Nosari, introduction à Gigio Brunello et Gyula Molnár, *Macbeth all'improvviso*, *op. cit.*, p. 6.

sauvages, affirme que « quand on se lance dans l'écriture d'un texte pour la marionnette, il faut toujours se mettre en relation avec le type d'objet pour lequel on va écrire [1] ». Et il ajoute : « […] c'est pour ça que dans un processus de création, comme marionnettiste, je fais en sorte que le texte soit écrit en même temps que se fabrique la marionnette [2]. » De sorte que pour certains marionnettistes, l'écriture est directement associée, sur la page, aux notes de mise en scène, aux esquisses préparatoires, aux éléments de la scénographie, aux formes sous lesquelles les marionnettes apparaissent sur scène, rapprochant les textes de *storyboards* cinématographiques ou de la bande dessinée. On retrouve donc ici un processus de création qui utilise l'écriture de plateau comme une démarche essentielle pour trouver le juste équilibre entre la partie jouée et la partie parlée.

Il existe aussi des cas, cependant, où l'auteur-marionnettiste se consacre d'abord à l'écriture textuelle, qui a lieu avant le début de la période de répétition. Une artiste qui suit cette démarche est Marta Cuscunà, dont les textes sont généralement longs et composites. Les histoires racontées dans ses spectacles concernent des questions féministes, écologiques et antispécistes. Elles ont une grande importance pour l'autrice : il est essentiel que les personnages soient au premier plan et que le message atteigne le spectateur. Pour la rédaction de ses premiers textes, Marta Cuscunà s'est appuyée sur les « protocoles dramaturgiques » théorisés par l'auteur dramatique espagnol José Sanchis Sinisterra [3], qu'elle a découvert lors de sa participation à un atelier dédié aux auteurs. Ensuite, Marta Cuscunà a développé une méthode de composition plus libre, qui fait appel à de nombreuses recherches documentaires [4]. D'un point de vue dramatique, ses textes déplient clairement un

1. Alan Payon, extrait d'entretien réalisé le 24 juin 2020.

2. *Ibid.*

3. José Sanchis Sinsiterra, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017. Fondateur du Teatro Fronterizo en 1977, Sinisterra a consacré plusieurs études à la dramaturgie et a donné de nombreux cours, destinés tant aux acteurs qu'aux auteurs. *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual* [*Il est interdit d'écrire des chefs-d'œuvre. Atelier de dramaturgie textuelle*] est une compilation de propositions pratiques de dramaturgie textuelle, telles que José Sanchis Sinsiterra les a enseignées au fil des ans. Axée sur la transposition de textes narratifs pour le théâtre, l'œuvre rassemble dans son corpus central un total de 40 exercices concrets.

4. Une analyse plus approfondie du sujet sera développée dans le troisième chapitre. Voir aussi Giorgia Gobbi, *L'Officina drammaturgica di Marta Cuscunà. Teatro visuale*,

noyau narratif, tout en s'articulant dans l'échange de répliques entre les différents personnages. Ce n'est qu'à partir du moment où elle définit le thème du spectacle et écrit le texte qu'elle peut commencer à penser à sa réalisation sur scène avec ses collaborateurs, la scénographe Paola Villani et l'assistant à la mise en scène Marco Rogante. Pour chaque création ils travaillent avec des marionnettes dont la technique de manipulation est très différente : marionnettes à gaine, poupées, têtes accrochées au mur, figurines mobiles en métal, jusqu'à des marionnettes grandeur nature à la mécanique complexe. Bien que Marta Cuscunà commence la rédaction du texte avec une idée-prototype des marionnettes en tête, le texte est achevé avant le début des répétitions. Ce n'est qu'à ce moment-là, en revanche, que les marionnettes commenceront à être construites, et que leur mécanique sera testée. L'écriture, donc, est confrontée à ces mécanismes seulement à un stade ultérieur :

> Au fur et à mesure que les choix mécaniques et les prototypes sont affinés, nous essayons de vérifier que le texte s'intègre bien. Certaines fois, il a en effet été nécessaire de modifier le texte, d'ajuster les dialogues. Cependant, la structure de base demeure, le squelette est porteur. Je peux ajuster certaines parties, mais l'essentiel de l'idée initiale est assez bien ancré dans ce qui sera mis en scène. Ce qui peut changer le plus, c'est l'extension : dans le texte initial, il y a beaucoup plus de mots, qui sont retirés au fur et à mesure parce que certaines parties sont rendues visuellement, il n'y a donc plus besoin de les dire. Nous avons rarement dû couper des scènes entières, et si nous l'avons fait, c'est parce que nous n'avons pas trouvé comment les réaliser techniquement [1].

Il est intéressant de noter que, malgré le degré élevé de variantes présentes dans chaque création, le texte ne subit généralement pas de changements majeurs au cours des répétitions, lors de son passage à la scène. L'essentiel du travail, à ce moment-là, consiste à trouver les meilleurs mécanismes de mouvements des marionnettes, les meilleures solutions scéniques, sans pour autant faire subir au texte de modifications importantes :

> Parfois, il y a eu une confrontation intense sur les directions à choisir, sur la façon de réaliser les transitions, c'est-à-dire comment gérer le

di narrazione, di indagine : fonti e tecniche, mémoire de master II, Alma Mater Studiorum — université de Bologne. www.martacuscuna.it/wp-content/uploads/2019/10/Lofficina-drammaturgica-di-Marta-Cuscunà.pdf (consulté le 5 avril 2023).

1. Marta Cuscunà, extrait d'entretien avec l'autrice et Paola Villani, réalisé le 21 mars 2022.

> fait que pour passer d'un groupe de personnages à un autre, il fallait nécessairement une action scénique de « service », qui n'était pas prévue dans le texte. […] Ces interstices du texte sont l'une des lignes directrices sur lesquelles s'appuie la conception de la scène : comment faire vivre la scène, composée de systèmes de marionnettes, à un moment où il n'y a pas de texte, pas de parole ? C'est un chapitre fascinant qui s'est développé différemment dans chaque projet. À chaque fois, il faut comprendre comment garder une marionnette « vivante » même lorsque Marta n'a pas les mains dessus [1].

L'imbrication entre le texte et la représentation scénique peut donc également se trouver dans les interstices, dans les moments de vide où le texte s'interrompt en fonction des mouvements de la marionnettiste, à leur tour requis par les contraintes de la manipulation. L'attention dramaturgique est donc dirigée non seulement vers le mouvement de la marionnette pendant qu'elle parle, mais aussi vers l'immobilité de la marionnette lorsqu'elle n'est pas directement animée.

L'auteur-marionnettiste peut aussi se confronter à une certaine difficulté à l'égard de l'écriture dramatique : « Au début j'étais perdu. Comment rendre compte de toute une expérience à travers l'écriture ? Je suis comédien moi [2] ! ! » avoue Frédéric Feliciano-Giret lorsqu'il raconte son expérience en tant qu'auteur pour la rédaction du texte du spectacle *Mickey Mouse Project* [3] (création 2018). Après s'être formé au théâtre de l'Épée de Bois et à l'École du Passage, Frédéric Feliciano-Giret s'installe à Bordeaux avec un projet « de théâtre de marionnettes pluriel [4] », le Friiix Club, dont il est le directeur artistique. Le sujet de *Mickey Mouse Project* lui vient d'une expérience personnelle. En 2010 Feliciano-Giret a perdu une amie chère dans un attentat à Pune, au sud-est de l'Inde, où une bombe lancée dans un petit bar a tué plusieurs personnes. Les responsables de l'attentat n'ont jamais été identifiés. Au fil des années, pour tenter de comprendre la cause de la mort de son amie, il s'est lancé dans une véritable enquête documentaire et a compilé un grand nombre d'articles de journaux et de témoignages. Arrivé au bout de ses recherches, la question s'est alors posée de trouver comment utiliser tout ce matériel et, surtout, comment l'organiser dans le cadre d'une

1. Paola Villani, *Ibid.*

2. Présentation de *Mickey Mouse Project*, Frédéric Feliciano-Giret, « Promenade entre les pages ». https ://mmp.friiix.club/le-making-of/promenade-entre-les-pages (consulté le 22 juin 2022).

3. Frédéric Feliciano-Giret, *Mickey Mouse Project*, Paris, L'Harmattan, 2019.

4. Présentation du Friiix Club : https://friiix.club/le-friiix-club/tout-savoir (consulté le 22 juin 2022).

écriture théâtrale. Dans la liste des lectures [1] qui ont accompagné la création du drame *Mickey Mouse Project*, Frédéric Feliciano-Giret en indique une en particulier, qui a déclenché chez lui l'impulsion de l'écriture : il s'agit du *Théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann.

> Après l'avoir lu, j'ai jeté mes idées sur la feuille blanche. N'étant plus effrayé par la fragmentation, la confusion identitaire des personnages, l'absurde, le politique… Et puis petit à petit les idées se sont rassemblées, des personnages sont nés, des parties sont apparues [2].

Il est intéressant de noter comment d'un essai qui décrit la scène contemporaine dans ses aspects les plus performatifs, qui en arrive à affirmer la *tabula rasa* du texte, un acteur-marionnettiste a tiré des outils et s'en est inspiré justement pour rétablir un texte dramatique. Certes, il s'agit d'un texte dont certaines caractéristiques peuvent être définies selon les catégories postdramatiques. La description des événements et la critique des systèmes politiques s'entremêlent de manière paratactique (et c'est l'un des principaux caractères du postdramatique énoncés par Lehmann) avec la vie personnelle des personnages de l'histoire, avec des scènes qui se déroulent dans des temps et des lieux très éloignés les uns les autres. La récurrence fréquente des ellipses et des analepses contribue à briser le rythme du récit. L'alternance entre les parties narratives et dialoguées contribue à augmenter un sens de fragmentation :

> À un moment donné, dans mon écriture, j'ai senti que le texte pouvait prendre la forme d'un chant, un long chant comme ceux des poèmes épiques d'Homère. Au long de ce chant, les acteurs pouvaient prendre le relais, le flux se passait d'acteur en acteur, parce qu'il n'y avait pas de personnification. C'est ce concept de dé-personnification que j'ai surtout tiré de l'œuvre de Hans-Thies Lehmann, avec celui de la fragmentation. Je travaillais avec des textes fragmentés, des images fragmentées, sans en avoir peur. Il est intéressant en effet que grâce à une œuvre qui décrit l'âge contemporain, comme celle de Lehmann, je sois arrivé à une écriture qui est plutôt liée à l'âge classique, un long chant [3].

Cette forme épique dans laquelle le texte se développe, cette forme de « long chant », n'est pas sans rappeler la rhapsodisation théorisée par Jean-Pierre Sarrazac, tout comme l'idée que le texte soit pris en charge sans transition par les acteurs, comme si chaque comédien était le

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. Frédéric Feliciano-Giret, extrait d'entretien réalisé le 24 juin 2022.

rhapsode d'une « dynamique universelle [1] ». Cette modalité de mise en scène, cependant, n'a pas été réalisée. L'auteur avait choisi de s'adresser à deux autres collaborateurs pour la conception de la mise en scène, par conséquent, ainsi qu'il le raconte, « mon idée, qui était plutôt abstraite, s'est ensuite recadrée dans une forme plus concrète, avec des processus d'identification des acteurs avec les personnages [2] ». Dans ce cas, en somme, l'auteur-marionnettiste, bien que dans une posture absolument interne à la création, n'a pas trouvé de débouché scénique pour ses mots et son image dramaturgique, qui ont ainsi trouvé dans la forme écrite leur plus libre réalisation.

3.9 L'auteur-à-venir

Dans une communication préparée pour un colloque organisé par le projet européen *PuppetPlays* autour des écritures littéraires pour la marionnette [3], Joseph Danan revient sur son parcours d'auteur dramatique en reconnaissant des incursions marionnettiques dans certains de ses textes. Les prémisses de son discours, en réalité, ne font pas penser immédiatement à un auteur qui se serait dédié expressément à l'écriture pour la marionnette :

> En tant que chercheur, je ne me reconnais aucune compétence particulière pour parler de la marionnette. Et en tant qu'auteur, je n'ai jamais écrit pour la marionnette [4].

Deux incursions dans le champ de la marionnette le poussent cependant à revenir sur cette dernière affirmation, en particulier une courte pièce écrite expressément pour marionnettes en réponse à un appel

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (XVII^e^-XXI^e^ siècles) », *PuppetPlays*, université Paul-Valéry Montpellier 3, 14-16 octobre 2021. Les captations vidéo de l'intégralité du colloque sont consultables en ligne : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/actualités/publication-des-enregistrements-du-1er-colloque-international-puppetplays (consulté le 16 juin 2023).
4. Joseph Danan, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », communication donnée le 15 octobre 2021 à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 à l'occasion du colloque international *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (XVII^e^-XXI^e^ siècles) », https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/comment-et-pourquoi-je-n'ai-pas (consulté le 16 juin 2023).

à textes, *Sur la terre moins qu'au ciel* [1] (2008) et une autre pièce, pour jeune public, où il est question d'un petit théâtre de marionnettes utilisé sur scène, *Le Théâtre des papas* [2] (écrite aussi en 2008, à la suite de la précédente). Parmi les raisons que Joseph Danan donne pour expliquer son éloignement du théâtre de marionnettes, l'une d'elles est particulièrement intéressante en raison de sa possible valeur générale :

> C'est qu'écrire pour la marionnette me paraissait supposer qu'une pièce soit entièrement écrite pour elle. […] c'était instaurer un monde, avec ses codes propres. Que ce qui méritait l'intérêt des chercheurs et des auteurs, dramatiques ou scéniques, c'était le monde de la marionnette, la marionnette-monde [3].

La conviction que les pièces pour marionnettes ne devraient être conçues que pour elles, et donc seulement pour une technique précise (dont il faudrait alors connaître les mécanismes et les fonctionnements), ainsi qu'une méconnaissance généralisée du genre, est peut-être à la base de la difficulté, pour les auteurs dramatiques, de se rapprocher d'un art perçu comme un « monde » plutôt refermé sur lui-même. On peut d'ailleurs ajouter que souvent, comme cela a déjà été évoqué, les pièces pour marionnettes ne sont pas considérées comme réellement afférentes à l'écriture dramatique, ou, plus radicalement encore, au théâtre même, si d'autres auteurs rejoignent Joseph Danan lorsqu'il dit : « […] la scène de théâtre, dans mon imaginaire d'auteur, représente l'humain par de l'humain [4] ». En dépit de cela, le cas représenté par Joseph Danan constitue une exception. Il ne relève pas du monde de la marionnette, et il n'a jamais à proprement parler collaboré avec une compagnie de marionnettistes qui lui ait passé une commande d'écriture ; néanmoins, un langage marionnettique est apparu dans les écrits de cet auteur, d'une manière qui était peut-être inconsciente au départ (« Aurais-je écrit pour la marionnette sans le savoir ? Sans le vouloir [5] ? »), mais qui a pu se révéler ensuite dans une démarche critique menée par l'auteur sur son propre travail. Il reste cependant vrai que, de manière générale, les textes pour marionnettes sont écrits

1. Joseph Danan, *Sur la terre moins qu'au ciel*, Revue littéraire *Patchwork*, #8, printemps-été 2016.

2. Joseph Danan, *Le Théâtre des papas*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka Jeunesse », 2015.

3. Joseph Danan, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

par les marionnettistes eux-mêmes, ou par des auteurs dramatiques convoqués par les artistes. Dans ce dernier cas, les marionnettistes joueraient alors un rôle d'intercesseur, en introduisant les auteurs à ce type de théâtre, en faisant communiquer deux « mondes » qui restent *a priori* séparés. Quand cela arrive, comme c'est souvent le cas dans la création contemporaine, l'auteur ne rencontre pas seulement un langage scénique inconnu auparavant, mais aussi une esthétique particulière et définie, celle de la compagnie avec laquelle il collabore. Il s'agit alors, selon Joseph Danan, de garder en tête en tant qu'auteur un des « modèles de représentations [1] » évoqués par Bernard Dort, afin de pouvoir « aller vers la marionnette, non pour le reproduire, mais pour jouer avec, s'en rapprocher ou s'en éloigner [2] ». Avec toutefois une différence : dans le théâtre de marionnettes, le sens n'est plus, comme l'évoque Dort, porté en dernière analyse par l'acteur, mais par un objet inerte qui peut l'accompagner ou s'y substituer. L'auteur qui écrit pour les marionnettes devrait donc garder à l'esprit que son modèle de représentations concerne une esthétique précise, celle imposée par les dimensions plastiques de la marionnette, et un champ d'action scénique traversé non seulement par la chair des acteurs mais aussi par d'autres présences. L'importance de l'esthétique convoquée rend alors nécessaire, pour l'auteur, de se confronter souvent avec elle, favorisant un dialogue entre son écriture et les potentialités offertes par l'objet sur scène :

> L'écriture se fait ainsi dans un va-et-vient entre ce que la scène lui tend comme modèle et ce qu'elle-même, l'écriture, avance et qui modifiera le ou les modèles [3].

Premier mouvement, donc, de l'auteur-à-venir : que sa pratique littéraire croise celles du plateau, de la marionnette et de ses possibilités visuelles, esthétiques, symboliques.

Ce mouvement en entraîne nécessairement un deuxième, qui n'a pas été mis en lumière par Joseph Danan, peut-être du fait que sa démarche auctoriale prenne généralement la forme d'une écriture accomplie à la table, et que l'expérience d'écriture de textes pour marionnettes ne l'ait pas vu s'immerger dans le vif de la création scénique, mais plutôt

1. Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, nº 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986, p. 8.

2. Joseph Danan, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

3. *Ibid.*

convoquer à distance certains univers de la marionnette. Pourtant, ce mouvement, que je nommerai « mouvement d'attirance par l'objet », s'avère fondamental, d'autant plus quand il est le déclencheur de l'écriture, quand il conduit l'auteur à s'engager pour donner des mots à une marionnette. C'est exactement ce qu'évoque Kossi Efoui lorsqu'il affirme :

> La question de ce qu'est une marionnette pour moi, si je traduis ça dans mon langage d'écrivain, ça donne : qu'est-ce que m'inspire le mot marionnette ? et si je pars du mot marionnette, j'ai le mot manipulation qui pour moi définit l'essence même du geste d'écriture [1].

La marionnette appelle ce geste de l'écriture. C'est également ce qui est arrivé, de manière frappante, à l'autrice Catherine Zambon, lorsqu'elle était à la Chartreuse et assistait à un spectacle qui mettait en scène une marionnette obèse, danseuse, montrée sur scène sans culotte. La description brutale et impitoyable de l'obésité l'a tellement touchée qu'elle a ressenti le besoin de réécrire l'histoire de cette marionnette. La projection imaginaire de l'autrice lui a donné l'impression que la marionnette elle-même lui demandait d'être traitée avec plus de douceur, d'être habillée avec bienveillance pour la protéger des regards qui la jugent. C'est cette nécessité invoquée par l'objet qui a poussé Catherine Zambon à écrire la pièce *Les Balancelles* [2], un texte pour marionnette qui n'est donc pas issu d'une commande de compagnie mais, pourrait-on dire, de la « commande » imaginaire d'une marionnette :

> […] en tant qu'écrivain et en tant que femme j'étais très interpellée par cet objet. C'est comme si cette marionnette m'avait appelée de tout son être, alors j'ai pris cette figure marionnettique et j'ai lui redonné un autre destin. […] À ce moment-là j'ai vraiment compris l'impact de l'objet marionnettique, la violence et l'émotion que ça peut provoquer [3].

Se laisser investir par ce « mouvement d'attirance par l'objet » serait alors un moyen pour établir un lien plus étroit entre le mot et l'objet,

1. Kossi Efoui, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *Puck*, nº 18, « Marionnettes en Afrique », 2011, p. 172.

2. Catherine Zambon, *Les Balancelles*, Manage, Lansman Éditeur, 2002.

3. Catherine Zambon, transcription d'un moment de son intervention à la table ronde « Le point de vue des auteurs », le 14 octobre 2021 à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 à l'occasion du colloque international *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (XVIIe-XXIe siècles) ». Captation vidéo de la communication consultable en ligne : https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/session-2-jeudi-apres-midi/le (consulté le 16 juin 2023).

ainsi qu'une source efficace d'idées et de fantasmes. Une forme, une couleur, une texture de l'objet suscite chez l'auteur une direction, une parole, une histoire. L'œil de l'auteur regarde l'objet, qui, lui renvoyant une courbe du corps, un geste ou une grimace immobile du visage, le pousse à écrire et rend plus immédiate sa relation avec les choses du monde. Ce va-et-vient entre la matière brute et l'intellect fournit des outils pour une écriture plus ancrée au cœur des significations, même lorsqu'elle devient poétique et raréfiée. Cette impulsion donnée par l'objet marionnettique se retrouve aussi de l'autre côté par rapport à l'auteur, du côté de l'acteur. C'est exactement ce que soutient Marco Rogante, assistant à la mise en scène de la marionnettiste et autrice Marta Cuscunà, au sujet du travail vocal que la comédienne va effectuer pour chaque nouvelle marionnette :

> La forme détermine la structure du discours et de la voix. Dans le théâtre de figures, la forme des marionnettes et des objets avec leurs mouvements détermine la manière dont la voix est délivrée, au niveau de l'interprétation comme de la modification vocale, afin de diversifier les voix des personnages [1].

La forme détermine le caractère d'un personnage et imprime par conséquent le savoir vocal du marionnettiste, qui module la voix pour adhérer au personnage. Ainsi, la marionnette constitue un objet qui agit tantôt sur l'auteur de la pièce, tantôt sur l'acteur qui doit l'interpréter. L'auteur-à-venir sera alors immergé dans un canal de communication idéal qui, à travers la marionnette, le relie au corps du marionnettiste et à son savoir-faire technique.

Après avoir établi, dans un premier temps, un lien étroit avec la scène, puis avec la marionnette elle-même, l'auteur se trouve dans un troisième mouvement que j'appellerais, pour reprendre un terme utilisé par Joseph Danan, un « mouvement d'hybridation ». Dans sa communication déjà citée, après avoir parcouru ses textes où intervient la marionnette, Joseph Danan affirme finalement que la marionnette, initialement perçue comme un monde à part entière (« la marionnette-monde »), l'intéresse au contraire précisément en raison de sa possibilité de s'hybrider avec d'autres langages théâtraux. Si dans sa seule pièce pour marionnettes, *Sur la terre moins qu'au ciel*, il imagine les personnages plutôt comme des figures que comme des humains en chair et en

1. Marco Rogante, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *op. cit.*

os [1], dans *Le Théâtre des papas*, les dialogues entre les trois personnages (deux adultes, papa et maman, et un bébé, Jojo) sont intercalés entre des scènes jouées par le père à l'intérieur d'un castelet qu'il a construit pour son fils, décrites par de longues didascalies. Le petit théâtre dans le théâtre se configure alors comme un univers où n'importe quelle représentation peut advenir, même celle de « l'histoire de l'humanité en quatre-vingts secondes [2] » :

> Sur la scène du petit théâtre de papa, s'affrontent des guerriers de toutes les époques passées et à venir, des chevaliers en armures du Moyen Âge et des monstres intergalactiques aux yeux lançant des flammes, des Peaux-Rouges aux torses nus peinturlurés et des soldats du XXIe siècle équipés de GPS et d'armes électroniques, des hommes des cavernes armés de massues et d'os de brontosaures et des combattants de la guerre de 14 sortant de leurs tranchées avec des masques à gaz. Des super-héros fendent les airs avec détermination pour affronter des robots transformers. Papa régit ce monde en furie qui semble animé d'une vie autonome [3].

Comment représenter des chevaliers en armure et des robots *tranformers* en quatre-vingts secondes ? Avec des jouets qui en sont de petites reproductions ? Avec des figurines en carton ? Avec des projections vidéo ? Il s'agira sans doute d'un choix de mise en scène, mais au moment de l'écriture, l'auteur mélange les acteurs avec un microcosme de figurations (im)possibles, qui ne peuvent être convoquées qu'au sein d'un castelet. La marionnette fonctionne alors « comme un levier pour l'imaginaire [4] ». À un autre moment de la pièce, pour représenter les cauchemars nocturnes du père hanté par la culpabilité de son

1. Je renvoie encore aux mots de l'auteur : « Je me dois de dire quelques mots de cette unique pièce que j'ai écrite pour la marionnette, *Sur la terre moins qu'au ciel*, et qui s'inscrit donc dans ce cadre métaphorique, où des humains sont représentés par des figures marionnettiques. Quels humains ? Un bébé, d'abord, qui est au centre de la pièce et dont Papa et Maman s'apprêtent à fêter le premier anniversaire. […] Eux, où sont-ils ? "*Ailleurs ou au même endroit, en un lieu sans lieu*", dit la didascalie qui introduit leur dialogue. C'était très intuitif, mais il faut croire que cette situation-là aussi appelait pour moi la marionnette, comme si faire jouer ce dialogue, qui plus est très fragmenté, un peu comme une série de vignettes, par des acteurs vivants, m'aurait semblé incongru. » Joseph Danan, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

2. Joseph Danan, *Le Théâtre des papas*, *op. cit.*, p. 9. Il s'agit du titre de la deuxième séquence de la pièce.

3. *Ibid.*, p. 9-10.

4. Joseph Danan, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

adultère, les corps des acteurs sont transformés, leurs visages recouverts de masques — la maman apparaît avec un masque de cheval, puis de vache —, ce qui crée des hybridations inquiétantes en rendant l'humain effroyablement animal.

> Ce qui m'intéresse, c'est comment le théâtre peut confronter l'humain à ce qui n'est pas lui : animal, objet, robot, machine… pour en interroger peut-être les limites [1].

L'interrogation des limites humaines et la confrontation de l'humain au non-humain ont notamment beaucoup intéressé Marta Cuscunà dans la création d'*Earthbound* (2021), premier spectacle où elle joue un rôle à part entière. La pièce, déjà citée, raconte un monde dans lequel la crise climatique a détruit l'atmosphère à tel point que seuls quelques êtres vivants hybridés avec d'autres (des symbiotes) ont les caractéristiques non seulement pour y survivre mais aussi pour guérir la planète. Ces êtres, appelés *Earthbound*, sont des humains auxquels on a implanté les gènes d'autres créatures en voie de disparition afin de développer une « adaptation de l'homme à l'environnement naturel par la symbiose avec son double animal [2] ». Entouré par ces créatures parlantes à moitié humaines, le personnage interprété par la comédienne ne pouvait pas apparaître plus humain que les *Earthbound*, tant au niveau du texte qu'au niveau de sa réalisation sur scène : cela aurait nui à l'importance et à l'effet des symbiotes. Par conséquent, le personnage joué par la comédienne est un personnage entièrement non humain, une intelligence artificielle comme *Siri* ou *Alexa*, qui n'est activée que lorsque les symbiotes l'appellent. De même, sur scène, son corps humain est camouflé par un costume et un maquillage pour ressembler davantage à celui d'un robot (avec des traits humains bien sûr), afin de ne pas diminuer la crédibilité des corps hybrides des *Earthbound*, des marionnettes mécaniques qui possèdent une peau et des visages de type humain, mais un torse et des membres manifestement animaux. Le mouvement d'hybridation dépasse donc la confrontation de l'humain et du non-humain, en allant à la recherche d'une symbiose :

1. *Ibid.* Voir à ce propos *Puck*, nº 20, « Humain, non-humain », Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2014.

2. Marta Cuscunà, notes de mise en scène pour *Earthbound* : www.martacuscuna.it/earthbound/ (consulté le 5 juin 2022).

> […] mon corps, le seul humain, se déplace dans un lieu post-humain pour animer des figures non humaines, qui deviennent plus qu'humaines [1].

L'humain s'étend ainsi au non-humain dans l'extension permise par les marionnettes.

Ce mouvement d'hybridation, dont j'ai imaginé qu'il pourrait être suivi par l'auteur-à-venir, procède d'une dimension dramatique, qui va inévitablement avoir des répercussions sur la scène. C'est en quelque sorte le revers de la médaille de la situation évoquée par Didier Plassard lorsqu'il soulignait comment les dramaturgies composées depuis les années 1980, avec leurs désarticulations et leurs fragmentations, ont pu trouver sur les scènes de marionnettes contemporaines un lieu où devenir réelles, où prendre corps, grâce au « métissage des modes de figuration [2] » qu'elles permettaient.

L'auteur-à-venir donc, celui qui n'a « pas (encore) écrit pour la marionnette [3] », pourrait faire intervenir cette dernière avec les autres langages théâtraux, en réalisant une fusion qu'il n'est pas encore évident d'entrevoir aujourd'hui. En prenant part à la création, en prêtant attention aux caractéristiques matérielles de l'objet et en le faisant communiquer avec d'autres éléments dramaturgiques, l'auteur qui utilise la parole en sachant qu'elle sera portée par un objet pourrait suggérer une synthèse (ou un enterrement ?) de l'éternelle dialectique entre l'aspect visuel et la parole, entre *opsis* et *logos*. L'ajout du langage marionnettique pourrait alors enrichir le présent du théâtre avec des modes de figuration concrets, soutenant le sens dramaturgique exprimé par la pièce. Si la marionnette permet « d'établir une relation, sur scène et dans l'écriture, entre l'homme et les "autres que lui [4]" », l'auteur-à-venir pourra aller jusqu'à utiliser l'objet pour ouvrir des entailles d'infini dans son écriture.

---

1. Marta Cuscunà, transcription inédite de l'intervention au V^e^ colloque international de l'EASTAP, « *Theatrical Mind. Authorship*, *staging and beyond* », Milan, 23-27 mai 2022.

2. Didier Plassard, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 15.

3. Je reprends le titre donné par Joseph Danan à sa communication non pas pour établir un parallèle entre lui et l'auteur-à-venir, mais pour exprimer que d'autres auteurs qui n'ont pas encore écrit pour la marionnette pourraient eux aussi y trouver des outils d'écriture particuliers, et en même temps lui apporter une nouvelle force dramatique.

4. Hélène Beauchamp, « La marionnette, un autre regard sur le monde », *Europe*, n^os^ 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 5.

4 Récurrence et sens de l'écriture scénique

Comme l'ont montré les démarches des artistes et auteurs analysés, ceux-ci mettent très souvent en place des processus d'écriture scénique [1] : le texte se forme ou se modifie directement dans la rencontre avec la scène. Étant donné le lien étroit, dans le théâtre de marionnettes, entre la création du texte et sa vérification sur scène, je voudrais m'attarder ici sur la manière dont la production du texte prend vie dans les processus d'écriture scénique. L'on retrouve principalement deux modalités. Dans la première, le texte se forme pendant les répétitions, par des allers-retours entre les propositions des acteurs-manipulateurs et du metteur en scène sur le plateau et la restitution et la synthèse qu'en fait l'auteur ou, à l'inverse, par des improvisations à partir des propositions de l'auteur. Dans la deuxième, le texte (original, tiré du répertoire théâtral ou encore d'autres sources) est susceptible d'être modifié lors de sa rencontre avec la scène. Cette première différenciation n'est pas sans rappeler la distinction opérée par Siro Ferrone entre dramaturgie « conclusive » et « préventive » :

> La dramaturgie peut avoir des caractères différents, voire nombreux, mais en voulant la décrire brièvement, on peut la classer comme étant soit conclusive, soit préventive. La dramaturgie conclusive tend à être régie par un auteur qui est souvent, mais pas toujours, également acteur ; c'est la dramaturgie qui transcrit sur papier la dynamique, les relations et surtout le développement des personnages, en tenant compte d'une compagnie d'acteurs précise et de leur concertation potentielle. Le texte est au service des compétences théâtrales présentes. La dramaturgie préventive n'est pas destinée à une future compagnie théâtrale, mais elle est le fruit de l'esprit de l'auteur dramatique, qui peut aussi être un acteur ; c'est une dramaturgie qui est souvent la conséquence secondaire d'expériences scéniques antérieures, qui trouvent dans le nouveau texte l'occasion de se renouveler et parfois de se clarifier [2].

Il convient toutefois de mettre en évidence quelques différences. En premier lieu, l'auteur d'une dramaturgie conclusive pour le théâtre de marionnettes n'écrit pas seulement pour les acteurs, mais aussi pour les objets, pour leur univers figuratif et pour leur technique de

1. Le terme « écriture scénique », qui correspond également à la formulation italienne, est adopté afin de différencier les processus spécifiques au théâtre de marionnettes de l'expression « écritures de plateau », fréquemment liée aux travaux de Bruno Tackels sur le sujet.

2. Siro Ferrone, « Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo », dans *Drammaturgia.it*, Firenze University Press, 2014. https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6050 (consulté le 28 juin 2022).

manipulation. Le « *concertato possibile* », la « concertation potentielle », doit également accueillir cette composante, ainsi que celle de la dynamique du groupe d'acteurs pour lequel elle est développée. La figure de l'acteur, en outre, entre dans la dramaturgie seulement lorsqu'il manipule à vue (ce qui, de fait, a lieu la plupart du temps). Ensuite, parmi les expériences contenues dans notre corpus, les cas de dramaturgie dite préventive ne sont pas fréquents, et même lorsque cela se produit, elle est rarement complètement détachée de la compagnie à laquelle elle est destinée, en vertu des profonds liens de compagnonnage qui ont pu être observés. Écrire pour une compagnie de théâtre de marionnettes implique en premier lieu que l'auteur découvre et rencontre l'univers figuratif de la compagnie, qu'il connaisse les types de marionnettes qui seront utilisées et leur mécanisme de fonctionnement, qu'il les ait à l'esprit au moment de l'écriture.

Comme le souligne Pauline Thimonnier, autrice et dramaturge qui, après sa spécialisation en dramaturgie au TNS, travaille à la fois pour le théâtre d'acteurs et pour plusieurs compagnies de marionnettistes, la dramaturgie, dans le théâtre de marionnettes, est strictement liée aux nécessités du plateau et de l'objet figuratif qui est utilisé. La taille, la forme, le type de marionnette utilisés affectent la mise en scène et donc entraînent des ajustements au niveau du texte ou de l'agencement dramaturgique des scènes. Les répétitions se structurent ainsi avec des allers-retours continus entre le texte, l'atelier de construction des marionnettes et le plateau. La dramaturgie préventive est donc beaucoup plus rare que dans le théâtre d'acteurs :

> Il y a un ressenti visuel qui est difficile à prévoir à la table. Si au théâtre d'acteurs on peut encore avoir des expériences de dramaturgie à la table, des moments où le dramaturge va donner des pistes à chacun des artistes avant les répétitions au plateau, la marionnette nous amène beaucoup plus sur le vif, sur l'expérience du plateau, parce qu'elle comporte des endroits que nous ne pouvons pas simplement imaginer. Le temps aussi change beaucoup. Si au théâtre il y a un premier temps de conception avant les répétitions, dans le théâtre de marionnettes il y a un aller-retour incessant entre l'atelier et le plateau, ce qui affecte aussi le texte. À chaque fois que l'on retourne à l'atelier, on retouche le texte, la partition ou le synopsis [1].

Ainsi, dans les cas de dramaturgie préventive, le texte donné préalablement par l'auteur peut en tous cas subir des modifications, comme la suppression de certaines parties si leur sens est déjà exprimé par

1. Pauline Thimonnier, extrait d'entretien réalisé le 8 juin 2022.

une action réalisée par la marionnette. Quand un auteur extérieur reste à la marge de l'élaboration théâtrale, en donnant un texte achevé à la compagnie ou au marionnettiste, ceux-ci s'en servent souvent comme d'un matériau malléable et modifiable — les textes écrits par Gérard Lépinois pour la C^ie^ Houdart-Heuclin par exemple, sont ensuite retravaillés et adaptés par les marionnettistes à leurs langages scéniques. Un processus d'écriture scénique peut donc avoir lieu sur le texte écrit préventivement, à un stade postérieur à celui de l'écriture dramatique « à la table ».

Les cas les plus fréquents d'écriture préventive sont, de manière peut-être surprenante, ceux dans lesquels le marionnettiste écrit ses propres textes. En effet, bien qu'il soit facile d'imaginer le processus d'écriture effectué par un marionnettiste comme une écriture scénique en soi, ce n'est pas toujours le cas. Certains marionnettistes, très attentifs à la structure dramatique de leurs œuvres, consacrent un temps initial à la conception, à la recherche des noyaux thématiques et à la rédaction du texte avant de commencer les répétitions. C'est ce qu'on a observé, par exemple, dans la démarche de Gigio Brunello, qui, après avoir écrit une pièce, la vérifie sur scène avec le regard extérieur de Gyula Molnár, et ce n'est qu'ensuite que le texte est modifié en fonction de la mise en scène, même si elle était déjà présente, *in nuce*, au moment de l'écriture. La même chose se vérifie chez Marta Cuscunà, qui livre à ses collaborateurs un texte qui ne subira que des variations mineures lors des répétitions : lors de la phase d'écriture, elle imagine déjà une ébauche de mise en scène et projette son corps dans la relation avec les figures, si bien que ce seront plutôt les constructions scéniques et les dispositifs marionnettiques qui s'adapteront le plus possible à ses idées, aux nœuds du texte et à ses enjeux dramatiques. On pourrait donc définir l'écriture scénique qui intervient dans les cas d'écriture « préventive » comme une « vérification scénique », dans laquelle le texte, déjà écrit, est ensuite mis à l'épreuve du plateau, et modifié là où il ne s'intègre pas dans le langage des figures.

D'après les expériences recueillies dans ce corpus, c'est lorsqu'un auteur extérieur participe au processus de création que les modes de l'écriture scénique deviennent les plus accomplis et évidents. L'auteur écrit en accord avec l'univers créatif du marionnettiste :

> […] dans le cas du théâtre de marionnettes, il ne s'agit pas tant d'écrire des textes dramatiques concevant d'avance des spectacles que des textes

> sollicitant l'imagination des metteurs en scène pour leur propre travail de conception, différent de celui de l'auteur [1].

L'expression « écriture scénique », rendue ambiguë par les différentes interprétations qui lui ont été données au fil du temps [2], mérite d'être précisée, en fonction de ce qu'elle peut signifier pour le théâtre de marionnettes contemporain où des auteurs dramatiques produisent des textes originaux. On note déjà un premier écart : dans notre cas, l'écriture scénique n'indique pas la composition d'œuvres construites principalement, voire exclusivement, par des éléments de la scène — décors, lumières, objets, sons, mouvements, etc. — bien que ceux-ci soient évidemment très présents, étant donné la nature matérielle et visuelle du théâtre de marionnettes. Le texte n'est pas écarté, au contraire, il joue souvent un rôle important — il est bien plutôt relu dans son rapport avec les autres éléments de la scène, à la recherche d'un agencement équilibré. Deuxième écart : les processus d'écriture scénique abordés ici ne comprennent pas, à quelques exceptions près, les cas de réécriture, c'est-à-dire de réinterprétation, par un moyen propre au plateau, de textes de répertoire. Il s'agit d'un choix de terrain, celui de s'intéresser à la production de textes originaux, mais ce choix et le corpus qui en résulte influencent nécessairement l'analyse effectuée.

Au passage, il est intéressant de noter que ces deux écarts se placent automatiquement dans une relation dialectique avec les sphères d'intervention de l'écriture scénique pointées par Lorenzo Mango lorsqu'il aborde, dans son ouvrage consacré à cette question, le rapport entre le texte et la scène. Dans le chapitre intitulé « *Il testo e la scena* » (« Le texte et la scène »), Lorenzo Mango traite et des réécritures — les réinterprétations substantielles à partir d'un texte dramatique préexistant, comme ont pu le faire Bene et Grotowski — et de la *drammaturgia scenica* (« dramaturgie scénique »), à savoir ces occasions où « l'écriture scénique peut tendre à produire une dramaturgie propre et spécifique,

1. Henryk Jurkowski, « Une ou deux visions ? », *Puck*, nº 8, 1995, p. 28.

2. Voir Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *op. cit.* : « Si pour les uns elle sert à décrire le travail d'organisation des éléments de la représentation dans le régime moderne de la mise en scène (dont elle serait, en quelque sorte, le synonyme), pour d'autres elle ne peut s'appliquer qu'à des productions dans lesquelles la place du texte théâtral se trouve décentrée […], se confondant ainsi avec la notion de théâtre postdramatique formulée par Hans-Thies Lehmann. »

même en l'absence d'un texte de référence [1] » — comme chez Tadeusz Kantor. Les processus dramaturgiques déclenchés par l'écriture dramatique n'y sont pas étudiés dans la mesure où ils se produisent en même temps que la production d'une nouvelle pièce. Le seul cas qui s'en approche, cité par Mango dans ce même chapitre, est celui de Beckett : son exemple, plus purement dramaturgique au sens de *textuel*, a donné lieu à des écrits qui sont « la synthèse, au niveau verbal, d'une action entièrement et fondamentalement scénique [2] ». En d'autres termes, selon Mango, certains textes de Beckett sont aussi difficiles à lire qu'ils sont fonctionnels sur scène, car ils sont déposés sur la page avec une pensée qui est déjà scénique, et pas seulement littéraire.

C'est ce qui se passe avec certaines des écritures les plus expérimentales d'un point de vue dramatique (comme les textes poétiques de Jean Cagnard ou de Kossi Efoui), où l'absence de système visuel rend difficile la connexion du lecteur avec le sujet et où le langage n'est pas immédiat — le mannequin manœuvré et démonté par cinq acteurs dans la mise en scène de *En guise de divertissement* rend plus évident le thème véhiculé par le texte, celui de l'exploitation d'un corps non conforme à des fins de divertissement. Se pose alors une série de questions sur les possibilités de mettre en scène le texte ou des parties de celui-ci — on pense aux didascalies détaillées et évocatrices dans *Les Gens légers* [3] de Jean Cagnard. Il semble en effet logique qu'un texte créé par les processus d'écriture scénique soit plus efficace sur scène que dans le livre. Le cas de Kossi Efoui, dont j'ai évoqué plus haut le travail de symbiose avec la C^ie^ Théâtre Inutile, est en ce sens illustratif. Dans les croisements constants entre l'écriture, le jeu des acteurs, l'aspect plastique des figures et la manipulation, le texte se forme « comme une matière vivante avec laquelle l'auteur et les comédiens ont à créer un rapport, une relation… qui se manifeste dans le principe de la manipulation [4] ». Mots et manipulation des marionnettes en deviennent étroitement liés, ce qui s'apparente à la conception que Kossi Efoui propose de la langue comme matière à manipuler :

> […] si je pars du mot marionnette j'ai le mot manipulation qui pour moi définit l'essence même du geste d'écriture. Écriture comme mise en scène des mots donc manipulation des mots. Considérez qu'il y a

1. Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2003, p. 169.
2. *Ibid.*, p. 159.
3. Jean Cagnard, *Les Gens légers*, Montpellier, Espaces 34, 2006.
4. Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif*, *op. cit.*, p. 179.

> un lien de solidarité entre ces mots-là quand je parle d'écriture, un lien de solidarité entre le mot manipulation et le mot mise en scène. Manipulation des mots, mise en scène des mots, pour moi c'est ce qui est à la source de l'irruption du poème, si quelque chose s'appelle le geste poétique, c'est-à-dire pour moi le geste d'écriture, dans l'espace du langage, ce geste-là porte le même nom que le geste qu'on appelle manipuler — manipulation, mettre en scène [1].

L'observation de la manipulation, physique, d'une marionnette suscite ainsi chez l'auteur l'impulsion, physique elle aussi, d'écrire. L'observation de la réalité du plateau nourrit l'univers poétique et dramatique :

> […] c'est l'alchimie du réel qui est en jeu pour un auteur qui compose toujours en observant les comédiens au plateau, et pour qui la polyphonie de ce contexte de création permet le renouvellement et l'enrichissement du spectacle [2].

En donnant à Kossi Efoui « un écran de projection où les mots ouvrent des champs de projection pour le lecteur [3] », la marionnette dévoile une dimension plus universelle de la représentation, elle lui donne une image de l'humain affranchi de ses contingences prosaïques. De cette façon, la marionnette ouvre pour l'auteur une dimension non ordinaire du langage, et lui évoque une écriture qui est de l'ordre du « poème ». L'expérience d'écriture scénique que Kossi Efoui a menée avec la C^ie^ Théâtre Inutile à partir de 2010 s'est avérée être une continuation naturelle de cet esprit de « co-inspiration » qui, dès le début de leur collaboration, vise à faire en sorte que « chaque élément qui compose un spectacle soit travaillé sans hiérarchie présupposée et qu'il puisse se penser dans le tissage d'un ensemble [4] ».

La « synthèse […] verbale d'une action fondamentalement scénique [5] » évoquée à propos de certains textes de Samuel Beckett apparaît dans la production dramatique de l'auteur Daniel Lemahieu à l'occasion de son compagnonnage avec le marionnettiste François Lazaro. Après la mise en scène faite par ce dernier à partir d'un texte de Daniel Lemahieu qui n'était pas écrit pour la marionnette (*Entre chien et loup*), les deux artistes ont travaillé de manière beaucoup plus coopérative pour *Paroles mortes*

1. Kossi Efoui, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *Puck*, nº 18, « Marionnettes en Afrique », 2011, p. 172-176.
2. Pénélope Dechaufour, « Kossi Efoui en compagnonnage avec le Théâtre Inutile », *Skén&graphie*, nº 1, automne 2013. DOI : 10.4000/skenegraphie.1045.
3. Kossi Efoui, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *op. cit.*
4. Pénélope Dechaufour, *Une esthétique du drame figuratif*, *op. cit.*, p. 183.
5. Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica*, *op. cit.*, p. 169.

ou lettres de Pologne (1996). L'échange auquel ils ont donné vie, dans lequel chacun a apporté son propre langage, constitue à proprement parler un exemple de co-écriture, menée selon un processus d'écriture scénique qui incluait des intentions dramaturgiques — prises en charge par Daniel Lemahieu qui a également endossé le rôle de dramaturge à l'allemande. Si l'on examine une version de travail [1] de *Paroles mortes ou lettres de Pologne*, on remarque immédiatement que l'auteur, chargé de la rédaction finale du texte, a enregistré sur le papier les mouvements, les scènes, les actions qu'il a pu observer sur le plateau et en dialogue avec lesquels il a façonné le texte. À côté de ces indications, se trouvent de maigres et éparses bribes de répliques, ou bien des longues listes de mots et des accumulations verbales qui créent la Tour de Babel de l'incommunicabilité, sur laquelle la pièce est centrée. Le texte est en effet divisé en séquences courtes, chacune désignée par un titre, dans lesquelles la réplique est précédée d'une indication de ce qui se passe sur la scène. La pièce, dont le sous-titre est « l'impossibilité de communiquer et les multiples situations comiques qui surviennent lorsqu'on essaie tout de même », s'ouvre précisément avec la figure de l'auteur (sorte de personnage agissant dans la pièce) placée au centre de cette difficulté communicative :

> Le lieu vide
> Un plateau de théâtre.
> L'auteur en salle. Il siffle. Ça commence. Son très fort martelé à la bande-son [2].

Le personnage de l'auteur est presque le seul investi par la parole, alors que les autres personnages sont traversés par des listes de mots souvent répétés en différentes langues, incapables de communiquer, de s'entendre les uns avec les autres. La parole de l'auteur est, elle aussi, morcelée, coupée par des points d'exclamation et des points d'interrogation, inapte à s'organiser en discours. Chacune de ses interventions vient d'ailleurs commenter négativement ce que les acteurs jouent sur scène, avec un effet tragicomique signifiant l'impossibilité de se comprendre et questionnant le rôle même de l'auteur :

1. Daniel Lemahieu, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'histoire*, tapuscrit inédit, archive de François Lazaro. Le tapuscrit, divisé en paragraphes pour chaque séquence différente, décrit « l'histoire » de ce qui se passe sur le plateau, par le biais de courtes phrases et de quelques répliques. La version numérique du tapuscrit m'a gentiment été fournie par François Lazaro.
2. Daniel Lemahieu, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'Histoire*, *op. cit.*, p. 1.

> L'auteur. — Mais qu'est-ce que c'est que ce bazar, là ? Où il est mon texte ? C'est mon texte, ça ? Bouger ? Pas bouger ? Qu'on m'explique. Venez m'expliquer, là. Hein ? C'est quoi d'ça ? Hein ? Du texte ? Mon texte, ah ma tête, je dis, dis-je, où il est mon texte [1] ? […]
>
> L'auteur. — Mais c'est quoi ça, c'est du Babel, ça ? Écoutez-vous ! Écoutez-vous ça ! Mais pas Babel, ça. Non, pas Babel. Pas ça [2]. […]
>
> L'auteur. — Mais qu'est-ce que c'est ça encore ? (*temps*) Qu'est-ce que c'est encore que ça de possible quand même ? (*temps*) C'est un message ? (*temps*) Une action ? (*temps*) Un signe ? (*temps*) Quelque chose pour servir à rien ? (*temps*) Ça sert à rien. (*temps*) Bon, je sers à rien. Bon [3].

Avec un clin d'œil ludique à la prétendue inutilité de l'auteur au sein des créations marionnettiques, croyance encore répandue en France à l'époque, François Lazaro et Daniel Lemahieu construisent un rare mécanisme de renvois entre le langage de la marionnette et celui de la parole, où l'auteur, au lieu de proposer un texte qui ne pourrait pas être joué tel quel par les acteurs (« Où est mon texte ? C'est mon texte, ça ? »), se met à l'écoute de la scène, lui fournit des suggestions et en retient les résultats. L'articulation, sur la page, de ces deux pistes, verbale et scénique, dans laquelle la dynamique du jeu se mêle avec celles des marionnettes et des corps des acteurs (les marionnettes utilisées dans le spectacle sont composées à partir de véritables prothèses anatomiques), témoigne du processus d'écriture scénique mis en œuvre par le metteur en scène avec l'auteur et de la réalisation de cette « concertation potentielle ».

On peut ainsi constater que, dans le théâtre de marionnettes contemporain, il existe au moins deux modalités d'écriture scénique. La première, que j'ai définie comme une « vérification scénique », n'intervient qu'à un stade postérieur à la phase d'écriture dramatique. Le texte est passé « au tamis » de la marionnette, pour voir si elle offre de meilleurs moyens d'exprimer l'écrit (on se souvient des mots de Gyula Molnár : « […] ne pas intervenir sur le texte signifie ne pas utiliser le langage du théâtre de figures »), ou bien pour travailler à l'imbrication parfaite de l'écosystème marionnettique et de la dramaturgie. La deuxième modalité d'écriture scénique à l'œuvre au sein du théâtre de marionnettes

1. *Ibid.*, p. 6.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. *Ibid.*, p. 14

contemporain construit effectivement le texte à partir des échanges avec le plateau ; elle ne part pas d'un texte déjà écrit, mais le crée en tenant compte des forces qui participent à la création, avec une attention particulière portée à l'élément marionnettique, à son langage et à sa relation avec l'acteur-marionnettiste. Il en résulte généralement des textes aux formes contemporaines, non dénués d'éléments rhapsodiques, tressés de styles poétiques et ponctués de didascalies par lesquelles la scène intervient dans la page. Par ailleurs, en raison du corpus que je considère, ce type d'écriture scénique ne s'identifie pas aux théories qui, dans le sillage du postdramatique de Lehmann, entrevoient dans l'écriture scénique un moyen d'en finir avec le texte dramatique en faveur des autres éléments de la représentation. Elle cherche bien plutôt à prendre soin de leur communication. En ce sens, on peut retenir les mots de Bruno Tackels lorsqu'il affirme qu'« il ne s'agit pas d'en finir catégoriquement avec le drame [1] » mais de créer « un texte élaboré *pour la scène, et à partir de la scène* [2] ».

5 *« Where is this sight ? »*

« *Where is this sight* ? » demande Fortinbras en arrivant à la cour du Danemark, juste après qu'Hamlet mourant a confié à Horatio la tâche de raconter son histoire. Dans le texte de Shakespeare, en quelques lignes, la question de la narration se mêle au problème de la vision. Comment rendre compte, par des mots, de ce qui a été vu ? Et inversement, comment montrer à l'œil un récit ? Traduite en termes théâtraux, la question qui se pose est de savoir comment la vision d'un récit, d'une histoire, peut avoir lieu sur scène. C'est le grand défi auquel le théâtre tente depuis toujours de répondre, alors que dans la vie nous ne pouvons ni retenir ni voir dans leur ensemble toutes les dimensions d'un récit ou d'une histoire. C'est le grand défi de la dramaturgie, également, depuis son émergence dans les observations de Lessing dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, lorsqu'elle commence à se définir en termes de « pensée du passage à la scène [3] ». Si pendant longtemps le terme de dramaturgie désignait l'« art de la composition des pièces de théâtre [4] », depuis les théories de Lessing, il a pris un sens différent et spécifique,

1. Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau. États des lieux*, *op. cit.*, p. 95.
2. *Ibid.*, p. 99.
3. Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 16.
4. *Ibid.*, p. 7.

plus conforme à celui de son étymologie : « Dans l'étymon du mot nous parle, en effet, le *dramatos ergon*, c'est-à-dire le travail, la construction de l'action [1]. » Dans son acception moderne et de dérivation allemande (telle qu'elle a pu se définir davantage avec Brecht), la dramaturgie consiste, donc, en ces processus qui mènent du texte écrit à son énonciation sur scène. L'interprète de ce passage est le *Dramaturg*, ou le « conseiller littéraire » des théâtres et des metteurs en scène, à l'origine chargé de différentes tâches : suivre la production dramatique contemporaine, proposer des textes à inscrire au répertoire, éventuellement adapter ou écrire des pièces pour son établissement sa ou compagnie et faciliter le processus de mise en scène et le devenir théâtral du texte en agissant comme médiateur entre l'auteur, le metteur en scène et les acteurs — tout en gardant la réception du public comme objectif final.

La figure du dramaturge s'est développée en France dans le moule du *Dramaturg*, et sa diffusion s'est accélérée à partir des années 1960, sous l'influence du travail mené par Brecht et ensuite par la *Schaubühne* de Peter Stein pendant les années 1970. Malgré cela, la dramaturgie ne s'est jamais vraiment établie comme une pratique stable, du moins pas de la même manière qu'en Allemagne, où les dramaturges font partie du personnel employé dans les institutions théâtrales. Néanmoins, il s'agit d'une pratique assez bien définie et récurrente. Par rapport à la France, la situation italienne est bien plus pauvre d'exemples solides de dramaturgie confiée à une figure précise, ce qui a donné lieu à des formes de dramaturgie vagues et insaisissables [2], difficiles à séparer des autres fonctions auxquelles elles se sont superposées : mise en scène, écriture, jeu. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, l'entrée dédiée à la « dramaturgie », éditée par Bernard Dort, indique qu'elle « apparaît souvent comme un concept flou, de contours et de portée variables [3] ». Figure ductile et agissant sur plusieurs niveaux, le dramaturge a été, et reste à certains égards, chargé de maintenir les différents aspects de la création théâtrale « dans un état de fluidité constante », pour reprendre l'expression de Max-Herrmann Neiße avec laquelle j'ai ouvert ce chapitre.

1. Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica*, *op. cit.*, p. 145.

2. Voir à ce propos le précieux effort de repérage effectué par Claudio Meldolesi et Renata M. Molinari, *Il Lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milan, Ubulibri, 2007.

3. Bernard Dort, « Dramaturgie », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 285.

5.1 Des développements de la dramaturgie

L'analyse dramaturgique, comme l'affirme Pavis, a été un soutien fondamental à « l'invention de la mise en scène et la relecture des classiques [1] », et son développement après les années 1950, grâce à l'expérience brechtienne, l'a amenée à se stabiliser comme « méthode de lecture et d'interprétation des pièces assez perfectionnée [2] ». Grâce aux analyses dramaturgiques approfondies des pièces, chaque metteur en scène a pu les décomposer, les démanteler et les recomposer selon sa propre logique et sensibilité, afin de donner lieu à des relectures infinies d'un même texte, à chaque fois nouveau et pourtant fidèle à lui-même (« il n'y a pas d'*Hamlet*, déformé ou réécrit, qui ne reste aussi l'*Hamlet* original, car c'est avec cette forme que la forme "moderne" doit dialoguer pour assumer sa nouvelle identité [3] »). Ayant dépassé la notion idéologique des analyses dramaturgiques brechtiennes, la dramaturgie entendue dans son sens moderne « consiste à mettre en place les matériaux textuels et scéniques, à dégager les significations complexes du texte en choisissant une interprétation particulière, à orienter le spectacle dans le sens choisi [4] ». Une telle pratique dramaturgique s'est largement vérifiée dans le théâtre de marionnettes contemporain, qui s'est tourné à plusieurs reprises vers les textes classiques pour en proposer une réinterprétation [5], comme en témoignent les parcours de plusieurs compagnies qui, en vertu de cette approche initiale du texte théâtral, se sont ensuite tournées vers des auteurs contemporains pour la création de nouvelles pièces. Comme l'affirme Didier Plassard, « la mise en scène [est], particulièrement pour le répertoire ancien, une forme de mise à l'épreuve du texte, la vérification des significations dont il peut se charger pour nous aujourd'hui [6] », et le « concept de dramaturgie […] dans son sens moderne [7] » y a joué un rôle fondamental.

1. Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, 2e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2018, p. 106.

2. *Ibid.*, p. 105.

3. Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica*, *op. cit.*, p. 150.

4. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 106.

5. Voir Jennifer Ratet, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, thèse en art et histoire de l'art, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2019.

6. Didier Plassard, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, vol. 2, no 21, décembre 2019, p. 391. DOI : 10.5965/2595034702212019381

7. *Ibid.*

Dans ce développement de la dramaturgie, qui, en son sens le plus large « englobe le TOUT du théâtre [1] », le dramaturge, chargé de liens entre les parties de ce « tout », s'est articulé dans différentes tâches à la fois [2] : il peut remplir les fonctions d'un conseiller littéraire, d'un chercheur, il peut s'occuper de l'adaptation de textes, assister aux répétitions, collaborer avec le metteur en scène et les interprètes dans l'élaboration de l'œuvre scénique, ou encore remplir des fonctions plus institutionnelles, comme s'occuper de la programmation d'un théâtre… Il est, en somme, un sujet mouvant, une « fonction à la fois vague et spécifique [3] ». Cette pluralité a été accentuée par « l'arrivée des idées relativistes postmodernes et postdramatiques des années 1970 [4] », en raison desquelles, selon Patrice Pavis, la pratique dramaturgique a connu davantage un éclatement de ses tâches, à tel point que dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* il choisit d'utiliser, pour désigner ces pratiques finalement différentes, le terme pluriel de « nouvelles dramaturgies [5] ». Malgré cette diversification, aucune des définitions fournies par Patrice Pavis ne semble s'appliquer *a priori* au théâtre de marionnettes, ce qui n'est pas surprenant, celui-ci n'étant pas pris en compte dans son *Dictionnaire*.

D'autre part, des définitions trop larges ne rendent pas justice aux particularités et à la variété des pratiques dramaturgiques qu'il est possible d'observer dans le théâtre de marionnettes. Par exemple, dans son essai *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Joseph Danan identifie deux grandes étapes de travail : la première est consacrée à expliquer, à dégager la structure interne du texte ; la deuxième étape consiste à interpréter, c'est-à-dire à « prendre le chemin de pensée ouvert par le texte [6] ». L'interprétation, cependant, ne sera jamais globalisante, et une partie du travail sera laissée au spectateur. Grâce au travail d'explicitation en amont et au travail d'interprétation accompli pendant les répétitions, il est possible de donner au spectateur un matériau qu'il est à même

1. Olivier Ortolani, « Dramaturgie », *Théâtre/Public*, nº 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986, p. 7.

2. Patrice Pavis en identifie six dans son *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 105.

3. Joëlle Chambon, « Hasards et défaites de la dramaturgie », dans Joëlle Chambon, Philippe Goudard, Didier Plassard (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2013, p. 57.

4. Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 106.

5. Qui comprend le *devised theatre*, l'*educational dramaturgy*, la dramaturgie de l'acteur, la dramaturgie postnarrative, la *visual dramaturgy*, la dramaturgie de la danse, celle du spectateur et finalement la *performative dramaturgy.*

6. Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, *op. cit.*, p. 175.

d'interpréter. Comme le disait déjà Bernard Dort : la dramaturgie « c'est tout ce qui se passe dans le texte et tout ce qui se passe du texte à la scène [1] ». Le rôle du dramaturge est donc d'être à la fois le médiateur du sens du texte, celui qui partage une lecture approfondie du texte avec les autres personnes concernées par la création (metteur en scène, acteurs, techniciens, etc.), et le garant du passage du sens du texte à la scène. Bien que ces fonctions existent aussi pour le dramaturge travaillant sur des projets de théâtre de marionnettes, surtout lorsqu'il s'agit de mettre en scène une pièce déjà écrite, il semble qu'elles ne tiennent pas compte des expériences mixtes et hybrides qui apparaissent dans le théâtre de marionnettes, surtout dans notre cas d'analyse, c'est-à-dire celui où il y a une production textuelle originale. Dans ce type de travaux, il n'existe généralement pas de texte préalable à « expliquer » et à « interpréter », mais un processus continu et osmotique entre la page — encore à écrire — et la scène — en phase de construction. L'étude de la dramaturgie au sein de l'univers de la marionnette est un terrain encore à défricher, ce qui me pousse à aborder la question en essayant d'en tirer quelques repères, du moins provisoires.

En explorant la posture de l'auteur et les nombreuses déclinaisons qu'elle peut revêtir au sein du théâtre de marionnettes contemporain — cette posture que j'ai dite « fluide », en raison des particularités propres aux conditions matérielles de l'auteur contemporain et aux exigences pratiques de la marionnette —, j'ai remarqué diverses pratiques dramaturgiques. Plus précisément, j'ai parfois croisé la figure du dramaturge à l'allemande, dont la présence est croissante dans le champ de la marionnette (notamment en territoire français). Dans la succession d'entretiens que j'ai menés avec des auteurs et des marionnettistes, l'émergence de la figure du dramaturge s'est en effet imposée, de manière plus ou moins structurée, plus ou moins consciente. Les marionnettistes qui travaillent sur des formes théâtrales complexes recherchent de plus en plus un accompagnement dramaturgique — Simon Delattre va jusqu'à dire : « […] je n'envisage plus de travailler sans quelqu'un à cette place [2]. » Bien qu'une telle situation ne constitue pas la norme (elle ne l'est pas non plus dans le théâtre d'acteurs, surtout en Italie), certaines de ses occurrences méritent d'être considérées pour

1. Bernard Dort, « Affaires de dramaturgie », *Théâtre universitaire et institutions*, FNTU, 1985, p. 62.

2. Simon Delattre, extrait d'un entretien réalisé le 14 juin 2022.

tenter de répondre à quelques questions : en quoi consiste le travail du dramaturge avec la marionnette ? Quel est l'intérêt d'avoir une figure attentive à la dramaturgie au sein d'une production visuelle comme celle du théâtre de marionnettes ?

En analysant les correspondances entre le régime moderne de la mise en scène et le théâtre de marionnettes contemporain, Didier Plassard démontre comment le théâtre de marionnettes a su introjecter les trois dispositifs principaux de la mise en scène actuelle, ceux de création, d'apparition et d'interprétation, et il vérifie comment « la réflexion dramaturgique, en tant qu'elle est fondatrice de ce régime moderne et des poétiques scéniques contemporaines, y trouve toute sa place [1] ». La pratique dramaturgique au sein de la création pour marionnettes évoquée par Didier Plassard est définie, en particulier, comme « la façon dont on produit du sens et de l'émotion par la relation qui s'établit entre l'histoire racontée et les moyens utilisés pour la raconter [2] ». Cette définition large permet d'intégrer les mécanismes dramaturgiques à l'œuvre au sein du théâtre de marionnettes, en soulignant la présence d'une organisation dramaturgique du récit et des langages scéniques. Elle est cependant vérifiée essentiellement par deux exemples : les spectacles analysés par Didier Plassard dans l'article cité sont soit des spectacles essentiellement visuels, avec très peu de texte (*La Fin des terres* de Philippe Genty ; *Petites âmes* de Paulo Duarte ; *Impermanence* d'Élise Vigneron), soit des mises en scène de pièces classiques (*Un Cid* d'après Corneille et *Les Fourberies de Scapin* d'après Molière, par Émilie Valantin). À l'exception de *Des nouvelles des vieilles* de Julika Mayer, dont la composante verbale est constituée essentiellement des voix enregistrées de femmes interviewées (et ne provient donc pas de l'écriture dramatique), les spectacles de marionnettes dans lesquels les processus dramaturgiques sont étudiés s'inscrivent soit dans l'ordre des réécritures — dans le sillage de la naissance de la mise en scène —, soit dans celui du théâtre organisé en images — issu des expériences scéniques et performatives développées depuis les années 1970. Quels sont, alors, les processus dramaturgiques qui ont cours lorsqu'un texte est conçu *ex novo* en vue d'un spectacle avec marionnettes ?

1. Didier Plassard, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin*, vol. 2, nº 21, décembre 2019, p. 391.
2. *Ibid.*

5.2 « Écrire en marionnette »

À la fin des années 1980, alors que l'art de la marionnette se préoccupait rarement du travail dramaturgique, François Lazaro, pionnier du retour au texte dans les spectacles de marionnettes, publiait un article dans la revue *Marionnettes : UNIMA France* intitulé « Écrire en marionnette ». C'est l'époque où il avait déjà abordé, en tant que marionnettiste, des auteurs et des œuvres littéraires (sa mise en scène du *Horla* de Maupassant date de 1987, celle de *Samotnosc* de Schulz, de 1988), mais n'avait pas encore commencé à échanger avec des auteurs contemporains. Cependant, il commençait à se poser la question « quelles écritures pour la marionnette [1] ? », avec laquelle il ouvre cet article contenant déjà, en creux, certains des points fondamentaux de ses futures recherches, et notamment l'aptitude à déployer un sens dramaturgique qu'il a ensuite développée avec Daniel Lemahieu. Ce qui est particulièrement frappant, c'est la synthèse à laquelle François Lazaro parvient entre l'utilisation de la marionnette comme objet doté d'une grammaire propre, principalement composée de rythmes, de sons et d'images, et la question de l'écriture et de la recherche d'écrivains sachant utiliser cette syntaxe particulière de la marionnette :

> […] il nous incombe, à nous marionnettistes, la responsabilité du rythme de la phrase-image et de la phrase sonore puis du rythme de la structure dramatique. Pourquoi ne pas le dire, la responsabilité de la syntaxe, du bon emploi de la langue et de l'écriture marionnette [2].

En quelques lignes, il condense les éléments qui constituent, à son avis, « l'écriture marionnette », dont notamment, avec le concept de rythme, ceux de « phrase-image » et de « phrase sonore ». De même que le peintre « écrit » la peinture avec le pinceau, l'utilise avec diverses techniques pour obtenir différents effets, et forme l'image contenue dans le tableau, le marionnettiste déplace l'objet selon différentes techniques de manipulation, utilise ses images et en produit les sons en les articulant rythmiquement, créant ainsi des phrases illustrant une histoire. Il est possible de trouver un exemple clair de ce phrasé dans les images et les rythmes du théâtre des *guarattelle* napolitaines. Même lorsque la marionnette est manipulée sans paroles, la chorégraphie — certes

1. François Lazaro, « Écrire en marionnette », *Marionnettes : UNIMA France*, n^os^ 17-18, printemps-été 1988, p. 19-24.

2. *Ibid.*, p. 24.

reconnaissable — de ses mouvements, accompagnée du bon rythme et des sons typiques de la *pivetta* (sifflet pratique), transmet sans erreur au public l'histoire de ce qui se passe : le geste répété du chien qui saisit la main de Pulcinella dans sa gueule anticipe la situation dangereuse qui amènera Pulcinella à empoigner le bâton pour chasser la bête. Mais si « la responsabilité du rythme de la phrase-image et de la phrase sonore » et « la responsabilité de la syntaxe, du bon emploi de la langue et de l'écriture marionnette » relèvent du marionnettiste, le soin de cet agencement nécessite un « écrivain pour la marionnette [1] » : la syntaxe et la langue afférentes à la marionnette sont « en quête d'auteur ». Il en résulte que l'écrivain envisagé par François Lazaro n'est pas un simple pourvoyeur de mots, mais doit savoir les organiser dramatiquement en fonction du langage des marionnettes, dans un « emploi conscient des subtilités grammaticales », parce que :

> […] l'invention scénographique apporte à la marionnette mais s'essouffle si elle n'est guidée par une exigence impérative quant au contenu qu'elle sert et aux places précises des différents éléments entre eux [2].

C'est selon ces principes que François Lazaro et Daniel Lemahieu ont commencé à travailler ensemble. Daniel Lemahieu a su jouer sciemment ce double rôle recherché par le marionnettiste, en collaborant aux créations de Clastic Théâtre non seulement en tant qu'écrivain mais aussi en tant que dramaturge — un aspect qui n'a pas encore souvent été mis en évidence dans les études consacrées à son travail [3]. Les deux ont ainsi réuni leurs différentes langues [4] et les ont harmonisées pour créer un théâtre qui se réalise dans ce que François Lazaro appelle l'« interprétation par délégation ». Ici, l'interprète annule son individualité et délègue le personnage à un objet extérieur à lui-même — à savoir un théâtre — où c'est effectivement la marionnette, par sa présence scénique et son langage propre, qui façonne et modèle la parole écrite et la dramaturgie. Pendant leur collaboration dans *Paroles mortes ou lettres de Pologne*, François Lazaro et Daniel Lemahieu rédigent conjointement

1. François Lazaro, « Écrire en marionnette », *op. cit*, p. 24.
2. *Ibid.*
3. Si ce n'est en tant que dramaturge pour le théâtre d'acteurs. Voir Catherine Brun et Céline Hersant, « Entre *agôn* et *agapè* », *Europe* nos 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, p. 136.
4. Rappelons le titre de l'article de François Lazaro, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, no 72, avril 2002, p. 30-32.

un manifeste, le « Manifeste du théâtre clastique [1] », qui met surtout l'accent sur les effets qu'ils veulent atteindre à travers ce mécanisme d'écriture :

> LE CLASTIQUE existe à chaque fois que pour parler de l'humain sur la scène, ou plus largement dans l'art, est mis en lumière : L'OBJET, LE MANNEQUIN, LA MARIONNETTE, LE PANTIN… ou encore le comédien, s'il accepte sur le plateau la condition de la mort de son propre égo. […]
> L'interprète doit rejeter l'acteur et devenir le premier SPECTATEUR ; le spectateur-modèle, témoin d'une présence. […]
> La condition d'un THÉÂTRE CLASTIQUE est de n'accepter sur scène que des traces pures, débarrassées de toute psychologie.
> L'idée de la marionnette au cœur de l'écriture.
> La vision clastique révèle le hors-champ des mots [2]. […]

Il est en effet important de souligner que tous les spectacles qui les ont vu collaborer ont été mis en scène dans un contexte où les marionnettes ne sont pas les seules à avoir un rôle à jouer, c'est-à-dire avec la présence d'acteurs-marionnettistes qui manipulent à vue les objets. Ici, ce qui se rend nécessaire est un théâtre qui manipule à vue ses instruments de réalité. C'est aussi pourquoi il était si important que le plasticien Francis Marshall les rejoigne dans leur travail : avec ses pantins presque grandeur nature, empaillés et serrés dans leurs vêtements d'occasion, il a donné d'une part une existence physique aux personnages en marge de la société décrits par Daniel Lemahieu, et d'autre part un support expressif à « l'interprétation par délégation » que les interprètes-marionnettistes étaient appelés à faire dans la manipulation à vue. Dans leurs créations, l'identité des personnages est ainsi déléguée à un objet, à un pantin ou à une partie du corps humain (la main, le bras…), au point que ce sont ces éléments qui prennent le relais de l'acteur : dans *Paroles mortes ou lettres de Pologne*, lors d'une scène de manifestation, un acteur semble manifester, mais « en fait c'est son bras brandi en l'air et portant une marionnette à gaine qui manifeste, et le personnage joué par l'interprète peut être d'accord ou opposé à cette partie de lui-même qui manifeste [3] », à tel point qu'à la fin, c'est son bras qui sera déclaré coupable (par un juge aveugle), exécuté et enterré.

1. François Lazaro et Daniel Lemahieu, *Manifeste du théâtre clastique*, avril 1996.
2. *Ibid.*
3. François Lazaro, extrait d'entretien réalisé le 3 février 2020.

FIGURE 3 – François LAZARO, *Origine/Monde*, 2015. Droits de reproduction : Clastic Théâtre.

Cette interconnexion entre le geste, la marionnette et le sens exige une écriture adéquate. Il s'agit d'une réflexion que les deux artistes reprendront des années plus tard, à l'occasion de la mise en scène de ce qui sera leur dernier spectacle, *Origine/monde* (fig. 3), avec le sous-titre éloquent de « Comment on épelle le monde par le geste » :

> Pour *Origine/monde* on était partis sur l'idée du tableau de Courbet, *L'Origine du monde*, de sa manière de dire l'origine du monde sans l'expliquer. On a réfléchi surtout à l'origine des gestes. Je pensais beaucoup à l'origine du théâtre. On a observé la parenté qui existe entre les gestes des statues antiques, leur gestuelle, les gestes qu'on trouve dans les tableaux de la Renaissance jusqu'au XVIII^e^ siècle, et les gestes dans le théâtre, la manière de convoquer les gestes… ces choses qui sont les premières expressions de l'humanité, que je trouve être le début de l'humanité et le début de la théâtralité aussi [1].

1. *Ibid.*

Ils le définiront eux-mêmes comme « un manifeste en actes [1] » :

> Lorsque nous avions déjà appris sa maladie, Lemahieu et moi avons voulu faire un deuxième manifeste, après le premier que nous avions rédigé ensemble. J'ai insisté sur cette idée de manifeste, mais à un moment donné, Lemahieu m'a dit : « Un manifeste couché sur le papier, ce n'est pas à notre hauteur. Faisons un manifeste debout, au bras levé [2]. »

Le spectacle est donc né sous la forme de conférence-démonstration. Autour d'une simple table, avec quelques matériaux pauvres et ses mains qui manipulent, François Lazaro expose les postures, les attitudes, les questions, les gestes, les rapports aux formes qui ont construit sa recherche théâtrale au fil des ans.

Le spectacle a été conçu en liaison étroite avec Daniel Lemahieu, à partir d'une suite d'entretiens artistiques. Il est intéressant de lire les notes de travail qui ont été conservées, car elles mettent bien en évidence comment l'auteur non seulement suggère des idées, des repères, des citations, enrichissant ainsi le terrain de travail, mais aussi à quel point il sait orienter l'acteur-marionnettiste vers la focalisation des concepts, vers l'individuation des nœuds centraux de la thématique affrontée dans le spectacle. La méthode de travail se nourrit des choses acquises en cours de route et se réalise, là encore, comme une écriture scénique :

> On a travaillé presque un an. Au départ on a visionné, sur vidéo, tous les spectacles que j'ai faits et on les a commentés. On a essayé de retirer de chaque spectacle un ferment. L'idée n'était pas de faire un morceau de chaque spectacle, mais de retirer des spectacles l'idée originelle et de s'en servir pour l'expliciter sur scène. Pendant les répétitions, on a croisé ça avec des exercices pédagogiques que j'ai mis en forme au fur et à mesure dans les stages. […] Ensuite, on a écrit. […] Je proposais à Daniel des improvisations dans lesquelles je mettais en jeu ça, et on a continué à écrire le spectacle de cette manière, tout doucement, avec un processus d'écriture de plateau qui a été assez long, où on découvrait peu à peu les choses [3].

Francois Lazaro improvise, propose des mouvements, exécute… Daniel Lemahieu note, souligne, établit des ponts, écrit. Il assume complètement le rôle sensible et « fluide » du dramaturge, comme en témoignent ses très intéressantes notes de travail :

1. Dossier imprimé de présentation d'*Origine/monde*, 2019, archive de François Lazaro.
2. François Lazaro, extrait d'entretien réalisé le 3 février 2020.
3. *Ibid.*

> 4. JE… PRENDRE : L'ajout du petit texte est efficace. Pour le rythme : il devrait s'accélérer et avoir le « coulé » et « l'énergie », la « dynamique souple » d'une chorégraphie « TAI-CHI-CHUAN ».
>
> 7. Organisation de l'espace : trop tendance à être à Cour. Le plateau est à rééquilibrer à Jardin. Sinon, les effets de surprises sont moins efficaces. Exemple : derrière le paravent, tu sors toujours du même côté. À travailler [1].

Rythme, organisation de l'espace, mais aussi des observations sur l'éclairage… ce sont des indications similaires à celles qu'un metteur en scène pourrait donner, ce qui correspond parfaitement à ce qu'écrivait Herrmann-Neiße à propos du *Dramaturg*, c'est-à-dire qu'il « doit avoir la capacité d'imagination du bon metteur en scène ». Tout cela permet de comprendre à quel niveau de centralité peut parvenir la figure du dramaturge, entendue au sens large tel qu'elle a été décrite jusqu'à présent. Tout en gardant un œil extérieur, l'auteur prend part à chaque souffle du spectacle, y compris, bien sûr, à celui du texte : *Origine/monde* est, plus encore que les autres, un spectacle où la parole accompagne les gestes de l'acteur-marionnettiste, en instituant un jeu de renvois grâce auquel les gestes et les objets sont révélés par les mots autant que les mots sont rendus visibles par les gestes eux-mêmes. Le résultat est un témoignage de leur longue réflexion autour d'un théâtre agi et parlé à travers la marionnette, « en marionnette ». Ce qui n'est pas sans rappeler la définition, donnée par Daniel Lemahieu lui-même, de la correspondance entre mots et actions, qui s'accomplit dans « l'interprétation par délégation » avec les marionnettes et qui donne lieu à une écriture qui grave et révèle une « musique gestuelle » (« dans ces gestes multiples, l'écrire propose de la parole action [2] »).

Pour éclairer l'impact que la rencontre avec l'univers de la marionnette a eu sur la démarche d'écriture de Daniel Lemahieu, on peut observer le dernier texte que l'auteur a écrit avant sa mort, publié à titre posthume, *Squat ta vie d'abord* [3]. Il s'agit d'un texte pour acteurs, à la forme dramatique ordonnée en répliques entre les personnages et didascalies, mais coupée dix-sept fois par la mention « ACTIONS COURTES SANS PAROLES », que l'auteur lui-même décrit comme des « scènes muettes à improviser, à interpréter, à sculpter dans l'espace,

1. Notes de travail de Daniel Lemahieu à la suite d'une répétition du spectacle *Origine/monde*. Archive de François Lazaro.

2. Daniel Lemahieu, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 29.

3. Daniel Lemahieu, *Squat ta vie d'abord*, Pézenas, Domens, 2016.

voire à chorégraphier ». Comme le souligne à juste titre Joseph Danan, de telles indications sont une « ouverture sur l'invention laissée (offerte) à la scène d'un autre type d'*actions* que les actions dramatiques [1] ». Il pointe également comment ces entailles dans le texte évoquent Beckett (« comment ne pas penser aux *Actes sans paroles* [2] », écrit-il), et ont la même fonction de « relativiser la place du texte ou, pour mieux dire, de la parole dans la représentation [3] ». De cette façon, selon Joseph Danan, les « ACTIONS COURTES SANS PAROLES », « indiquent, *depuis l'écriture*, la place de ce qui, s'inventant voire s'improvisant sur le plateau, déborde la simple mise en scène d'une œuvre dramatique pour situer la pièce "entre théâtre et performance [4]" » (par ces guillemets, il fait référence à son essai éponyme). Ces failles sans paroles seraient donc des introjections, par le drame, de moments qui ouvrent à la performance et « qui inscrivent l'implication à venir des acteurs dans ce processus performatif qu'ils sont invités à faire leur avec les moyens propres d'une écriture seconde [5] […] ». En outre, Joseph Danan utilise le terme de « délégation » lorsqu'il explique comment la dimension performative de l'écriture est par l'auteur « dans un second temps déléguée à la scène ».

En considérant l'ensemble de ces éléments, il me semble que l'on ne peut manquer de constater dans cette pièce, et notamment dans ses failles, sinon l'influence, du moins la trace du long travail effectué par Daniel Lemahieu avec François Lazaro sur le « théâtre par délégation ». Les « ACTIONS COURTES SANS PAROLES », leur dimension ouverte à la scène et à l'improvisation, rappellent le principe de travail utilisé par Daniel Lemahieu avec François Lazaro, dont les improvisations gestuelles suggéraient à l'auteur une écriture (Lazaro a parlé de sa démarche théâtrale en termes de « provocation de l'écriture [6] »). La référence claire à Beckett rappelle également la mise en scène par François Lazaro de *Acte sans paroles I* en 2006. La « délégation » au plateau d'un principe performatif intégré au texte renvoie à cette modalité,

1. Joseph Danan, « L'inaltérable atelier de l'être », *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 176.
2. *Ibid.*, p. 177.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 176.
5. *Ibid.*, p. 180.
6. François Lazaro, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, no 72, avril 2002, p. 32.

expérimentée et étudiée surtout à travers le théâtre de marionnettes, de laisser agir les éléments scéniques, de leur déléguer certains passages du texte. Or, ces passages qui, dans le travail avec les marionnettes, leur étaient délégués, deviennent, dans *Squat ta vie d'abord*, des trous : ils sont supprimés en amont par l'auteur lui-même, avant que le texte ne rencontre la scène. L'auteur montre ainsi qu'il a assimilé les modèles de composition que l'écriture « par la marionnette [1] » lui avait transmis. Son *geste* d'écriture devient enfin complet, perçant la page et laissant entrer « de la parole action [2] ».

5.3 Processus dramaturgiques étendus

« […] dans la dramaturgie, les chercheurs doivent adopter une disposition particulière face à cette relation en devenir [3] », écrit Claudio Meldolesi, en soulignant la composante humaine et relationnelle que le chercheur doit prendre en compte lorsqu'il aborde les processus dramaturgiques développés par deux ou plusieurs artistes. Depuis que le théâtre de marionnettes a progressivement abandonné le castelet et commencé à occuper tout l'espace du plateau des théâtres, ses modes de production, les espaces théâtraux qu'il utilise et, par conséquent, ses interrogations esthétiques et dramaturgiques, se sont rapprochés de plus en plus de ceux du théâtre d'acteurs [4]. Il n'est donc pas surprenant que les processus développés par certains artistes du théâtre de marionnettes contemporain tissent des liens transversaux avec d'autres praticiens et contribuent à l'activation de connexions plurielles, nécessaires à la réalisation de spectacles qui offrent une stratification de signes. Les collaborations entre certains artistes apparaissent comme les modèles d'un développement élaboré du théâtre de figures, et montrent comment d'un tel travail synchronisé se dégage une profonde concentration dramaturgique.

1. Daniel Lemahieu, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 26.

2. *Ibid.*, p. 29.

3. Claudio Meldolesi et Renata M. Molinari, *Il Lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, *op. cit.*, p. 119.

4. Voir Didier Plassard, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin-Móin*, *op. cit.* En particulier : « Sauf le choix des instruments, peu de choses, finalement, distinguent aujourd'hui le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs. Parce qu'ils privilégient la manipulation à vue, les marionnettistes sont devenus des comédiens. »

5.4 Dramaturgie et technique

La collaboration de Marta Cuscunà avec Marco Rogante, son assistant à la mise en scène, a commencé en 2009, pour le spectacle *È bello vivere liberi !*. De celui de regard extérieur, le rôle de Rogante a ensuite évolué au fil du temps, pour devenir de plus en plus polyvalent et se rapprocher de la pratique du dramaturge. Au début de chaque création, Marta Cuscunà partage ses recherches thématiques avec Marco Rogante, puis lui soumet les premières ébauches du texte, afin qu'il puisse rechercher les passages qui fonctionnent et ceux qui doivent être modifiés. Comme le pointe Marco Rogante :

> […] l'essentiel de ma contribution dramaturgique consiste à aider Marta à choisir les chemins qui fonctionnent le mieux, sans mener le travail là où moi je le mènerais, mais en essayant de comprendre où elle le mènerait elle [1].

Un processus similaire a lieu pendant les répétitions, au cours desquelles Marco Rogante applique le même principe d'accompagnement dramaturgique au reste de l'équipe :

> […] il ne s'agit pas seulement de savoir ce qu'ils font, mais d'essayer de les canaliser dans des directions qui soient fonctionnelles en vue de l'ergonomie générale du spectacle [2].

Cette pratique a été développée à un niveau plus large au sein de l'équipe travaillant avec l'autrice, où chaque personne a une ou plusieurs tâches spécifiques mais reste dans un échange constant avec les autres. Par conséquent, tous les éléments du spectacle — les marionnettes, leur manipulation, la scénographie, les sons, les lumières et le texte — sont liés les uns aux autres. La centralité de ce partage est encore plus évidente depuis le début de la collaboration avec la scénographe Paola Villani, avec qui Marta Cuscunà et Marco Rogante ont jusqu'à présent produit trois spectacles (*Sorry, boys*, 2016 ; *Il Canto della caduta*, 2018 ; *Earthbound*, 2021). À partir de l'idée visuelle proposée par Marta Cuscunà pour les marionnettes, Paola Villani en réalise la fabrication sur une longue période, ponctuée de retours réguliers auprès de Marta Cuscunà et Marco Rogante — dont la contribution n'est pas seulement dramaturgique mais s'accompagne souvent d'une aide technique dans la construction des prototypes de marionnettes. La

1. Marco Rogante, extrait d'entretien réalisé le 24 mars 2022.
2. *Ibid.*

concertation est indispensable tant pour des questions plus techniques, comme l'aspect pratique de l'utilisation des marionnettes, que pour des questions dramaturgiques : les figures doivent permettre l'expression du sens véhiculé par le texte.

Cette cohésion est évidente dans le développement du dispositif scénique de *Sorry, boys* (2016, fig. 4 p. 173). Ce spectacle reconstitue le fait divers qui s'est déroulé à Gloucester (Massachusetts) en 2008 où, dans un lycée, dix-sept filles sont délibérément tombées enceintes en même temps, avec l'intention de créer une communauté féminine à l'écart de la violence perpétrée par les hommes au sein de leurs familles. Si dans la chronique locale toute l'attention s'était concentrée sur les filles, le texte de Marta Cuscunà déplace le centre de gravité vers la communauté, vers le contexte social, et met en scène, sous la forme de têtes accrochées au mur [1], d'un côté les adultes — le directeur et les parents — et de l'autre les jeunes pères adolescents, « utilisés » par les filles afin de tomber enceintes. Au milieu, entre les deux blocs, se trouve un écran de téléphone portable sur lequel apparaissent les quelques répliques des filles, sous forme de messages WhatsApp.

Sur scène donc, on trouve ceux qui ont été mis au pied du mur par le choix des filles, rendus scénographiquement par les têtes attachées à une cloison. Ces dernières ont également résolu une importante difficulté technique : le texte consiste en des échanges serrés de répliques entre douze personnages, mais gérer leurs corps en même temps n'aurait pas été possible, Marta Cuscunà étant seule sur scène. Le mur de têtes suspendues fournissait des marionnettes autoportantes et résolvait ce problème. Cependant, étant donné la dynamique psychologique de l'histoire et la nécessité pour le public de pouvoir la suivre facilement, les têtes ont été dotées de mouvements (des yeux, des sourcils, de la bouche, du cou) qui les rendraient vraisemblables, pour donner au spectateur la perception d'un décalage entre leur mobilité et leur caractère fictif. Comme le souligne Paola Villani :

> […] les possibilités de mouvements expressifs, compte tenu des techniques de manipulation, n'étaient pas infinies, nous avons donc étudié les monologues des personnages pour trouver le type d'expressivité qui les caractériserait le plus. L'important était que la marionnette transmette efficacement l'histoire [2].

1. Inspirées par la série de photos *We Are Beautiful* d'Antoine Barbot. Voir www.behance.net/gallery/3046163/We-Are-Beautiful.

2. Paola Villani, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *op. cit.*

Pour respecter cette cohérence dramaturgique, il était nécessaire de rendre fluide le passage d'une tête à l'autre. Au lieu de forcer l'interprète à mettre sa main à l'intérieur de chaque tête, un mouvement impossible étant donné la vitesse des échanges entre les nombreux personnages, Paola Villani a configuré un système de manipulation externe, composé de câbles et de joysticks qui permettent à Marta Cuscunà de manœuvrer les expressions d'un personnage d'une seule main. Cependant, dans certains cas, la distance entre une tête et une autre restait considérable, provoquant une pause trop longue entre la réplique d'un personnage et la suivante. Comme l'explique Marco Rogante :

> Nous ne pouvions pas nous permettre ces stases dans lesquelles aucune tête ne bougeait ou ne parlait, car il s'agissait de petites morts de personnages. Il a donc parfois été nécessaire d'ajouter des lignes, que le texte ne prévoyait pas, attribuées à des personnages qui étaient spatialement placés entre les deux autres dont les répliques devaient se succéder. En d'autres termes, nous avons introduit un passage intermédiaire. Cela nous a permis de ne pas perdre le rythme de la scène, et aussi de garder vivants les autres personnages, qui n'ont peut-être pas parlé depuis un moment [1].

En cette circonstance, l'autrice-marionnettiste, bien qu'elle écrive les textes avant les répétitions en gardant à l'esprit les possibles limites imposées par la mise en scène, se confronte ensuite lors des répétitions aux contraintes techniques, auxquelles elle cherche des solutions dramaturgiques avec la complicité de l'assistant à la mise en scène et de la scénographe. Ses mises en scène complexes, qui utilisent des marionnettes à chaque fois différentes, ainsi que d'autres langages visuels (notamment la vidéo dans la création *Il Canto della caduta*), s'articulent donc en fonction du texte et des thèmes que celui-ci veut transmettre. Le travail concerté de la marionnettiste avec le dispositif scénique et avec le regard extérieur dramaturgique est central pour le développement de solutions techniques pertinentes. Le texte, quant à lui, bien qu'écrit au préalable, n'échappe pas aux modifications possibles que l'utilisation des marionnettes peut engendrer.

5.5 Adaptation par l'auteur

Parfois, un auteur externe peut être un co-activateur des processus dramaturgiques impliqués dans la transposition de son propre

1. Marco Rogante, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *op. cit.*

FIGURE 4 – Marta CUSCUNÀ, *Sorry, boys*, 2016. Droits de reproduction : Alessandro SALA/Cesura per Centrale Fies.

texte pour la scène des marionnettes. C'est le cas de la collaboration entre l'auteur américain Dennis Cooper et la metteuse en scène franco-autrichienne Gisèle Vienne, à laquelle s'ajoute le performeur Jonathan Capdevielle [1], qui participe activement au processus de création. Leur interrelation a été nécessaire à l'adaptation d'une nouvelle de Dennis Cooper, *Jerk* (2008), par l'utilisation de trois techniques différentes de marionnettes — la manipulation à vue de marionnettes à gaine, le *corps-castelet* et la ventriloquie. L'histoire de *Jerk* est inspirée d'un terrible fait divers survenu au Texas dans les années 1970, lorsque le tueur en série Dean Corll, avec l'aide de deux adolescents, David Brooks et son amant Wayne Henley, a tué plus de vingt garçons dans un jeu pervers mêlant toxicomanie, pratiques sexuelles, violence et torture.

1. D'après Dennis COOPER, « il est difficile de sous-estimer la part de son travail qui explique pourquoi cette pièce fonctionne et comment elle fonctionne. Nous n'aurions pas pu le faire avec quelqu'un d'autre, je ne pense pas que quelqu'un d'autre puisse faire ce qu'il fait ». Extrait d'un entretien réalisé le 4 février 2022.

Le texte, adapté par Dennis Cooper lui-même pour le spectacle de Gisèle Vienne, présente une structure narrative développée sur plusieurs niveaux. Dans un premier niveau, le performeur s'adresse directement au public, se présentant comme David Brooks (l'un des deux garçons qui ont participé aux meurtres, le seul survivant), et disant qu'il va raconter son histoire en manipulant des marionnettes à gaine (deuxième niveau). À deux reprises, le public sera également invité à lire des passages de texte décrivant le jeu criminel révoltant auquel David Brooks a pris part. Cela ajoute un troisième niveau, celui de la narration diégétique. Il est intéressant de noter [1] que, dans le roman, le type de marionnette que l'auteur fait utiliser au protagoniste est la marionnette à fils, alors que dans la pièce, seule la marionnette à gaine est utilisée. La raison en est donnée par Gisèle Vienne :

> Avec cette histoire terrible de jeunes gens qui en tuent d'autres et vont jusqu'à l'intérieur de leur corps, c'était assez juste de voir le marionnettiste littéralement mettre ses mains dans les corps des poupées. C'est quelque chose qu'on ne lit pas de cette manière quand on voit un type qui fait de la marionnette à gaine. Dans *Jerk*, à un moment donné, le marionnettiste met sa main dans le corps d'autres personnages : c'était une opportunité atroce à saisir [2].

Le personnage de David Brooks anime les marionnettes de son histoire (son amant Wayne, le « patron » Dean, les garçons assassinés, et même les cadavres que Dean s'amuse parfois à animer comme s'ils étaient ses marionnettes), et prête des voix différentes à chacune d'entre elles. Outre les marionnettes, Capdevielle/Brooks joue également « lui-même », avec sa voix normale. Assis sur une chaise, avec deux marionnettes enfilées sur les deux bras et une autre posée sur les genoux, le corps de l'artiste devient un lieu (un *corps-castelet*) où se croisent non seulement plusieurs corps mais aussi des identités multiples. Le mécanisme s'enrichit en complexité lorsque l'interprète, par l'intermédiaire de la marionnette de Dean, joue un personnage désigné dans le texte par « Dean-as-corpse » (« Dean-comme-cadavre ») : insatisfait de tuer des garçons dont il ne connaît pas au fond l'identité, Dean

1. Voir Jennifer Ratet, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, *op. cit.*, p. 109.

2. Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création », dans Carole Guidicelli (dir.), *Sur-marionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains /…bermarionettes and Mannequins : Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, actes du colloque de l'Institut international de la marionnette (Charleville-Mézières, 15-17 mars 2012), Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 375.

voudrait en prendre possession. Ainsi, une fois qu'il ne reste d'eux que leurs cadavres, il les transforme en simulacres de stars de la télévision qu'il aime. Le performeur anime donc la marionnette de Dean qui, en devenant Dean-as-corpse, anime à son tour la marionnette du garçon mort, qui devient pendant un instant un célèbre acteur de télévision :

> Dean-as-corpse (*étouffant un sourire, il ramasse la marionnette du garçon mort et l'agite en l'air vers Wayne*). — Salut, Wayne. C'est moi, Luke Halpin [1].

Cette multiplication schizophrénique des personnalités reflète deux caractères fondamentaux de la pièce : d'une part, la rupture provoquée dans l'esprit de David Brooks par la violence dont il a été complice ; d'autre part, la tentative de surmonter le traumatisme en reconstituant ce qui s'est passé par le biais du théâtre de marionnettes. Mais la tentative échoue. Le moment final de l'histoire, où David Brooks raconte comment il a tué son amant Wayne, est réalisé par la technique de la ventriloquie, un choix fait par Gisèle Vienne et rendu possible par l'extraordinaire compétence de Capdevielle dans cette technique. Les marionnettes ne sont plus animées, mais leurs voix, que le spectateur reconnaît désormais, résonnent dans l'espace autour de l'interprète, immobile sur la chaise sur laquelle il est assis depuis le début, le regard glacé perdu dans le vide alors qu'il s'épuise dans l'effort de la technique du *lip-skill*. Comme le souligne Isabelle Barbéris, « tout se passe donc comme s'il y avait eu acte de dévoration, ou d'intériorisation, des marionnettes [2] ». Une fois phagocytés, ces masques accomplissent devant le spectateur ce qu'ils font chaque jour à l'intérieur de David Brooks : animer son esprit avec des fantômes obsédants, qui l'entraînent dans un état d'ensorcellement. L'intuition de Dennis Cooper d'avoir recours à un théâtre de marionnettes pour raconter une histoire de maladie mentale, de jeux de pouvoir et de violence trouve ainsi un degré supplémentaire d'exactitude une fois transposée sur scène. À l'image de l'intérieur complexe de David Brooks, le texte multiforme de Dennis Cooper investit, dans la mise en scène de Gisèle Vienne, le corps et l'identité du performeur, constamment instables, réinterrogés.

1. Dennis Cooper, *Jerk* (adaptation pour le spectacle de Gisèle Vienne), inédit, texte électronique mis gentiment à disposition par l'auteur, 2008.

2. Isabelle Barbéris, « Jerk, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », *Communications*, n° 92, 2013, p. 159-172.

5.6 Processus de visualisation

> Il faudrait arriver à ce que les textes soient présentés au théâtre de la même façon que les images à la télévision. Ne me demandez pas comment [1].

L'invitation, astucieuse, de Heiner Müller renvoie à la question initiale sur l'organisation de la vision, et nous amène à essayer de répondre à une autre question encore : quel type de dramaturgie pour la marionnette ? Dans les exemples que nous avons vus, l'interaction du marionnettiste avec d'autres artistes développe des processus dramaturgiques complexes, qui utilisent les expérimentations modernes du théâtre de marionnettes (corps-castelet, manipulation à vue) ou créent de nouvelles techniques de manipulation (système de câbles et de joystick) pour une utilisation ciblée de la figure sur un texte spécifique. Ces exemples nous montrent également comment le rapprochement avec le texte écrit et la rencontre avec l'écriture théâtrale contemporaine ont eu un fort impact sur le devenir du marionnettiste, nécessitant une pluralité de collaborations, qui visent notamment à renforcer la structure dramaturgique des spectacles [2]. Nous avons vu comment des têtes accrochées au mur peuvent évoquer un sentiment d'impuissance, comment la relation entre le personnage et le marionnettiste dans la manipulation à vue donne une image immédiate des relations de pouvoir, ou comment glisser le bras dans une marionnette peut produire une perversion de l'utilisation même de ce médium, comment, enfin, la ventriloquie peut figurer les fantasmes qui peuplent un esprit souffrant. Le théâtre de marionnettes ajoute donc d'autres dimensions à l'occurrence scénique d'une vision, et lorsque, par la construction dramaturgique du sens, il associe le mot à des images non didactiques ou décoratives, il vient peut-être concrétiser ces processus de visualisation souhaités par Müller, déployant le texte, pourrions-nous dire, comme une image à la télévision.

---

1. Heiner Müller, « Le nouveau crée ses propres règles », *Théâtre/Public*, nº 67, janvier-février 1986, p. 35.

2. Cependant, ce n'est pas, je le répète, la norme : un condensé d'exemples vertueux a été fait ici, mais il reste un vaste réservoir de créations qui souvent s'arrêtent « à la superposition du texte et de sa mise en images, sans qu'un véritable travail dramaturgique ait été réalisé », notamment « dans les spectacles de marionnettes qui prennent appui sur un texte de répertoire ». Voir Didier Plassard, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin*, vol. 2, nº 21, décembre 2019, p. 399.

CHAPITRE III

Poétique de la vision

1 L'agencement de la parole et de l'image

> Aujourd'hui, des arts extérieurs tels que le cinéma, la vidéo, la performance, la danse contemporaine pénètrent à leur tour le drame et tendent à le transformer. […] C'est dire que, dans notre esprit, la réinvention permanente du drame est profondément solidaire de l'invention — ou des inventions — du théâtre [1].

Si, comme l'indique la citation ci-dessus, les irruptions d'autres arts ont contribué à « transformer » le drame contemporain, comment la marionnette l'a-t-elle fait ? Quelle est ou a été son influence dans les productions dramatiques du début du XXIe siècle (et dans certaines expériences antérieures) ? Quels outils la marionnette donne-t-elle au drame contemporain ? Pour tenter de répondre à ces questions, je vais parcourir le corpus choisi de pièces comme on se déplace dans un territoire inexploré. Si, de fait, le texte pour le théâtre de marionnettes est ce grand inconnu défini au début, s'il est semé dans un terrain encore en friche, d'identifier d'abord les lignes directrices, les axes à partir desquels ses limites peuvent être établies. Les grandes traversées que je vais entreprendre sont donc dictées par les thèmes les plus récurrents dans le corpus, lesquels arrivent à trouver, grâce à la marionnette, leur expression précise. Ainsi, en analysant en profondeur les textes par des traversées de motifs, et en les mettant en résonance, lorsque les sources le permettent, avec leur mise en scène, je tenterai d'identifier ce que peut, aujourd'hui, la marionnette.

1. Didier Plassard, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin*, vol. 2, nº 21, décembre 2019, p. 399.

2 « La mémoire de la marionnette »

La première de ces traversées plonge directement dans le rapport que les écritures contemporaines pour la marionnette entretiennent avec des éléments du passé de cette forme théâtrale. Avec l'expression « mémoire de la marionnette » j'entends en effet le surgissement, sous la plume des auteurs actuels, des formes de récupération des éléments de la tradition ou des traditions marionnettiques. Que ce soit sous forme de récurrence de personnages traditionnels, de réécritures de textes anciens faisant partie du répertoire des castelets, de critiques, de citations ou d'intertextualité, une mémoire de la marionnette apparaît souvent dans les textes d'aujourd'hui. Cependant, cette mémoire ne se manifeste pas de manière conservatrice : des matériaux issus de différentes traditions sont utilisés dans des structures détachées de la tradition elle-même. Il n'y a pas, dans la plupart des cas, une continuité avec les pièces des siècles précédents, en termes de structure, de thèmes abordés et d'organisation dramatique, les textes examinés ici s'inscrivant dans un régime contemporain d'écriture dramatique. En réalité, il ne s'agit pas d'un processus d'évolution de la tradition elle-même. Ce que l'on observe, ce sont plutôt des implants d'éléments issus de différentes traditions qui se greffent aux productions actuelles. Autrement dit, il s'agit du mouvement d'un auteur contemporain qui ouvre vers le passé de la marionnette pour en utiliser librement des éléments. Le travail de cette « mémoire de la marionnette » est donc sélectif : les auteurs se réfèrent à certains aspects qu'ils choisissent de réutiliser — en les actualisant de manière plus ou moins radicale — en vertu des procédés dramaturgiques qu'ils leur permettent de mettre en œuvre. Ces aspects sont donc utilisés de manière adaptée à la poétique d'un texte particulier (l'utilisation des marionnettes par Marta Cuscunà dans la pièce *È bello vivere liberi !* en sera un exemple), ou ils répondent à une intention précise de confrontation avec la tradition, visant à remettre en question ses « dogmes » (comme cela apparaîtra notamment chez Gigio Brunello et Gyula Molnár). Dans d'autres exemples, de vraies réécritures sont à l'œuvre, tant de thématiques qui appartiennent depuis longtemps aux castelets populaires (*La Iena di San Giorgio*), que de textes issus du théâtre d'acteurs mais dont l'adaptation pour marionnettes est un cas de figure très répandu depuis des siècles (les textes de Shakespeare), ou de personnages qui vont être resémantisés (le Pinocchio vieilli dans *Bout de bois* par Jean Cagnard), permettant de transformer les anciens répertoires en nouvelles créations.

En ce sens, les écrits dans lesquels la mémoire de la marionnette est active peuvent apparaître comme des palimpsestes : ce sont des textes « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence [1] ». Des principes d'intertextualité externe sont ainsi à l'œuvre, surtout dans les cas de réécritures, où l'hypertexte cite de manière explicite son hypotexte. Ici, « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise [sont] comme autant de "transforms" de séquences (de codes) prises à d'autres textes [2] ». C'est, par exemple, particulièrement évident dans la réécriture de *Macbeth* par Gigio Brunello, dans laquelle l'original shakespearien reste reconnaissable et est cité fidèlement à plusieurs reprises. En revanche, lorsqu'il s'agit de reprendre des modes d'écriture typiques du théâtre pour marionnettes (la blague rapide, le quiproquo, les jeux de langage, etc.) ou des personnages particuliers, l'hypotexte est plus difficile à cerner. Lorsque Marta Cuscunà, par exemple, reprend les personnages d'Arlequin et Colombine, elle ne se réfère pas à un texte spécifique ni à un spectacle particulier. Par conséquent, plutôt que la référence à d'autres œuvres littéraires ou artistiques identifiables, ce qui se produit est la citation d'un répertoire étendu et anonyme, d'un héritage diffus.

Ces formes d'intertextualité s'arrêtent toutefois à un premier degré, plutôt immédiat, sans complexité excessive. On n'observe pas, par exemple, un usage paroxystique de l'intertextualité, telle que les auteurs postmodernes l'ont développée à une époque de contestations. Les modes marionnettiques (surtout ceux des marionnettes à gaine) sont utilisés ponctuellement dans les textes que j'examine, à l'exception des cas de réécriture plus complexes comme *Macbeth all'improvviso* de Gigio Brunello et les réécritures de l'histoire de la *Iena di San Giorgio* par Guido Ceronetti et Giuliano Scabia (qui datent des années 1970). Là seulement, en effet :

> […] la réécriture théâtrale devient, dans la sphère littéraire, une pratique caractérisée par un long « travail » sur le texte, fait de collages et de remaniements continus [3].

1. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 619.

2. Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », dans Michel Foucault, Roland Barthes et Jacques Derrida, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 311.

3. Leonardo Mancini, « Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene », *Mimesis Journal*, vol. 6, nº 1, juin 2007, p. 69-80.

Avec, toutefois, une différence fondamentale : l'hypotexte, appartenant au domaine de la marionnette, n'est pas la cible de l'ironisation qui a été, au contraire, appliquée à la culture savante par l'usage postmoderne du pastiche. Le pastiche ici n'est pas la transformation ludique de textes classiques, mais la reprise d'une culture populaire sans aucune ironie, mais qui est plutôt utilisée pour transmettre des motifs qui touchent aux profondeurs de l'humain.

2.1 Mise en question de la marionnette

L'opinion est largement répandue, tant chez les marionnettistes que chez les auteurs (et les chercheurs), que la marionnette ne supporte pas le bavardage. Ses répliques doivent être concises, le temps qu'elle reste sur scène doit être court, ou elle doit constamment alterner avec d'autres personnages. La fugacité semble être sa règle principale, dans ce que Julie Sermon a appelé « un principe d'accélération et de multiplication des jeux d'apparition et de disparition [1] ». Cela vaut surtout par rapport à la marionnette à gaine, « appendice de l'animateur qui, avec ses mains, lui permet des gestes rapides et improbables qui n'ont rien à voir avec le mouvement naturel humain [2] ». En effet, cette technique de manipulation n'a pas manqué d'influencer l'aspect dramaturgique, en déterminant un type de composition basé surtout sur la plaisanterie courte, satirique, sur le gag comique, sur les rebondissements. D'où un autre trait considéré comme typique : la gaine s'exprime à travers l'immédiateté, elle est étrangère à une certaine profondeur de signification. Les pièces pour marionnettes, dans l'imaginaire collectif, sont composées de courtes scènes qui se succèdent de manière non harmonisée, contenant des blagues faciles, voire vulgaires, et des personnages dont le spectateur attend toujours un certain type d'attitude :

> […] dans le théâtre de marionnettes […] il n'est jamais question de « psychologie » des personnages, de références naturalistes, de dialogues subtils, de situations socialement caractérisées [3].

1. Julie Sermon, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 48, automne 2010, p. 115.

2. Remo Melloni, « Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette », dans « Chi è di scena ? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole », supplément de la revue *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali*, vol. 3, 1999, Istituto beni artistici, culturali e naturali Regione Emilia-Romagna, p. 39.

3. Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo : il teatro di burattini e marionette*, *op. cit.*, p. 73.

En effet, une grande partie du théâtre de marionnettes à gaine, en particulier le traditionnel, est construite à travers l'utilisation non pas de personnages dotés d'une épaisseur psychologique propre mais de « types », nés de l'invention d'un marionnettiste (comme Guignol, créé à Lyon vers 1808 par Laurent Mourguet), ou tirés des *maschere* de la *Commedia dell'arte* : Arlecchino, Colombina, Brighella, Balanzone, Pulcinella sont encore aujourd'hui des personnages très utilisés dans le théâtre de marionnettes à gaine italien, et célèbres dans le monde entier. Dans les deux cas, la marionnette à gaine, bien qu'elle puisse être utilisée dans des histoires très différentes, correspond toujours au caractère de son personnage : Arlecchino apparaît comme le serviteur gai, maladroit et affamé, Balanzone comme le docteur faux savant, Brighella comme le serviteur rusé attaché à l'argent, etc. Ainsi, le théâtre de marionnettes, surtout celui de la gaine, peut souffrir de quelques stéréotypes. Cependant, le type de théâtre que Gigio Brunello a développé avec Gyula Molnár [1] est très éloigné de cet imaginaire. En ne dissociant jamais la conception textuelle de la vérification scénique, ces auteurs utilisent les canons de la tradition pour les réinventer et les rendre à nouveau originaux. Bons connaisseurs de la tradition et des caractères du théâtre de marionnettes à gaine, Gigio Brunello et Gyula Molnár se sont plongés dans ces mécanismes pour voir si des changements de perspective pouvaient renouveler cet art tout en conservant son efficacité. Ils ont choisi de « vérifier les tabous », selon l'expression de Gigio Brunello. C'est en ce sens que je propose de définir la première des configurations de la mémoire de la marionnette comme « mise en question de la marionnette ». La marionnette conserve ses aspects typiques, mais ceux-ci sont remis en cause, réinterrogés afin d'en dégager de nouvelles significations et représentations.

2.2 La gaine au cœur de l'écriture

Que se passe-t-il lorsqu'un personnage typique du théâtre de marionnettes s'empare de la plume d'un auteur contemporain ? Cette question, qui peut sembler un peu provocatrice, vise à souligner le fait que lorsqu'un auteur choisit de mettre la marionnette au premier plan du texte théâtral, elle s'impose comme le centre de toute action dramatique. Dans les textes de Gigio Brunello, la marionnette à gaine ne remplit plus seulement sa fonction la plus évidente, elle ne joue pas

1. Concernant leur collaboration, cf. II.3.7, « Un peu plus loin », dans cet ouvrage, p. 125.

les gags auxquels le spectateur peut s'attendre. Ses pièces forment des architectures complexes, des mécanismes dramaturgiques raisonnés dans lesquels les histoires vécues par les marionnettes leur permettent de s'éloigner de leurs rôles canoniques. Elles deviennent de fait protagonistes des histoires les plus innovantes, qui remettent souvent en cause leur statut. Les *maschere* classiques dérivées de la *Commedia dell'arte* ou des traditions régionales italiennes (Arlecchino, Brighella, Balanzone, Colombina, sont les plus récurrentes dans les textes de Gigio Brunello) sont associées à de nombreux autres personnages, inventés par l'auteur lui-même ; ou bien les mêmes personnages traditionnels sont plongés dans des situations inédites, ce qui donne des résultats tout aussi peu orthodoxes : dans les textes de Gigio Brunello, il peut arriver qu'Arlecchino ait peur des carottes et qu'un lapin soit retrouvé chez le diable. Le rôle stéréotypé des marionnettes est ainsi remis en question, ou même ouvertement critiqué.

C'est avec cette intention à l'esprit que, à partir de l'un des premiers spectacles conçus avec Gyula Molnár, Gigio Brunello introduit des éléments qui déterminent un écart par rapport à certains axiomes du théâtre de marionnettes à gaine traditionnel. *Un trovatello a casa del diavolo* [1] (1994) est un spectacle qui utilise des marionnettes classiques comme celles d'Arlequin, de Colombine et du Diable, et dont le texte, très maigre, se constitue à travers les mécanismes de l'improvisation. Il s'agit d'un canevas avec des dialogues très simples, mais qui contient la tentative de créer le texte comme s'il était issu de la personnalité des marionnettes elles-mêmes. Le Diable Alfredo aux mains froides, maître de maison, est amoureux de Colombina et voudrait l'épouser. Pour y parvenir, il fait appel à son serviteur Arlecchino. Colombina, quant à elle, ne veut rien savoir, car les mains du Diable sont trop froides. Avant de commencer le spectacle, le marionnettiste lui-même annonce au public qu'en mettant ses marionnettes à gaine dans sa valise, il a remarqué avec surprise qu'au-dessus de son bureau il y avait un petit lapin-marionnette abandonné, Ginetto. Pour ne pas le laisser seul, il l'a emmené en tournée en le couchant dans un panier au seuil du théâtre des marionnettes, qui est la maison du Diable. Ainsi, à l'ouverture du rideau, Colombina trouve l'enfant : comment le cacher et le protéger du Diable ? Celui-ci, en effet, est convaincu que pour se réchauffer les mains

1. *Un trovatello a casa del diavolo* [« *Un enfant trouvé chez le diable* »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo, conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, 1994.

il doit se procurer une paire de gants en fourrure de lapin. Mais la vie du petit Ginetto est sauvée par les actions de Colombina et Arlecchino, qui réussiront finalement à vaincre le Diable en le transformant en oignon inoffensif. L'histoire est en substance, bien qu'avec ses aspects curieux et particuliers, une opposition entre le bien et le mal, entre l'innocence du petit lapin Ginetto et la barbarie du Diable, qui souhaite profiter d'un innocent pour son intérêt personnel. Le personnage du lapin, inventé par Gigio Brunello, n'ayant pas la même nature que les autres personnages, permet de matérialiser l'innocence typique de l'enfance (Ginetto, étant nouveau-né, reconnaît tout le monde comme des figures parentales, appelant même « papa » le Diable qui veut le tuer) sans tomber dans la sensation écœurante qu'aurait engendrée l'introduction d'un nouveau-né aux traits humains. Plus proche du réel, une figure humaine ne jouirait pas de la même liberté diégétique que l'animal en peluche, précisément parce qu'il appartient à un autre ordre de réalité, à une dimension décalée.

À partir de cette intuition, d'autres ont suivi : Gigio Brunello insère la figure de Ginetto dans plusieurs spectacles, en la répétant et en la développant de façon toujours différente. Sans épuiser le motif de la réapparition du petit lapin, il vise au contraire à développer de façon cohérente le personnage d'un spectacle à l'autre. Ainsi, Ginetto grandit en traversant différentes étapes : dans *Trovatello due. Festa di compleanno* [1] (2004) il fête son premier anniversaire et commence à montrer cette curiosité typique des enfants, à poser de nombreuses questions, à exiger ce qu'il veut ; dans *La Carota* [2] (2006), le petit lapin va à l'école primaire et raconte, dans ses devoirs, la maladie dont souffre son oncle Arlecchino ; enfin, dans *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi* [3] (2008), il se rend à l'école en scooter et affirme ne plus être un enfant. Cette marionnette insolite, en plus de grandir d'un spectacle à l'autre, voit son caractère se définir progressivement, pour lui donner les traits d'un personnage. Ainsi, la marionnette n'épuise pas son sens au moment où elle accomplit une action, mais donne l'illusion d'être porteuse d'une existence

1. *Trovatello due. Festa di compleanno* [« Un enfant trouvé, deux. Fête d'anniversaire »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo, conception et mise en scène de Gigio Brunello, 2004.

2. *La Carota* [« La Carotte »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo. Conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, 2006.

3. *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi* [« Comment les Étrusques sortirent de la crise »], spectacle de marionnettes à gaine dans le castelet pour marionnettiste solo. Conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, 2008.

autonome et particulière. Il n'est pas difficile de reconnaître dans ce processus les caractéristiques que j'ai soulignées lorsque j'ai traité du théâtre d'objets [1] : l'objet raconte son propre drame, devient le sujet de l'action scénique, le protagoniste de l'histoire qui est racontée à travers lui. L'acteur ou le manipulateur, quant à lui, « non seulement utilise les objets, mais il est également utilisé par eux [2] ». Les leçons du théâtre d'objets, dans lequel l'objet prend le dessus, devient autonome, semblent avoir laissé une forte empreinte dans le travail effectué par les deux auteurs, en fonctionnant aussi comme point de départ pour leurs expérimentations à l'intérieur du castelet. Chez Gigio Brunello, c'est la marionnette à gaine — elle-même un objet — qui prend le dessus. Ce procédé va donc à l'opposé des caractéristiques indiquées par Luigi Allegri, qui excluait, à l'intérieur du théâtre de marionnettes, la possibilité de l'existence d'une profondeur psychologique des personnages [3]. Le lapin Ginetto n'est qu'un des exemples de marionnettes qui font montre d'une personnalité propre, d'une individualité et presque d'un libre arbitre qui transmet au spectateur — ainsi qu'au lecteur des textes de Gigio Brunello — une idée de l'autonomie du personnage. C'est une caractéristique que l'on retrouve en de nombreuses occasions dans l'œuvre de l'auteur.

Dans *La Carota*, le petit lapin Ginetto écrit un thème à l'école : « Mon oncle est mourant. » Arlecchino est en effet tourmenté par une phobie bizarre des carottes, qui le maintient au lit et lui provoque des moments de délire. Sa petite amie Colombina, enceinte, en souffre, et le docteur Balanzone dit qu'il ne s'en sortira pas vivant. De son côté, Brighella souhaite profiter de la situation pour obtenir le scénario des blagues qui font rire, et espère donc que les prédictions de Balanzone sont correctes. Cependant, il sera déçu car Arlecchino, à travers une évocation digne d'une séance psychanalytique, trouvera le souvenir qui le traumatisa étant enfant, guérissant ainsi de la phobie des carottes. Le spectacle se termine par la fin heureuse de la naissance du fils d'Arlecchino et de Colombina. Dans cette pièce Arlecchino est donc au centre de plusieurs

1. Cf. I.3.4, « Pour les objets », dans cet ouvrage, p. 51.

2. Gyula Molnár, *Teatro d'oggetti*, *op. cit.*, p. 47.

3. Voir Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo : il teatro di burattini e marionette*, *op. cit.*, p. 119. Allegri y soutient que la marionnette, dans sa substance matérielle, dans l'absence d'un « intérieur » au-delà de l'écorce visible, dans l'absence, notamment, d'une volonté consciente qui détermine les actions, « ne personnifie pas un personnage mais "est" un personnage ».

modifications apportées à la tradition. Tout d'abord, la marionnette d'Arlecchino reste toujours présente sur scène, alitée à cause de sa maladie, annulant le jeu typique d'apparition et de disparition ; ensuite, la pièce parvient à transmettre le sentiment de la mort imminente d'Arlecchino bien que, tout le monde le sait, les marionnettes ne meurent pas ; finalement, pris par son délire, Arlecchino ne s'exprime pas à travers ses blagues caractéristiques mais par des interventions poétiques, qui portent la réflexion sur un plan beaucoup plus profond et existentiel.

> Arlecchino. — *(En délire)* Éteignez le soleil… le soleil le soleil ! Soleil, pourquoi fais-tu fondre mon drap ? Le soleil fait fondre la neige parce que la neige est blanche. Si elle était jaune comme l'or ou rouge, le soleil prendrait peur, et s'enfuirait loin. C'est pourquoi le drap tombe en flocons. J'ai froid, j'ai froid. Et le froid grimpe au sommet d'une longue échelle et de là, les flocons blancs tombent blancs mais aussi verts et puis jaunes rouges bleus et violets, parce que la neige tombe en forme de losange et l'herbe gelée coud tous les losanges ensemble [1].

Dans *La Carota*, l'agitation d'Arlecchino se dirige aussi vers son manipulateur, « l'Homme », perçu en tant que présence « d'inquiétante étrangeté » :

> Arlecchino. — À un certain moment, le rideau tombe, cela arrive toujours, non ?… Et après ? Qu'est-ce qu'il y a après le rideau ? Homme, si tu es là montre-toi ! Pourquoi tu vieillis alors que je suis éternel ? Comment la créature peut-elle vivre plus que le créateur : c'est une contradiction dans les termes… Ce serait comme verser de l'eau du verre dans la bouteille, (ou comme si l'arbre cherchait un peu d'ombre sous sa feuille…) Homme : pourquoi je dis des blagues que tu sais déjà que je vais dire ? Où est ma liberté ? Et pourquoi Balanzone a toujours été vieux et je n'ai jamais été petit [2] ?

Chez Gigio Brunello, il y a plusieurs occurrences de remontrances adressées au marionnettiste, surtout venant d'Arlecchino. Au début de la pièce *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, Arlecchino prévient les spectateurs de la nature peu amusante de la pièce, déplorant le choix du marionnettiste de présenter un spectacle sur la crise économique.

1. Gigio Brunello, *La Carota*, dans *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 125.
2. *Ibid.*, p. 132.

Dans *Macbeth all'improvviso*, véritable manifeste des réflexions mises en avant par Gigio Brunello et Gyula Molnár, la marionnette arrive à provoquer une rébellion totale contre son manipulateur. Ici, le refus d'Arlecchino de remplir le rôle de *maschera* humoristique voulu par le marionnettiste entraîne une prise de position radicale : la marionnette revendique son libre arbitre dans le choix de mettre en scène le *Macbeth* de Shakespeare à l'insu du marionnettiste.

Bien que l'on puisse relever, dans des textes et des spectacles de marionnettes d'autres auteurs, des interactions entre figures et marionnettistes, le fait que ces interventions « autonomes » de la marionnette visent à enquêter sur son propre statut ontologique et à autodéterminer une altérité, une affirmation du « soi », reste un élément rare. Une occurence précédente de ce phénomène peut être néanmoins observé dans un texte qui, bien que conçu pour des acteurs, s'empare de la marionnette pour développer un discours philosophique autour de la condition humaine. *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette* [1], composé en 1883 par le dramaturge et librettiste italien Giuseppe Giacosa, est une pièce en vers, conçue pour des acteurs jouant des marionnettes. L'action a lieu dans l'arrière-scène d'un théâtre de marionnettes, où celles-ci demeurent suspendues. Le Docteur prétend avoir lu dans un livre que les marionnettes sont entraînées par des fils manœuvrés par les hommes, provoquant l'incrédulité de ses compagnons. Colombina propose de montrer que les hommes aussi sont tenus par un fil, le fil qui leur lie le cœur. Chacune des marionnettes raconte alors une histoire sur la méchanceté et la tristesse de la vie humaine. Peut-être, conclut finalement Colombina, que le fil est invisible pour ceux qui l'ont, et que, tout comme les hommes, les marionnettes ne se rendent pas compte de ce qui les tient attachées. Ses compagnons ne la croient pas, et tandis qu'ils exposent leur croyance dans leur autonomie, les marionnettistes les retirent un à un du magasin et les font monter sur scène : le spectacle va commencer. Les marionnettes de Giacosa pensent être autonomes et n'arrivent pas à croire qu'elles sont attachées à un fil et que quelqu'un les manœuvre. Elles se trompent, certes, mais avec une conviction profonde.

C'est précisément cette conviction d'autonomie, cette affirmation d'indépendance que l'on retrouve dans les volontés individuelles attri-

1. Giuseppe Giacosa, *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette*, Turin, F. Casanova Libraio-Editore, 1883. *Il Filo* a été interprété par Eleonora Duse, dans le rôle de Colombina, au Teatro Carignano de Turin, en janvier 1883.

buées par Gigio Brunello à ses marionnettes. Dans *La Grande Guerra del sipario* [1] (2015), les protagonistes sont Linda et Mario (des noms très répandus), deux marionnettes dites « anonymes » parce qu'inconnues. Le couple vit sa vie quotidienne derrière le rideau, sur une scène où ils auraient dû jouer le mythe de Philémon et Baucis, si la production n'avait pas été soudainement arrêtée. Au début du spectacle, le marionnettiste, en prêtant la voix au Général Crocodile, évoque la vie des marionnettes anonymes, qui a continué à se dérouler derrière le rideau baissé :

> Marionnettiste. — Nos remerciements vont non seulement à ceux qui, au long de la scène, ont réalisé les exploits les plus nobles pour le plaisir du public payant, non seulement à Arlecchino, Pulcinella, Orlando, Don Quijote, Rin Tin Tin et tant d'autres marionnettes illustres qui tirent gloire et succès du rideau ouvert, mais aussi à toutes ces marionnettes anonymes qui, le rideau fermé, mènent leur vie de tous les jours, inconnue de la plupart de gens. Derrière le rideau fermé, elles se promènent, dorment, entretiennent le jardin, aiment, repassent, promènent le chien, achètent des pommes de terre au marché [2].

Ainsi, dans ses pièces, Gigio Brunello construit des discours métathéâtraux autour des marionnettes, en développant chacune d'elles selon son propre caractère. Les marionnettes à gaine ne sont pas utilisées pour rejouer des rôles stéréotypés, ni quand elles sont employées conformément à leur type traditionnel, ni quand elles sont utilisées pour représenter des personnages du théâtre d'acteurs (le cas de *Macbeth all'improvviso* sera étudié plus loin). La marionnette dans laquelle cet aspect est le plus reconnaissable est celle d'Arlecchino. Le personnage d'Arlecchino, dérivé du « masque » vénitien, est communément connu comme le valet maladroit, au langage coloré, toujours affamé mais extrêmement paresseux. Dans tous les textes de Gigio Brunello où apparaît Arlecchino, il conserve quelques caractères typiques du *zanni* de la *Commedia dell'arte*, mais développe aussi sa propre personnalité d'un texte à l'autre. J'ai déjà constaté comment, dans *La Carota*, sa principale préoccupation n'est plus de faire un bon repas, mais de dépasser un traumatisme d'enfance qui lui cause des moments de délire chaque

1. *La Grande Guerra del sipario* [« *La Grande Guerre du rideau* »], acte unique pour marionnettes à gaine et à doigts pour marionnettiste solo, conception de Gigio Brunello et Gyula Molnár, 2015.

2. Gigio Brunello, *La Grande Guerra del sipario*, dans *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 73.

fois que quelqu'un prononce le mot « carotte ». Dans *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, à cause de la crise économique, les ressources financières du théâtre où vivent les marionnettes sont réduites au minimum, de sorte qu'Arlecchino se retrouve soudainement privé de ses attributs typiques. D'abord c'est son masque qui disparaît, et son visage se transforme en celui d'un vieil homme, sillonné de rides et avec une barbe blanche. Son bâton (utilisé pour les scènes de bastonnade) refuse de devenir le bâton de marche d'un vieil homme, et préfère se mettre à son compte, abandonnant ainsi son maître. Resté sans masque et sans bâton, Arlecchino est même abandonné par son cœur, qui part seul à la recherche des deux autres attributs pour pouvoir recoller les morceaux.

Tout comme Ginetto et Arlecchino, les marionnettes à gaine dans le théâtre de Gigio Brunello et Gyula Molnár traversent des aventures, des difficultés, des phases de la vie qui les rendent protagonistes de leur propre histoire, qu'il s'agisse de personnages nouveaux ou d'héritiers de la tradition. Dans *Beati i perseguitati a causa della giustizia perché di essi è il regno dei cieli* (2005), Jésus et Pinocchio conversent à travers les murs d'une cellule de prison, découvrant qu'ils ont beaucoup de choses en commun : ils sont fils de charpentier, ils peuvent marcher sur l'eau… Ou encore dans *Circumvesuviana. Sante Reliquie urbane* (2013) Pulcinella et la Mort couronnent leur interminable course-poursuite — qui n'est rien d'autre qu'une lutte amoureuse — par la naissance d'une fille. La tradition est décomposée, et l'on joue avec ses éléments. Les marionnettes sont au centre de situations, d'intrigues cousues sur elles et non récupérées dans des canevas précédents. Cela se fait également au détriment de certains dogmes attribués à la gaine : les marionnettes de Gigio Brunello prononcent des discours profonds, parfois sous forme de monologue, elles restent longtemps sur scène, parfois pendant toute la durée du spectacle. La vulgarité n'est jamais gratuite ; il n'y a pas de pets, et quasiment pas de scènes de coups de bâton. Tout est remis en question, car dès le début de sa collaboration avec Gyula Molnár (à la fin des années 1970), ce qui intéressait Gigio Brunello, c'était d'écrire des textes de haute valeur dramaturgique pour les marionnettes à gaine, en contraste avec ce qui se passait dans les castelets de l'Italie de l'époque :

> Il suffisait d'apprendre des *guarattelle* le rythme rapide de l'action et de l'appliquer au décalogue traditionnel du divertissement fait de poursuites, de coups de bâton, de clins d'œil au public, de jeux de mots et de fins heureuses. […] Ça pouvait le faire, ça marchait. Après tout, c'est la raison pour laquelle les contes de fées sont populaires, et on peut dire la même chose des *maschere* et des marionnettes qui assurent le triomphe du bien par la raclée. Mais cela empêchait la recherche drama-

> turgique et la possibilité d'innover dans la langue, ce qui m'intéressait davantage [1].

Contre cette fossilisation du traditionnel, à travers des procédés de transformation sémantique des personnages typiques des traditions populaires, Gigio Brunello s'est efforcé de mettre fin à l'exclusion du théâtre de marionnettes de la littérature.

2.3 Greffes du passé dans des dramaturgies contemporaines

Insérés dans le régime contemporain de l'écriture, les éléments et les personnages les plus typiques du théâtre de marionnettes peuvent se révéler de précieux outils pour les auteurs contemporains. Ceux-ci citent et réutilisent librement des canons, effectuant un mouvement de récupération des éléments liés à différentes traditions de la marionnette à gaine. Les éléments structurels des pièces de Polichinelle, en particulier — la juxtaposition de courtes scènes, la confrontation entre Polichinelle et un seul personnage à la fois, les combats, la trivialité — sont repris par l'auteur Gérard Lépinois pour devenir le pivot de son architecture dramatique, c'est-à-dire un texte composé exclusivement de la description verbale de telles actions, de routines typiques. Par ailleurs, des personnages dérivés de la *Commedia dell'arte* peuvent être réemployés dans une écriture dramatique contemporaine qui s'inscrit dans le genre du théâtre de narration et d'engagement politique, comme celui réalisé par Marta Cuscunà. Face aux thèmes difficiles abordés — la lutte partisane et ses épisodes de violence — la marionnette à gaine, avec son franc-parler et sa capacité à faire rire, s'avère un expédient fonctionnel pour diriger l'empathie du spectateur, en la préservant même dans les moments éthiquement complexes de la narration.

2.4 Espace dramatique comme espace dramaturgique

Gérard Lépinois a écrit *La Chpocalypse* [2] à la suite d'une commande du marionnettiste Alain Recoing. Partant du personnage de Polichinelle, des routines typiques et des personnages qui l'accompagnent habituellement (le Chien, le Gendarme, la Mort — ici sous la forme de Potence), Gérard Lépinois a créé un texte aux traits postdramatiques.

1. Gigio Brunello, « Dar testate alle quinte », dans Cristina Grazioli et Matteo Melchiorre (dir.), *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, Città di Castelfranco Veneto, 2020, p. 75.

2. Gérard Lépinois, *La Chpocalypse*, texte inédit, 1991. Tapuscript conservé à l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières.

De fait, du point de vue de la composition formelle, le texte n'a plus rien d'un dialogue dramatique. Il s'agit d'une description d'actions, d'une didascalie incroyablement longue. Bien que la pièce n'ait finalement jamais été montée, il est très probable, d'après le style du texte, que Gérard Lépinois l'ait écrite en contact étroit avec le marionnettiste, probablement après avoir assisté à une série d'improvisations. Le texte, en effet, raconte ce qui se passe devant les yeux du spectateur. Il se compose d'images, de descriptions de la vision scénique. C'est comme si la structure du théâtre de Polichinelle, souvent composée d'un montage de courtes scènes, était transposée par l'auteur sur le papier.

> La source de violence
>
> A)
> Dame Gigogne accroupie. Ample robe, mamelles multiples. Elle est en train de pondre.
> Un Gigogneau sort de sous sa robe. Il commence à battre sa mère impassible.
> Puis il s'endort.
>
> Gigogne se remet à pondre. Un second Gigogneau sort de sous sa robe.
> Il porte un chapeau de gendarme.
> Il aperçoit son frère endormi et préfère aller taper dessus.
>
> Quand le premier né est assommé, le Gigogneau-gendarme s'endort contre lui.
> Gigogne exulte d'avoir accompli son devoir.
> Elle appelle stridemment sa sœur. Puis sort [1].

De cette façon, la marionnette, sa représentation, la description de ses mouvements sur scène prennent possession de tout l'espace dramatique. Pourtant, il ne s'agit pas de simples indications, ni de notes de mise en scène : le soin avec lequel le texte est confectionné et le rythme concis et musical de la langue indiquent une opération d'écriture minutieuse. C'est d'ailleurs l'auteur lui-même qui explique le lien étroit qu'il recherchait, dans sa démarche d'écriture pour la marionnette, entre la parole et l'action théâtrale :

> Ce qui m'intéressait, qui correspondait à ma démarche d'écriture préalable, c'était que ce n'est pas un théâtre où on peut proprement parler de la parole, c'est un théâtre où un double sens de l'écriture littéraire et théâtrale pouvait avoir cours et s'affirmer. […] J'essayais d'écrire une

1. Gérard Lépinois, *La Chpocalypse*, *op. cit.*, p. 1.

> espèce de geste théâtral, des gestes pour un personnage x — ou des personnages x —, quelques objets ou figures [1].

En lisant le texte de *La Chpocalypse*, le lecteur voit toute la pièce se réaliser devant lui : ce qui est écrit se matérialise. Le sens n'est plus celui qui est véhiculé par la parole, mais celui de la parole véhiculée par la marionnette dans son geste. Dans *La Chpocalypse* se développent ainsi des « effets de focalisation externe, qui tendent à faire de la scène le castelet de l'auteur et de son écriture [2] ». Gérard Lépinois décrit et observe la figure apparaissant sur scène dans une perspective de « hors-champ dramatique [3] ». La parole devient ainsi un instrument de manipulation — du langage, de la marionnette, du texte, de la scène. Grâce au rapport de symbiose entre l'écriture et le mécanisme scénique, l'espace dramatique s'avère finalement être un *espace dramaturgique*. Les mots décrivent les marionnettes dans leur évolution sur la scène, et deviennent en même temps un instrument de manipulation sur le papier : ils manipulent le sens, pour faire advenir la vision.

2.5 Théâtre de narration et marionnette

Un autre exemple de récupération des caractères traditionnels de la marionnette se trouve dans le premier texte, en tant que marionnettiste-autrice, de Marta Cuscunà. *È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo* [4] (2009) est une pièce qui raconte la résistance antifasciste en Italie du Nord à travers la biographie d'une jeune combattante, Ondina Peteani. La rencontre avec cette figure tenace de jeune fille a lieu par hasard, lorsque Marta Cuscunà lit la biographie d'Ondina Peteani, qui a donné son titre au spectacle [5].

1. Gérard Lépinois, entretien réalisé le 7 avril 2020.

2. Julie Sermon, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 48, automne 2010, p. 116.

3. *Ibid.*

4. *È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo* a été publié avec deux autres pièces qui, ensemble, constituent une trilogie de « résistances féminines ». Marta Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine, Forum, 2019. Quelques courts extraits du spectacle peuvent être visionnés en ligne : www.youtube.com/watch?v=5375gGEKtkE (consulté le 19 septembre 2022). Le teaser du spectacle est en ligne sur le site de l'artiste : www.martacuscuna.it/e-bello-vivere-liberi (consulté le 19 septembre 2022).

5. Anna Di Gianantonio et Gianni Peteani, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*, Trieste, Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.

La pièce, divisée en sept chapitres, retrace son histoire. Ondina est née à Trieste le 26 avril 1925, et à l'âge de dix-sept ans seulement, décide de devenir militante clandestine du Parti communiste italien (PCI). Elle commence rapidement à accomplir ses premières actions de résistance sous le pseudonyme de « Natalia ». Au cours des combats contre les Allemands, les résistants succombent après une lutte acharnée. Ondina et le camarade Stecchi sont envoyés à la poursuite du traître Blechi, qui a causé la mort de nombreux résistants après s'être infiltré parmi eux. En 1944, Ondina est déportée dans le camp de concentration d'Auschwitz comme prisonnière politique. Elle survivra malgré les épreuves physiques et psychologiques. La pièce se termine avec un souffle d'espoir : l'horreur vécue dans le camp n'effacera pas en elle la conviction de devoir lutter pour la résistance et la liberté.

La pièce se caractérise par un mélange de différentes formes dramatiques qui, dans chacun des sept chapitres qui la constituent, varient en fonction du noyau narratif abordé. En effet, le texte d'*È bello vivere liberi !* a été conçu pour un spectacle mêlant le jeu d'acteur et l'utilisation des marionnettes. La version publiée du texte utilise les didascalies de manière efficace pour indiquer au lecteur les mouvements de l'actrice et les actions réalisées avec des marionnettes et des pantins. Ce sont des indications qui n'étaient pas présentes dans la rédaction originale de l'autrice, mais qu'elle a jugé important d'introduire pour ne pas priver le lecteur de l'aspect visuel. Comme l'explique la première didascalie, « l'espace vide au centre de la scène sera occupé par l'actrice, qui passera continuellement de la narration diégétique à la mimèsis du personnage [1] ». Une grande partie du spectacle est en effet jouée par l'actrice selon les techniques du « *teatro di narrazione* » (« théâtre de narration »), notamment de ce qui, en Italie, a été appelé « *teatro di impegno civile* [2] » (« théâtre d'engagement civil »), c'est-à-dire un théâtre qui raconte des événements réels ancrés dans la mémoire collective, et qui interroge la société en construisant des « ponts de mémoire vivante entre les

1. Marta Cuscunà, *Resistenze femminili*, *op. cit.*, p. 36.

2. Voir Cristina Valenti, « Teatro, informazione e controinformazione », dans *Prove di drammaturgia*, 2008, XII, 1 (juillet 2008), Pise, Titivillus, 2014, p. 53 (e-book) : « Le théâtre d'engagement civil est né au début des années 90 en même temps que le théâtre de narration ; il est né d'un nouveau besoin de la part de jeunes artistes d'assumer personnellement la narration de faits (du présent ou du passé) dans le but personnel de contribuer à la construction de la mémoire collective à travers une narration autre que la représentation des faits fournie (ou non) par les médias. Et dans le but théâtral d'informer et d'éduquer les spectateurs sur la base d'un travail approfondi de recherche, de collecte de données et de témoignages. »

générations [1] ». Le précurseur du théâtre de narration proprement dit, dont la naissance et la diffusion en Italie remontent principalement aux années 1990 [2], a été le célèbre spectacle *Mistero Buffo* [3] de Dario Fo, un ensemble de monologues inspirés de thèmes bibliques de dérivation populaire — mis en relation avec les mouvements sociaux de l'Italie de la fin des années 1960 — joués par l'auteur-interprète-metteur en scène seul sur le plateau. Dans le théâtre de narration, de fait, le narrateur (qui est aussi l'auteur du texte) s'adresse directement au public, son seul interlocuteur, en parlant en son nom propre, sans incarner un personnage durable. La génération postérieure à Dario Fo a repris ce principe du théâtre « narré », en accordant toutefois encore plus de centralité au récit et à la parole, alors que chez Dario Fo les mots, les sons, les vers et les gestes formaient un ensemble sémantique indissociable. En Italie, le théâtre de narration des années 1990, centré sur l'histoire collective et l'enquête documentaire, a atteint une grande popularité, à tel point que le spectacle de Marco Paolini *Il racconto del Vajont* [4] a été diffusé en direct [5] par la RAI (Radio-télévision

1. Daniele Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milan, Edizioni Ambiente, 2010, p. 10.

2. Pour l'histoire et les caractéristiques du *teatro d'impegno civile* et pour ses nombreux contacts avec le théâtre de narration, voir Letizia Bernazza, *Frontiere di Teatro Civile*, Rome, Editoria & Spettacolo, 2010. Daniele Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milan, Edizioni Ambiente, 2010. Stefano Casi et Elena Di Gioia (dir.), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spolète, Editoria & Spettacolo, 2012. Gerardo Guccini (dir.), *Prove di Drammaturgia*, XII, 1 (juillet 2008). Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi et Cristina Valenti, « Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress », *Prove di drammaturgia*, V, 2 (décembre 1999). Renata Molinari, « Di canti, storie e autori », *Patalogo*, XXVI. Nicola Pascqualicchio, « La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi », *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV, 1 (2016).

3. Dario Fo, *Mistero buffo*, première représentation le 1er octobre 1969 à Sestri Levante. Le texte du spectacle a été publié plusieurs fois. Première publication : Dario Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Tipografia lombarda, 1969. Pour des publications plus récentes : Dario Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Turin, Einaudi, 2003 ; Dario Fo, *Mistero buffo*. Sous la direction de Franca Rame. Nouvelle édition intégrale avec un prologue inédit de l'auteur, Parme, Guanda, coll. « Quaderni della Fenice », 2018.

4. *Il Racconto del Vajont*, « oraison civile » composée par Marco Paolini et Gabriele Vacis, avec la collaboration de Gerardo Guccini et Alessandra Ghiglione, interprétation et mise en scène Marco Paolini, 1993. Voir : www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-racconto-del-vajont (consulté le 6 septembre 2022).

5. La diffusion d'*Il racconto del Vajont* sur Rai 2 le 9 octobre 1997, adapté pour la télévision par Gabriele Vacis, a reçu l'Oscar de la télévision comme meilleur programme de 1997.

italienne) sans coupures publicitaires à l'occasion du 34e anniversaire de la catastrophe de Vajont [1], totalisant une audience de trois millions de téléspectateurs.

Comme l'explique Gerardo Guccini — qui a par ailleurs collaboré à l'écriture d'*Il racconto del Vajont* — dans le théâtre de narration :

> Les conditions qui permettent au théâtre contemporain d'entremêler la « représentation de la réalité » et la « vérité de la performance » sont l'effondrement des distinctions catégoriques entre diégèse et mimèsis, et l'affirmation d'un jeu d'acteur à plusieurs registres, qui passe agilement de la narration à l'interprétation dramatique, de l'énonciation de données à l'action corporelle, d'un théâtre dominé par la tâche informative à la donation de soi [2].

Les transitions entre la narration diégétique et l'interprétation dramatique sont indiquées dans le texte de *È bello vivere liberi !* par l'apparition du nom du personnage avant les répliques. Ces parties jouées sont divisées en moments dialogiques, avec des échanges de répliques entre différents personnages, et en moments narratifs, ces derniers étant confiés exclusivement au personnage d'Ondina. Le plan de la narration diégétique est ainsi divisé, confiant à la troisième personne les parties décrites par la narratrice et à la première personne les situations racontées à travers le regard direct du protagoniste. Chaque personnage est interprété par l'actrice à travers des changements de voix précis et des postures physiques particulières, selon une caractérisation qui se réfère d'une part à la comédie dialectale (surtout lorsqu'il y a des insertions de la langue frioulane dans les répliques des personnages), d'autre part, la caractérisation des attitudes et des postures par lesquelles l'actrice exécute les actions avant de les énoncer rappelle ouvertement les pantomimes du cinéma muet [3]. Le langage mimétique du corps et le langage diégétique de la narration constituent déjà une première forme d'hybridation de différentes techniques qui, comme on l'a vu, renvoient de manière cohérente aux pratiques propres au théâtre de narration. Au niveau performatif, l'actrice passe rapidement de la diégèse à la mimè-

1. La catastrophe de Vajont s'est produite le soir du 9 octobre 1963, dans le réservoir hydroélectrique artificiel du torrent Vajont dans la vallée du même nom (à la frontière entre le Frioul et la Vénétie), lorsqu'un glissement de terrain a plongé dans le lac de retenue ; le débordement consécutif des eaux a provoqué l'inondation et la destruction, en quatre minutes, des cinq villages de la vallée et la mort de 1 917 personnes.

2. Gerardo Guccini, « Quando il teatro ci racconta », *Prove di Drammaturgia*, XIII, 1, *op. cit.*, p. 16.

3. *Ibid.*, p. 38.

sis, entrant et sortant des personnages dont elle rend parfaitement la typicité, en évitant toutefois d'atteindre une identification complète, afin de ne pas amener le spectateur à identifier complètement l'actrice à un personnage. C'est un trait qui appartient aux modes du théâtre de narration, dans lequel, comme l'affirme Nicola Pasqualicchio :

> Au-delà des procédés, eux aussi très différenciés, par lesquels les narrateurs-acteurs en viennent à donner forme à leurs personnages, ce qui apparaît au public, ce sont des silhouettes livrées en quelques gestes ou expressions rapides, répétitives pour permettre une reconnaissance immédiate, dotées de la vivacité extérieure du croquis, non de la profondeur psychologique du portrait [1].

En ce sens, le détachement maintenu par les « narracteurs [2] » vers les personnages semble se rapprocher du processus performatif typique du théâtre de marionnettes : que le manipulateur soit caché dans le castelet ou visible sur la scène, qu'il donne vie aux objets en les faisant parler ou en racontant leur histoire, il reste toujours une altérité par rapport à l'objet manipulé. Cette distance entre la marionnette et le marionnettiste empêche toute forme d'identification de l'humain avec l'objet inanimé. Au moment où il manipule une marionnette, le marionnettiste, qu'il soit à vue ou pas, lui laisse toute l'action. Le marionnettiste peut adhérer aux humeurs du pantin ou participer à ses actions, mais il ne peut pas s'identifier à lui, car c'est la marionnette elle-même qui remplit la fonction de personnage. De même, la performance « épique » mise en place par Marta Cuscunà dans cette pièce laisse l'interprète cachée au profit de la figure-personnage. Au moment où Ondina devient une partisane, la transition rapide de la diégèse à la mimèsis est un exemple clair du processus décrit jusqu'ici :

> L'arrivée inattendue de la [brigade] Garibaldi a provoqué des troubles dans la région et Fontanot et ses camarades ont décidé de prendre contact avec le groupe. En charge du relais était :
>
> > Ondina. — (*Elle ramasse les vêtements pliés qui étaient sur la scène depuis le début et, en les dépliant, découvre qu'il s'agit d'un pantalon d'homme foncé*). Des pantalons ? ! Mon premier pantalon ! Vous

1. Nicola Pascqualicchio, « La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi », *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV, 1 (2016), p. 221.

2. « *Narrattori* », néologisme inventé par Pier Giorgio Nosari. Voir Pier Giorgio Nosari, « I sentieri dei raccontatori di storie. Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione », dans Gerardo Guccini (dir.), « Per una nuova performance epica », *Prove di Drammaturgia*, X, 1 (juillet 2004).

> devriez voir la tête de Nina et des autres quand ils me voient être la première de tout le pays à porter un pantalon !
>
> (*Elle enfile son pantalon, enlève sa jupe par-dessus sa tête et la jette en l'air, révélant une doublure rouge vif. Elle met son chapeau de partisan avec l'étoile rouge*).
>
> Ondina Peteani, dix-huit ans. Partisane.
>
> Nom de guerre : « Natalia ».
>
> Et elle va, la camarade Natalia va, en haut des montagnes et le long de chemins escarpés en s'accrochant aux rochers [1]. […]

Dès qu'elle commence à parler à la première personne, l'actrice endosse — ici littéralement — le rôle d'Ondina, sans toutefois laisser au spectateur le temps de faire l'identification interprète-personnage. Pas seulement : l'action de s'habiller, de se mettre dans ses chaussures, détermine une caractérisation avant tout visuelle, qui transforme, pour un moment, l'interprète en la *figure* d'Ondina ; à travers le corrélatif-objectif du pantalon, le spectateur perçoit une *figuration* d'Ondina et de son nouveau rôle, mais pas la définition complète d'un personnage. L'objet, le vêtement qui va recouvrir le corps de l'actrice, est utilisé comme un complément visuel pour signifier le personnage, ainsi qu'une marionnette pourrait le faire.

Ce procédé se définit encore plus dans les scènes utilisant des marionnettes. Les moments où elles apparaissent correspondent à deux moments fondamentaux de l'histoire d'Ondina Peteani, racontés dans les deux derniers chapitres du texte : la scène où Ondina et Stecchi poursuivent et tuent le traître Blechi ; la scène qui raconte l'expérience d'Ondina dans le camp d'extermination. Dans la première, Marta Cuscunà manipule des marionnettes à gaine derrière un panneau, tandis que dans la seconde elle manœuvre deux pantins à vue, les bras rentrés dans deux grands gants en caoutchouc noir. Le premier cas sera exploré ici, en raison de l'intérêt explicite de l'autrice pour la forme populaire des marionnettes à gaine, et de son désir de reprendre une fonction cruciale qu'elles ont jouée pendant la lutte partisane :

> Dans les mémoires historiques des témoins [2], les partisans eux-mêmes rappellent comment le commissaire politique de la brigade à laquelle appartenait Ondina avait écrit un canevas, un croquis dramatique [3], que

1. Marta Cuscunà, *Resistenze femminili*, *op. cit.*, p. 57.

2. Voir Riccardo Giacuzzo, *Quelli della montagna : storia del Battaglione triestino d'assalto*, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, 1972.

3. Titré *La Fine del traditore*. Voir Giorgia Gobbi, « Introduzione », dans Marta Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia*, *op. cit.*, p. 14.

> les partisans eux-mêmes ont mis en scène pour raconter comment ils avaient réussi à tuer l'espion après bien des difficultés. Il était impératif d'avertir même les villages les plus reculés du Karst que le traître avait été éliminé, afin que les gens recommencent à aider les partisans. Le théâtre populaire avait été utile à la Résistance en tant que vecteur d'information. Cette fonction du langage du théâtre populaire m'a conduite à chercher une manière de retrouver ce langage sur scène pour raconter ce même épisode [1].

Le rôle « civique » du théâtre de marionnettes en temps de guerre est attesté par divers témoignages. Déjà utilisé pendant la première guerre mondiale comme outil de divertissement pour les soldats au front, le théâtre de marionnettes a également servi d'outil politique, en Italie comme ailleurs. Sous le régime fasciste, par exemple, il figurait parmi les nombreux vecteurs de la propagande. Toutefois, la même fonction pouvait également être utilisée, par les franges opposées au régime, pour la propagande antifasciste, comme en témoignent certaines œuvres de la *famiglia d'arte* Sarzi, par les marionnettistes Otello, Lucia et Gigliola, antifascistes et partisans. Ou encore, ainsi qu'évoqué plus haut, pendant la Résistance, les partisans ont créé des canevas avec marionnettes pour faire circuler les informations. Cette fonction engagée et politique des marionnettes a suscité l'intérêt de Marta Cuscunà non seulement pour son importance historique, mais aussi pour l'affirmation esthétique qui peut en découler :

> […] parce que même les têtes de bois peuvent parler d'espions et de trahisons. Parce que même une marionnette se salit les mains avec du sang [2].

Les marionnettes intégrées à la scène de l'assassinat du traître, tout en incarnant les personnages de l'histoire de *È bello vivere liberi !*, sont conçues en s'inspirant de certains personnages traditionnels, dont elles assument le caractère et le parler dialectal. La marionnette de Blechi, le traître, a l'apparence du personnage du Diable, qui rend parfaitement sa nature de lâche et d'imposteur. Blechi emprunte également au Diable la capacité de se déguiser : pour échapper aux deux partisans qui le chassent, il se transforme d'abord en prêtre — prenant le dialecte

1. Marta Cuscunà, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *op. cit.*
2. Marta Cuscunà, « Burattini : perché ? », dans *È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, 5 burattini e un pupazzo*, blog : http://bellovivereliberi.blogspot.com/2014/02/burattini-perche.html (consulté le 5 avril 2023).

bolonais de Balanzone —, puis en un vieil homme qui n'est pas sans rappeler le véniel et lubrique Pantalone.

La marionnette d'Ondina, la protagoniste, reproduit en revanche les manières astucieuses et sensibles de Colombina : c'est elle qui démasque le deuxième déguisement de Blechi et qui le révèle à Stecchi, son compagnon, afin qu'il l'exécute. Stecchi est enfin modelé sur le caractère d'Arlequin, dont il utilise aussi le dialecte vénitien : il est distrait, maladroit, un peu grossier mais fondamentalement bon. Toute la petite scène avec ces marionnettes à gaine est construite comme une scène de castelet : l'actrice se positionne derrière un panneau et manœuvre les marionnettes en restant cachée. Le texte est ici construit selon l'empreinte des *lazzi* typiques des marionnettes à gaine :

> Ondina. — *(Entre côté jardin.)* Stecchi ! ! ! Stecchi ! Viens, vite ! *(Au public).* On arrive jamais à trouver cet âne quand on a besoin de lui ! Stecchi… Stecchi !
>
> Stecchi. — *(Entre par le centre en courant vers le côté jardin.)* Qu'est-ce qui se passe ? Qui m'appelle ? *(Il se tourne brusquement et, en courant vers le côté court, il heurte Ondina).* Aïe !
>
> Ondina. — Aïe Stecchi !
>
> Stecchi. — Ondina ! Non ! Je voulais dire : « Natalia », parce que Ondina c'était… Non ! « Natalia » était le nom de guerre. Non ! C'était Ondina ou c'était Natalia ?
>
> Ondina. — Oh, alors, Stecchi !
>
> Stecchi. — Ah oui, dis-moi [1] !

Les répliques vives, les gags en chassé-croisé, les quiproquos et les expressions dialectales — autant d'éléments associés à l'imaginaire traditionnel de la marionnette —s'intègrent ici dans un texte hybride, où ils côtoient d'autres registres littéraires tels que l'épique et le dramatique. Mais pourquoi se référer aux éléments comiques du théâtre de marionnettes populaire ? L'enjeu, me semble-t-il, n'est pas seulement de redonner aux marionnettes une fonction politique, exposée par l'autrice elle-même. Une autre motivation réside dans la fonction du comique à l'intérieur du théâtre de narration, à savoir créer une relation de proximité avec le spectateur, même lorsque le sujet abordé est particulièrement dur. Par le rire, en effet, « se crée un équilibre entre la reconnaissance angoissante des effets fatals de la nature humaine

1. Marta Cuscunà, *Resistenze femminili*, *op. cit.*, p. 80.

et les humbles pouvoirs de la mémoire collective [1] ». Ce rire peut être rendu de manière encore plus immédiate par la marionnette. Elle ajoute à la mémoire collective du fait raconté celle des premières rencontres de l'enfance avec le théâtre et avec les marionnettes elles-mêmes, ce qui permet au spectateur de créer encore plus facilement cet « équilibre » entre angoisse et confiance envers le pouvoir de la mémoire. Une fois ce lien établi entre le spectateur et la marionnette, il sera prêt à la suivre même si elle l'emmène dans une direction opposée à celle du comique. C'est en effet ce qui se passe à la fin de la petite scène avec la gaine dans *È bello vivere liberi !*. Une fois l'élimination du traître accomplie, le ton léger est atténué. Dans un changement soudain, la dimension comique des marionnettes entre en collision avec le plan réel et dramatique de la guerre, de la mort, du sang. Et c'est un signe différent qui apparaît derrière le panneau pour indiquer le changement de registre : ce n'est plus une marionnette en bois mais une main vivante, teintée de rouge avec le sang du traître. Le meurtre est accompli, et la jeune, très jeune Ondina n'a d'autre choix que de porter en elle la férocité de cet acte nécessaire :

> Stecchi. — Je vais avertir les autres ! *(Il sort)*.
>
> Ondina. — *(Célébration enthousiaste)*. Regardez ! La fin du traître ! ! !
>
> *Soudain, une main rouge sang apparaît au milieu du castelet. Ondina la regarde, la touche, se salit de sang, l'emporte avec elle et disparaît* [2].

2.6 Réécritures, transpositions

Combien de fois l'histoire de Don Juan a-t-elle été jouée dans les castelets ? Combien de versions existe-t-il du récit de la Tentation de saint Antoine, de Geneviève de Brabant, de Guerrin Meschino ? Combien de fois Faust a-t-il signé son pacte avec le diable ? Combien de larmes ont-elles été versées sur la mort injuste du pauvre *fornaretto* de Venise ? Ou encore, combien de fois un Macbeth, un Hamlet ont-ils tapé leur tête de bois contre le castelet ? Qu'il s'agisse de mythes littéraires, de légendes populaires, d'hagiographies de saints, de textes pour

1. Gerardo Guccini, « Le théâtre de narration en Italie. Presque un genre en soi, entre la tragédie et le rire », dans Olivier Favier et Federica Martucci (dir.), *1990-2020. Le Théâtre italien en résistance*, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Les cahiers de la Maison Antoine Vitez », 2021, p. 23-26.

2. Marta Cuscunà, *Resistenze femminili*, *op. cit.*

le théâtre d'acteur, etc., le théâtre de marionnettes, au fil des siècles, a fait de la réécriture une caractéristique distinctive de son répertoire. Comme cela a été mentionné dans le premier chapitre, surtout au long du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, les pièces (ré)écrites par les marionnettistes juxtaposaient souvent les personnages principaux de l'hypotexte — pour reprendre l'expression de Genette — au héros populaire ou comique, qui donnait de la vivacité à l'action de l'hypertexte et établissait un pacte de complicité avec le public. Dans la majorité des cas, la trame de la fable était conservée, les étapes essentielles du récit se succédaient sans réarrangement excessif et, surtout, la morale de l'histoire restait la même — peu importe le nombre de blagues salaces que le valet pouvait faire.

Dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, en correspondance avec les changements formels et dramaturgiques que le théâtre de marionnettes (et plus largement l'ensemble des arts) a connus, la pratique de la réécriture a également opéré une forte rupture avec le mode de fonctionnement que je viens de décrire. À partir des années 1960, en particulier, le mouvement postmoderne, avec son esthétique de la citation et de la réutilisation, a définitivement changé les canons du rapport aux formes préexistantes, devenues des matériaux à retravailler de la manière la plus ouverte possible. Les textes étudiés, en particulier, mettent en scène différents phénomènes de transposition. Plus loin, l'analyse portera sur la manière dont la *Iena di San Giorgio*, légende populaire adaptée à plusieurs reprises pour le théâtre de marionnettes, devient une tragédie absurde dans le texte éponyme de Guido Ceronetti, et un récit mythique d'une apocalypse contemporaine dans *Fantastica Visione* par Giuliano Scabia. L'attention sera ici portée sur les effets de « transmotivation » (« c'est-à-dire, bien sûr, une motivation substituée à une autre [1] ») et de resémantisation autour d'un personnage : dans *Macbeth all'improvviso* de Gigio Brunello, à travers une transformation sémantique de nature métathéâtrale, la tragédie de Macbeth s'avère finalement être celle d'Arlecchino ; dans la pièce de Jean Cagnard *Bout de bois* (2005), le petit pantin Pinocchio est devenu, 124 ans après sa création, « un vieux moche égocentrique [2] ».

1. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 386.
2. Jean Cagnard, *Bout de bois*, Comps, Éditions du Bonhomme Vert, 2005, p. 12.

2.7 Si la comédie dégénère en tragédie : mort d'une marionnette qui se prenait pour Macbeth

Comme il est déjà possible de le supposer après avoir observé leur travail autour des personnages typiques, *Macbeth all'improvviso* [1] de Gigio Brunello et Gyula Molnár est une réécriture bien complexe [2]. Ici, les *maschere*, en plus de conserver leur dialecte et leurs traits caractéristiques, s'enrichissent d'une volonté propre qui les conduit à se révolter contre leur marionnettiste. Les marionnettes restent bien reconnaissables tout au long de la pièce, même quand elles assument les rôles des personnages de la tragédie de *Macbeth*, devenant des personnages doubles à part entière [3]. Bien que les marionnettes de Gigio Brunello et Gyula Molnár conservent leur propre caractère, elles finissent par être complètement absorbées par la représentation de la pièce de Shakespeare, à commencer par Arlecchino, qui subit une altération de sa propre identité.

---

1. La captation intégrale du spectacle est disponible en ligne (filmée de l'intérieur du castelet). Premier acte, première partie : www.youtube.com/watch?v=gCyLQDZHYuw\&t=1408s ; premier acte, deuxième partie : www.youtube.com/watch?v=Gj3CTR0yiVY&t=31s ; intervalle : www.youtube.com/watch?v=ePHsEcVROqQ ; deuxième acte, première partie : www.youtube.com/watch?v=vmFfwWTLcfg&t=953s ; deuxième acte, deuxième partie : www.youtube.com/watch?v=PAT_ibgWcE4&t=4s (consulté le 20 septembre 2022).

2. Cette partie est la version remaniée de deux articles publiés. Voir : Francesca Di Fazio, « Engendrer le *génos*. Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello », *À l'Épreuve*, *Revue des sciences humaines et sociales*, « Généalogies imaginaires », 2021 ; Francesca Di Fazio, « Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il *Macbeth all'improvviso* di Gigio Brunello e Gyula Molnár », *Arti della performance : orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces : Questioning Practices and Theories », nº 13, 2022, p. 585-596. DOI : 10.6092/unibo/amsacta/6823.

3. Bien que Brunello et Molnár n'aient pas eu connaissance de cette source au moment de l'écriture de leur pièce, j'ai pu constater des similarités avec une réécriture de Hamlet par un auteur inconnu, imprimée à Trieste en 1898 par l'éditeur A. Chiopris, *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca* (une photocopie est conservée au Museo Giordano Ferrari — Castello dei Burattini de Parme). Là aussi, le protagoniste de la tragédie n'est plus Hamlet mais Arlecchino lui-même. Il en va de même pour les autres personnages du texte de Shakespeare, qui sont presque tous remplacés ponctuellement par un personnage populaire, dont l'on garde les traits typiques. Pour une discussion plus approfondie du texte anonyme *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca*, voir Francesca Di Fazio, « Artisanal Inventiveness. The Dynamics of Rewriting in the Plays of Northern Italian Puppeteers (19th-20th century) », *Mimesis Journal — Scritture della performance*, 13/1, 2024.

À l'intérieur de *Macbeth all'improvviso*, différents processus sont activés dans une structure dramatique articulée : non seulement la référence à l'hypotexte de Shakespeare, qui est fidèlement reproduit sans aucune modification des vers cités, mais aussi la greffe d'un (faux) inédit de Goldoni, écrit spécifiquement par Gigio Brunello pour se moquer de l'héritage de l'auteur vénitien, souvent répété de façon stérile dans les castelets italiens. L'aspect métathéâtral du texte est encore enrichi par une référence sous-jacente à la leçon de Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur*, dont découle l'attitude d'autonomie (apparente) des marionnettes. Le tout est maintenu par un jeu manifeste dans la relation entre les marionnettes (qui mettent en place une révolte) et le marionnettiste (apparemment inconscient de celle-ci). Le résultat de ce « pastiche » est, finalement, un renversement du registre dramatique : ce qui devait être une comédie typiquement goldonienne dégénère en tragédie.

2.8 Aucun retour en arrière

« La tragédie prévue pour aujourd'hui n'aura pas lieu [1]. » C'est par ces mots que le marionnettiste ouvre le spectacle, dans un cadre qui sert à créer une désorientation chez le spectateur. Le marionnettiste s'excuse auprès du public : il n'a pas pu terminer les marionnettes et la scénographie pour la mise en scène de *Macbeth*, donc à sa place il jouera un Goldoni inédit, *L'Emigrante geloso* (en réalité un faux, spécialement écrit par Gigio Brunello). Le castelet présente en effet au spectateur un intérieur entièrement dépouillé. Seule la façade est décorée d'une reproduction en noir et blanc du célèbre tableau de William Hogarth, *David Garrick as Richard III*. Le proscenium est un rectangle s'ouvrant sur la partie supérieure de la façade, dépourvu lui aussi de décoration. La même austérité caractérise l'intérieur : on n'y voit pas les habituelles toiles de fond peintes, les murs sont noirs et nus, traversés seulement par quelques cordes de guitare auxquelles seront accrochées les marionnettes pendant la représentation. Même les accessoires sont presque totalement inexistants, à l'exception de l'épée (réelle, et non miniature) avec laquelle Macbeth va assassiner le roi Duncan.

1. Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, in *Tragedie e Commedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 35.

Le manque de décors et d'accessoires génère, dès le début de la comédie de Goldoni, certaines plaintes de la part des marionnettes :

> Pantalone. — […] pas de canapé ici. Pas question de coulisses non plus… Où dois-je me cacher ? Je vais m'accrocher à ce mur *(il va s'accrocher)* […].
>
> Arlecchino. — Courons chez Pantalone tout de suite ! De quel côté est la sortie ?
>
> Balanzone. — Moi, je m'accroche ici et je suis très à l'aise. *(Balanzone s'accroche à une corde sur le mur, Arlecchino s'accroche à côté de lui.)*
>
> Arlecchino. — Ça ne peut pas durer comme ça.
>
> Balanzone. — C'est la fin de la *Commedia dell'arte*, mon ami [1].

Arlecchino, qui livre un prologue immédiatement après la présentation de la pièce faite par le marionnettiste, se plaint vivement de sa décision : ce n'est pas vrai qu'il n'a pas de marionnettes, que serait-il lui-même sinon une marionnette ? Arlecchino en a assez de donner des coups de tête contre le cadre du castelet pour faire rire le public :

> Arlecchino. — Tu sais ce qu'il veut de moi ? Ça ! (*Il tape sa tête plusieurs fois contre le castelet.*) C'est ce qu'il veut. Il veut que je donne tous ces coups de tête contre le castelet et que je dise « aïe, aïe est-ce que c'est une migraine ? Aïe, aïe, aïe [2] ».

Il accepte néanmoins de faire ce qu'on lui demande et la comédie goldonienne commence : deux jeunes amoureux, Rodolfo et Colombina, sont contrariés par le perfide Federigo Rasponi (un nom qui fait délibérément référence à l'un des personnages du *Servitore di due padroni* de Goldoni) ; cependant, on remarque une première déviation importante au moment où Rodolfo tue par inadvertance son propre père, Pantalone, déplaçant l'atmosphère du faux inédit de Goldoni vers des traits œdipiens inattendus. La comédie se déroule sans accroc jusqu'au moment de pathos maximal, lorsque Pantalone mourant demande à son serviteur Arlecchino de l'allonger sur le canapé pour qu'il puisse voir partir son fils aimé… mais le canapé n'est pas là. Arlecchino perd patience et refuse de continuer à jouer son rôle dans la pièce : il veut jouer Macbeth. Pantalone tente en vain de le dissuader et, à partir de la septième scène du premier acte, Arlecchino parvient à convaincre

1. *Ibid.*, p. 41.
2. *Ibid.*, p. 45.

Brighella, Balanzone, le Generico (la marionnette sans tête qui sert au marionnettiste à essayer les nouvelles têtes encore dépourvues de costume) et finalement Pantalone aussi de jouer la tragédie à l'insu du marionnettiste (fig. 5 page ci-contre). « On ne revient pas en arrière [1] », répond résolument Brighella à l'appel d'Arlecchino.

Dès le deuxième acte, la mise en scène de *Macbeth* commence : Arlecchino interprète Macbeth et Brighella Lady Macbeth, Pantalone joue Macduff et Balanzone Banquo, le Generico se charge des rôles mineurs (la sorcière, un messager, un gardien…). Quelles relations existe-t-il entre les *maschere* de la *Commedia dell'arte* et les personnages de Shakespeare ? Quel principe a déterminé leur choix ? Arlecchino est la *maschera* au centre de l'action théâtrale, le protagoniste dont les traits caractéristiques sont l'audace et l'entêtement : il est le moteur de l'action ; Pantalone, au lieu de correspondre à l'iconographie classique (costume rouge, tabard noir et *papalina*, le couvre-chef de marchand vénitien), est ici habillé différemment et imaginé comme l'acteur principal shakespearien, un homme mûr et sage, pas encore bossu, fidèle à son roi-marionnettiste et donc apte à jouer le rôle de Macduff ; Brighella est montré dans son caractère voyou, avec un couteau coupe-gorge à la ceinture au lieu de la cuillère en bois de cuisinier : son attitude intimidante renforce, en revanche, sa performance dans l'interprétation de la sanguinaire Lady Macbeth. Les *maschere* sont ainsi choisies en fonction de leurs affinités ou de leurs contrastes avec les personnages de la tragédie, selon un procédé qui rappelle celui observé dans l'*Hamlet* publié par Chiopris. Les répliques prononcées par les marionnettes sont entrecoupées par les vers du *Macbeth* de Shakespeare, qui sont fidèlement suivis. Chaque marionnette conserve cependant son propre costume et sa prononciation régionale. En d'autres termes, chaque marionnette conserve sa propre identité, ne se déguise pas pour « jouer » un personnage shakespearien : Brighella, par exemple, joue Lady Macbeth avec sa voix grave et caverneuse, ce qui rend le personnage féminin encore plus inquiétant et grotesque.

Plus l'intrigue avance, plus on prend conscience du jeu métathéâtral de la pièce : les marionnettes, qui avaient choisi de se venger du marionnettiste en sortant des canons de la comédie auxquels il les avait destinées, se retrouvent plongées dans une situation qui les dépasse et qu'elles ne peuvent pas contrôler. Dans la succession d'événements de

1. *Ibid.*, p. 46.

FIGURE 5 – Gigio BRUNELLO, *Macbeth all'improvviso*, 2001. Droits de reproduction : Stefano PAVANI.

plus en plus sinistres qui caractérise l'intrigue de Macbeth, elles sont aspirées dans l'histoire tragique qui ne leur appartient pas. Ainsi, le meurtre du roi Duncan par Macbeth est confondu avec la blessure du marionnettiste par Arlecchino : la marionnette saisit l'épée, la plonge dans l'avant-scène et, alors qu'une main coupée apparaît sur le côté du castelet, le marionnettiste s'exclame : « C'est toi, Arlecchino[1] ! » À la fin de la représentation, le marionnettiste sort avec un bras en moins et une chemise ensanglantée. De même, le meurtre de Macbeth par Macduff est le double de la défaite d'Arlecchino, le révolté, par Pantalone, le vengeur du roi-marionnettiste. Même au moment de la mort d'Arlecchino-Macbeth, le jeu tragique du texte de Shakespeare se fond parfaitement dans la nature même des marionnettes. Le potentiel du médium de la figure est exploité pour créer un dédoublement tragique : grâce à leur identité de marionnettes, conservée comme telle, l'histoire de Macbeth se confond véritablement avec celle d'Arlecchino.

1. *Ibid.*, p. 58.

Les images shakespeariennes deviennent ainsi concrètes, denses d'une signification visible, matérielle et, en même temps, tragicomique :

> Macduff. — Retourne-toi, monstre de l'enfer, regarde-moi, quel est ton nom ?
>
> Voix de Macbeth *(en coulisses)*. — Tu tremblerais à l'entendre.
>
> Macduff. — Non, pour moi, tu pourrais avoir le nom le plus effrayant de l'enfer.
>
> Voix de Macbeth. — Je m'appelle Macbeth.
>
> Macduff. — T'as tort. Tu n'es qu'une marionnette devenue folle. Reprends tes esprits, Arlequin…
>
> Voix de Macbeth. — Mon nom est Macbeth. Ne t'approche pas de moi, mon âme est déjà trop souillée par le sang de tes [soldats].
>
> Macduff. — Je ne parle plus, ma voix est dans l'épée.
>
> Voix de Macbeth. — Tu gaspilles tes efforts… La forêt de Birnam devra bouger en premier.
>
> Macduff. — Justement, je suis un arbre de cette forêt, ma tête est en noyer massif et je suis accompagné d'une armée de têtes de noyers, de hêtres, de tilleuls et de sapins !
>
> Voix de Macbeth. — Mais ma vie est sous l'empire d'un autre sort qui ne peut être détruit par quiconque est né d'une femme.
>
> Macduff. — Je ne suis pas né d'une femme… Mon pauvre roi le savait bien. C'est lui qui m'a construit, sans connaître pour cela les douleurs de l'accouchement.
>
> Voix de Macbeth. — Maudite langue. Tu éteins en moi la volonté de me battre.
>
> Macduff. — Alors rends-toi et tu seras transformé en spectacle. On t'emmènera en cage dans les foires avec l'inscription : Ici on montre le tyran.
>
> Voix de Macbeth. — Je ne céderai pas à embrasser le sol à tes pieds. La lumière du soleil commence à m'être odieuse et je souhaite que l'univers périsse avec moi en ce moment. Soufflez, les vents. Prenez la campagne d'assaut ! Viens, destruction ! Au moins, nous mourrons dans le décorum de nos armes. Viens ici Macduff, et que soient maudits ceux qui se rendent !
>
> *Macduff prend son épée et l'enfonce sur les coulisses jusqu'à ce que la lame traverse le mur du castelet. Silence* [1].

Arlecchino meurt, et l'ordre semble être rétabli, mais la chemise ensanglantée du marionnettiste qui sort du castelet affirme, de manière manifeste, que quelque chose a changé, qu'« on ne revient pas en arrière ».

1. *Ibid.*, p. 67-68.

C'est à Colombina, qui est restée dans l'ombre jusqu'à présent, de mettre fin au spectacle et de préparer la sortie définitive du marionnettiste blessé.

Arlecchino meurt, tué par une autre marionnette en bois de la forêt de Birnam, qui n'est pas née d'une femme mais des mains de son marionnettiste-roi. Il ne réapparaît pas miraculeusement, comme c'est généralement le cas dans les spectacles de marionnettes, où personne ne meurt vraiment, pas même après les fameux coups de bâton. De cette façon, les marionnettes deviennent des protagonistes, on pourrait dire des *personnages*, d'un drame qui les concerne précisément parce qu'elles sont des *marionnettes.* Quelle est donc l'intrigue de *Macbeth all'improvviso ?* Ce n'est ni celle de l'*Emigrante geloso* ni celle de *Macbeth :* elle englobe les deux et les fait siennes de manière cohérente. La tragédie en action n'est pas seulement celle du texte de Shakespeare, mais aussi une autre qui lui fait parfaitement écho, dont les protagonistes absolus sont les marionnettes. Ils vivent leur propre tragédie, interne et consécutive au choix de jouer *Macbeth*, cette même tragédie que leur créateur, le marionnettiste, avait refusé de mettre en scène.

Ce lien fort entre le rejet de l'auteur et l'affirmation de soi des personnages fait écho au drame de Pirandello *Six personnages en quête d'auteur*, texte fondateur de la forme dramatique du métathéâtre, dans lequel les six personnages font irruption dans le théâtre pendant la répétition d'une autre pièce du même auteur pour affirmer l'urgence de la représentation de leur drame, rejeté et abandonné par celui qui l'avait conçu :

> Ou pourquoi, me suis-je dit, ne pas représenter ce cas très nouveau d'un auteur qui refuse de laisser vivre certains de ses personnages, nés vivants dans son imagination, et le cas de ces personnages qui, ayant maintenant infusé la vie en eux, ne se résignent pas à être exclus du monde de l'art ? Ils se sont déjà détachés de moi ; ils vivent par eux-mêmes ; ils ont acquis la voix et le mouvement ; ils sont donc déjà devenus en eux-mêmes, dans cette lutte qu'ils ont dû soutenir avec moi pour leur vie, des personnages dramatiques, des personnages qui peuvent bouger et parler par eux-mêmes [1].

Ce qui préside à l'écriture de *Macbeth all'improvviso* est donc le même geste de rejet présent dans *Six personnages*, un rejet qui, loin d'être paralysant, anime l'action dramatique et appelle les personnages à s'affirmer en dépit — ou précisément en vertu — du rejet de leur propre

1. Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Turin, Einaudi, 1993, p. 5.

créateur. Ces mécanismes dramaturgiques ne comportent pas une tentative d'alléger la tragédie à travers les schémas comiques typiques des marionnettes, mais, au contraire, ils permettent à une comédie typique (à la Goldoni) d'être aspirée dans la morne tragédie moderne selon une procédure mise en œuvre par un libre choix des marionnettes elles-mêmes, qui ne sont donc pas simplement utilisées pour monter Shakespeare dans le castelet :

> Pour gagner en crédibilité, les marionnettes elles-mêmes devaient prendre l'initiative, en conspirant contre le marionnettiste ignare. […] Ainsi, Arlecchino et Brighella, programmés pour un répertoire de gags éprouvés, abandonnent la farce pour passer au drame, un genre qui leur est inconnu [1].

De toute évidence, ce qui semble être un libre choix de marionnettes est en réalité une invention de l'auteur. En se cachant derrière cette apparente autonomie des marionnettes, il dissimule le jeu d'auteur derrière l'opération. Ce mécanisme rappelle celui utilisé par le dramaturge latin Plaute dans l'*Amphitryon*, où l'auteur effectue une opération remarquable dans le prologue. Se cachant derrière les mots de l'un des personnages, Mercure, il déclare ouvertement qu'il donne naissance à un genre nouveau :

> Apprenez d'abord ce que je suis venu vous demander ; puis je vous exposerai le sujet de cette tragédie. Pourquoi froncer les sourcils ? Parce que j'ai dit que ce serait une tragédie ? Eh bien, je suis un dieu, et, si vous le souhaitez, je changerai la tragédie en comédie, sans toucher à un seul vers. […] Je ferai donc que ce soit une tragi-comédie, car, en vérité, je ne trouve pas convenable qu'une pièce où figurent des rois et des dieux soit d'un bout à l'autre une comédie [2].

Plaute invente consciemment un nouveau genre et en informe le public, en déclarant qu'il veut suivre ses penchants : si le public se détourne de la tragédie, le dieu peut en faire un spectacle qui mêle tragédie et comédie, qui fait pleurer mais aussi rire. *Macbeth all'improvviso*, en renouant avec le genre tragicomique, en inverse cependant le sens : la comédie se transforme en tragédie, dans un processus où ce qui devrait être une élévation du genre (selon les canons antiques qui consacrent la supériorité du sujet tragique sur le comique) se révèle au contraire comme une dégénérescence, une désintégration de l'intrigue

1. Gigio Brunello, « Dar testate alle quinte », dans *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, *op. cit.*, 2020, p. 75.
2. Plaute, *Amphitryon*, Paris, Hachette, 1876.

de la comédie en événements de plus en plus funestes. « C'est la fin de la *Commedia dell'arte* », avait dit Balanzone au début. Irrémédiablement, les marionnettes sont entraînées dans une dégringolade qu'elles ne peuvent plus arrêter, dans un territoire qui leur est totalement inconnu et dont elles ne peuvent s'échapper. Voilà donc le véritable sens tragique de la pièce : ce n'est pas un Macbeth, mais un Arlecchino qui meurt.

Je pense qu'après cette première expérience de *Macbeth all'improvviso*, les *maschere* rebelles y ont pris goût et n'ont jamais voulu revenir en arrière : et je n'ai fait que les suivre. Pour aller où ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire, elles étaient revenues à la tradition, au temps où le castelet conversait avec la scène, avec les livrets d'opéra et avec les pages des grands romans [1].

2.9 Si Pinocchio vieillit

> *Voici donc un vieux monsieur dans une pièce très encombrée.*
>
> *Un très vieux monsieur râleur coincé dans un fauteuil, occupé par l'aventure de son corps, un corps extrêmement envahissant, composé de prothèses, du morceau de bois d'origine au métal éclatant de nos temps modernes, relié par des conduits à des bocaux de liquides vitaux divers. Apparemment, gros travail de fonctionnement de tout cela.*
>
> *Ça râle, ça râle, rien que des onomatopées, même pas de vraies phrases, des bouts de sons, des bruits, pas jojo le vieux.*
>
> *À côté du fauteuil, se trouve une grande bassine de pilules dans laquelle il puise à volonté on ne sait quelle joie, quel soutien… La pièce est en grande partie encombrée, du sol au plafond, par une sorte de plante brune — genre liane — superdélirante, qui semble rejoindre le milieu du visage de notre vieux râleur.*
>
> *Son nez ?*
>
> *Une télé fait face à cette pathétique image du monde. Une télé qui a peut-être des prothèses elle aussi, à force d'en avoir vu en face d'elle. Mais tiens, remue-ménage de ce côté : voilà l'écran qui s'ouvre comme une porte et Fée apparaît…*
>
> *Fée aux cheveux bleus* [2].

La didascalie avec laquelle *Bout de bois* (2005) de Jean Cagnard s'ouvre, exprime déjà presque tous les éléments dont l'auteur a fait le centre de sa réécriture. Pinocchio a (mal) vieilli. Pendant sa vie il a tellement

1. Gigio Brunello, « Dar testate alle quinte », dans *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, *op. cit.*, 2020, p. 77.
2. Jean Cagnard, *Bout de bois*, *op. cit.*, p. 7.

menti que son nez est devenu long comme celui d'un mammouth (pour en finir avec la morale collodienne). Il prend des pilules et il passe sa vie enfoncé dans le fauteuil en regardant la télévision. Un jour, cependant, la Fée aux cheveux bleus lui rend visite, pour lui dire « ça suffit [1] ! ». En remplacement du grillon parlant (absent de ce texte), la Fée oblige Pinocchio à se débarrasser de la poussière qui l'a accompagné pendant ses 124 ans (il est né en 1800…), le transformant en ce qu'il était au départ : un morceau de bois. Parce que « Pinocchio ne regarde pas la télé, il vit des aventures [2] ».

Quelles aventures peut donc vivre Pinocchio à l'ère où la télévision et les médias se sont substitués aux contes et aux livres ? C'est encore la Fée qui le met sur le bon chemin : il doit reparcourir sa propre histoire, se retransformer en pantin et puis en petit garçon, pour essayer d'échapper à la poussière qui a recouvert son « mythe [3] ». Parce que « le mythe possède ce talent de la lumière combinée à la poussière [4] ». Pour réaliser cette opération de dépoussiérage, Jean Cagnard a donc décidé d'actionner un mouvement à l'envers. Le texte, commandé par la compagnie Arketal, veut en effet se débarrasser de la lourdeur qui peut résulter d'une histoire aussi connue et répétée que celle de Pinocchio, et la traduire en une invention nouvelle et originale :

> Il apparaît très vite que nous ne voulons pas d'une adaptation de l'original (très moralisateur), ni d'une version genre « le retour [5] ».

Pinocchio doit ainsi recommencer toutes ses aventures : il faut d'abord qu'il trouve son père Geppetto pour redevenir une marionnette. Quasiment tous les passages de l'histoire de Collodi sont ignorés, car il est clair qu'ici il ne s'agit pas d'apprendre aux enfants à se comporter correctement. Pour retrouver son père, Pinocchio se lance à sa recherche dans l'océan (Geppetto a été vu pour la dernière fois dans le ventre d'une baleine…). La baleine est donc le seul épisode conservé, celui à l'intérieur duquel ce « nouveau » Pinocchio se trouve. Avec, cependant, un important changement d'ordre symbolique : alors que dans l'œuvre de Collodi, Geppetto s'était retrouvé dans le ventre de la baleine en

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*, p. 11.
3. C'est Jean Cagnard lui-même qui se réfère à Pinocchio comme à un mythe, dans un texte qui décrit le projet d'écriture pour *Bout de bois* : Jean Cagnard, « La Piscine », inédit, archives de la Compagnie Arketal.
4. *Ibid.*, p. 2.
5. *Ibid.*, p. 4.

cherchant sa marionnette perdue, ici c'est le fils qui doit retrouver son père.

> Ici le fils cherche le père pour se constituer, lui demander la vie. C'est le monde à l'envers. Les fils créent les pères et décident d'arriver sur terre [1].

Mais là encore, le résultat n'est pas celui auquel on peut s'attendre. Dans sa quête, Pinocchio ne rencontre que des personnages bizarres et fantastiques : Lamereocéan (un bocal qui contient l'océan dans son ventre), un homme qui arrose une forêt de nez, le Capitaine Nocchio et le Capitaine Pino, et plein d'autres (Bout d'alu, Bout de plastique, Cassette vidéo… des sosies ?) qui prétendent aussi s'appeler Pinocchio et qui, contrairement à Bout de bois, arrivent tous à retrouver leur père. Dans un monde rempli de signaux contradictoires, Pinocchio ne parvient pas à retrouver son père Geppetto, échouant ainsi dans la tâche que lui a confiée la Fée bleue. De plus, lorsqu'il demande de l'aide à quelqu'un (à chaque fois inutilement), il est obligé de donner un morceau de son corps : Bout de bois se fait de plus en plus petit.

Ce héros d'antan, même s'il a retrouvé son origine en bois, a du mal à se repérer dans sa propre histoire, il est comme dévoré par elle, sans plus aucun repère. Aussi, lorsqu'il parvient enfin à retrouver la baleine… 124 ans plus tard, il n'en reste que le squelette. Et à l'intérieur, aucune trace de Geppetto. La recherche, cependant, n'a peut-être pas été vaine, car c'est là que Pinocchio rencontre une petite fille-télévision, avec des jambes et des bras, et des cheveux bleus. Il lui demande également des informations sur son père, et elle lui propose de l'aider à le rechercher. À condition… que Pinocchio l'épouse. Heureuse union des histoires d'antan et des nouveaux médias ou impossibilité désespérée d'échapper aux écrans qui nous entourent ? La question reste sans réponse, mais cette rencontre apporte certainement une note positive dans la quête de Bout de bois, qui semblait désormais une impasse. Parce que c'est probablement ainsi que les choses doivent se passer : que l'ancien épouse le nouveau, que les morceaux de bois épousent les télévisions.

> Le futur, lui, peut se constituer d'une partie du passé certes mais surtout de la traduction qui en est faite au moment où nous le recevons, c'est-à-dire chaque matin. […] Quel que soit le sujet abordé, l'écriture consiste chaque fois à trouver son propre positionnement, la distance à laquelle se tenir [2].

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*, p. 2 et p. 6.

Voici donc quelques exemples illustrant la façon dont la mémoire de la marionnette peut agir. Les pièces analysées montrent comment cette mémoire donne lieu à des figurations qui agissent sur la page écrite ainsi que sur la scène, comment elle fait irruption dans le jeu de la dramaturgie contemporaine, restant identifiable tout en étant utilisée de manière inédite. Dans les œuvres des marionnettistes, la manipulation de l'objet et la connaissance de son histoire encrent dans leur écriture une relation plus étroite avec les canons traditionnels. Ceux-ci peuvent être réutilisés et repris de manière critique, comme cela apparaît dans la configuration désignée sous le terme de « mise en question de la marionnette » ; ou bien ils peuvent donner lieu à des « greffes du passé » qui s'installent dans des écritures composites et à plusieurs registres. Ces greffes peuvent donner vie à des régimes « rhapsodiques » de l'écriture, comme observé chez Gérard Lépinois ; finalement, l'imaginaire de la marionnette génère des réécritures inventives, surtout lorsqu'un personnage typique est au cœur d'une transposition qui lui donne de nouvelles significations.

Si jusqu'à présent l'action de la marionnette a été observée dans le cadre de la littérarité, il s'agira maintenant d'examiner les effets qu'elle peut produire lorsqu'elle est confrontée aux faits du réel, à l'actualité et à l'histoire.

3 La marionnette face au réel

> Il y a plusieurs années, il y avait des grosses manifestations des intermittents du spectacle et il y avait un rassemblement à Bastille sur les marches de l'opéra. Des CRS sont arrivés pour disperser les artistes qui occupaient les marches. Il y avait une jeune fille avec une marionnette à gaine qui est allée vers les CRS et qui les provoquait avec la marionnette. Ce qui s'est passé à ce moment-là est extraordinaire : un des CRS s'est mis à se battre avec la marionnette, oubliant complètement la jeune fille. Il voulait juste attraper cette marionnette et l'arracher. Le spectacle était donc assez jouissif, le CRS en train de se ruer sur une petite marionnette, de lui sauter dessus [1].

Avec le court récit de cet épisode, l'auteur Kossi Efoui donne un exemple frappant de la façon dont la marionnette peut s'ancrer dans la

1. Kossi Efoui, intervention lors de la table ronde « Faire parler les objets », organisée par le projet *PuppetPlays* au Théâtre Mouffetard — Théâtre de la Marionnette de Paris le 9 juin 2022.

réalité. Une fille se lance contre la police brandissant une marionnette, avec l'intention évidente de mener la protestation sur un plan autre que celui de la réalité de ce moment. Avec son geste, elle va ajouter une couche de sublimation à l'acte, beaucoup plus pragmatique, de protester. La fille décide de recourir à un médium théâtral qui renvoie immédiatement à deux catégories de perception, à savoir la dimension infantile d'une part (je proteste, mais à travers un objet inoffensif et sympathique comme la marionnette), la dimension sociale d'autre part (je proteste, et je le fais à travers un médium que tout le monde sait insolent, impertinent et anarchique). Dans les intentions de la jeune fille, la marionnette est donc un moyen d'exprimer les mêmes raisons que la protestation, mais qui lui permet de le faire différemment. La marionnette, par son efficacité visuelle et symbolique, permet de traiter une question de façon détournée, tout en transmettant un message de manière claire et immédiate. La petite marionnette est donc utilisée avec cette valeur symbolique par la jeune fille. Le médium théâtral est manié avec une intention provocatrice, certes, mais qui se veut aussi apaisante, ou du moins ironique. On pourrait donc supposer que l'effet provoqué sur ceux qui doivent assurer l'ordre va dans le sens de la décontraction, que la petite marionnette produit un moment de suspension irréel, fictif (si ce n'est, en fin de compte, théâtral), au sein de la situation réelle. Au contraire, c'est la marionnette elle-même qui devient la cible contre laquelle l'agent se jette, avec un effet surprenant de ré-réalisation du fictif : la marionnette devient l'émeutier à saisir et à faire taire, encore plus que sa manipulatrice de chair et d'os.

Il est fort probable que tous les marionnettistes n'aient pas été témoins de telles scènes, mais beaucoup d'entre eux ont néanmoins ressenti puis expérimenté des choses similaires, en suivant l'intuition que la marionnette peut produire un tel effet de réalité. En témoigne une séquence éloquente du spectacle *Paroles mortes ou lettres de Pologne* de Daniel Lemahieu et François Lazaro : dans le Babel de langues et corps dont il est question dans la pièce, à un moment donné les marionnettes à gaine se mettent à manifester, contre la volonté des manipulateurs qui pourtant les portent sur leurs bras. Chaque interprète s'en prend à sa marionnette, la tape, la jette… « Chacun tue sa marionnette sauf l'un des personnages [1] ». Évidemment, « la marionnette du personnage récalcitrant est arrêtée [2] », avec son manipulateur. Ce dernier est jeté

1. Daniel Lemahieu, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'Histoire*, *op. cit.*, p. 19.
2. *Ibid*, p. 20.

à terre, mis hors de vue, et c'est la marionnette qui va être interrogée et torturée par la police. Le jeu de la dissociation est poussé à son paroxysme lorsque le personnage dénonce sa propre marionnette :

> Le personnage qui manipule la marionnette prisonnière se relève, enlève sa marionnette, montre sa main nue et désigne la marionnette posée sur la table comme seule coupable [1].

Mais les jurés chargés des verdicts sont aveugles, et finissent par condamner non pas le marionnettiste mais son bras (une prothèse), qui est donc exécuté et finalement enterré dans une boîte. Au-delà du jeu métathéâtral, cet épisode se distingue par sa capacité à faire émerger deux effets de réalité propres à la marionnette. Tout d'abord, il met en lumière la manière dont cette forme permet d'aborder des thématiques issues du monde réel, souvent délicates à traiter autrement (dans ce cas, la révolte sociale et la répression qui en découle, mais aussi, par extension, la souffrance, l'injustice, la douleur et la mort) ; autrement dit, la marionnette a l'aptitude de montrer clairement des éléments controversés de la réalité malgré le détour avec lequel elle le fait. Deuxièmement, mais de manière non moins importante, un tel support permet une figuration à la fois réelle et allusive, efficace et symbolique : la synecdoque représentée par le bras, tué et enterré comme, dans la réalité, l'aurait été le manifestant. Et c'est précisément en vertu de ce double régime habité par la marionnette, extrêmement concret et éminemment symbolique, qu'elle se révèle être un truchement efficace pour toucher le monde.

C'est ainsi qu'elle a été utilisée comme instrument pour modeler le monde, lorsque les totalitarismes se sont appuyés sur elle à des fins de propagande, ou, au contraire, pour l'imaginer différemment, comme le Bread & Puppet Theatre a pu le faire. L'usage politique de la marionnette a toujours été exploité au fil des siècles [2]. Mais quel est, aujourd'hui, le rapport de la marionnette avec le réel ? Par quels moyens les marionnettistes et les auteurs s'emparent-ils de la marionnette pour faire face à la réalité, au fait divers, à la mémoire historique ? Des objets qui témoignent de personnalités historiques aux statuettes qui deviennent des passeuses de voix du narrateur, des pantins donnant une fresque des couches populaires aux mannequins dénonçant l'expo-

1. *Ibid.*, p. 23.

2. Voir Raphaèle Fleury et Julie Sermon (dir.), *Marionnettes et pouvoirs : censures, propagandes, résistances*, Charleville-Mézières, Montpellier, coédition Institut international de la marionnette et Éditions Deuxième époque, 2018.

sition des corps difformes, la marionnette a de nombreuses manières de nous apprendre à regarder le réel.

3.1 Le rapport à l'événement historique

Et parce qu'il est très petit, il est très grand [1].

> L'intérêt de la mémoire collective et de l'histoire ne se cristallise plus exclusivement sur les grands hommes, les événements, l'histoire qui va vite, l'histoire politique, diplomatique, militaire. Elle s'intéresse à tous les hommes, elle suscite une nouvelle hiérarchie, plus ou moins implicite, de documents [2].

Ce basculement de « l'intérêt de la mémoire collective […] à tous les hommes » énoncé par Le Goff à la fin des années 1970 ne cesse de se reproduire aujourd'hui, à mesure que l'histoire s'est intéressée de plus en plus à la découverte de personnalités mineures, à la mise en lumière d'événements largement méconnus, à la résonance de réalités marginalisées. Dans notre quotidien, le phénomène se fait encore plus évident lorsque nous sommes entourés par des milliards d'informations lancées à chaque seconde sur les réseaux sociaux, non seulement par les chaînes d'information mais aussi par des milliers de particuliers. Le moindre événement peut avoir une portée énorme, devenir viral en quelques instants, et, en fonction du nombre de *likes* et de partages obtenus, rester — pour une courte durée — dans la mémoire collective. Le théâtre, forme d'expression artistique forcément ancrée dans la réalité, n'a pas manqué d'être influencé par cet intérêt pour les histoires mineures, qui semblent s'intégrer de manière durable et efficace dans le théâtre de marionnettes, également affecté par ce tropisme pour l'infiniment petit. Les histoires représentées par les théâtres de marionnettes ne sont plus celles liées à des batailles particulières (par exemple, les pièces du XIX^e^ siècle qui avaient pour thème les batailles qui ont conduit à l'unification de l'Italie), mais relèvent plutôt de la façon dont l'individu traverse l'événement historique (une petite fille face à la Shoah, des héros de la Résistance antifasciste), ou bien le racontent à travers des points de vue encore plus marginaux (des bâtiments d'un

1. Jean Cagnard, *Bout de bois*, *op. cit.*, p. 36.

2. Jacques Le Goff, *Document/Monument*, cité dans Érica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2019, p. 58. Comme mentionné dans l'ouvrage cité, le manuscrit de Le Goff est aujourd'hui conservé dans le fonds « Jacques Le Goff » de l'EHESS.

pays abandonnés à cause de la guerre, ou même, tout simplement, des briques). Le théâtre en soi n'est, après tout, qu'une forme mineure, qui ne touche qu'une partie des publics, et qui peut trouver dans cette étroitesse même sa valeur et son importance :

> Le théâtre en tant que forme majoritaire me semble déplacé du lieu qu'il a pris l'habitude d'occuper et qu'il occupe avec une grande dignité [1]. Les minorités actives décrivent la vaste trame que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'Histoire. Lorsque nous étudions l'Histoire, nous étudions l'action des minorités, des réseaux de minorités, qui ont produit, qui ont agi, qui ont obtenu des résultats ou qui ont été vaincues. C'est là que le théâtre peut jouer un rôle important. Le problème n'est pas de sortir de la minorité, c'est de la réadapter, c'est de la régénérer, c'est de la rendre fertile [2].

Cette relation entre l'histoire, le théâtre et la petitesse se retrouve souvent dans la manière dont le théâtre de marionnettes traite des événements historiques traumatisants et terribles, qui ont laissé des traces dans le présent. En effet :

> […] le traumatisme causé au cours du xx^e^ siècle par les régimes totalitaires, les génocides et les meurtres de masse […] a montré à quel point les êtres humains peuvent être réduits au statut d'objets, déshumanisés et annihilés [3].

Le passage de thèmes aussi vastes et lourds au tamis de la marionnette, du fantoche, de la reproduction (à petite échelle ou, mieux encore, au second degré) de l'humain, produit des figurations immédiates, sans tomber dans la représentation prévisible, didactique ou carrément *gore*. Autrement dit, la marionnette, non humaine, nous permet, à nous humains, de regarder en face l'horreur que nous avons pu créer et perpétrer, les failles dans lesquelles nous nous enfonçons encore, d'en prendre acte et de nous y confronter. Parce qu'elle nous place face à ces

1. Je rappelle que Gyula Molnár parlait de « dignité surprenante » par rapport à l'objet qui, nu, se représente sur scène (sa présence *infinitésimale*). Gyula Molnár, *Teatro d'Oggetti*, *op. cit.*, p. 64.

2. Gerardo Guccini, intervention dans le podcast « Noi siamo qui » de la revue *Altre velocità*, mise en ligne le 2 avril 2020. www.altrevelocita.it/podcast-noi-siamo-qui-1-nulla-sara-piu-come-prima (consulté le 10 avril 2020).

3. Didier Plassard et Carole Guidicelli, « Haunted Figures, Haunting Figures : Puppets and Marionettes as Testimonies of Liminal States », *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, vol. 8, n° 1, 2022, p. 13.

questions d'une manière qui évite l'excès de réalisme [1], en supprimant, du moins en partie, l'émotion que le fait historique véhicule ou nous rappelle. La possibilité de toucher ces thèmes par le truchement de la marionnette permet des réalisations scéniques (et/ou textuelles) qui font allusion aux blessures de manière poétique, détournée.

3.2 Poétiser la barbarie

En ce sens, la pièce de l'auteur Jean Cagnard, *Les Gens légers* [2] est exemplaire, abordant l'événement traumatique de la Shoah à travers un langage poétique et des images très évocatrices. Et cela pour une raison précise : l'auteur écrit dans la postface qu'il a effacé le mot Shoah parce qu'il ne lui appartient pas. Le langage de la pièce s'est alors formé autour de cette fuite du mot concret, et l'allégorie permise par les figures s'est imposée comme principe de composition. Le titre même de la pièce [3] est une métonymie qui utilise une image symbolique, celle des « gens légers », pour indiquer l'état concret de leur devenir de cendres après l'extermination. L'univers des marionnettes semble suggérer à Jean Cagnard un type d'écriture immatérielle, un langage qui joue avec les images pour les rendre impalpables, un texte dans lequel les personnages et les actions perdent leur consistance.

Si Jean Cagnard écrit bien une liste de personnages, force est de reconnaître qu'ils sont autre chose que des figures définies : Homme, Femme, Homme à la manivelle, Petite Fille, Petit Tas de Cendres, le Père, la Mère, le Fils, la Grand-Mère… Ils n'incarnent qu'une sorte de présence-absence au monde. En plus, un train, une cheminée se mettent à parler. Les gens sont légers, insaisissables. La forme du texte, en outre, est percée par des éléments qui en interrompent le caractère

1. Il en va de même pour les metteurs et metteuses en scène, comme Gisèle Vienne par exemple, qui utilisent des marionnettes hyperréalistes, qui se réfèrent à une esthétique gore et qui exploitent la marionnette pour les images directement violentes qu'elle peut supporter sur son corps : ces mêmes images ne pourraient pas être réalisées par ou sur un corps humain, ni supportées par un regard humain. C'est, d'une certaine manière, le principe sur lequel repose le cinéma d'horreur : nous supportons les scènes *splatter* parce qu'au fond nous savons que le corps déchiré est un faux corps.

2. Jean Cagnard, *Les Gens légers*, *op. cit.* Première représentation le 16 octobre 2003, Théâtre de La Licorne, Cannes. Mise en scène de Stéphane Bault. Production C^ie^ Arketal.

3. Voir Didier Plassard et Carole Guidicelli, « Haunted Figures, Haunting Figures : Puppets and Marionettes as Testimonies of Liminal States », *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, vol. 8, n° 1, 2022, p. 25.

dramatique : des paragraphes de texte non attribués à un personnage, une mise en abyme au milieu de la pièce (un moment de théâtre dans le théâtre, où des détenus utilisent un castelet et des marionnettes), et surtout la présence de longues didascalies qui ouvrent des suggestions imagées. Bien que descriptives, ces didascalies sont loin d'être réalistes, non seulement dans les images qu'elles donnent à voir, mais aussi dans leur régime d'écriture incertain et non dépourvu de questions :

> La femme rejoint l'homme, hésitante. Ils s'éloignent dans le faisceau du temps qui accélère, lumière et obscurité. Le petit tas de cendres n'a pas bougé. On peut croire qu'il les regarde partir. N'aurait-il pas grossi un peu ? Illusion [1].

> […] Maintenant que le décor est posé, le regard est peut-être attiré par une oscillation générale qui n'apparaissait pas d'emblée. Est-ce que les couverts par exemple, cuillères, fourchettes, couteaux, les assiettes, les verres, la soupière sur la table, la cruche, peut-être même la table et les chaises, est-ce que chaque élément destiné à servir le repas n'aurait pas subi une amputation, à l'instar de certain ciel, entraînant une réduction dans sa fonction, qui rendrait l'acte de se nourrir étrange et bancal [2] ?

> […] En même temps que cette parole va se propager, le mur à n'en pas douter va s'émouvoir, le vent se lever. Quel mouvement est-il susceptible de prendre lorsqu'on pressent les circonstances ? Arrachement ? Écroulement ? Empilement ? Alignement ? Acharnement ? Oui. Morcellement ? Éboulis ? Froid neige attente ? On compte. Épuisement ? Alignement ? Travail salauds travail. Expériences ? Oui, expériences. Nuit pieds boue. Qui joue avec ces allumettes ? Poussières. Que fait de son jouet cet enfant méchant ? Alignement. On compte. Épuisement. On compte. Alignement. Tas. Fumées. Belle belle géométrie par ici. Belle architecture de la disparition. Bravo [3].

En brisant le déroulement dramatique, les didascalies contribuent à suggérer d'autres images, d'autres indices relatifs au contexte de la pièce. Pas seulement : à travers les apostrophes, les phrases interrogatives, les questionnements, elles interpellent le lecteur [4] pour qu'il découvre par lui-même le sens caché de ces images, de ces indices.

1. Jean Cagnard, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 15.
2. *Ibid.*, p 20.
3. *Ibid.*, p. 51.
4. Nous pourrions nous poser la question : quel lecteur ? Celui qui achètera le texte pour le lire chez lui ? Le critique ? Le metteur en scène ? Les interprètes ? Les spectateurs qui entendront lire les didascalies pendant le spectacle ? La question est intrigante, et toutes les hypothèses sont probablement plausibles.

Le fil rouge de l'histoire est l'errance — ce qui rappelle déjà la diaspora du peuple juif — de la Petite Fille qui rencontre sur son chemin ces diverses figures : l'Homme à la manivelle qui rétrécit le ciel, le Train, la Cheminée, et surtout le Petit Tas de Cendres, qui, au fil du temps, devient finalement une Gros Petit Tas de Cendres qui ne cesse d'avoir faim. La pièce fonde son architecture sur celle d'un départ en train [1], auquel répond, à la fin du texte, un retour, qui reprend mot pour mot le même contenu. Le thème du voyage, qui est présent tout au long de la pièce, n'a pas de lieu défini : les titres des différentes scènes sont, alternativement, « ailleurs », « quelque part », mais nombre d'indices suggèrent le contexte. Il y a en effet des empreintes indélébiles de ce dont il s'agit, toujours données par l'auteur à travers des allégories : le personnage du Petit Tas de Cendres (formé par les cendres des victimes brûlées), la noirceur du ciel (les fumées émises par les cheminées des camps d'extermination), les trains (de déportation), des prénoms d'origine claire (Nathan, Vladek, Schlomo, Vojnek), et au-dessus de cet enfer sur terre, le ciel qui se rétrécit, la fumée des cheminées et le décompte funeste de six millions. Chaque élément de cette terrible réalité est sublimé par un acte poétique d'allégorisation, ce qui rappelle d'ailleurs les corps dématérialisés des personnes tuées.

La poétique détournée du texte est notamment créée grâce au personnage de la Petite Fille, à son regard innocent qui nous guide dans la découverte de cet univers de plus en plus inquiétant. Sa naïveté n'est pas cependant une « vision simpliste du monde [2] », au contraire, la présence de la Petite Fille fonctionne comme « un organe de concentration (violent ou calme) de la vision [3] ». Comme si elle était une petite marionnette (même si la pièce, écrite « pour acteurs et marionnettes [4] », ne précise pas quels personnages doivent être joués par des marionnettes), Petite Fille remplit la fonction de tamis dont je parlais, qui nous rend une telle réalité accessible. Cette possibilité, en effet, a été exploitée par la mise en scène du texte de Jean Cagnard réalisée par Stéphane Bault [5] : Petite Fille est une marionnette animée à vue par un

1. La première partie de la pièce s'intitule notamment « prendre le train ». Jean Cagnard, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 9.

2. Sandrine Le Pors, *L'Enfant qui nous regarde*, *Études théâtrales*, nº 71. Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales / Paris, L'Harmattan, 2022, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. Jean Cagnard, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 8.

5. *Les Gens légers* de Jean Cagnard, mise en scène de Stéphane Bault, production Cie Arketal. Première représentation le 16 octobre 2003, Théâtre de La Licorne, Cannes.

marionnettiste, avec, en outre, la particularité que sa voix lui est donnée par une autre interprète, positionnée loin d'elle. Une intuition qui avait frappé l'auteur du texte lui-même :

> Comment conserver le sens tout en rendant concrète une métaphore ? Ce qui m'avait beaucoup plu par exemple, c'était la représentation de la Petite Fille, […] qui est un peu la conscience de l'histoire. C'était une poupée de chiffon de petite taille, très simple, sans visage, sans traits de visage, un corps, et manipulée au bout de bâtons longs de deux mètres environ, très loin des mains. Il y avait d'un côté le manipulateur et de l'autre la voix de la comédienne. Comme la voix était éloignée de la main qui manipulait, on avait tout à fait la sensation d'une conscience [1].

C'est encore à travers le personnage de la Petite Fille que la métonymie du titre de la pièce se révèle, lorsque, à la fin, elle rencontre à nouveau Petit Tas de Cendres après quelques années. La didascalie nous dit que Petite Fille porte au-dessus de sa tête « une ficelle où sont accrochés des gens légers [2] » (par ailleurs, une autre petite référence au théâtre de marionnettes), qui attise la curiosité de Petit Tas de Cendres : « Qu'est-ce que tu as au-dessus de ta tête ? On dirait une légèreté [3]. » Cette « légèreté », répond la Petite Fille, est son « morceau de ciel personnel [4] » : voici les gens devenus ciel, les vies dématérialisées en légèreté. Véritable « conscience de l'histoire [5] », c'est donc elle qui porte sur ses épaules le poids (léger) de toutes les victimes. C'est pourquoi à la fin Petite Fille n'arrive plus à marcher, elle a mal aux jambes et s'écroule à plusieurs reprises, jusqu'à la dernière image de déréalisation avec laquelle la pièce se termine. Face à Petit Tas de Cendres, devenu Gros, épuisée après des années d'errance, Petite Fille décide de lâcher prise et de se laisse dévorer par lui, qui est toujours affamé. Elle se transforme en un panier pique-nique, et c'est l'auteur qui nous laisse imaginer le reste à travers la dernière didascalie. « À table, Gros Petit Tas de Cendres [6]… »

Dans *Les Gens légers*, Jean Cagnard a approché l'indicible par le biais d'un langage dramatique — et marionnettique — qui met à distance le

1. Jean Cagnard, « Écrire "pour", "avec", "par", "tourné vers" la marionnette ? », entretien réalisé par Hélène Beauchamp, *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 42.
2. Jean Cagnard, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 69.
3. *Ibid.*, p. 71.
4. *Ibid.*
5. Jean Cagnard, « Écrire "pour", "avec", "par", "tourné vers" la marionnette ? », entretien réalisé par Hélène Beauchamp, *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 42.
6. Jean Cagnard, *Les Gens légers*, *op. cit.*, p. 75.

réel tout en le recomposant sous nos yeux. La légèreté évoquée par le titre est celle d'une poésie, d'une écriture métaphorique et détournée de ce qui est atroce, cherchant une grâce infinie contre la barbarie.

3.3 Figurer l'esprit

J'ai déjà mentionné, dans la section consacrée à la rencontre entre le théâtre de narration et le théâtre de marionnettes, comment l'autrice et marionnettiste Marta Cuscunà a utilisé les marionnettes à gaine d'inspiration traditionnelle comme un médium, comique et léger, pour rapprocher le spectateur du récit des épisodes violents de la Résistance. Dans la pièce *È bello vivere liberi !*, les marionnettes sont utilisées non seulement dans la scène précédemment évoquée [1], mais aussi dans une autre au caractère plus tragique et intense. Il s'agit du dernier mouvement de la pièce, celui dans lequel la protagoniste Ondina fait l'expérience de la violence de l'emprisonnement dans le camp d'extermination, où elle a été déportée en tant que prisonnière de guerre. La technique d'animation utilisée ici est très différente de celle des marionnettes à gaine. L'actrice se dirige vers un wagon à bestiaux situé côté cour et, en l'ouvrant, elle en change la forme, le transformant en une cellule de prison avec un crématorium à côté. Les répliques deviennent beaucoup plus rares qu'avant, la scène s'ouvrant sur un silence profond et troublant. L'actrice se place à l'arrière du wagon et enfile ses bras dans deux longs gants en caoutchouc noir, à travers lesquels elle manipule le corps d'Ondina, représentée à ce moment-là par une poupée articulée, très maigre et les yeux exorbités. À côté d'Ondina, une marionnette larvaire symbolise la métamorphose meurtrière que subissent les déportés. Les mains gantées noires prennent Ondina, la dépouillent de ses vêtements, lui arrachent les cheveux, lui apposent sur le bras le tatouage numérique. Son bras est si fragile qu'il se brise sous la force de la main gantée qui l'écrase.

Lorsque Marta Cuscunà s'est posé la question de savoir comment rendre théâtralement cette partie du témoignage d'Ondina, la solution n'a pas été immédiate. Bien que le spectacle soit constitué de longues parties de théâtre d'acteurs, il lui a semblé inapproprié de tenter d'incarner le témoignage d'une jeune fille de dix-neuf ans déportée dans un camp de concentration, un corps sous-alimenté, maltraité, malade. « Il me semblait que mon corps ne pouvait pas être crédible [2] ».

1. Cf. III.2.3 « Greffes du passé dans des dramaturgies contemporaines », dans cet ouvrage, p. 189.

2. Marta Cuscunà, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », *op. cit.*

Par ailleurs, la possibilité d'utiliser des photos d'archives lui semblait aller dans une direction tout aussi trompeuse, car la crudité de ces images n'aurait pas permis au spectateur de rester dans l'histoire mais l'aurait, au contraire, repoussé et éloigné. Après l'évaluation de plusieurs possibilités, l'utilisation de marionnettes est apparue comme la plus appropriée :

> J'ai en quelque sorte trouvé la solution dans le témoignage d'Ondina : elle raconte qu'elle a réussi à survivre à la torture du camp de concentration grâce à un mécanisme psychologique qu'elle définit « de dédoublement ». Ondina s'imaginait double : une Ondina emprisonnée dans le camp et une autre Ondina au-dessus de tout ça, regardant de l'extérieur comme si elle était au cinéma [1].

L'utilisation de la figure joue donc ici deux rôles essentiels. Tout d'abord, elle est appropriée, bien plus que le physique de l'interprète, pour incarner le corps d'Ondina rendu moins qu'humain par l'emprisonnement, permettant également au spectateur de rester connecté à l'histoire sans se sentir repoussé par une représentation trop crue. Ensuite, la marionnette offre une traduction visuelle de la perception intérieure de la protagoniste réelle de l'histoire, en représentant le phénomène de dissociation utilisé comme mécanisme de défense face à l'expérience traumatique vécue. Fonctionnant comme outil de visualisation du dédoublement de la psyché, la marionnette rend possible la figuration des troubles et du fonctionnement de l'esprit humain.

3.4 Détourner la guerre

Deux pièces de Gigio Brunello, *La Grande Guerra del sipario* (2015) et *Il Ritorno di Irene* (2016), retracent les bouleversements de la première guerre mondiale par un détour qui fait basculer cet événement historique traumatique dans un registre quotidien non dépourvu d'éléments irréels et magiques. Dans *La Grande Guerra del sipario* (2015), la première guerre mondiale devient un conflit entre le peuple des Marionnettes à gaine et celui des Peluches, suite à la disparition du rideau du castelet où vivent les marionnettes. La vie des deux marionnettes anonymes Mario et Linda [2] est perturbée par le conflit lorsque leur chien, nommé Peluche, est retenu prisonnier par le général Crocodile, qui croit qu'il

1. *Ibid.*
2. Cf. III.2.2 « La gaine au cœur de l'écriture », dans cet ouvrage, p. 181.

s'agit d'un espion infiltré du peuple ennemi. Leur maison, qui est le castelet lui-même, devient ainsi le théâtre de la guerre, le lieu où apparaît la Mort (c'est elle, en réalité, qui est responsable de la disparition du rideau), l'hôpital de campagne où la Fée aux cheveux bleus pleure la disparition de Pinocchio, au fur et à mesure que le Docteur Balanzone lui donne des nouvelles de la découverte de parties du corps du petit *burattino*. Ce sera effectivement Pinocchio le symbole de tous les morts causés par la guerre, celui qui ne reviendra pas, avec toute la souffrance que cela cause à la Fée. Ce qui semble être une dérision de l'événement historique (devenu une guerre entre marionnettes et animaux en peluche) n'est en réalité qu'un artifice pour masquer le ton sombre de la pièce. Au début, sans se soucier des conséquences, la Mort, vaniteuse, vole le rideau pour le garder pour elle :

> *La Mort apparaît. La Mort est un crâne en bois accroché à une tige. Un mécanisme lui permet d'ouvrir et de fermer sa bouche en détachant la mâchoire de son crâne. Le marionnettiste lui prête ses mains. La Mort exécute une danse macabre. Elle pointe son index vers quelqu'un dans le public, comme pour tirer au sort. Elle est curieuse du rideau, le caresse, le goûte et finalement commence à se retourner, s'enveloppant dans le rideau déchiré et sort de la scène* [1].

La disparition de Pinocchio cause une telle douleur à la Fée aux cheveux bleus qu'elle en devient délirante. Tout aussi pénible est l'attente de Linda et Mario, qui ne savent pas si leur Peluche a simplement disparu ou s'il fait partie des victimes. Alors que la liste des morts s'allonge (« Pierre, le loup, Pulcinella, Petit cochon… Petit cochon, Petit cochon… tous les trois ! Peter Pan, Petruchka… Je suis navré… Petit Prince, Tom Pouce, Poil de Carotte, Perrault [2] »), les deux marionnettes anonymes tentent de se souvenir des répliques de la pièce pour laquelle elles ont été construites, et qui n'a finalement jamais été réalisée. C'est pourquoi elles passent leur vie derrière le rideau, dans l'espoir de pouvoir un jour enfin monter sur scène et jouer les époux du mythe de Philémon et Baucis. Cette référence littéraire n'est pas fortuite : seuls parmi les humains à avoir offert l'hospitalité à Zeus et Hermès déguisés en mendiants, les deux vieillards ont été récompensés par les dieux, qui ont transformé leur cabane en palais et ont exaucé leur souhait de passer les dernières années de leur vie comme gardiens du temple de Zeus et de mourir en même temps. À leur mort, ils furent donc

1. Gigio Brunello, *Commedie e tragedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 74.
2. *Ibid.*, p. 93.

transformés en arbres : Philémon en chêne et Baucis en tilleul, reliés par le tronc, et cette merveille végétale, qui se trouvait devant le temple, fut vénérée pendant des siècles. La référence au mythe n'est pas seulement une façon de jouer ironiquement avec l'espoir des marionnettes anonymes de retrouver un jour leur arbre d'origine, mais elle symbolise également un exemple positif d'existence, une disposition magnanime et accueillante qui contraste fortement avec l'atmosphère de guerre dans laquelle se trouvent Linda et Mario. Plusieurs fois au cours de la pièce, le couple tente de se rappeler des dernières répliques de *Philémon et Baucis*, sans y parvenir. Cette tentative infructueuse réitère le motif de l'impossibilité de sortir de la terrible situation du sombre présent. C'est pourtant étonnamment la mort de Pinocchio qui va redonner l'espoir et un sentiment de renaissance. Son nez, qui avait été enterré dans le jardin de Linda et Mario, commence à germer sous les larmes de Linda et se transforme en cerisier. Ce prodige amène Linda et Mario à se souvenir des dernières répliques du spectacle pour lequel ils n'ont jamais été utilisés :

> Linda. — uh uh uh uh uh
>
> Mario. — Linda, tu pleures encore ?
>
> Linda. — Il faut bien l'arroser, c'est un cerisier sauvage… mais tu verras quelle floraison au printemps.
>
> Mario. — Arrête Linda ! Comme t'es ! Et maintenant, répète ce que t'as dit.
>
> Linda. — Ce que j'ai dit quand ?
>
> Mario. — Ce que tu viens de dire, sur le cerisier sauvage, etc… Dis-le encore.
>
> Linda. — Il faudra l'arroser, car c'est un cerisier sauvage, mais tu verras quelle floraison au printemps.
>
> Mario. — C'est clair maintenant, tu te souviens de la dernière réplique ?
>
> Linda. — Oh, dieux du ciel, quand le moment sera venu, laissez-moi et mon Philémon mourir en même temps, enlacés comme un seul tronc dans… dans…
>
> Mario. — Dans un monde rose… et tu disais : pourquoi un monde rose ? et tu refusais de l'apprendre, tu trouvais ça faux, mielleux… Maintenant je comprends : roses sont les fleurs du cerisier !
>
> Linda. — Allez, mon bon Mario, aide-moi… pleurons ensemble, ça fleurira plus vite.

Ils se mettent autour du nez de Pinocchio.

Linda et Mario. — *uh uh uh uh uh - Uh Uh Uh Uh Uh* [1].

Il Ritorno di Irene (2016) est une pièce conçue par Gigio Brunello et Gyula Molnár pour un spectacle plus proche du théâtre d'objets, où le marionnettiste manipule de petites statues en bois sur une table. C'est donc un type de théâtre joué hors du castelet, mêlant narration, interprétation des personnages et marionnettes, que les deux artistes ont commencé à concevoir en 2006, avec la création du premier épisode de la *Trilogia sulla città di Mestre* [2]. Pour ce qui concerne *Il Ritorno di Irene*, la pièce n'a pas été écrite pour être jouée par Gigio Brunello (comme c'est le cas pour la *Trilogia*), mais par un autre marionnettiste, Alberto De Bastiani. Un autre aspect important est que ce texte était destiné à un public d'enfants. Or, aucune des pièces conçues par Gigio Brunello et Gyula Molnár n'est destinée aux enfants, leur public est composé d'adultes (et ils ont souvent dû se battre pour le faire comprendre aux directeurs de théâtre). La méthode choisie pour aborder le jeune public a été de faire parler non plus des marionnettes ressemblant à des êtres humains, mais des objets. La pièce évoque, elle aussi, la première guerre mondiale, mais en racontant tout du point de vue des bâtiments d'un petit village qui se retrouve dépeuplé par les combats : ce village, appelé Village, se réveille un matin de 1917 sans ses habitants. Tout le monde a disparu, même la famille de la petite Irène, dont le baptême devait être célébré. Les bâtiments, alarmés, décident de partir à la recherche de leurs résidents : la maison d'Irène, l'Église et le Presbytère, le Clocher et le Bistrot, l'École, le Cinéma muet… et même la niche du chien Bobi. Ces personnages inhabituels, bien que personnifiés, utilisent un langage plein de jeux de mots et de métaphores se référant à leur statut, un langage conçu pour eux :

Chiesa [Église]. — Faites place, faites place ! Laissez-moi me reposer, j'ai une douleur ici dans l'abside.

Negozio del barbiere [Salon de coiffure]. — Ce sera juste une baisse de pression. (*Regarde en bas*) Oh la la !

Narratore [Narrateur] (*pose le cinéma muet*). — À la vue du panorama, le cinéma muet reste sans voix [3].

1. *Ibid.*, p. 95-96.

2. *Vite senza fine* (2006), *Teste calde* (2011), *Lumi dall'alto* (2014). La trilogie est contenue dans Gigio Brunello, *Commedie e tragedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*

3. Gigio Brunello, *Commedie e tragedie per tavoli e baracche*, *op. cit.*, p. 295.

Le texte est donc constitué de répliques ironiques et de blagues légères (reste à vérifier si les enfants les comprennent toutes…). Le fait que les bâtiments prennent la parole permet à l'atmosphère de ne pas être trop sombre et troublante malgré la désolation causée par la guerre. Mais cela a aussi un autre objectif. Incapables de retrouver leurs habitants, les bâtiments décident de s'arrêter au sommet d'une montagne des environs, afin de pouvoir observer toute la vallée d'en haut et voir immédiatement si les gens reviennent. En attendant, ils bavardent entre eux, se racontent des histoires, se donnent du courage. En bref, ils forment un village. Les habitants disparus, ce sont leurs maisons, leurs bâtiments publics qui maintiennent en vie une forme de communauté, qui avait été anéantie par la guerre. Métaphoriquement, l'objet a résisté avec plus de ténacité que l'homme. Et cent ans après ce triste jour, la fin heureuse : les bâtiments voient revenir leurs petits-enfants et courent joyeusement vers eux. À travers les objets parlants d'*Il Ritorno di Irene*, tout comme à travers les marionnettes à gaine mélangées au mythe de *La Grande Guerra del sipario*, Gigio Brunello et Gyula Molnár arrivent ainsi à détourner les effets troublants de la guerre par le merveilleux.

Plus l'objet est lié à la mémoire, même s'il s'agit d'une mémoire individuelle et particulière, plus il permet de questionner l'histoire en mettant une distance entre l'événement et l'émotion qu'il peut transmettre au spectateur. *Cide* [1] (2021) par Maurizio Bercini, marionnettiste, et Marina Allegri, autrice et metteuse en scène — tous deux issus du noyau du théâtre d'objets en Italie, le Teatro delle Briciole de Parme —, retrace l'histoire de l'une des figures majeures de la Résistance en Émilie-Romagne, la famille Cervi. Alcide Cervi était agriculteur. En 1934, il s'est installé avec sa famille à Gattatico, près de Reggio Emilia, sur un terrain appelé Campirossi [Champsrouges]. Il y vivait avec ses neuf enfants : sept frères et deux sœurs. La famille Cervi était connue pour ses positions politiques antifascistes. Après juillet 1943, le débarquement des Américains et l'arrestation de Mussolini, tout semblait aller pour le mieux. Mais, en novembre de la même année, une centaine de fascistes ont assiégé la maison des Campirossi. Les sept frères ont tenté de résister mais ont été arrêtés et finalement exécutés. En signe de soutien et d'estime, Alcide Cervi — appelé par ailleurs « Papà Cervi » — n'a jamais cessé de recevoir des cadeaux de toutes parts. C'est précisément à travers ces cadeaux, ces objets, que le spectacle *Cide* raconte

1. Marina Allegri, *Cide*, inédit, texte électronique gentiment fourni par le Teatro delle Briciole.

l'histoire de cette famille : une Bible donnée à Alcide par des ouvriers de Fiat à Turin, un globe terrestre de la coopérative des ouvriers agricoles de Santa Vittoria, des quilles pour ses petits-enfants de la part de quelques amis du club de jeu de boules. Des objets obsolètes, que plus personne n'utilise, mais qui conservent la mémoire d'une histoire qui est encore racontée chaque année dans les régions où ce meurtre a eu lieu. Il semble donc possible de répondre positivement aux questions que la chercheuse et artiste Shaday Larios a posées à propos de ce qu'elle appelle « l'objet post-catastrophe » :

> L'objet post-catastrophe pourrait-il être un nom permettant d'inclure les individualités qui composent chacune de ces traces matérielles ? Ces présences ethnographiques-objets pourraient-elles être des impulsions créatives et réutilisables pour une approche scénique documentaire du théâtre d'objets et du théâtre avec objets [1] ?

Dans *Cide*, en effet, l'histoire de la famille Cervi, de ces « individualités », est racontée à travers des objets réels, qui témoignent de leur histoire tout en donnant des « impulsions créatives » à l'écriture du spectacle, laquelle s'est déroulée selon la procédure de l'écriture scénique. Les objets ont en outre été choisis par Maurizio Bercini et Marina Allegri lors de plusieurs visites du musée Cervi, qui rassemble tous ces objets dépositaires de la mémoire. Ce n'est qu'à deux moments que de véritables marionnettes apparaissent : l'une est la reproduction géante de la tête de Mussolini, pour le représenter au moment où il était le plus fort et le plus influent, l'autre est la marionnette d'Alcide Cervi, et c'est notamment le cadeau que le marionnettiste a voulu lui faire :

> Je m'appelle Maurizio Bercini et je souhaite également faire un don.
> Je fais du théâtre depuis que j'ai dix-sept ans et je le fais, peut-être, parce que je n'ai jamais assez grandi.
> Je suis passé des soldats de plomb, les jeux que j'ai aimé le plus, aux marionnettes, le métier que j'ai aimé le plus, pour pouvoir à ma façon me battre, résister, construire une tranchée et, de temps en temps, laisser gagner ceux que je voulais : les oubliés, les accablés, les trompés, les derniers.
> […]
> C'est pourquoi le seul cadeau que j'ai en tête pour toi, cher Cide, c'est de faire de toi mon petit soldat préféré, afin que de temps en temps, toi

1. Shaday Larios, « L'objet "post-catastrophe" et la "catastrophisation" de la matière. Questions et preuves pour un théâtre d'objet documentaire », *Manip*, nº 55, juillet-août-septembre 2018, p. 27.

> et moi, transformions cette douleur en sérénité et en jeu, comme seuls les enfants savent le faire [1].

Si la définition de l'objet-catastrophe semble tout à fait appropriée, force est de constater que dans *Cide*, un tel objet ne reste pas toujours au centre d'une approche scénique documentaire. Il se mêle à la marionnette, et lorsque c'est la marionnette qui apparaît, l'aspect documentaire laisse place à l'imagination, pour transformer la réalité crue et douloureuse en un jeu d'enfants.

Face aux récits de guerres, les auteurs utilisent donc le langage marionnettique comme un détour, pour articuler une distance avec les émotions les plus perturbantes. Parfois, ce mécanisme de mise à distance peut passer par une forme de légèreté, qui n'est pas sans faire appel aussi au comique et au jubilatoire des figurations très concrètes permises par la marionnette : par exemple, les gags typiques des marionnettes à gaine dans *È bello vivere liberi !* ou les situations absurdes et irréelles des pièces de Gigio Brunello qui investissent de magie un sujet sombre, en faisant ressortir la tendresse.

3.5 Décoloniser les corps

> Nous ne sommes pas invités, nous ne sommes pas encore dans des civilisations qui nous invitent à explorer passionnément la dimension poétique de nos corps. […] l'objet marionnette crée la passerelle par laquelle nous pouvons entrevoir cet indicible du corps [2].

Né au Togo en 1962, Kossi Efoui a participé au début des années 1990 à un mouvement non violent contre le régime d'Étienne Eyadéma, ce qui l'a ensuite contraint à fuir son pays et à se réfugier en France, où il vit et travaille encore aujourd'hui. Son expérience personnelle de l'exil l'a amené à transposer dans ses textes la condition des corps diasporiques, ainsi que la recherche d'une nouvelle identité, qui s'accompagne, dans son cas, d'une réflexion critique sur le rôle des écrivains africains qui ont fui à l'étranger. Kossi Efoui collabore régulièrement avec la compagnie Théâtre Inutile, selon un processus qui prend en compte tous les éléments de la scène et qui est souvent développé sur le mode de

1. Marina Allegri, *Cide*, *op. cit.*

2. Kossi Efoui, « Le troisième œil », propos recueillis par Pénélope Dechaufour, *Puck*, n° 18, 2011, p. 172-176

l'écriture scénique [1]. C'est le cas, par exemple, de la performance *En guise de divertissement* [2] (2013) où l'auteur, comme je l'ai déjà décrit, a fait des propositions textuelles au fur et à mesure des répétitions et des improvisations des comédiens avec un mannequin, la seule marionnette utilisée dans la pièce. *En guise de divertissement* offre une satire de la pratique politique et historique de l'exhibition de corps non ordinaires à des fins de divertissement : cinq acteurs tracent, à travers la manipulation d'un mannequin, la relation avec le corps de l'autre dans l'espace public, qui est toujours (aussi) un espace de représentation, et donc un lieu de divertissement. Le texte fait notamment référence à toutes ces pratiques d'exposition de corps différents ou souffrants qui se sont succédé au cours de l'histoire, des zoos humains (ou « expositions ethnologiques »), fruit de la culture coloniale et raciste, au « bal des folles », attraction très en vogue dans le Paris du XIX^e^ siècle, où l'élite parisienne se réunissait pour observer des malades mentales, patientes du célèbre neurologue Jean-Martin Charcot, qui les obligeait à cette exposition.

> À ce terrain de jeu viennent s'ajouter des questionnements sur la notion de Regard : des zoos humains aux reality-show en passant par le bûcher des hérétiques, quelle est la place du spectateur ? Comment nous donne-t-on à voir ? Comment se fabrique notre regard ? Car, tout comme le spectacle, le regard aussi se fabrique. Si certains (mauvais) traitements publics des corps ont pu être considérés à une époque comme « acceptables », c'est parce que ce regard avait préalablement été conditionné [3].

Le texte de Kossi Efoui retrace, de manière poétique et non didactique, ces pratiques déshumanisantes, et se concentre sur tous ces corps stigmatisés, moqués, non acceptés, c'est-à-dire tous ces corps auxquels on refuse, pour des raisons principalement culturelles, le statut d'être

1. Voir également Francesca Di Fazio, « How to Signify Otherness and Diasporic Bodies through Puppetry : Two Plays by Kossi Efoui », dans John Bell, Matthew Isaac Cohen et Jungmin Song (dir.), *Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects*, University of Connecticut, Storrs, 2023 (dont cette partie est un remaniement).

2. *En guise de divertissement*, de Kossi Efoui, mise en scène de Nicolas Saelens. Production Compagnie Théâtre Inutile. Première représentation le 2 octobre 2013, maison de la Culture d'Amiens, Amiens. Un extrait du spectacle est publié sur le site de la C^ie^ Théâtre Inutile : https://theatre-inutile.com/spectacles/en-guise-de-divertissement (consulté le 12 juin 2022).

3. Nicolas Saelens, dossier de présentation du spectacle *En guise de divertissement*. https://theatre-inutile.com/spectacles/en-guise-de-divertissement (consulté le 12 juin 2022).

humain. Grâce à l'utilisation de la figure, chacun de ces corps est évoqué de manière universelle, manipulé par d'autres êtres humains et exposé, une fois de plus, devant le public. La figure centrale (il serait difficile de parler de « personnage ») d'*En guise de divertissement* est un mannequin un peu plus grand que nature, appelé l'Oiseau. Le mannequin est le centre de l'attention d'un groupe de cinq acteurs (appelés Histrions), qui l'étudient et l'inspectent comme un être inconnu, allant jusqu'à le démembrer en ses différentes parties. Ici, le corps stigmatisé, le corps étranger et dissemblable devient le point d'appui de toute l'action scénique, qui est entièrement construite autour de la figure du mannequin. Ce n'est pas un hasard si l'Oiseau est initialement présenté comme un « Histrion Inconnu », et parfois désigné par l'expression « un drôle d'oiseau », c'est-à-dire quelqu'un de bizarre et d'étranger. Kossi Efoui écrit à propos de l'Oiseau :

> Il a traversé l'Histoire sous mille noms. Il a traversé les temps de divertissements virils où l'on a ri de le voir caché, de le voir traqué, de le voir exposé. Dans d'autres vies antérieures, il fut appelé « wildermann », sauvage, homme des bois, homme des prairies, sorcière, Annamite de type siamois ou type fondamental, qui croit aux démons, aux ogres, aux sirènes, aux amulettes, aux philtres, aux devins. Il n'a pas de couleur précise, pas d'origine précise, pas de sexe précis, pas de racines précises. Nul spécimen ne fut plus que lui exposé au couteau, à la balle, au feu, à la corde. Pour rire. Il s'appelle L'Oiseau. Il a mille vies. Il a connu mille morts à travers les siècles. Ce soir, cinq histrions vont le ressusciter sous nos yeux pour une performance unique [1].

Une figure, donc, aux significations symboliques multiples : cet histrion inconnu est caractérisé à la fois comme un *corps* étranger, jugé et exposé à la risée publique au cours de l'histoire, et comme un *individu* étranger, comme une identité différente et donc marginalisée, une altérité singulière qui reste en marge de la société sans lui être complètement extérieure : semblable, donc, à la figure de l'artiste, récurrente dans les textes de Kossi Efoui :

> Il faut dire : Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, de pardon, de tolérance, dans l'affrontement généralisé que provoque l'industrie du SHOW TIME, nous, Histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous qui faisons dans l'art du divertissement artistique depuis un nombre incalculable, un nombre imaginaire de siècles, gens ô gentes gens qui

1. Kossi Efoui, avertissement au texte *En guise de divertissement*. Le texte, inédit, a été gentiment mis à ma disposition par l'auteur.

> habitez les temps de paix et qui nous aimez, nous avons décidé, pour l'amour de vous ce soir, de faire dans la soie.
> Dans l'histoire même.
> La grande histoire du divertissement.
> La grande, l'extraordinaire aventure du divertissement à travers les siècles.
> C'est pourquoi nous, Histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous avons ressuscité devant vous ce soir le corps de l'Histrion inconnu, de son vrai nom, L'Oiseau [1].

L'action du spectacle se déroule en séquences, alternant la présence des cinq histrions avec celle du mannequin, tantôt présent parmi eux et manœuvré à vue, tantôt seul sur scène, manœuvré sur un fond noir selon une technique proche du théâtre bunraku. Le mannequin, construit par le plasticien Norbert Choquet, est articulé de manière à bouger comme un corps humain, sans toutefois donner un effet d'hyper-réalisme. Dans certaines scènes, il est décomposé, et les bras, les jambes et la tête sont utilisés par les interprètes comme des prothèses qui s'ajoutent à leur corps.

Cette présence constante du mannequin semble se constituer comme une affirmation physique de l'être, c'est-à-dire comme une matérialisation du corps exposé sur lequel la pièce est centrée. Dans *En guise de divertissement*, la marionnette est utilisée comme un objet affirmant une présence, elle devient le protagoniste et le centre du spectacle. En effet, outre les scènes jouées par les histrions, le texte présente trois moments de suspension, signalés dans le texte par un titre précis, « la légende des mannequins [2] ». Caractérisés par un registre plus féerique et poétique que le reste du texte, ce sont des évocations brodées autour de la figure du mannequin, qui semblent matérialiser, au moins momentanément, cette exploration passionnée de la dimension poétique de nos corps espérée par Kossi Efoui dans la citation en exergue à cette partie.

Légende de mannequin I : le corps de l'homme

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est la voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit :
Puisque son corps n'a pas été retrouvé
Il faut bien que tu ressuscites sa musique.
Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est le chant d'amour sans paroles. Il faut bien que tu ressuscites sa musique. […]

1. Kossi Efoui, *En guise de divertissement*, *op. cit.*
2. *Ibid.*

Légende de mannequin II : le corps de l'oiseau
Où sur terre j'ai échoué ?
Où sur terre j'ai échoué ?
Tu parles ou on ne t'entend pas ?
Je sais ce que tu dis quand tu parles.
Tu dis : Où sur terre j'ai échoué ?
Je sais que déjà tes pas, de pays en pays,
Tes pas fuyant déjà comme ci, fuyant déjà comme ça, de bas-côté en bas-côté
tes pas disaient déjà ça : Où sur terre j'ai échoué ?
On t'a vu marcher caché, on a ri. On t'a vu ramper caché, on a ri. On t'a vu
voler caché. On a ri. Tu te retrouves dans la foule d'une ville. Louvoyer,
louvoyer, je sais ça, cacher les ailes pour ne pas être reconnu, je sais ça.
Les lieux de la scène s'appellent les faces de la terre.
Et n'importe quel enfant peut surgir et crier de joie : « L'Oiseau, L'Oiseau.
C'est moi qui l'ai reconnu. À moi la récompense. »
Et tout ce qui fait grotte, puits, égout, latrines devient abri.
Pourtant, personne n'en mangeait, de L'Oiseau.
C'était pour rire.
Au feu, tu fus exposé au feu
fus exposé à la balle
fus exposé au couteau
Pour rire.
Show time [1].

Des « êtres sans corps », des « corps dispersés », des corps qui doivent se cacher, deviennent les symboles de la condition de ceux qui sont relégués aux marges de la société humaine, de ceux qui ne sont pas pleinement acceptés et dont l'identité repose sur le jugement de celui qui regarde. L'Oiseau véhicule cette même signification d'altérité, d'invisibilité qui a été imposée à des milliers de corps à travers l'histoire. En ce sens, le recours à la figure du mannequin est nécessaire pour rendre une condition d'altérité, qui pourrait difficilement être exposée de manière aussi significative à travers le corps humain d'un acteur. Comme le dit Kossi Efoui, « la marionnette permet alors de sortir le corps de déterminants historiques, elle permet d'avoir quelque chose de l'ordre du corps universel et c'est ce qui m'intéresse [2] ».

La marionnette, donc, comme moyen de rendre communicable ou collectif ce qui, en soi, ne l'est pas ou peine à l'être. Le mannequin de l'Oiseau devient « légende des êtres sans corps », de tous les

1. *Ibid.*

2. Kossi Efoui, « La marionnette, cette mémoire totale. Entretien avec Kossi Efoui », propos recueillis par Pénélope Dechaufour, dans Sandrine Le Pors (dir.), *Les Voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, n^os^ 60-61, 2014, p. 112-118.

marginalisés, de ceux qui sont jugés hors norme. En ce sens, l'écriture dramaturgique de Kossi Efoui fait directement appel à la figure-objet, l'insère dans le corps du texte et l'utilise pour explorer une part invisible du langage. Dire le différent, l'inconnu, l'invisible par l'intermédiaire de l'objet performatif, c'est l'affronter avec un détour, une distance qui élimine les filtres de perception de l'habitude pour accéder à une dimension plus profonde du dire.

3.6 La marionnette et le documentaire

> Nous remarquons également, tout comme dans l'actuel théâtre d'acteurs (est-ce une contamination ?), que le réel s'insinue de plus en plus dans des représentations où se mêlent documentaire et fiction. […] Les spectacles documentaires travaillent la mémoire collective. Ils construisent une posture politique dans le jeu, et replacent chaque spectateur dans une communauté historique, non une somme d'individus [1].

Peut-on parler de théâtre documentaire quand on parle de marionnettes ? La question n'est pas évidente. D'abord, il peut être surprenant de retrouver l'effet du réel propre au théâtre documentaire dans une forme théâtrale utilisant un médium aussi évidemment fictif que celui de la marionnette, beaucoup plus proche du registre comique que de celui plus réaliste et sérieux du documentaire. Toutefois, en reformulant la question, le doute se dissipe : Y-a-t-il une démarche documentaire dans certaines créations avec marionnettes ? Ou encore : retrouve-t-on, dans des pièces pour marionnettes, des méthodes de composition propres au théâtre-document ? Oui sans doute, concernant ce dernier point. Les pièces écoféministes de Marta Cuscunà, basées sur des recherches menées avant l'écriture, en sont la preuve, tout comme l'enquête journalistique menée par Frédéric Feliciano-Giret avec Rayya Roumanos sur le cas de l'attentat de Pune, ou encore les entretiens effectués par Fabiana Iacozzilli avec des camarades de classe pour faire resurgir des souvenirs de leurs années d'école primaire. Compte tenu de l'existence de cette procédure documentaire dans le domaine de la marionnette, l'intérêt est donc de comprendre comment le théâtre de marionnettes se rapporte à l'enquête documentaire, comment il utilise ses résultats, comment, enfin, il les restitue dramaturgiquement.

1. Évelyne Lecucq, « Regard sur la création », *Manip*, nº 55, juillet-août-septembre 2018, p. 20.

L'origine du théâtre documentaire se situe historiquement dans les années 1920, lorsque Erwin Piscator, metteur en scène allemand proche de Bertolt Brecht, conçoit cette forme nouvelle. Il s'agit d'un théâtre très engagé politiquement, qui se construit à travers un assemblage de matériaux empruntés au réel, préexistants au spectacle (des discours, des projections de photographies ou de films…), insérés dans la mise en scène, et qui se confronte à leur hétérogénéité pour parler des crises sociales et politiques contemporaines :

> Pour la première fois, nous étions confrontés avec la réalité absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes. Et cette réalité présentait des moments de tension et des sommes dramatiques identiques à ceux que connaît le « théâtre d'auteur ». D'elle émanaient des émotions tout aussi violentes. À une condition il est vrai : cette réalité devait être politique [1] (au sens du mot grec : qui concerne tout le monde).

Une deuxième « naissance » du théâtre documentaire survient dans les années 1960, autour des grandes questions de l'après-guerre : la Guerre froide, le goulag dans l'URSS stalinienne, et les exterminations de la Shoah, notamment à la suite du procès de Francfort. Entre 1963 et 1965, Peter Weiss, auteur suédois d'expression allemande, assiste au procès de vingt-deux responsables du camp d'extermination d'Auschwitz et c'est à partir de cette expérience de terrain qu'il écrit *L'Instruction* (1965), pièce qui lui permettra de développer sa théorie du théâtre documentaire [2] et qui restera un jalon du genre. Dans cette deuxième forme de théâtre documentaire, ce sont surtout des événements très forts et monstrueux qui vont être enquêtés. La forme documentaire semble mieux adaptée pour traiter de ces questions, par opposition à un théâtre de la fiction. Même s'il s'appuie sur des faits et des documents, le théâtre-document des années 1960 montre une certaine ambiguïté, car le matériel recueilli et étudié est souvent rendu sous une forme nettement théâtralisée, comme en témoigne *L'Instruction* elle-même, organisée en onze chants [3] (elle prend pour modèle la *Divine Comédie* de Dante) qui

1. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (*Das politische Theater*, Berlin, A. Schulz, 1929), traduit de l'allemand par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962, p. 70.

2. Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », dans *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.

3. Le sous-titre de *L'Instruction* est notamment « *Oratorium in 11 Gesängen* » (« Oratorio en 11 chants »).

ne suivent pas chronologiquement les étapes du déroulement du procès de Francfort, mais celles du parcours des déportés une fois entrés dans le camp d'extermination. Il faut attendre les années 1970 pour voir sur scène une restitution plus exacte de la source documentaire, même si cela s'accompagne d'un éloignement vis-à-vis des grandes questions historiques ou d'un traitement humoristique de celles-ci (citons, à titre d'exemple, *La Rencontre de Georges Pompidou avec Mao Zedong* créé par Antoine Vitez en 1979, qui restitue scrupuleusement les échanges que les deux chefs d'État ont eus en 1973 tout en jouant sur les conditions de leur énonciation scénique). Ensuite, vers la fin des années 1980, de nouvelles formes plus hétérogènes apparaissent, qui font surtout appel au témoignage direct et non plus seulement au document d'archive. Bien que l'insertion du matériau documentaire soit massive, celui-ci est mélangé avec des stratégies mémorielles où, par exemple, la place du témoin s'impose avec une grande force. Le domaine du témoignage est développé davantage au cours des années 1990, où la dimension mémorielle peut aussi concerner l'auteur-interprète-metteur en scène : au début d'*Il Racconto del Vajont* (1993), Marco Paolini se situe par rapport à l'événement en racontant l'impact que la nouvelle avait eu sur lui lorsqu'il l'avait entendue à la télévision à l'âge de sept ans. Dans les années 2000, ensuite, la place du témoignage devient la place du témoin, lorsque des personnes issues de différents contextes sociaux sont invitées à parler en leur nom propre sur scène, à côté des acteurs. « Au moins deux des acteurs sur scène peuvent ne pas être des acteurs professionnels. Les animaux ne comptent pas, mais ils sont les bienvenus [1] », statue le metteur en scène suisse Milo Rau ; les spectacles de la compagnie allemande Rimini Protokoll rassemblent des « experts du quotidien », selon le terme qu'ils ont inventé pour désigner les acteurs non professionnels. Le rapport à la fiction est également beaucoup plus ancré dans les formes documentaires actuelles. Un très bon exemple en est la compagnie belge Berlin, qui peint la réalité en ajoutant des couches nouvelles et discordantes, comme dans le spectacle *Tagfish* (2010), qui met en scène une fausse vidéoconférence (« Une rencontre qui n'a jamais eu lieu. Une composition [2] ») à partir d'extraits d'entretiens vidéo réalisés auparavant.

1. Milo Rau, « Le Manifeste de Gand », dans *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018, p. 292.

2. Dossier du spectacle sur le site de la compagnie : https://berlinberlin.be/fr/productions/tagfish (consulté le 7 juillet 2025).

> Le groupe Berlin réalise là une « création de document » originale, factice, mais qui rassemble d'authentiques archives [1].

Les formes diverses des théâtres documentaires d'aujourd'hui, tout en s'éloignant de la stricte adhésion au document, continuent à entretenir un lien fort avec la nature politique et engagée du genre, en proposant des visions critiques du monde contemporain. L'intention peut ainsi devenir, comme c'est le cas pour Milo Rau, celle de « déplacer le discours, l'ordre symbolique ou même l'histoire de l'humanité [2] ». Encore le Manifeste de Gand :

> Il ne s'agit plus seulement de représenter le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle [3].

En va-t-il de même pour le théâtre de marionnettes ? La marionnettiste Marta Cuscunà semble en tout cas partager la conviction que l'art peut avoir une empreinte sur la société, lorsqu'elle s'empare d'une phrase de la philosophe américaine Donna Haraway, « *It matters what stories make worlds, what worlds make stories* [4] ». Et de fait, c'est en suivant cette idée que Marta Cuscunà étudie les faits réels à travers une lecture située [5], c'est-à-dire en rapport avec le contexte social et particulier dans lequel ils se sont produits, et propose ensuite une interprétation personnelle où elle ne dissimule pas sa volonté de changements. La démarche documentaire, cependant, peut être mobilisée de façons très diverses : chaque auteur, metteur en scène ou marionnettiste s'en empare libre-

1. Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtres dits "documentaires" », dans Érica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, *op. cit.*, p. 33.

2. Milo Rau, « Je suis un postmoderne sans geste postmoderne », dans *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, *op. cit.*, p. 161.

3. Milo Rau, « Le Manifeste de Gand », dans *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, *op. cit.*, p. 292.

4. Donna Haraway, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 12.

5. Je me réfère ici, bien que sur un autre plan, au concept de « connaissance située » inventé par Donna Haraway par rapport à la connaissance scientifique, car Cuscunà le garde à l'esprit au cours de ses recherches documentaires. La connaissance située est une notion conceptualisée par Donna Haraway en réaction à la conception dominante de l'objectivité scientifique. Selon la théorie de la connaissance située, la connaissance scientifique dépend toujours de moyens matériels, conceptuels, sociaux, particuliers et partiels. Voir Donna Haraway, « *Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective* », *Feminist Studies*, vol. 14, nº 3 (automne, 1988), p. 575-599.

ment, parfois dans un souci de fidélité à l'histoire réelle, parfois comme point de départ pour raconter l'essence du fait ou livrer sa propre interprétation.

3.7 Résistances féminines

En 2019, trois textes de Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi !*, *La Semplicità ingannata* et *Sorry, boys*, sont publiés en un seul volume sous le titre de *Resistenze femminili* [1]. Les thèmes abordés par l'autrice frioulane sont de fait des témoignages d'histoires qui se sont réellement produites, dans lesquelles certaines femmes ont entrepris des actions radicales pour résister à des conditions de subalternité, d'injustice, de limitation de leur propre liberté ou même de violence subie.

È bello vivere liberi ! (2009), le premier de la trilogie, est un spectacle racontant l'histoire de l'une des plus jeunes partisanes de la Résistance italienne. Pour rédiger ce texte, Marta Cuscunà a utilisé des sources documentaires tirées des ouvrages historiques [2] sur la Résistance en Frioul-Vénétie Julienne et la contribution des femmes à celle-ci.

La Semplicità ingannata (2012) raconte une histoire située plus loin dans le temps, qui s'est aussi réellement produite, librement inspirée des œuvres littéraires d'Arcangela Tarabotti (1604-1652) et des événements des religieuses Clarisses du couvent de Santa Chiara à Udine au XVII^e^ siècle. Le texte traite d'une pratique largement répandue dans l'Italie de l'époque, celle de la consécration monastique forcée des filles par leur père, afin de sauver les dots de mariage. En se basant notamment sur l'essai de Giovanna Paolin, *Lo Spazio del silenzio* [3], et sur les événements historiques qui y sont abordés, Marta Cuscunà réfléchit à deux formes de résistance : celle des Sœurs Clarisses d'Udine, qui ont lutté pour transformer leur monastère cloîtré en un centre de culture et de liberté de pensée, et celle d'Arcangela Tarabotti, écrivaine et érudite contrainte au monachisme en raison d'un défaut physique, qui n'a cessé de dénoncer dans ses œuvres la privation de liberté et les mécanismes qui reléguaient les femmes sans vocation dans les monastères.

1. Marta Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia.*, *op. cit.*

2. Pour la bibliographie, voir le site dédié au spectacle : http://bellovivereliberi.blogspot.com/2012/04/bibliografia.html (consulté le 5 septembre 2022).

3. Giovanna Paolin, *Lo Spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996.

Sorry, boys est la reconstitution d'un fait divers qui s'est produit parmi les filles d'un lycée du Massachusetts [1]. La décision des filles, résultat d'un « pacte secret » visant à créer une communauté de femmes, et la concomitance avec divers épisodes liés à la violence de genre qui ont eu lieu dans la ville américaine, ont incité Marta Cuscunà à traiter ce thème en lui donnant une interprétation personnelle. L'actualité de l'histoire américaine a conduit Marta Cuscunà à reconstituer les faits à travers de nombreux articles de journaux et, en particulier, le documentaire *The Gloucester 18* [2] de John Michael Williams, le seul à avoir réussi à donner une voix directe aux protagonistes de l'histoire.

Malgré le fait qu'elle s'appuie sur des sources documentaires et malgré l'empreinte politique de ses performances, Marta Cuscunà se place dans une position problématique par rapport au théâtre documentaire, précisément en raison de l'utilisation finalement remaniée et personnelle qu'elle fait des sources :

> Voilà un problème que j'ai souvent rencontré : dans quelle mesure puis-je modifier les données historiques, dans quelle mesure puis-je les retravailler dans mon interprétation ? En ce sens, il était important d'être consciente que je n'étais pas intéressée par la réalisation de documentaires théâtraux mais d'œuvres artistiques, avec la liberté d'aller au-delà de la réalité historique [3].

La Semplicità ingannata est basée sur une histoire lointaine, celle des religieuses cloîtrées au XVII^e^ siècle. Outre les documents historiques, Marta Cuscunà s'est inspirée, pour la rédaction du texte, des œuvres littéraires d'Arcangela Tarabotti, une femme qui a dû supporter la réclusion que lui imposait sa famille alors qu'elle n'avait pas de vocation. Le texte de la pièce, comme c'est souvent le cas chez l'artiste, se compose de parties narratives, de monologues joués par elle-même, et de parties dialoguées, confiées aux marionnettes (six poupées regroupées en ligne comme des oiseaux sur un fil). L'autrice a choisi de marquer, en creux du texte, une différence entre les sources historiques auxquelles elle se réfère et la perspective qu'elle entend donner avec sa propre lecture. Les monologues, qui racontent sous forme de récit l'histoire des religieuses, reproduisent partiellement la langue des œuvres d'Arcangela Tarabotti, à travers certains choix lexicaux anciens par rapport à la langue italienne

1. Cf. II.5.4 « Dramaturgie et technique », dans cet ouvrage, p. 170.
2. John Michael Williams, *The Gloucester 18*, 2013.
3. Neurospasta. Voir notamment la note d'intention sur le site de Marta Cuscunà : www.martacuscuna.it/fr/la-semplicita-ingannata/ (consulté le 7 juillet 2025).

d'aujourd'hui. En revanche, les dialogues entre les différentes sœurs du chœur utilisent la langue actuelle, elles ne parlent pas comme des sœurs du XVII^e^ siècle. Cela permet de distinguer les moments où l'autrice exprime son point de vue et ceux où ce sont les données historiques qui parlent.

La pièce où Marta Cuscunà a élaboré de la manière la plus marquée sa propre pensée face aux faits est *Sorry, boys*, pour laquelle elle a effectué une véritable recherche documentaire. Dans le documentaire *The Gloucester 18*, aucune des filles interviewées n'admet que le pacte a réellement été mis en œuvre. Elles nient son existence ou nient en avoir fait partie. Il n'y a qu'une seule fille qui admet clairement qu'elle a volontairement recherché la grossesse et qu'elle l'a fait après avoir été témoin d'un féminicide. À partir de ce moment-là, elle a souhaité créer un petit monde nouveau différent de celui dans lequel elle vivait. Cet élément relatif au féminicide avait été supprimé dans tous les autres contextes où l'on avait parlé de cette histoire, mais il semblait, au contraire, central pour Marta Cuscunà. Elle a donc poursuivi ses recherches en suivant cette piste, pour tenter de relier les données sur les grossesses précoces aux données sur la violence domestique à l'égard des femmes, et elle a effectivement trouvé des correspondances, notamment dans un autre documentaire, *Breaking our silence. Men against violence* [1], qui examine justement le contexte de la violence dans la ville de Gloucester où le fait divers a eu lieu, et qui souligne comment les difficultés économiques ont de plus en plus de conséquences sociales, conduisant à des niveaux élevés de violence masculine contre les femmes. Dans cette même ville, 500 hommes ont organisé une marche dans le but de sensibiliser à la violence contre les femmes et d'essayer de faire reculer le problème.

À travers ses recherches, Marta Cuscunà conçoit une performance qui tente de montrer comment la contemporanéité de ces deux événements ne peut être une simple coïncidence, ou en tout cas qu'il peut être utile de ne pas la considérer comme telle. Elle utilise donc le fait divers et les documents qui le décrivent pour proposer un modèle de lecture de la société, pour exprimer son point de vue sur l'expansion de la violence masculine et ses conséquences. Ce décalage entre la réalité du fait divers et l'interprétation proposée par l'artiste se reflète dans la clôture du texte et du spectacle de *Sorry, boys* : l'interprète, qui est restée tout le temps derrière l'alignement de têtes accrochées au mur, les manœuvrant sans être vue autrement que par les interstices d'une

1. Henry Firrini, *Breaking our silence. Men against violence*, 2002.

tête à l'autre, sort et, comme le dit la didascalie, « pour la première fois, elle se rend complètement visible au public. Maintenant c'est elle qui parle ». Et voici ses mots :

> Nous sommes tentés de penser que le pacte a peut-être toujours été lié à ce massacre. Et que ce ne peut être une simple coïncidence si, là, dans cette même ville, poussés par d'autres massacres similaires, cinq cents hommes se sont un jour mis en marche…
> Nous sommes tentés d'imaginer qu'elles, les dix-huit filles, ont compris et savent qu'elles sont mues par la même force, quoique plus irrationnelle et désordonnée, que cette procession d'hommes en marche.
> Pourquoi ne pouvons-nous pas dire une fois pour toutes que ce n'était pas une simple coïncidence ? Que le pacte est lié au massacre, le massacre à la marche, et que ceci expliquerait certainement leurs sourires…
> Car ceci expliquerait certainement leurs sourires… [1]

Une approche similaire des données documentaires se retrouve dans la pièce écrite par l'autrice française Marion Aubert à la suite d'une commande du Centre dramatique régional de Vire pour le marionnettiste Johanny Bert, *Les Orphelines* [2]. L'intrigue considère le problème de l'infanticide féminin dans certaines régions de l'Inde, où la naissance d'une fille engendre une pression économique pour les familles, qui doivent, au moment du mariage, payer une dot importante à la famille du marié. L'autrice a effectué de nombreuses recherches sur le phénomène, mais a ensuite choisi de le traiter selon un choix poétique libre, sans avoir la prétention de le traiter de manière journalistique, en raison également du fait que le texte était destiné au jeune public. La protagoniste de la pièce est une marionnette, Violaine, qui guide un écrivain dans un monde imaginaire où toutes les filles assassinées sont réunies. Elle lui raconte la vie quotidienne dans ce monde, sans en omettre les aspects terribles : les mères qui accouchent de filles sont chassées, on leur rabote les pieds et les rois ont des « zizis d'or ». Face à ces histoires, le personnage de l'écrivain reste comme paralysé, incapable de se rendre utile d'une quelconque manière. Jusqu'à ce qu'il se rende compte que la seule façon d'aider Violaine et toutes les petites filles comme elle est de raconter leur histoire. À l'humain, donc, ne reste qu'écrire et faire connaître l'histoire des petites filles-en-marionnette qu'il a connues. L'incarnation des lois cruelles et de leurs

1. Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, dans *Resistenze femminili*, *op. cit.*, p. 188.
2. Marion Aubert, *Les Orphelines*, *op. cit.* Mise en scène de Johanny Bert, Le Préau, Centre dramatique régional de Normandie, Vire. Première représentation le 13 octobre 2009.

conséquences meurtrières est donc prise en charge par la marionnette, qui, bien que représentant une petite fille, a plus de tempérament que l'écrivain adulte. De cette façon, la marionnette a servi à Marion Aubert d'outil d'écriture qui permettait plus aisément d'aborder des thèmes très difficiles. Le non-humain surpasse l'humain en force et en capacité de communication.

C'est pour cette capacité de communication que Marta Cuscunà a choisi la marionnette pour raconter des histoires liées au féminisme. Elle est convaincue que si ces histoires avaient été racontées à travers son corps d'actrice, elles auraient été plus difficiles à accepter par le public, qui a une image généralement négative des femmes féministes (comme les enquêtes l'ont démontré). Les marionnettes, en revanche, ont immédiatement obtenu un regard neutre, sinon complice, de la part du public. Elles ont agi comme « un drapeau blanc [1] » pour faire mieux entendre ces histoires.

3.8 Vérité documentaire, vérité humaine

Une véritable enquête documentaire a été menée par le marionnettiste français Frédéric Feliciano-Giret pour la création du spectacle *Mickey Mouse Project*, avec sa compagnie Le Friix Club en 2018. Comme indiqué précédemment [2], Feliciano-Giret a écrit le texte lui-même, en tirant son inspiration des théories du postdramatique exposées par Lehmann. *Mickey Mouse Project*, comme l'auteur le décrit, « est un poème dramatique inspiré de faits et de personnages réels. C'est un poème enquête [3] ». Sur le site internet entièrement dédié à la création de *Mickey Mouse Project* [4], l'artiste raconte les étapes qu'il a traversées pour accomplir le travail d'écriture. Feliciano-Giret a mené un immense travail de documentation, pour lequel il s'est appuyé sur la collaboration scientifique de Rayya Roumanos, spécialiste de l'analyse des discours journalistiques et enseignante à l'Institut de journalisme Bordeaux Aquitaine, afin de chercher à comprendre les incohérences détectées dans la presse. Ils ont ainsi découvert que derrière la mort de son amie, se cachent de subtils mécanismes géopolitiques dont il est impossible de comprendre

1. Marta Cuscunà, intervention lors de la table ronde « Faire parler les objets », *op. cit.*

2. Cf. II.3.8 « Au-delà », dans cet ouvrage, p. 135.

3. Frédéric Feliciano-Giret, « Quand la quête de la vérité se transforme en poème… » https://friiix.club/spectacles/archives/mickey-mouse-project (consulté le 22 juin 2022).

4. https://mmp.friiix.club (consulté le 22 juin 2022).

tous les rouages. Feliciano-Giret et Roumanos ont essayé d'en savoir plus au sujet du terroriste américain soupçonné d'avoir participé à la coordination de l'attentat, David Headley, en découvrant des liens entre les services secrets américains et certains groupes de terroristes indiens. Par ailleurs, « Mickey Mouse project » était le nom de code réellement utilisé par David Headley dans ses communications téléphoniques pour parler de ses projets d'attaque sur le territoire indien. Après avoir rassemblé un corpus de 1 707 articles, Feliciano-Giret s'est aperçu qu'il était impossible d'exposer l'ensemble des recherches dans le texte du spectacle, et a donc opté pour la création d'un site où rassembler toutes les données et la démarche des enquêtes, afin de laisser un espace poétique plus ouvert pour la pièce. Car « un spectacle est un déclencheur d'appétit de savoir mais non pas le savoir lui-même [1] ». Ainsi, malgré l'important travail de documentation et l'inspiration d'un événement réel et autobiographique, l'auteur ne reconnaît pas son œuvre comme étant du théâtre documentaire :

> Je ne voulais pas faire du théâtre documentaire. J'ai commencé à écrire des dialogues, des scènes, de manière non ordonnée […]. La difficulté était aussi liée au fait que le texte raconte mon histoire, et celle d'une amie. J'essayais de m'en sortir en jonglant avec la vérité, des rêves et des fantasmes. En tous cas, l'histoire que je raconte reste adhérente à la vérité de ce qui s'était passé. À côté de cette recherche plongée dans le réel il y avait une envie de ne pas être complètement dans le réel [2].

De fait, la raison pour laquelle il a décidé de raconter cette histoire n'a pas été celle de dévoiler une vérité cachée (il n'a jamais trouvé de réponses certaines), mais celle de raconter l'histoire d'un deuil, et de ses conséquences pour ceux qui doivent faire face à la perte. Comme il l'écrit dans la présentation de son texte :

> Je découvrais que le deuil peut prendre la forme d'une enquête et que le désir de vérité n'est qu'une des manifestations de la douleur. À travers mes personnages, Patrick, Nadia, le commissaire Deepak, je veux offrir un témoignage concret de ce qu'il se passe après un attentat, pour ceux qui restent [3].

Le texte a une structure elliptique, articulée entre analepses et sauts spatiaux, entre des scènes qui reconstituent de manière réaliste certains

1. Frédéric Feliciano-Giret, « Promenade entre les pages » : https://mmp.friiix.club/le-making-of/promenade-entre-les-pages (consulté le 22 juin 2022).
2. Frédéric Feliciano-Giret, entretien réalisé le 24 juin 2022.
3. Frédéric Feliciano-Giret, *Mickey Mouse Project*, *op. cit.*, p. 13.

événements et d'autres qui ouvrent au contraire des fissures poétiques, des réflexions de l'auteur, des dialogues imaginaires avec l'amie disparue. La forme textuelle semble ainsi suivre les mouvements d'un esprit désemparé face à la perte, sautant d'un souvenir à l'autre, d'une pensée à l'autre, tentant de trouver un répit.

Dans la pièce, le personnage de Patrick rencontre par hasard celui de Nadia à San Francisco, en 1999, et ils deviennent très amis. Elle vient d'Italie et adore voyager. Après la chute des tours jumelles, elle s'installe en Inde, son pays préféré. Le 13 février 2010, elle meurt, victime d'un attentat terroriste dans un bar de la ville de Pune. Si Patrick l'avait appelée au téléphone juste cinq minutes avant, elle serait sortie du bar, et elle serait encore en vie. Quelque temps après les funérailles, perturbé par les questions agaçantes des journalistes, Patrick se met en quête de découvrir qui est l'auteur de l'attaque terroriste, bien que Nadia elle-même (une voix interne à Patrick) lui conseille de renoncer, la vérité étant introuvable. Lorsqu'il se rend en Inde pour ramener la dépouille de Nadia à ses parents en Italie, Patrick commence à comprendre que trouver l'auteur de l'attentat est une tâche rendue impossible par des raisons d'État. Tout tourne autour de la figure de Daoud Gilani, fils d'un Pakistanais et d'une Américaine, qui, sous le pseudonyme de David Headley, se serait converti à l'islam et opèrerait au sein du groupe terroriste *Lashkar-e-Taiba*, tout en étant un informateur de la CIA. Après l'attentat, les gouvernements indien et américain, personnifiés par le dieu Ganesh et Mickey Mouse, s'accusent mutuellement de l'attentat de Pune, il est donc impossible de déterminer qui est réellement responsable. La scène, une vraie satire politique, rappelle les chamailleries entre les marionnettes à gaine bien que, dans la pièce, Mickey Mouse et Ganesh soient joués par deux comédiens masqués. Les deux personnifications s'adressent ensuite directement à Patrick, pour lui faire comprendre à quel point sa recherche est futile. Mickey Mouse parle, clairement, en américain :

Mickey et Ganesh. — *Oh Patrick don't be sad !*
(Oh Patrick ne sois pas triste !)

Oh Patrick the truth is :
(Oh Patrick la vérité est)

we die ignorant
(que l'on meurt ignorant)

because time we need some !
(parce que du temps il en faut !)

So much more
(Tellement tellement plus)
than life can offer
(que la vie ne peut nous en donner.)
[…]
Why ghosts
(pourquoi les fantômes)
don't speak ?
(ne parlent pas ?)
Why the truth
(pourquoi la vérité)
is a secret
(est un secret)
and secrets
(et les secrets)
are not for you ?
(ne sont pas pour toi ?)
Mickey et Ganesh disparaissent [1].

Patrick décide finalement de mettre fin à son enquête. Il se rend, s'excusant auprès de Nadia (ou de lui-même ?) pour s'être « vautré dans l'incohérence bénie par les colporteurs du réel [2] ». Que faire alors d'une enquête documentaire qui n'a pas permis d'atteindre une quelconque vérité ? Que faire face aux « colporteurs du réel » ? Feliciano-Giret a choisi de raconter une autre vérité, celle de la nécessité humaine de continuer à chercher pour arriver à comprendre quelque chose d'aussi incompréhensible que la mort.

Une recherche de vérité humaine est à l'œuvre également dans la pièce *La Classe. Un docupuppets per marionette e uomini* [3] (2018) par la metteuse en scène italienne Fabiana Iacozzilli. Après avoir créé, sur la scène théâtrale romaine, des spectacles au fort agencement visuel et scénique, Iacozzilli expérimente pour la première fois avec *La Classe* une écriture autobiographique et l'utilisation des marionnettes. La pièce décrit une partie de son passé, en particulier ses années d'enfance dans une école primaire de religieuses. Avec ses camarades, Iacozzilli y a

1. *Ibid.*, p. 53-55.
2. *Ibid.*, p. 57.
3. *La Classe. Un docupuppets per marionette e uomini*, de Fabiana Iacozzilli. Première représentation au Romaeuropa Festival, 2018. www.cranpi.com/la-classe (consulté le 1er août 2022). Le spectacle peut être visionné entièrement en ligne : https://vimeo.com/312354824 (consulté le 1er août 2022).

subi des violences physiques et psychologiques qui l'ont marquée, de la part de l'effrayante Sœur Lidia. Iacozzilli a effectué ce travail de la mémoire non seulement à partir de ses propres souvenirs, mais aussi à travers ceux de certains de ses anciens camarades de classe, qu'elle a interrogés sur Sœur Lidia et sur les épisodes les plus marquants qu'ils ont vécus dans cette classe. Leurs témoignages sont devenus partie intégrante du spectacle : le court texte est constitué d'extraits des conversations enregistrées, diffusés en voix *off* pendant le spectacle, ainsi que d'interventions de Iacozzilli (également en voix *off*), qui raconte ses souvenirs et développe des réflexions à partir de ceux-ci. L'intérêt de ces témoignages était en premier lieu d'aider à reconstituer les faits qui s'étaient produits à l'école, et donc vérifier l'exactitude des souvenirs de Iacozzilli :

> Je n'aurais pas pu créer la pièce si je n'avais pas puisé dans les souvenirs de mes camarades. J'avais également besoin de les confronter pour comprendre si certains des souvenirs que j'avais avaient vraiment eu lieu ou si, avec le temps, ils avaient été mélangés à des choses que j'avais seulement imaginées. En ce sens, plus qu'un documentaire, il s'agissait d'un thriller ! Par le biais des entretiens, j'ai donc essayé de comprendre quelle était la réalité. Comme pour beaucoup de choses marquantes, on n'en a plus jamais parlé par la suite, et nous, anciens camarades de classe, n'étions plus en contact depuis des années. Il était intéressant de les retrouver et de comprendre la différence dans la façon dont ils traitaient un même souvenir : certains avaient tout oublié, mais la plupart se souvenaient des mêmes choses. Pour *La Classe*, la méthode documentaire était nécessaire [1].

Cette reconstruction de la réalité a ensuite rencontré l'univers, fictif, des marionnettes. Iacozzilli raconte qu'avant de parvenir à cette solution, elle a réfléchi à plusieurs autres façons de mettre en scène son histoire, y compris en utilisant de vrais enfants sur scène, ce qui, cependant, lui semblait trop potentiellement pathétique et rhétorique. Aucune possibilité ne répondait à son intention de trouver « quelque chose qui puisse donner à l'histoire une valeur plus absolue [2] ». Lorsqu'elle s'est tournée vers le théâtre de marionnettes, celui-ci est apparu comme le langage le plus approprié : « […] c'était la synthèse que je cherchais, le signe qui me manquait [3]. » Pour l'artiste, ce passage à la marionnette était aussi un point d'atterrissage naturel, qui venait après une série de

1. Fabiana Iacozzilli, extrait d'entretien réalisé le 1er juillet 2022.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

spectacles structurés autour d'un aspect visuel fort, avec très peu de texte, dans lesquels les personnages étaient plutôt des « fonctions », et dans lesquels les acteurs se déplaçaient selon des partitions physiques très précises.

Sur la scène de *La Classe*, quatre petites marionnettes, articulées par des tiges, sont manœuvrées à vue par quatre interprètes (fig. 6 page suivante). Les marionnettes ont été réalisées à l'image des camarades de classe parce qu'il était utile pour la metteuse en scène, dans le processus de reconstitution de la mémoire, d'avoir leur visage sous les yeux pendant les répétitions. Le texte a été construit de cette manière au cours des improvisations guidées avec les interprètes et les marionnettes. Les interprètes interagissent dans certains brefs moments directement avec les marionnettes, ce qui rend leur fonction dramaturgique complexe : ils ne sont pas simplement leurs manipulateurs, mais aussi leurs bourreaux, parfois leurs assistants. Dans leur relation, il semble en effet y avoir une dichotomie : en les manipulant, les interprètes font vivre ces terribles épisodes aux marionnettes, mais en même temps ils les aident (à se déplacer, à utiliser un objet…), et en conséquence la marionnette les remercie d'un geste, ou d'un petit baiser sur la joue. Le personnage de Sœur Lidia est le seul représenté par une actrice en chair et en os, la seule présence vivante parmi les marionnettes, qui pourtant n'apparaît jamais complètement au regard. On entend ses pas, on entrevoit ses mains : sa présence est dissimulée pour accroître le sentiment de peur qu'elle génère chez les enfants-marionnettes.

Cependant, les épisodes de violence ne sont jamais représentés directement sur scène. Même en ce qui concerne ce choix dramaturgique, la marionnette s'est avérée être un instrument approprié. La scène la plus terrible, par exemple, est celle qui raconte l'« épisode des pommettes » : la Sœur, pour faire apprendre aux enfants ce que sont les pommettes, les frappe à plusieurs reprises sur cette partie du visage. Tandis que les marionnettes restent assises à leur bureau, on entend les voix enregistrées des protagonistes de cet épisode qui le racontent ; immédiatement après, l'obscurité tombe sur la scène, laissant seulement le dessous des tables éclairé : quatre paires de petits pieds se mettent alors à trembler, créant un bruit de petits morceaux de bois qui s'entrechoquent. Fabiana Iacozzilli a donc exploité le pouvoir évocateur de la marionnette :

> Le théâtre de marionnettes commence par l'évocation. En partant de l'évocation, il suffit ensuite de peu de choses pour générer des circuits courts entre l'auteur et le spectateur. Je pense que c'est facile quand on

FIGURE 6 – Fabiana IACOZZILLI, *La Classe*, 2018. Droits de reproduction : Valeria TOMASULO.

> joue avec le théâtre de marionnettes. Si l'on parvient à entrer dans ce monde, ce monde permet de faire des choses qui seraient autrement difficiles à réaliser, il permet de parvenir à des complexités de sens et de toucher des notes inconscientes dans le public qui sont difficiles à atteindre avec le théâtre d'acteur [1].

Mais les marionnettes, dans *La Classe*, ne sont pas seulement un moyen de raconter la violence de ces épisodes qui ont réellement eu lieu. Inspirée par *La Classe morte* de Tadeusz Kantor, à laquelle *La Classe* se réfère explicitement, Fabiana Iacozzilli utilise les marionnettes comme un moyen de revenir à l'enfance et de lui faire face. Il s'agit de décrire avant tout la manière, des années plus tard, d'assumer une enfance, un passé qui a été marqué. Au cours de la seconde moitié du spectacle, les interventions en voix *off* de la metteuse en scène deviennent plus fréquentes, et elles préparent également son apparition sur scène, dans le rôle du metteur en scène qui se lève des gradins pour aller arranger certains éléments de la scène. C'est justement à partir de sa

1. *Ibid.*

manière de diriger que s'amorce la réflexion personnelle, à partir du récit de l'épisode, réel, où une actrice de la compagnie a choisi de quitter le projet :

> Le 3 août 2018, une interprète quitte ce spectacle. Parmi les raisons qu'elle donne, il y a le fait que Fabiana Iacozzilli, qui est moi, qui est la metteuse en scène du spectacle que vous êtes en train de voir, est une nana violente, pas du tout affable, très dure et qui ne voit qu'elle-même, exigeant la perfection des autres et ne permettant pas les erreurs. La répétition, avec Fabiana Iacozzilli, n'ouvre donc pas à la création et à l'amusement, mais à la terreur et à la peur de se tromper [1].

Reconnaissant certaines attitudes très dures en elle-même, la metteuse en scène se demande si une partie de la violence qu'on lui a enseignée dans son enfance n'est pas restée enracinée en elle, si un morceau de Sœur Lidia ne s'est pas incrusté en elle. Après tout, malgré le mal qu'elle lui a fait, c'est Sœur Lidia elle-même qui lui a suggéré ce qui allait devenir sa vocation, celle de metteuse en scène de théâtre :

> Je me souviens qu'un jour, elle m'a arrêtée et m'a demandé : « Iacozzilli, as-tu un secret ? » […] à la fin, je dis : « Oui, Sœur, j'ai un secret. La nuit, les poupées me parlent. » Elle sourit et me dit : « Lors de la pièce de théâtre de la fête des mères, tu peux faire un petit spectacle où tu racontes que les poupées te parlent. Prends tes camarades et fais-leur faire tes poupées. » Celui qui dit que personne ne guérit de son enfance a raison, mais celui qui dit que tout dépend de ce que nous faisons de notre enfance a également raison [2].

Des années plus tard, ses compagnons sont redevenus les poupées qui lui parlaient lorsqu'elle était enfant. Le documentaire se dissout dans le souvenir imaginaire ramené de l'enfance et la marionnette devient le point de convergence de tous les thèmes qui traversent la pièce : l'enfance, la mémoire, la violence, la vocation.

> Avec cet épisode, j'ai voulu raconter au public ce canal d'imagination que la Sœur a su saisir, m'incitant à prendre en charge la mise en scène d'une petite pièce de théâtre pour la fête des mères. Cet épisode m'a alors fait réaliser à quel point, en effet, cette histoire avait besoin de la poupée, de la figure, pour être racontée. Il m'a semblé que cela fermait le cercle de façon organique [3].

---

1. Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, texte extrait de la captation vidéo du spectacle. https://vimeo.com/312354824 (consulté le 4 août 2022).
2. *Ibid.*
3. Fabiana Iacozzilli, extrait d'entretien réalisé le 1er juillet 2022.

4 La marionnette et le mal

4.1 Entrer « dans la région que la sagesse nous dit de fuir »

> Il est nécessaire à la vie quelquefois non de fuir les ombres de la mort, de les laisser grandir au contraire en elle, aux limites de la défaillance, à la fin de la mort elle-même [1].

L'essai de Michelet sur les sorcières [2] et leur fonction au Moyen Âge a donné à Georges Bataille le repère nécessaire pour poser les termes d'une réflexion sur le thème du mal dans son célèbre essai *La Littérature et le Mal*. Bataille soutient que l'être humain, dans son besoin instinctif d'échapper à la mort et de la chasser sans cesse le plus loin possible, est pourtant entraîné dans une confrontation avec elle, se sent appelé à descendre dans son abîme pour l'affronter et, en même temps, la conjurer. Les arts, et en particulier les arts du spectacle, répondent, selon Bataille, à ce besoin particulier. Si, selon la notion aristotélicienne, les sentiments de pitié et de peur sont évoqués par la tragédie afin d'amener l'homme à une connaissance plus profonde de ces sentiments, et à surmonter, par la catharsis, la confusion et l'obscurcissement qu'ils provoquent, la parenthèse de la réalité que représente l'expérience artistique servirait, pour Bataille, à s'immerger dans ces sentiments d'angoisse que l'on cherche plutôt à éviter dans la vie courante. L'objectif ne serait donc pas seulement de se « purifier » de ces sentiments, mais de les utiliser pour faire l'expérience de la vie de manière plus immédiate :

> À cette fin nous servent les arts, dont l'effet, dans des salles de spectacle, est de nous porter au plus haut degré possible d'angoisse. Les arts — au moins certains d'entre eux — sans cesse évoquent devant nous ces désordres, ces déchirements et ces déchéances que notre activité entière a pour but d'éviter. (Cette proposition est même vérifiée dans l'art comique [3]).

Dans le court ajout entre parenthèses, Bataille ne donne pas d'exemples mais affirme simplement que cela arrive aussi dans les arts comiques.

1. Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016, p. 51. Le titre du paragraphe provient également de cette source (p. 52).

2. Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016. Dans cet essai, Michelet propose une réinterprétation originale de la figure de la sorcière : non plus perçue comme une coupable et une menace pour la société, la sorcière est réhabilitée comme le résultat de la société de son temps, le palliatif aux difficultés vécues par le peuple dans la société féodale du Moyen Âge.

3. Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, *op. cit.*, p. 51-52.

Le rire ne conduit donc pas à éloigner la peur de la mort, mais plutôt à l'alléger :

> […] si nous rions, si nous pleurons, c'est que, pour l'instant, victimes d'un jeu ou dépositaires d'un secret, la mort nous parait *légère*. Cela ne signifie pas que l'horreur inspirée par elle soit pour nous devenue étrangère : mais qu'un instant nous l'avons dépassée [1].

L'immédiateté permise par le véhicule du comique ne serait donc qu'une autre manière, outre celle du tragique, d'affronter la négation de la vie, de passer par la représentation de son absence, de se perdre dans cette angoisse pour ensuite la surmonter et la ressentir plus « légèrement ». En tant qu'êtres finis, les êtres humains ont besoin de s'approcher le plus possible de l'objet même de leur terreur, de visiter l'extrémité du possible pour ensuite revenir à la vie elle-même en la ressentant plus profondément, et donc plus légèrement. L'histoire du folklore populaire et de ses manifestations artistiques est en effet parsemée de correspondances entre l'expression comique et sa fonction apotropaïque. En décrivant la figure du bouffon entre le Moyen Âge et l'époque moderne, Piero Camporesi le décrit comme le prêtre d'une forme alternative de religion, articulée non pas sur les dogmes de la foi mais sur ceux du modèle culturel agraire, soutenue par l'alternance inévitable de la vie et de la mort. Afin d'exorciser la peur de la mort et de favoriser la continuation de la vie, le rire intervient dans les moments rituels :

> L'image du monde élaborée par la culture agraire considérait le rire comme le principal instrument magique, l'exorcisme le plus puissant pour créer et recréer la vie. De cette prémisse fondamentale, liée à l'exorcisme fertilisant du rire, jaillit l'élément comique, farcesque et parodique propre au monde populaire, immergé dans une culture physiologique et excrémentielle, dans une obscénité apotropaïque, prescrite et rituelle [2].

Les rites dits « païens » ou « sataniques » eux-mêmes, tels que la messe noire, le sabbat, les maléfices, sont identifiés par Bataille comme une réponse populaire à un vide important laissé par les rites religieux au moment du déclin de l'Église. Une fois les rites perdus, « le sabbat peut être tenu pour un dernier mot. L'homme mythique est mort, nous

1. *Ibid.*, p. 52.

2. Piero Camporesi, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Turin, Einaudi, 1991, p. 31.

laissant ce dernier message — somme toute un rire noir [1] ». Ce rire noir, la sorcellerie et les rites qui lui sont liés, se seraient donc répandus, comme Michelet l'avait déjà soutenu à propos de la figure de la sorcière, au sein d'une classe populaire opprimée et laissée sans points cardinaux. L'exaltation de la vie, pour rester telle, est donc orientée vers le passage par la négation de la vie elle-même, ou du moins la négation de ces principes sociaux et religieux qui voudraient la maintenir vierge de l'ombre de la mort et de ses fantômes :

> Ce que le rire enseigne est qu'à fuir sagement les éléments de mort, nous ne visons encore qu'à *conserver la vie* : tandis qu'entrant dans la région que la sagesse nous dit de fuir *nous la vivons*. Car la folie du rire n'est qu'apparente. Brûlant au contact de la mort, tirant des signes qui en représentent le vide une conscience redoublée de l'être, à réintroduire — violemment — ce qui devait être écarté, il nous sort, pour un temps, de l'impasse où ceux qui ne savent que la conserver enferment la vie [2].

Cette apparente folie du rire, cette réintroduction violente de ce qui devrait être écarté, semble motiver substantiellement et consciemment le choix de certains auteurs contemporains d'utiliser un médium, comme le théâtre de marionnettes, généralement conçu comme porteur de spectacles « légers », marqués par le registre comique (même si de nombreux textes, notamment du XIXe siècle, prouvent que les registres du castelet étaient beaucoup plus variés et surtout pas toujours comiques). Comme l'écrit Didier Plassard :

> […] plus profondément, la marionnette fait surgir un rire qui n'est autre, sous cet aspect encore, que le retournement du sentiment d'inquiétante étrangeté né du spectacle de la vie dans ce qui devrait rester extérieur à la vie [3].

Les pièces qui vont être examinées ici mettent en scène des thèmes tels que la violence, le meurtre, la drogue, la perversion, le cannibalisme, tout en s'appuyant sur une forme de théâtre de figures plutôt traditionnelle : théâtre de marionnettes à fils pour Guido Ceronetti, marionnettes à gaine pour Gigio Brunello, Giuliano Scabia et Gérard Lépinois, marionnettes à gaine et ventriloquie pour Gisèle Vienne et Dennis Cooper. La crudité du support permet en effet de susciter non seulement l'immédiateté du rire, mais aussi de transmettre l'angoisse

1. Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, *op. cit.*, p. 52.
2. *Ibid.*
3. Didier Plassard, « Rire et double fiction sur la scène des marionnettes », *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 121.

de la mort, le vice criminel, les besoins organiques. Du personnage comique de Polichinelle, cousin de l'Anglais Punch défini par Antoine Vitez comme « incarnation du mal absolu, du mal joyeux [1] », traversant les réécritures de la légende de la *Iena di San Giorgio*, jusqu'aux mises en scène postdramatiques de Gisèle Vienne, la marionnette n'a cessé d'affronter les fantômes les plus sombres de l'âme humaine, de les signifier sur scène à travers le matériau fantasmatique que son évidence fictive lui permet d'activer. En particulier, certaines œuvres permettent d'explorer les modes de transformation de l'espace scénique du castelet, qui devient un paysage habité par des figures obscures. Il semble alors exister, dans le théâtre de marionnettes, un potentiel linguistique spécifique incitant les auteurs et les metteurs en scène à s'y référer pour exprimer différentes figurations du mal. Une question se pose alors : que deviennent les légendes violentes lorsqu'elles sont rejouées par des marionnettes ?

4.2 Routines sauvages

Le texte de *La Chpocalypse* de Gérard Lépinois a déjà été abordé, avec une analyse de sa structure dramatique [2]. Écrite en 1991, la pièce est issue d'une commande d'écriture du marionnettiste français Alain Recoing. À partir du personnage de Polichinelle, des routines typiques et des personnages qui l'accompagnent habituellement, Gérard Lépinois utilise et exalte les traits les plus exécrables de cette figure : sa libido irrépressible, sa faim vivace, sa propension à tuer. Dans les courts paragraphes décrivant les actions, chaque personnage apparaissant sur la scène est confronté à celui qui le précède, une confrontation qui est à chaque fois une lutte, des coups de bâtons, un meurtre. Le texte est donc une sorte de réinterprétation des aventures de Polichinelle avec la Mort, qui n'apparaît cependant que sous divers avatars, notamment sous l'apparence allégorique d'une potence. Le texte présente également quelques variations sur les autres personnages avec lesquels Polichinelle (ou bien son « cousin » anglais Punch) est généralement en relation : sa femme, le gendarme-Gigogneau, le chien Toby, Joe le clown, un crocodile. Si le spectacle commence par une image de naissance (Dame Gigogne qui accouche) qui se transforme immédiatement en une image de mort (les frères s'entretuent), l'enchaînement des combats et des meurtres se

1. Antoine Vitez, texte du programme de *La Ballade de Mister Punch* (1976).

2. Cf. III.2.4 « Espace dramatique comme espace dramaturgique », dans cet ouvrage, p. 189.

resserre davantage à partir du moment où Polichinelle entre en scène : le Gigogneau-gendarme jette le corps de son frère du bord de la scène ; puis Polichinelle pousse Gendarme dans l'abîme. Le même sort est réservé au chien Toby, après un combat rapide avec le bâton de Polichinelle, pour ne citer que les premiers. Tous les morts vont finir au pied du castelet, dans un trou obscur et troublant qui s'affirme sur la scène à travers une présence olfactive : les personnages sentent et reniflent la puanteur qui vient d'en bas. Malgré la puanteur, la faim insatiable de Polichinelle le pousse à être attiré par « le fumet puant du monceau de viande [1] » provenant du trou au pied du castelet. Chaque aspect troublant des spectacles de Polichinelle est décrit sur la page par Gérard Lépinois avec une franchise impitoyable. L'éternelle dialectique d'amour et de haine entre Polichinelle et la Mort se matérialise dans des scènes grossières de combats qui se transforment en jouissances ou, inversement, de plaisirs qui s'avèrent fatals. Dans un premier duel, Polichinelle lutte contre Potence et son nœud coulant jusqu'à ce que le mouvement se transforme en un « va-et-vient d'amour [2] », où le bâton de Polichinelle devient un rappel évident du sexe masculin, qui est glissé et tiré à travers le nœud coulant de Potence à plusieurs reprises ; leur rencontre finale sera au contraire, comme toujours, fatale pour la Mort elle-même :

> Polichinelle a désespérément faim, au point d'avoir envie de se jeter dans le vide.
>
> À ce moment, pour la première fois, Potence effleure de son nœud la tête de Polichinelle.
>
> Polichinelle sursaute, saisit le nœud en se retournant, tire sur la corde et fait tomber Potence.
>
> Puis il saute dessus et mord goulûment dans son bois.
>
> Quand il est rassasié, Potence agonise. Il l'achève à coups de batte, puis la pousse jusqu'au bord où elle tombe [3].

Plus tard, Polichinelle est attiré par l'odeur provenant de Dame Gigogne, qui est endormie sur scène. Polichinelle se dirige vers elle avec sa batte, mais de derrière Gigogne, sa femme, Marie, apparaît et ils commencent à se battre. Polichinelle gagne, il retourne vers Gigogne mais Joe le Clown sort. Ils se battent jusqu'à ce que Polichinelle jette Joe dans l'abîme. À ce moment-là, le Diable surgit de sous la robe de

1. Gérard Lépinois, *La Chpocalypse*, *op. cit.*, p. 4.
2. *Ibid.*, p. 3.
3. *Ibid.*, p. 5.

Gigogne et tente d'attaquer Polichinelle, mais lui aussi est envoyé dans l'abîme. Ce n'est qu'à ce moment-là que Polichinelle parvient à plonger dans la robe de Dame Gigogne, initiant ainsi une lutte d'amour et de mort qui oscille entre l'étouffement de Polichinelle sous la jupe de Gigogne et les plaisirs qu'elle éprouve. C'est ainsi que Polichinelle meurt lui-même.

La mort de Polichinelle n'est pas évidente. En général, dans les spectacles de Polichinelle, c'est lui qui survit à chaque tentative d'élimination par les autres personnages (le Gendarme, la Mort, le Chien, le Crocodile…). Polichinelle s'en tire à bon compte, éliminant tous ceux qui se mettent en travers de son chemin ou l'ennuient, y compris son fils et sa femme. C'est lui qui sauve sa peau avec son bâton et qui gagne toujours, même contre la Mort. Qu'implique donc la mort de Polichinelle, dans un texte qui est la description d'une séquence de naissances et de meurtres ? Nous pourrions imaginer que la mort de Polichinelle entraîne un changement de situation. Dans le texte de Gérard Lépinois, cependant, la disparition du grand destructeur ne signifie pas une interruption de la chaîne de la violence : le Bourreau arrive sur scène, jette le cadavre de Polichinelle dans la fosse, puis est contraint par Gigogne de s'y jeter lui-même. Dame Gigogne donne alors naissance à un crocodile, qu'elle jette aussitôt dans l'abîme. La séquence des morts n'est donc plus déterminée par le personnage protagoniste du castelet, elle se poursuit malgré Polichinelle, c'est elle qui se révèle finalement comme la protagoniste. En confirmation de cela, le texte se termine sur une image dont l'atrocité se révèle en toute clarté. Dame Gigogne, restée seule sur scène, offre la vision choquante de son ventre :

> Puis, face au public, elle soulève d'un coup sa robe. Son ventre est un énorme trou pourri. Puis elle laisse retomber sa robe et va se jeter dans le vide [1].

La mère Gigogne, symbole de la fertilité, est ici renversée en un monstre viscéralement inquiétant. Il n'y a pas d'échappatoire à l'horreur. Celle qui donne la vie a le ventre pourri, ceux qui viennent au monde tombent dans le vide. Alors, que reste-t-il à faire ? Le texte se termine par cette image : « Le montreur sort de son théâtre. Il va recouvrir le monceau de cadavres avec un pan de rideau rouge [2] ». Le rideau du théâtre est utilisé pour couvrir le tas de cadavres puants. Un élément

1. Gérard Lépinois, *La Chpocalypse*, *op. cit.*, p. 8.
2. *Ibid.*

réel du castelet, le tissu du rideau, est ainsi utilisé pour recouvrir ces restes qui proviennent de la fiction du spectacle. C'est le tissu de la réalité qui recouvre finalement la vision que l'on vient de voir, car cette vision n'est autre que la réalité elle-même. Le tas de cadavres sur le sol est la preuve choquante de l'impossibilité d'échapper à la répétition incessante des anciennes pulsions, *éros* et *thanatos*. La figure de Polichinelle est ainsi utilisée pour montrer la dimension sauvage et funeste de la nature humaine.

À l'Institut international de la marionnette, le dossier contenant le texte de *La Chpocalypse* est enrichi d'une lettre envoyée par Gérard Lépinois à Alain Recoing et Maryse Le Bris, pleine d'indications sur le sens profond de la pièce : « c'est un spectacle entropique », peut-on y lire, « sa dynamique conduit au désordre parce que son contenu est de jouer une autodestruction collective *possible.* Alors, pourquoi ne pas aller jusqu'à l'écroulement du petit théâtre ». La lettre se termine par cette inscription éloquente, en lettres capitales :

ON MET BAS POUR LA GUERRE
EN FAISANT L'AMOUR AVEC LA MORT.
LA GUERRE BÂTIT UNE PYRAMIDE DE VIANDE
QUI S'AGRANDIT DE LA MORT ELLE-MÊME.
MAIS LA MORT NI LE MEURTRE, NE MEURENT.
DE L'AMOUR, NAISSENT DE NOUVEAUX CADAVRES
ET TOUS LES ENFANTS MEURENT,
PLUS OU MOINS MEURTRIERS.
RESTE L'AMOUR : ON Y PLONGE POUR EN MOURIR.
CELA FAIT ENCORE METTRE BAS POUR TUER,
CAR LE TROU QUI FAÎT NAÎTRE
FAIT NAÎTRE LE TROU QUI TUE.
MIEUX VAUT RECOUVRIR [1] ?

4.3 Exaltation du mal

En 1970, l'intellectuel et poète turinois Guido Ceronetti crée, avec Erica Tedeschi, un théâtre de marionnettes de chambre, le Teatro dei

1. Gérard Lépinois, lettre à Alain Recoing et Maryse Le Bris. Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières.

Sensibili. Pour ce théâtre miniature, il a écrit de nombreux textes, tous animés au moyen de petites marionnettes à fils ou à tiges, parfois accompagnées d'acteurs présents autour du castelet. La première œuvre mise en scène par le Teatro dei Sensibili est *La Iena di San Giorgio* [1], une réinterprétation libre d'un spectacle plus ancien. Entre la légende populaire et les faits divers, l'histoire de la « hyène de San Giorgio » a souvent été racontée dans les castelets des marionnettistes, surtout dans le nord de l'Italie, entre la fin du XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle. La légende remonte probablement à un fait divers survenu en territoire piémontais dans la première moitié du XIX^e^ siècle. En 1835, un boucher du village San Giorgio Canavese, Giorgio Orsolano, avait été condamné à mort après le meurtre de trois jeunes filles, d'abord violées puis coupées en morceaux afin de déguiser le crime et de faire croire qu'elles étaient victimes d'animaux sauvages. Par la suite, une rumeur populaire accusa Orsolano, surnommé « la jena » (« la hyène ») en raison de ses meurtres monstrueux, d'avoir utilisé la viande de ses victimes pour fabriquer les produits de sa boucherie [2].

Le thème du boucher meurtrier, présent avec de légères variations dans diverses légendes populaires, fonctionnait comme un thème attractif pour le public et, en même temps, se prêtait bien à la transmission d'une leçon morale. En effet, la *Iena di San Giorgio* n'est qu'une des déclinaisons des différentes histoires racontées dans les castelets autour du thème du cannibalisme. Son antécédent possible est la légende vénitienne du début du XVI^e^ siècle concernant le *luganegher* (« boucher », en vénitien) Biagio Carnico. L'intrigue est similaire : Biagio Carnico est célèbre pour le délice de son *guazzetto* (un plat typiquement populaire de Venise), qui, il s'avère, compte parmi ses ingrédients de la viande d'enfant. Une fois le crime identifié, l'horrible *luganegher* est emprisonné et mis à mort. L'histoire a connu une certaine fortune littéraire [3] et des reformulations de la légende liée à Biagio Carnico ont

1. Guido Ceronetti, *La Iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Turin, Einaudi, 1994.

2. Pour plus d'informations, voir Francesca Di Fazio, « La Iena di San Giorgio. Da leggenda popolare a mito burattinesco », *DNA-Di Nulla Academia Rivista di studi camporesiani*, vol. 3, n° 1, 2022, p. 67-83. https://dnacamporesi.unibo.it/article/view/15420 (consulté le 16 juin 2025). Sur les histoires et légendes de cannibalisme dans le théâtre populaire, voir notamment Alfonso Cipolla, *Orchi, antropofagi e macellai. Storie varie per bambini succulenti*, Turin, Edizioni SEB27, 2022.

3. Iacopo Vincenzo Foscarini, *Canti pel popolo veneziano*, Venise, Tipografia Gaspari, 1844 ; Luigi Forti, *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milan, Placido Maria Visaj, 1850.

été retrouvées dans divers répertoires de marionnettistes [1]. Une version du début du xx[e] siècle de la *Iena di San Giorgio* par le marionnettiste Gualberto Niemen [2], est celle à laquelle Guido Ceronetti se réfère précisément pour sa réinterprétation. Le texte de Niemen est court et dépourvu d'intrigues secondaires, il va à l'essentiel. Le protagoniste est Gianduja, un personnage typiquement piémontais, qui, avec son bâton, vainc la *Iena* et remet les choses en ordre. Le personnage du boucher-hyène n'est pas le protagoniste, car il répond à la nécessité du texte de Niemen : l'élimination du méchant, la défaite du mal et le triomphe du bien. L'intrigue simple convenait au vaste public qui se réunissait encore autour du castelet dans la campagne turinoise. Dans cette même campagne, en 1933, Guido Ceronetti, encore enfant, assiste à une représentation de la *Iena di San Giorgio* de Niemen, qu'il utilise comme point de départ pour la composition de sa propre réécriture, plus sombre.

L'intrigue est beaucoup plus articulée que dans le texte de Niemen. Le charcutier de la ville de San Giorgio, Barnaba Caccú, est célèbre dans tout le Piémont pour ses saucisses. Cependant, la ville est menacée par la « Hyène de San Giorgio », un criminel vicieux qui enlève et tue des jeunes filles. Deux jeunes nobles de la ville, le comte Femorino et Angiolina, se retrouvent impliqués dans la révélation de l'identité de la Hyène. Bien qu'elle soit fiancée au comte, Angiolina a aussi un amant mystérieux, qui se fait appeler le « Chevalier pensif ». Elle comprend vite que sous ce nom se cache la Hyène et, rejetant Femorino, elle l'épouse volontiers, fascinée par le génie criminel. Pendant ce temps, chez Angiolina, ses parents ont invité Femorino à dîner : sur la table est servie une saucisse du célèbre boucher de San Giorgio. Femorino trouve dans son assiette une bague encore attachée à un morceau de doigt. Les convives ne se doutent de rien, et ne vont chez le boucher que pour lui rendre la bague. Pendant ce temps, dans son laboratoire secret, Caccú, aidé de son valet Crimea, a attaché Angiolina sur la table pour

1. Un *canovaccio* dans lequel apparaissent les masques d'Arlequin et de Fasolino a été retrouvé dans le fonds « Nino Pozzo » (marionnettiste véronais, 1901-1983), aujourd'hui conservé à la Biblioteca civica di Verona ; un *copione* intitulé *Luganegher de Venezia*, transcrit en 1930 et appartenant à la famille des marionnettistes Salici a été retrouvé dans le fonds du théâtre Tinin-Mantegazza ; un manuscrit anonyme intitulé *Biagio Garnico* est conservé dans le fonds « Cristofori » du *Castello dei Burattini* — musée Giordano-Ferrari de Parme.

2. Une transcription récente en a été réalisée par Niemen lui-même : Gualberto Niemen, *La Iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologne, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

la transformer en saucisse, mais lorsqu'il entend quelqu'un arriver, il s'enfuit. Ainsi, lorsque Femorino arrive au laboratoire, il voit Angiolina ligotée et Crimea à ses côtés : Crimea est donc identifié comme la Hyène. Caccú s'est entre-temps rendu à la gare, déguisé en nonne pour s'échapper, et s'attend à ce que toute l'armée soit mobilisée pour le traquer. Personne, cependant, ne lui prête attention. Caccú rencontre un juge qui, ne le reconnaissant pas du tout, lui annonce que la Hyène de San Giorgio a été capturée. Caccú ne supporte pas l'outrage de ne pas être reconnu pour le grand criminel qu'il est : il avoue tout, même au roi Victor Emmanuel, mais n'est pas cru. Il reste seul sur la scène, criant en vain : « C'est moi, la Hyène de San Giorgio c'est moi [1]. »

La réinterprétation de Ceronetti tourne autour de deux personnages : le protagoniste Barnaba Caccú et le personnage insolite d'Angiolina, une femme au comportement déconcertant. Dans sa perversion criminelle, Barnaba Caccú se perçoit comme un personnage héroïque et important, mais il est en même temps victime d'une indifférence généralisée de la part de tous les autres habitants. La reconnaissance de son identité lui est en effet refusée plus d'une fois. D'abord par le curé de San Giorgio, lorsqu'il rencontre dans ses rêves le fantôme de la jeune Berta Baducco, dernière victime de la Hyène, qui lui révèle son identité sans être écoutée : le curé lui répond gentiment de ne pas répandre de rumeurs gênantes. Plus tard, le juge rencontré à la gare ne se rend pas compte que sous le déguisement de la religieuse se cache la Hyène, sur le point de s'échapper à bord d'un train. Enfin, même le roi Victor Emmanuel II, qui voulait se débarrasser au plus vite du problème du criminel parce qu'il lui volait de l'espace dans les colonnes des journaux, ne croit pas à sa confession ouverte. Ce n'est que par son « amoureuse » Angiolina qu'il est reconnu, mais sans l'effet escompté : aucun étonnement, aucun choc.

Angiolina est fascinée par la figure de la Hyène (elle avoue explicitement qu'elle veut devenir son épouse et qu'elle est prête à être tuée dans son laboratoire), mais elle est avant tout une femme méprisant toutes les conventions imposées par la société. Figure libre et subversive, furieuse dans sa luxure, Angiolina refuse délibérément l'offre de mariage d'un bon parti, préférant conserver son indépendance physique et morale. Lorsqu'elle crie devant le comte Femorino, de plus en plus désemparé, qu'elle est « une pute ! […] une latrine pour la troupe ! une bacchante !

1. Guido Ceronetti, *La Iena di San Giorgio*, *op. cit.*, p. 49.

un égout à ordures [1] » et qu'elle n'est pas encore rassasiée d'aventures dissolues, Angiolina s'affirme comme un personnage insolite et exceptionnel : une marionnette féminine qui se comporte comme la plus vulgaire des marionnettes à gaine. La luxure effrénée, le badinage sarcastique, la liberté de dire des choses inouïes, la vulgarité, l'obscénité sont des aspects cohérents avec l'imagerie des marionnettes à gaine, et sont ici relocalisés par Ceronetti dans le contexte d'un théâtre de marionnettes à fils, et attribués à un personnage féminin. Le choix est plutôt singulier : dans les spectacles de marionnettes, les personnages féminins ne sont généralement pas aussi irrévérencieux et effrontés que leurs compagnons masculins. Liée à la Hyène par la même fascination pour le pouvoir et son imposition par la douleur (après le mariage, Angiolina est présentée comme l'épouse-dominatrice de Barnaba Caccù), Angiolina savait déjà que derrière le nom mystérieux de son amant (« Chevalier pensif ») se cachait la Hyène, et dans son délire de luxure et de rejet des règles sociales, elle était impatiente de finir dans ses bras, dans la douleur de ses couteaux tranchants.

Un caractère sadomasochiste similaire peut être trouvé dans le personnage de Barnaba Caccù lui-même. Il voudrait être reconnu comme le grand criminel qu'il est, il voudrait être poursuivi par l'armée dans une grande évasion, il préférerait être exécuté que de vivre le sort qui semble lui être réservé : l'anonymat, la médiocrité, l'oubli. Il voudrait gagner le statut de héros par sa méchanceté, mais il se retrouve ignoré, méconnu :

> La tragédie dissimulée dans la marionnette, emblème de la liberté refusée à l'homme par ceux qui en tiennent les ficelles, est placée sous les yeux de tous, révélée comme essentielle par le boucher-artiste qui ne pourra jamais prononcer son *qualis artifex pereo* [quel artiste périt avec moi [2]].

Transplantée du théâtre plus léger des marionnettes à gaine, *La Iena* de Ceronetti arrive dans le castelet des marionnettes à fils, où la nature tragique de l'être humain se caractérise par la privation de liberté. Barnaba Caccù, être humain sous forme de marionnette, est à la fois victime et auteur d'un tourbillon de violence, dont il ne peut même pas tirer une ombre de grandeur. Personne ne reconnaît la capacité monstrueuse de Caccù, qui est le *créateur* et l'*artiste* de la boucherie

1. *Ibid.*, p. 12.
2. *Ibid.*, p. V.

minutieuse de la chair humaine. Chez Ceronetti, le coupable n'est pas exécuté (comme il l'était chez Niemen), le mal n'est pas éradiqué alors même qu'il crie pour être remarqué :

> *Un nœud coulant descend au centre de la scène, mouvement autour des demoiselles noires.*
>
> Barnaba. — Qui m'érige une potence ? Une potence très haute, digne de pendre un Barnabas Caccú ! Voici mon tablier, mille fois ensanglanté, en échange d'un bout de corde savonné… Un, deux, trois, cent potences pour la Hyène de San Giorgio… Hé, je vous le dis, peuple d'imbéciles : je vous donne la HYÈNE [sic] à lyncher ! (Peuvent-ils me trouver laid ?) Tous muets… tous partis [1]…

Barnaba Caccú crie pour être pendu au nœud coulant qui demeure vide au milieu de la scène (fig. 7 page suivante). Au contraire, on se contente d'un bouc émissaire : Crimea, le valet débile et bègue de la Hyène, est tué à la place du Mal, à la place du monstre. Barnaba Caccú voudrait être l'expression d'une dimension plus grande, anormale, et au lieu de cela il se trouve ignoré ou pris pour un fou. Et pourtant, il ne se rend pas compte qu'il est grand, précisément parce que le mécanisme de la négation agit sur lui : il ne doit pas être reconnu, on ne doit pas lui prêter attention, et s'il vient à être vu, il faut faire semblant de ne pas le voir, il faut le rejeter en marge, l'écarter.

En raison de ce désir de grandeur mis en échec, le texte de Ceronetti amène le lecteur (ou le spectateur) à ressentir un mélange de dégoût et de pitié envers l'anti-héros, et suscite son identification avec la figure de la Hyène : elle incarne en effet la condition tragique de l'homme, victime et bourreau au sein d'un microcosme dont il ne peut contrôler les règles. En ce sens, l'utilisation de marionnettes à fils, comme mentionné ci-dessus, rend ce concept parfaitement concret. La marionnette de Barnaba Caccú (comme celles des autres personnages) est une figure d'à peine quelques centimètres, spécialement construite pour être manœuvrée dans le minuscule proscenium du Teatro dei Sensibili. La représentation miniature du grand assassin, la petite bande de tissu blanc qui lui sert de tablier de boucher, le minuscule couteau qu'il tient autour de sa taille, sont autant d'éléments qui contribuent à rendre évidente sa condition d'invisibilité, son enfermement en tant que grande âme autoproclamée dans un cadre qui le rétrécit au point

1. *Ibid.*, p. 48.

FIGURE 7 – Teatro dei Sensibili, *La Iena di San Giorgio*, 1986. Droits de reproduction : Mario MONGE, avec l'aimable autorisation du Teatro Stabile de Turin — Teatro Nazionale.

de le rendre invisible. La dimension de la marionnette, chez Ceronetti, conduit également à une considération d'un ordre différent. D'un côté, Barnaba Caccú englobe ce sentiment tragique de l'absence de liberté de la nature humaine ; en même temps, cependant, la petite marionnette permet d'incarner ces traits odieux, violents, absolus que l'auteur semble, en fin de compte, exalter plutôt que condamner. Barnaba Caccú est un personnage fort, puissant, cruel et dérisoire ; il est un « artiste », comme le définit explicitement Ceronetti dans la préface du texte. Il est un « artiste » dans la mesure où il est le créateur de la vie et de la mort : dans un épisode, il tue violemment une femme, non pas pour faire ses saucisses, mais parce qu'elle avait osé l'importuner ; plus tard, il aide une femme à accoucher et, le nouveau-né dans les bras, c'est lui-même qui dit « Barnaba Caccú donne la mort. Barnaba Caccù donne la vie.

Caccú est l'Alpha, Caccú l'Omega [1] ». Une existence extrême, détachée des règles de la vie commune, trouve une légitimité et un espace dans le théâtre fictif de marionnettes. Le microcosme de bois et de tissu, d'êtres infinitésimaux — *sensibles* — permet à la pensée transgressive de Ceronetti de se concrétiser. Les micro-personnages, émanations de l'auteur au sein du petit théâtre, peuvent tout faire : désirer la douleur, crier des obscénités, se livrer à la lascivité, donner la vie, mourir, tuer.

4.4 Condamnation mythique du mal

La légende du boucher meurtrier a également touché un autre protagoniste de la scène théâtrale italienne de la fin du xx^e^ siècle, Giuliano Scabia [2]. Auteur, poète, metteur en scène et professeur d'université, Scabia a surtout été actif en dehors des circuits du théâtre national, en expérimentant des lieux pour des événements hors du commun, les « actions théâtrales », dont celle réalisée pour soutenir le dépassement de la logique de l'asile à l'hôpital psychiatrique de Trieste en 1973, avec le psychiatre Franco Basaglia et les patients qui y étaient alors détenus. Il a mené d'autres actions théâtrales [3] dans la région de l'Émilie-Romagne avec ses étudiants du cours en dramaturgie auprès du DAMS (*Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo*) de l'université de Bologne, où il a été invité par Luigi Squarzina. La relation avec les jeunes étudiants, la porosité entre l'enseignement, le théâtre et les actions de rue sont des éléments constitutifs de son travail théâtral.

1. *Ibid.*, p. 21.

2. Pour une bibliographie essentielle sur Giuliano Scabia : Silvana Goldmann Tamiozzo et Giuliano Scabia, *Ascolto e racconto*, Rome, Bulzoni, 1997 ; Giorgio Taffon, « Il "Teatro Vagante" di Scabia », dans Marco Ariani et Giorgio Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Rome, Carocci editore, 2001, p. 266-269 ; Fernando Marchiori, *Il Teatro vagante di Giuliano Scabia*, Milan, Ubulibri, 2005 ; Francesca Gasparini et Massimo Marino (dir.), « Della poesia nel teatro : il tremito. Per Giuliano Scabia », numéro monographique de *Culture Teatrali*, n° 12, Bologne, Carattere, 2005 ; Stefano Casi, *600 000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pise, ETS, 2012 ; Laura Vallortigara (dir.), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, 2016.

3. Ces actions ont été décrites et publiées dans des œuvres collectives. Voir Gruppo di drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla quadrumano. Fare teatro / fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, introduction de Giuliano Scabia, Milan, Feltrinelli, 1974. Par rapport au *Gorilla quadrumano*, voir notamment les matériaux d'archives recueillis par *Sciami | nuovo teatro made in Italy* : https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/giuliano-scabia-gorilla-quadrumano-1974 (consulté le 23 août 2022). Voir aussi Giuliano Scabia et Massimo Marino, *Dire Fare Baciare*, Florence, La Casa Usher, Collana Saggi n° 9, 1981.

Le théâtre hétérodoxe de Giuliano Scabia s'est longtemps nourri du langage des marionnettes.

> On pense à la foule de géants et de marionnettes (considérés par Scabia comme « les éveilleurs d'images profondes ») qui ponctuent aussi bien le cycle des textes écrits que celui des actions participatives [1].

D'abord utilisées dans le cadre d'improvisations et d'actions réalisées avec des élèves, les marionnettes se sont ensuite glissées dans un certain nombre d'œuvres que Scabia a écrites en tant que dramaturge solo. Il s'agit notamment de *Fantastica visione* [2], un texte pour acteurs et marionnettes à gaine écrit en 1973 et retravaillé plusieurs fois jusqu'à sa publication par Feltrinelli en 1988. Le texte a été écrit comme une continuation de *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (Einaudi, 1972), pour le cycle du Teatro Vagante, ce « modèle de théâtre politique [3] » pour les espaces non théâtraux auquel Scabia avait donné naissance au début des années 1970. L'attention portée au théâtre de figures et à la culture populaire a dû conduire Scabia à la découverte de la célèbre légende du boucher assassin, qu'il a choisi de réécrire en effectuant un remarquable travail de resémantisation. Il s'agit en effet d'un texte complexe, construit selon un mécanisme métathéâtral et composé de plusieurs parties : il comporte non seulement des scènes dialoguées (vingt-quatre au total, plus une farce dans l'*intermezzo* et quelques annexes finales), mais aussi des interventions de l'auteur sous forme de « notes » entre une scène et une autre. Contrairement aux textes analysés jusqu'à présent, qui sont entièrement écrits pour la marionnette, le texte de Scabia fait intervenir les marionnettes uniquement dans certaines scènes, et elles sont utilisées en particulier comme des doubles des personnages en chair et en os, prêts à apparaître lorsque ces derniers font défaut :

> […] la cohabitation susmentionnée entre acteurs et marionnettes, dans les premiers Scabia, s'inspire déjà du modèle kantorien, comme le révèlent les métamorphoses ultérieures dans *Fantastica visione* entre des personnages qui, une fois morts, deviennent des marionnettes et des anges [4].

1. Marco De Marinis, « Scrittura teatrale e partecipazione : l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975) », dans Francesca Gasparini et Massimo Marino (dir.), « Della poesia nel teatro : il tremito. Per Giuliano Scabia », *op. cit.*, p. 66.

2. Giuliano Scabia, *Fantastica visione*, Milan, Feltrinelli, 1988.

3. Voir Federico Marchiori, Giuliano Scabia et Eugenio Barba, *Il Teatro vagante di Giuliano Scabia*, Milan, Ubulibri, 2005.

4. Paolo Puppa, « Scabia, ovvero guardare l'ascolto », dans Francesca Gasparini et Massimo Marino (dir.), *Culture Teatrali*, nº 12, *op. cit.*, p. 127-131.

Fantastica visione s'ouvre précisément sur une vision, celle des six acteurs du Teatro Vagante qui, ayant entrevu le théâtre des dieux, vont le reproduire sur scène : « […] il y a un mystère qui doit être éclairci [1]. » Le mystère est celui d'un pays dont les habitants insatiables veulent continuer à manger de la viande fraîche, malgré la rareté des ressources. Le cadre de l'histoire se situe (de manière étonnamment prémonitoire) dans un « pays riche, vers le nord, en direction de l'Europe [2] » où la pollution, la famine et une terrible pandémie bovine rendent l'approvisionnement en viande de plus en plus difficile. Cependant, le boucher du village parvient toujours à avoir la meilleure viande, qu'il découpe superbement avec l'aide de son apprenti. Une oasis pour les consommateurs, sa « boucherie primée [3] » est remplie chaque matin de clients faisant la queue pour obtenir les meilleurs morceaux. La cliente la plus régulière, la Mère, « est une femme de la classe moyenne, soucieuse de toujours avoir de la viande [4] », et ressent une attirance fatale pour le boucher (elle va mourir, victime de son couteau). Incarnation de la force et de la masculinité, chasseur-fournisseur d'une denrée aussi rare que recherchée, le boucher est loué par tout le village comme une figure brillante et salvatrice. Personne ne semble se poser de questions sur l'origine de la viande, ou peut-être, comme le suggèrent les toutes premières répliques entre la Mère et le Boucher, tout le monde savait et acceptait, après tout, de bon cœur :

> La Mère. — […] Oh, regardez mes cheveux, mes joues. Ne sont-elles pas encore fraîches ? Ô Monsieur Luciano (comme lumière), mon Luciano, coupez-moi la viande avec votre habileté. Vous la coupez bien, en pensant à ceux qui vont la manger. Coupez-la, coupez-la pour moi. Ne suis-je pas encore belle ? J'ai un fils adulte, étudiant, mais je suis encore belle.
>
> Boucher. — […] C'est le client qui fait le boucher, madame Griselda. L'œil du client guide la lame du couteau. Zac [5] !

Le Père et la Mère ne cessent de se rendre chaque jour à la boucherie, même lorsque leur fils, l'Étudiant, est gravement attaqué (au point de tomber dans un coma qui se transforme en mort). Dans ce désir spasmodique de se procurer la meilleure viande, les villageois disparaissent

1. Giuliano Scabia, *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 12.
2. *Ibid.*, p. 140.
3. *Ibid.*, p. 15.
4. *Ibid.*, p. 139.
5. *Ibid.*, p. 16-17.

peu à peu, et les enquêtes du Justicier restent vaines. L'impossibilité de trouver un coupable pousse la population à chercher un autre type de cause, loin de toute logique objective car induite par la peur irrationnelle de découvrir la vérité : la responsabilité des attaques est ainsi attribuée à des présences spirituelles, les « rottamat », habitants de la forêt de ferraille et d'ordures qui s'accrochent aux abords du village « comme les murs des villes et des villages du Moyen Âge [1] ».

Il n'est pas difficile de voir dans ce refus de regarder la réalité en face le mécanisme déjà à l'œuvre dans la *Iena di San Giorgio* de Ceronetti, où l'identité de la Hyène n'est pas reconnue même lorsque le coupable fait des aveux. Si on lit attentivement les textes de Ceronetti et de Scabia, les similarités sont en effet nombreuses, au point de suggérer que Scabia ait pu assister à une représentation de la *Iena* de Ceronetti dans les années qui séparent ses débuts (1970) de la première ébauche de *Fantastica visione* (1973). Le personnage de la Mère rappelle, dans sa passion effrénée pour l'odieux boucher, la figure lubrique de l'Angiolina de Ceronetti ; le fou Matto Matteo (qui, dans le texte de Scabia, est un double du Boucher), lorsqu'il dit à la Mère qu'il est lui-même le boucher sans être cru par elle, rappelle en même temps les confessions inécoutées de Barnaba Caccù et les cris ignorés du prophète Michelino ; le Boucher, enfin, semble conserver les aspects « héroïques » de Caccù, en les rendant encore plus absolus, et est défini ici aussi comme un « artiste » : « En plus d'être un héros, vous êtes aussi un artiste [2] », lui dit le Vigilant au moment où il enquête sur la disparition de Mère.

Malgré ces ressemblances, il convient de souligner combien le texte de Scabia s'éloigne des repères essentiels de la légende du boucher-meurtrier (à laquelle Ceronetti reste plus attaché), mettant en œuvre une réinterprétation plus libre du thème. Dans *Fantastica visione*, en effet, tout le monde peut être victime du boucher, sans distinction d'âge (contrairement à la légende de Biagio Carnico, où les victimes sont des enfants), ni de sexe (la Hyène de San Giorgio ne tue que des femmes). Le drame du boucher est d'ailleurs doublé par Giuliano Scabia, ou plutôt reproduit à plusieurs niveaux : le personnage du Boucher coïncide en effet avec ceux du fou Matto Matteo, de l'Empereur (dans la farce) et surtout du Père, dans un angoissant jeu de renvois qui insinue le mal jusque dans la famille. Quand le Boucher semble répondre à la passion que la Mère éprouve pour lui, le Père lui adresse des paroles

1. *Ibid.*, p. 140.
2. *Ibid.*, p. 114.

amères ; quand le Boucher exprime sa préoccupation pour l'état du Fils après l'agression, le Père le frappe lui-même ; quand le Boucher promet une fuite amoureuse à la Mère, le Père la poignarde avec un couteau. Giuliano Scabia s'écarte également nettement de la manière dont l'identité du meurtrier est découverte. En effet, le plat dans lequel se trouve une phalange de doigt disparaît, et à sa place c'est une tête suspendue aux crochets du comptoir de la boucherie qui révèle au Justicier, le dernier survivant, que le Boucher lui-même est à la tête de tous les crimes, et qu'à cause de lui tout le monde est devenu cannibale.

La différence la plus significative que Giuliano Scabia insère dans l'histoire, cependant, réside dans le degré de conscience et de consentement (tacite) des habitants. Dans le texte de Gualberto Niemen, toute la population ignore l'horreur contenue dans les saucisses de Giorgio Orsolano et, dès que celle-ci est révélée, elle s'unit pour combattre l'auteur du crime. Dans la *Iena* de Guido Ceronetti, on peut observer un certain degré d'ambiguïté : Angiolina découvre l'identité de Barnaba Caccù et devient sa femme au lieu de le dénoncer ; quant au reste des habitants, ils préfèrent ne pas croire les aveux du coupable lui-même, restant ainsi dans l'ignorance (du moins présumée). Au lieu de cela, *Fantastica visione* pousse la brutalité à la limite du supportable, rendant tout le monde conscient et consentant (sauf le Vigilant) :

> Vigilant (*maintenant face à la Vérité Totale : yeux écarquillés, terreur*). — Meurtrier. Donc, alors, c'était de la chair humaine. […] Meurtrier ! Meurtrier ! Je t'ai découvert.
>
> *Ils commencent à se donner de coups de bâton : au son des cris et des coups, les marionnettes à gaine du Père et de la Mère réapparaissent et la marionnette à gaine du Fils est ressuscitée :*
>
> Fils marionnette à gaine. — Mais j'étais d'accord. Je ne voulais pas le dire. Il faut bien de la viande.
>
> Mère marionnette à gaine. — Après le dégoût initial, je l'ai accepté en moi, même si je savais…
>
> Père marionnette à gaine. — La mauvaise chose, je le répète, est de se sentir mangé — mais il faut bien de la viande. J'ai donné ma permission… sans protester… même si je savais…
>
> Vigilant. — Vous aussi — alors — vous saviez tout — comme la police — vous étiez d'accord — complices — tous — dans le marché de la chair — humaine[1] !

1. *Ibid.*, p. 127-128.

Ici, le coupable de l'horreur, l'auteur du mal n'est plus la seule figure du boucher, mais l'humanité tout entière. « Après le dégoût initial », tout le monde a accepté. Insatiables, avides d'une ressource désormais introuvable, les habitants ont préféré se manger entre eux plutôt que de renoncer à l'objet de leur désir. Comme le souligne Gianni Celati, *Fantastica Visione* est en fin de compte une tragédie du désir :

> Dans notre cas, le mystère est celui de notre viande et de son glorieux boucher. Le boucher sait que ce sont les images mentales du client qui font de lui un bon boucher, et il sait que c'est l'œil du client qui guide sa lame qui lui déchirera un jour la viande (au client). Le mystère réside dans l'infinie réciprocité entre notre viande et son boucher. Il réside dans le lien incontrôlable entre notre désir et ce que notre désir produit. […]. Dans le fait que nous ne pouvons pas sortir de ce lien, sauf par un miracle, ou par une grâce. Mystère glorieux de toute réciprocité dans laquelle nous nous mettons. Mystère de l'amour et mystère du théâtre, comme ce drame nous le fait comprendre [1].

Victime de son consumérisme effréné, engrais pour un sol désormais infertile, l'humanité ne se laisse pas d'échappatoire. « C'est la vision que les acteurs errants s'apprêtent à nous dépeindre, des images de l'esprit suggérées par les dieux [2] », poursuit Gianni Celati, en soulignant comment Giuliano Scabia traite le sujet non pas en termes documentaires mais plutôt à travers une « composition mythique. Une composition qui permet de jouer avec l'obscurité du mystère, des apparitions et des visions [3] ». Reprenant la légende antique — et son développement dans la dramaturgie pour le théâtre de marionnettes — Giuliano Scabia en fait une réécriture mythique, une critique sociale et en même temps une vision mystérieuse d'un mal sans issue, qui l'effraie personnellement :

> *Fantastica visione* est un texte particulier, peu connu, peut-être, aussi parce qu'au moment de sa création il m'a fait peur. J'en avais peur, car c'est une œuvre dans laquelle il n'y a pas d'espoir. Ce terrible destin s'exprime également par la mort de la rivière et de la forêt, ainsi que par l'épidémie qui extermine les espèces animales. Je ne pouvais pas croire que nous, les êtres humains, étions assez terribles pour nous dévorer tous afin d'avoir toujours la meilleure viande, pour suivre aveuglément

1. Gianni Celati, « La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso », dans Giuliano Scabia, *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 158. L'essai de Celati a été republié dans Francesca Gasparini et Massimo Marino (dir.), *Culture Teatrali*, nº 12, *op. cit.*, p. 97-101.
2. *Ibid.*, p. 158.
3. *Ibid.*, p. 159.

> le progrès. Andrea Zanzotto a résumé cette peur dans son épigramme : « Dans ce nœud coulant du progrès, je ne sais pas si je suis avalé ou si j'avale [1]. »

La légende qui a captivé le public dans les castelets où Gualberto Niemen agitait Gianduja contre la Hyène a ainsi voyagé dans la littérature et le théâtre de la seconde moitié du xx^e^ siècle, où elle a renoncé à son intention moralisatrice pour devenir une tragédie contemporaine. Le théâtre de marionnettes, que les lettrés Guido Ceronetti et Giuliano Scabia ont pratiqué à la première personne, a fourni les moyens dramaturgiques et les procédés visuels pour étudier un personnage aussi perturbant et fascinant que la Hyène de San Giorgio. Le personnage du boucher-meurtrier qui provoque le cannibalisme a trouvé sa place dans le petit théâtre de marionnettes minuscules et « sensibles » de Guido Ceronetti, où il est devenu un personnage tragique aux implications absurdes, exalté en tant que figure antihéroïque et maléfique ; il a ensuite voyagé avec le Teatro Vagante de Giuliano Scabia, dans « cette charrette pleine de matériel théâtral, pleine de vieux vêtements, de vieilles têtes de Rois et de Reines, de Diables et de Squelettes [2] », où, parmi « les chiffons et les restes [3] » il émerge néanmoins avec le tablier ensanglanté et un couteau attaché à sa taille, pour devenir un mythe — et un avertissement — de notre « nœud coulant du progrès ».

4.5 Se laisser envoûter par ses fantasmes

> Certaines injures la déshabillaient,
> la rendaient pitoyable — ou désirable.
>
> Paul Éluard.

Avec un langage visuel fantasmatique mêlant chorégraphie, musique, jeu d'acteur, arts plastiques et marionnette, Gisèle Vienne fait intervenir dans ses créations, conçues en compagnonnage avec d'autres artistes (dont les plus récurrents sont le performer Jonathan Capdevielle et l'auteur Dennis Cooper), une fascination pour le brouillage de l'humain

1. Giuliano Scabia, « Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni », propos recueillis par Emma Pavan, *Doppiozero*, 2020. www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni (consulté le 20 juillet 2022).
2. Gianni Celati, « La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso », dans Giuliano Scabia, *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 157.
3. *Ibid.*, p. 154.

et du non-humain, visant toujours à sonder l'intérieur d'une humanité fragile et tourmentée, hantée par ses parts les plus violentes.

Née dans un milieu artistique, Gisèle Vienne découvre à un très jeune âge la sculpture surtout, et se montre particulièrement impressionnée par l'œuvre du peintre et sculpteur allemand Hans Bellmer, qui nourrira son imagerie marionnettique. Avant tout, l'œuvre subversive *La Poupée* [1], un objet articulé figurant de manière troublante le corps de la femme, laisse une empreinte à la fois esthétique et émotionnelle sur Gisèle Vienne, qui ne cesse d'aborder dans ses travaux le rapport morbide que le corps humain peut entretenir avec la sphère sexuelle. L'objet-corps de Bellmer, manipulable, peut changer de forme au gré de ceux qui interviennent sur ses membres — qui peuvent se dédoubler, se diviser, s'ouvrir et se fermer — de manière à développer sur la poupée une « anatomie du désir [2] ». Hans Bellmer a lui-même « joué » de cette façon avec sa poupée, l'immortalisant dans diverses poses sur des photographies où elle apparait nue, opaque dans sa substance de bois peint couleur chair, désarticulée et placée là où elle ne devrait pas être. Glissant d'un lit froissé, couchée sur le plancher, ou à l'extérieur, suspendue à un arbre, elle est « pitoyable — ou désirable », comme la décrit le poète Paul Éluard lorsqu'il compose des vers inspirés par cet objet, à l'occasion de la publication [3] des photographies prises par Bellmer. Les ambivalences corporelles de la poupée, augmentées par le jeu des contrastes entre les photographies laissées en noir et blanc et celles colorées et éclatantes grâce aux colorants d'aniline, se combinent pour créer de nouveaux fantasmes, des hybridations au caractère double : d'un côté naïf, merveilleux et presque enfantin, en raison du traitement de la couleur, et de l'autre crépusculaire, macabre, sulfureux. Ce même imaginaire infantile et sinistre à la fois, ou, pour le dire avec Freud, la condition d'« inquiétante étrangeté », se retrouve obstinément

1. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935-1936. Lieux de conservation : Centre Pompidou, Paris. nº d'inventaire AM 1976-927. Il est intéressant de noter que dans le catalogue de la collection du Centre Pompidou l'œuvre de Bellmer est catégorisée comme appartenant au domaine « objet ». www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/iNljBCF (consulté le 20 août 2022).

2. C'est autour de ce concept que s'est développé le travail de Bellmer. L'exposition organisée par le Centre Pompidou en 2006 portait ce même nom : *Hans Bellmer, « Anatomie du désir »*, 20 septembre-19 novembre 2006, Centre Pompidou hors les murs, Londres. www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cbqM66e (consulté le 20 août 2022).

3. Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée. Illustrés de textes par Paul Éluard*, Paris, Éditions premières, 1949 [création 1938-1949].

sur les « plateaux fantasmatiques [1] » de Gisèle Vienne. Mannequins, poupées, marionnettes se mêlant aux présences humaines, les pantins qui peuplent ses scènes sont de fait souvent la reproduction de jeunes adolescents, des figures situées quelque part entre l'innocence de l'enfance et les doubles sens de l'âge adulte, ce qui, par ailleurs, résonne parfaitement avec les protagonistes de l'écriture de Dennis Cooper.

Le théâtre de Gisèle Vienne a généralement été qualifié de postdramatique, en raison de la présence de plusieurs des caractéristiques identifiées par Lehmann dans son essai. En effet, il est indéniable que ses spectacles y correspondent en partie : la présence simultanée de différents langages (compositions chorégraphiques, musique, parole, présence d'interprètes et de mannequins) et leur disposition paratactique (chacun est un élément qui contribue à la création d'une « phrase scénique », tout comme chaque instrument d'un orchestre contribue au sens complet de la phrase musicale [2]), le jeu avec la densité des signes, la musicalisation, le jeu avec le réel et l'éloignement de la mimèsis et de la fiction sont toutes des caractéristiques qui entrent en résonance avec les traits postdramatiques. D'autre part, comme Carole Guidicelli [3] et Bernard Vouilloux [4] l'ont montré, l'œuvre de Gisèle Vienne ne peut être décrite de manière exhaustive par le terme « postdramatique »,

1. Bernard Vouilloux, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, Regnéville-sur-Mer, Shelter Press, 2020.

2. Gisèle Vienne elle-même exprime sa démarche par la métaphore musicale, en particulier par référence au principe de la *Klangfarbenmelodie* mis en œuvre par Anton von Webern, où chaque instrument contribue à l'élaboration d'une mélodie globale, bien que dépourvu d'un rôle mélodique à proprement parler : « J'ai été très marquée par le fait de jouer avec un orchestre des pièces de Webern. Chez ce compositeur, une phrase musicale n'est pas jouée par un instrument, mais par un enchaînement, harpe puis violon puis violoncelle… Je pense l'écriture scénique de cette façon : le son, l'objet, le texte sont pour moi différents instruments, et une phrase scénique, ce n'est pas un acteur qui prononce une tirade, c'est un enchaînement, un corps qui tombe, un objet qui apparaît, un éclairage particulier… C'est cette accumulation d'indices qui constitue pour moi une phrase. » Gisèle Vienne, propos recueillis dans Jean-Max Colard, « Les visiteuses de l'art », entretien avec Dominique Gonzalez-Foerster et Gisèle Vienne, *Les Inrockuptibles*, nº 830, 26 octobre 2011, p. 73 [70-75]. http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/entretien_a0bo.pdf (consulté le 21 août 2022).

3. Carole Guidicelli, « *I Apologize* de Gisèle Vienne, ou les apories du "théâtre postdramatique" de Hans-Thies Lehmann », *Prospero European Review, Theatre and Research*, nº 3, 2012. www.prospero-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=92&lang=1&edition=10#4 (consulté le 21 août 2022).

4. Voir la partie « Histoires » de l'essai de Vouilloux. Bernard Vouilloux, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, *op. cit.*, p. 17-42.

en fonction d'une « persistance du narratif [1] » même là où une histoire semble s'effilocher dans les « trous […] au sein de la dramaturgie [2] ». C'est encore plus vrai pour deux œuvres en particulier, *Jerk* [3] et *The Ventriloquists Convention*, dans lesquelles le texte (de Dennis Cooper) non seulement occupe un grand espace, mais construit aussi une histoire qui reste essentiellement linéaire et dont les personnages sont bien définis.

Bien que les deux œuvres aient sept ans d'écart, elles présentent un intérêt particulier en raison de certaines caractéristiques communes. Tout d'abord, la construction dramatique complexe des textes et leur mode de composition, réalisés dans un aller-retour osmotique avec la scène, l'auteur échangeant avec la metteuse en scène et les interprètes (bien qu'il s'agisse pour *Jerk* de l'adaptation d'une nouvelle, alors que *The Ventriloquists Convention* est une écriture scénique originelle). Deuxièmement, la donnée réaliste qui forme les deux pièces : l'histoire (certes fictionnalisée par Dennis Cooper, mais néanmoins basée sur un fait divers) du *serial-killer* américain Dean Corll et de ses complices dans *Jerk ;* la re-proposition proche de la réalité d'un événement public pour ventriloques qui a lieu annuellement dans le Kentucky, la Vent Haven International Ventriloquist Convention [4], dans *The Ventriloquists Convention*. Donnée réaliste qui subit, notons-le, de fortes tensions internes sapant le principe même de la réalité. Dans *Jerk*, c'est évident dès le départ, dans la mesure où le performeur Jonathan Capdevielle prétend incarner le personnage de David Brooks, qui va raconter sa véritable histoire d'« adolescent toxicomane, psychotique et meurtrier [5] » devant une classe de licence en psychologie, en particulier des étudiants de « psychologie freudienne réfractée à travers un exemple postmoderne [6] », dégradant ainsi immédiatement la crédibilité du narrateur

1. Carole Guidicelli, « *I Apologize* de Gisèle Vienne, ou les apories du "théâtre postdramatique" de Hans-Thies Lehmann », *op. cit.*

2. Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, *op. cit.*, p. 370.

3. Comme l'exprime Gisèle Vienne, « *Jerk* est une pièce très différente des autres, parce qu'elle suit un texte de façon linéaire et intelligible et que, malgré son contenu terrifiant, elle est rassurante en ce sens qu'on y comprend tout ». Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, *op. cit.*, p. 375.

4. Voir notamment le site internet de l'événement : https://vhconvention.com (consulté le 23 août 2022).

5. Dennis Cooper, *Jerk*, inédit, texte électronique gentiment fourni par l'auteur.

6. *Ibid.*

lui-même. Dans *The Ventriloquists Convention*, en revanche, le processus est plus lent et sournois : alors que la scène s'ouvre de manière tout à fait réaliste, avec les neuf participants à la convention échangeant des salutations cordiales dans une salle de réunion, leurs dialogues et les scènes qu'ils présentent avec leurs marionnettes deviennent de plus en plus bizarres et inquiétants, révélant le passé difficile de chacun des ventriloques-marionnettistes, les préoccupations liées à leur profession et les implications psychologiques de celle-ci.

Les dimensions psychiques les plus profondes des personnages dans *The Ventriloquists Convention* se révèlent à travers l'usage de la ventriloquie. C'est d'ailleurs le troisième élément qui lie intimement les deux œuvres, puisque dans *Jerk* cette technique est également utilisée pour exprimer le profond bouleversement psychique du protagoniste David Brooks. À la fin de *Jerk*, rappelons-le, le « marionnettiste » succombe à ses propres fantômes, il cesse de manipuler physiquement les marionnettes, c'est-à-dire les personnages de son histoire personnelle, mais ceux-ci continuent de parler à travers David, qui est ainsi habité par les voix de ses victimes. Dans un épisode de déréalisation totale, la schizophrénie s'empare du prisonnier David Brooks, qui ne parvient plus à mettre une distance entre lui et les personnages de l'histoire qu'il raconte. Les multiples voix sont projetées dans l'espace autour de l'interprète assis sur la chaise au centre de la scène, c'est-à-dire au centre de ce tourbillon fantasmatique qui échappe désormais à son contrôle. Si, au début, la reconstitution de sa propre expérience par le biais du théâtre de marionnettes semblait avoir une fonction thérapeutique (mettre à distance ces faits horribles), à la fin de la pièce, toutes les tentatives échouent, le personnage est investi par ses traumatismes qui semblent finalement affecter l'interprète lui-même, Jonathan Capdevielle, lequel cesse de s'adresser directement au public et reste absorbé par l'effort physique (et psychologique) de la technique de la ventriloquie [1].

Spectre des différentes pulsions qui peuvent nous habiter, la figure du ventriloque est, dans l'imaginaire commun, encore plus « dérangée » que celle du marionnettiste : « si les marionnettistes sont en général psychopathes, les ventriloques sont certainement complètement schizo-

1. Je renvoie à l'article de Julie Sermon, « Entre exposition des effigies et ventriloquie : circulation des voix à travers l'espace et les corps dans *Jerk* et *Last Spring : A Prequel*, de Gisèle Vienne », dans Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, *op. cit*, p. 127, p. 121-129.

phrènes dans notre imaginaire [1]… », admet Gisèle Vienne. Ainsi, même dans le cadre fictivement réaliste de *The Ventriloquists Convention*, les voix se multiplient peu à peu. Outre celles des marionnettistes et de leurs marionnettes, on entend une « troisième voix », émanation du moi intérieur des marionnettistes. Lorsqu'un personnage commence à parler dans sa troisième voix, les autres le suivent, de sorte qu'il devient impossible d'entendre clairement ce qu'ils disent (et impossible aussi pour les personnages de s'écouter les uns les autres) :

> Lars prend sa troisième voix. Tout le monde sur scène le suit, en ventriloquie. Au début sa voix est la plus forte, la plus claire. Puis elle est absorbée dans la cacophonie de toutes les autres troisièmes voix, et aucune n'est claire, juste des fragments mélangés les uns aux autres [2].

La troisième voix rend le dialogue plus complexe, donnant un aperçu de ce que les ventriloques pensent inconsciemment :

> La ventriloquie […] est le révélateur des voix multiples que chaque sujet porte en lui-même, divisé qu'il est entre ce qu'il dit et pense, dit sans le penser, pense sans le dire et, bien sûr, ne saurait ni penser ni dire [3].

La pièce sonde ainsi la mentalité derrière ce travail artistique singulier, étudie la relation entre la marionnette et l'animateur. Chaque numéro présenté par les ventriloques échoue, comme celui entre Lars et sa marionnette Orson, laquelle refuse de jouer, ce qui entraîne la vengeance de son marionnettiste qui exerce une violence physique sur la marionnette, la poignardant avec une agrafeuse cloueuse [4]. Perdus dans une relation ambiguë et troublante avec leurs propres créatures en chiffon, les ventriloques subissent progressivement un dédoublement, voire un triplement de leur personnalité. Ils sont non seulement comme absorbés par leur marionnette, mais aussi possédés par leur propre

1. Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, *op. cit.*, p. 374.

2. Dennis Cooper, *The Ventriloquists Convention*, inédit, texte électronique gentiment fourni par l'auteur.

3. Bernard Vouilloux, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, *op. cit.*, p. 38.

4. La relation troublée du ventriloque avec sa marionnette n'est pas sans rappeler la pièce écrite par l'artiste franco-chilien Alejandro Jodorowsky, *L'École des ventriloques*, où les rapports de force sont complètement inversés. Les étudiants d'une école de ventriloquie sont littéralement possédés par les pantins, au point que le directeur de l'école lui-même est une marionnette dictatoriale. Voir Alejandro Jodorowsky, *Théâtre sans fin*, Paris, Albin Michel, 2015. La pièce *L'École des ventriloques* a été mise en scène par la C^ie^ Point Zéro sous la direction de Jean-Michel d'Hoop (création 2008, Théâtre de la Balsamine, Bruxelles).

voix intérieure, la voix qu'ils émettent par leur pratique de ventriloque. En prenant la parole à travers leur troisième voix, les ventriloques transforment leurs interventions en scènes affolantes exprimant la désolation de leur vie, enracinée dans une enfance troublée (c'est, par exemple, à cause de la violence qu'elle a subie de la part d'un père alcoolique que Jessica, la ventriloque *queer* jouée par Jonathan Capdevielle, a commencé à manipuler une marionnette dans le sous-sol de sa maison).

Qu'il s'agisse de la pièce-solo *Jerk* (un seul interprète jouant plusieurs rôles à la fois), ou de la pièce polyphonique *The Ventriloquists Convention* (neuf ventriloques-marionnettistes pour plus de vingt voix), dans les deux cas, la ventriloquie a une double fonction : soulagement et distanciation de sentiments perturbants lorsqu'elle est exécutée à travers le corps d'une marionnette (le ventriloque se détache d'une partie difficile du soi, en la déléguant à l'objet [1]) ; figuration des complexités des multiples niveaux de la psyché lorsqu'elle est pratiquée sans aucun support physique, une voix *autre* laissée errante dans l'espace, tout en provenant de l'intérieur — ventre, diaphragme ou thorax — du ventriloque.

> Il semble difficile de comprendre la place de la voix du ventriloque dans l'espace lorsqu'elle n'a plus le support de la poupée. […] Elle est extérieure mais on a un sentiment d'intériorité extrêmement étrange [2] […].

À travers ce flottement de la voix, l'atmosphère sinistre des textes de Dennis Cooper entraîne le spectateur dans des intrigues fascinantes dans lesquelles les fantasmes les plus sombres de l'âme humaine semblent envoûter ceux qui leur prêtent l'oreille.

Cette utilisation de la technique de la ventriloquie, c'est-à-dire l'exploration des émanations stratifiées de la psyché à travers la relation entre le corps et la voix, dérive notamment du bunraku japonais (« l'une des formes marionnettiques qui m'a le plus marquée [3] »), où la voix de la marionnette provient toujours d'un endroit différent, éloigné de celle-ci. La voix dissociée du corps n'est pas non plus étrangère à la pratique de la ventriloquie, dont la technique consiste précisément à

1. Voir Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, *op. cit*, p. 138 : « Le personnage projette sa voix […] dans un lieu déterminé : un autre personnage en apparence distinct de lui, mais qui se figure être, en fin de compte, un double de lui-même. »

2. Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig*, *Kantor et leurs héritages contemporains*, *op. cit.*, p. 374.

3. *Ibid.*, p. 369.

articuler la langue à l'intérieur de la cavité buccale de façon à toucher l'arrière du palais, ce qui donne l'impression que la voix provient d'une source plus éloignée. Les marionnettes ainsi mises en voix deviennent ce que Sandrine Le Pors appelle des « personnages-surfaces [1] », voire des « personnages parlés par d'autres ». De cette manière, « passant d'un corps vivant à un corps inanimé, la voix fantomale dote celui-ci d'une identité postiche et ajoute à l'illusion du mouvement celle de la parole [2] ». Au moyen de la prosopopée (de *prosôpon*, « apparence », « figure », et par extension « personne »), on donne une « personne » à un être inanimé ou abstrait, ou à un mort, et on les fait parler et agir comme des personnes.

La pratique de la ventriloquie, cependant, n'a pas toujours été forcément liée à un support matériel. Comme l'explique Steven Connor, vers la fin du XVIII[e] siècle, la ventriloquie devient une forme de divertissement plus établie en France et en Grande-Bretagne et accède aux espaces intérieurs des théâtres, ce qui entraîne des expérimentations qui peuvent se passer de l'utilisation des marionnettes :

> En jouant à l'intérieur, où l'espace acoustique était plus prévisible et l'attention du public plus facile à focaliser et à contrôler, les ventriloques pouvaient se passer de figures. Les illusions qu'ils pratiquaient étaient des illusions de voix et de sons distants ou invisibles [3].

La voix distante ou invisible rend encore plus incertaine la relation entre le ventriloque et le personnage, ainsi que l'identité et l'intention du personnage lui-même, qui se trouve fragmenté par la démultiplication des voix, accroissant dans la perception du spectateur un sentiment d'étrangeté. Cet aspect est évident dans les réalisations de Gisèle Vienne, que ce soit dans les deux pièces mentionnées ci-dessus, qui font un usage direct de la ventriloquie en se débarrassant de la marionnette, ou dans d'autres spectacles où une présence beaucoup plus éparse du texte intervient de manière acousmatique, souvent murmuré par Dennis Cooper lorsqu'il est présent sur scène (*I Apologize*, *Kindertotenlieder*). La voix distante a également pour effet d'accroître la dimension de

1. Sandrine Le Pors, *Les Voix marionnettiques*, *op. cit*, p. 18.

2. Bernard Vouilloux, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, *op. cit.*, p. 36.

3. Steven Connor, « Incidents of the Breath : In Pneumatic and Electric Ventriloquisms », conférence donnée dans le cadre de la série « Artificial Others : Lectures on Ventriloquism and Automata », Ruskin School of Art and Drawing, Oxford, 17 février 2004. http://stevenconnor.com/incidents.html (consulté le 25 août 2022).

distance sidérale, ou même d'absence (troubles de dépersonnalisation, perte, mort), dans laquelle les personnages de Cooper sont piégés. Qui parle à travers le corps-castelet de Jonathan Capdevielle possédé par les voix de David, Dean, Wayne et Brad ? À qui s'adressent les ventriloques dans leur troisième voix, alors que pendant qu'ils parlent les autres personnages se figent comme des statues immobiles ? Et finalement, d'où surgit la voix ?

> Aristote peut affirmer que la voix est le son de tout ce qui a une âme en soi, à cause de cela, que la voix sort. Mais de quoi la voix sort-elle ? Elle sort d'un néant. Où est ma voix, avant qu'elle ne soit dans ma bouche, avant qu'elle ne soit libérée dans l'air ? Elle n'est nulle part. C'est ma parole qui creuse cet espace, par une sorte de rétroformation (ce terme révélateur des linguistes), le lieu subtil et privé du vide qu'est mon être, l'espace où je suis, la cavité obscure d'où sort la voix [1].

Venant de nulle part, dirigée dans le vide, la voix des subjectivités maudites qui hantent les créations de Gisèle Vienne et de Dennis Cooper est finalement renvoyée à sa propre source, introvertie, une émanation du moi qui se disperse dans l'espace avant de revenir à elle-même. Et c'est en cela que le spectateur peut la saisir — comme un son qui l'accompagne dans la cavité cachée de ses organes internes, dans une introspection troublante et nécessaire. D'où la sensation contrastée que l'on éprouve en voyant un spectacle de Gisèle Vienne, ou même simplement en lisant un texte de Dennis Cooper : une attraction magnétique et une forte répulsion, la peur d'apercevoir ces mêmes fantasmes en soi, l'envie d'y prêter l'oreille. Que fait Jessica, la ventriloque *queer*, sinon se parler à elle-même à travers la marionnette qu'elle agite dans le sous-sol ? Et à quoi pensons-nous, alors qu'elle se rapproche de plus en plus de la marionnette, qu'avec une tension croissante elle l'embrasse intensément, qu'avec attirance et terreur elle insère aussi son autre main dans le corps de la marionnette, laissant échapper un gémissement ? Quels sont les premiers fantasmes de l'enfance auxquels nous nous livrons dans la solitude du secret ? La bouche qui embrasse la marionnette embrasse son fantasme mais aussi sa propre main. Il en est ainsi de tous nos fantasmes, dans leur déshabillage, dans leur désarmement : pitoyables — ou désirables.

1. Steven Connor, « Incidents of the Breath : In Pneumatic and Electric Ventriloquisms », *op. cit.*

5 Le drame contemporain et l'écriture pour marionnettes : théories II

Dans le premier chapitre, j'ai posé un certain nombre de questions auxquelles seul le processus d'analyse textuelle — qui est au cœur de ce dernier chapitre — peut apporter des réponses, même partielles et provisoires. La question qui s'est posée était notamment de savoir si et dans quelle mesure les catégories du postdramatique énoncées par Hans-Thies Lehmann pouvaient également être appliquées au théâtre de marionnettes contemporain. Comme cela a été démontré au début de cet essai, les voies de la modernité ont non seulement rapproché le théâtre de marionnettes du théâtre d'acteurs — en termes de répertoire, de poétique, de méthodes de production, d'utilisation du plateau — mais elles ont également déterminé l'importance de plus en plus décisive de l'aspect visuel. À partir de l'avant-garde historique (dadaïsme, futurisme italien, Bauhaus, expressionnisme ou bien surréalisme), le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs (le lien entre les deux disciplines, qui ont avancé en poursuivant de fructueux échanges, est indéniable ici) se sont de plus en plus tournés vers un paradigme de l'image, développant une plus grande attention au langage visuel. Cette attention est devenue encore plus évidente après les bouleversements des années 1960 et 1970, avec la sortie du castelet et la « conquête » de toute la scène théâtrale. Ainsi, la scène de marionnettes d'aujourd'hui, qui utilise les techniques de manipulation les plus diverses (de la marionnette à gaine à la robotique), doit se confronter à un important dispositif scénique et visuel, à équilibrer constamment avec les autres langages du spectacle — texte, voix, son, lumière, etc. Dans ce sens, il me semble que le théâtre de marionnettes, dans sa configuration contemporaine, présente certaines caractéristiques postdramatiques intrinsèques. Tout d'abord, la plus évidente, celle de la déhiérarchisation [1] : chaque composante du spectacle est d'égale importance, sans qu'un élément prééminent ne l'emporte sur les autres. Les autres caractères principaux que Hans-Thies Lehmann identifie comme pertinents pour le théâtre postdramatique sont, rappelons-le, « la parataxe, de la simultanéité, du jeu avec la densité des signes, de la musicalisation, de la dramaturgie visuelle, de l'irruption du réel, de la situation/événement [2] ».

1. Cf. 1.4.2 « Le théâtre de marionnettes et le théâtre "postdramatique" », dans cet ouvrage, p. 61.
2. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 134-135.

La parataxe et la simultanéité découlent directement du principe de déhiérarchisation : le spectacle est construit par une juxtaposition des différents éléments, de manière à stimuler simultanément plusieurs perceptions. Ainsi, dans le théâtre de marionnettes, alors que le texte catalyse l'attention du spectateur, la manipulation des marionnettes ou des objets s'en approche de manière coordonnée, ajoutant la composante visuelle. Cette dernière peut être formée plastiquement, par la marionnette en tant que matière animée, ou se complexifier davantage si la manipulation est effectuée à vue par l'interprète. Dans cette optique, le « jeu avec la densité du signe » est un autre caractère qui est au cœur de la dramaturgie pour la marionnette contemporaine. Avec, toutefois, un important écart : on comprend ici cette densité comme la manière dont la figure est utilisée pour signifier sur scène les thèmes et la parole véhiculés par les textes. C'est précisément ce travail dramaturgique qui sous-tend l'écriture réalisée par des auteurs-marionnettistes ou par des auteurs participant à la création scénique. Ainsi, la parataxe et la simultanéité ne conduisent pas à une « attention flottante [1] » du spectateur parmi la superposition des signes, comme dans le théâtre postdramatique décrit par Hans-Thies Lehmann. Dans le théâtre de marionnettes, la juxtaposition des différents éléments tend davantage à établir un lien entre eux, de manière à mettre en communication les multiples densités du sens — le trouble, l'ambivalence, l'opacité — du texte théâtral comme de l'objet plastique. C'est du moins ce qui ressort des textes que j'ai évoqués, où construction dramatique et construction scénique vont de pair et tendent à s'organiser harmonieusement ensemble, par un travail dramaturgique soigné qui lie le mot à l'image.

En raison de l'importance de l'aspect visuel dans le théâtre de marionnettes, il serait facile de penser que l'élément de « dramaturgie visuelle » défini par Hans-Thies Lehmann pourrait être considéré comme un caractère intrinsèque de l'écriture pour ou avec la marionnette. Cela n'est pas loin d'être vrai, cependant, il faut se rappeler qu'en traitant de la dramaturgie visuelle, Lehmann se réfère notamment aux *Landscape plays* de Gertrude Stein ou aux « tableaux » animés du théâtre de Bob Wilson. Comme le rappellent Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac dans leur ouvrage consacré à la « réinvention du drame [2] », dans

1. *Ibid.*, p. 93.
2. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n^os^ 38-39, 2007.

ces expériences de « théâtre de l'image », « les blocs de mots (traités […] comme des blocs sonores) n'illustrent pas ce que l'on voit [1] », aboutissant à une dissociation entre regard et sonorité. Il conviendra donc de garder à l'esprit que les productions contemporaines de théâtre de marionnettes ne coïncident pas toutes avec ces caractères de la « dramaturgie visuelle » ou du « théâtre de l'image ». Dans le corpus analysé, en effet, la figure n'est pas utilisée pour réaliser une dissociation entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Ainsi, la dramaturgie visuelle ne se fait pas au détriment du texte théâtral, mais fonctionne plutôt en relation avec lui. D'ailleurs, Lehmann lui-même écrit que :

> […] une dramaturgie visuelle ne signifie pas […] une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la logique qui est la sienne [2].

Lorsque la marionnette est utilisée pour véhiculer le texte, elle peut sans doute « développer sa propre logique », parfois même en remplaçant dans certains passages la dramaturgie textuelle par sa force visuelle, mais cette logique est destinée à créer une liaison avec le texte. Cela est particulièrement vrai pour les pièces qui sont écrites par les marionnettistes eux-mêmes. Si, en effet, lorsque des compagnies de marionnettistes commandent un texte, celui-ci peut subir diverses modifications et transformations dans son passage à la scène, le marionnettiste qui écrit son propre texte le fait parce qu'il entend donner vie à un microcosme avec lequel il veut jouer. Alors pourquoi ne pas mettre l'image au service de ce jeu ?

1. Bernadette Bost, Marie-Christine Lesage, Catherine Naugrette, Sabine Quiriconi et Julie Valero, « Écrire l'image. G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett… », *Études théâtrales*, nos 38-39, 2007, p. 105-114.

2. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 147.

Conclusion

La charrue à figures

Se pareba boves, alba pratàlia aràba
et albo versòrio teneba, et negro sèmen seminaba.

Indovinello veronese [1] [Devinette véronaise].

Au cours de l'interrogation sur les spécificités des œuvres destinées au théâtre de marionnettes contemporain, plusieurs éléments se sont révélés essentiels. Tout d'abord, l'identification de ses différentes formes dans le temps, c'est-à-dire son évolution d'un scénario adapté à partir de diverses sources textuelles — théâtrales, littéraires, historiques, religieuses, populaires — à un texte composé en réponse à des enjeux poétiques et dramaturgiques précis, élaboré au contact de la scène. Le corpus analysé témoigne de l'invalidité d'une conception de la créativité articulée uniquement autour du principe de réécriture : si elle reste une pratique fréquente, elle ne suffit pas à rendre compte de l'invention originale de textes pour marionnettes, d'autant que les exemples de réécriture analysés ici, héritiers du mouvement postmoderne, opèrent un remaniement et une re-sémantisation massifs de l'hypotexte. Un chemin vers une écriture effectuée expressément pour marionnettes, « en

1. L'*Indovinello veronese* (« devinette véronaise ») est une inscription très célèbre dans les études de philologie romane car elle représenterait, selon certains spécialistes, une possible naissance du vernaculaire en Italie. Il s'agit du plus ancien texte connu écrit dans une langue vernaculaire italienne, tracé en cursive romaine par un copiste inconnu entre le VIII^e^ et le début du IX^e^ siècle sous la forme d'une note, près de la marge supérieure d'un codex de parchemin plus ancien : Pergamena 3, Codice LXXXIX, Biblioteca Capitolare di Verona. La devinette est une métaphore de l'acte d'écriture. [« *Anteponeva a sé i buoi, bianchi prati arava, /e un bianco aratro teneva e un nero seme seminava* » ; « Il était précédé de bœufs, il labourait des prairies blanches, / et il tenait une charrue blanche et il semait une graine noire »].

marionnette [1] » selon l'expression de François Lazaro, s'est dessiné au rythme de deux vastes phénomènes. L'un est inhérent à la marionnette — une expérimentation croissante des moyens, une pluralisation des techniques, une prééminence accordée à la partie visuelle — et l'autre est relatif à un changement de perspective plus général à l'égard de l'écriture théâtrale et de l'auteur dramatique, qui a fait un retour (non sans difficultés, de manière discontinue et inégale) après la prétendue « mort de l'auteur [2] ». Cette expression, entre les années 1960 et 1970, semblait avoir acté la dissolution du drame dans le *performance art* et dans l'auctorialité accordée au metteur en scène. On retrouve également ce chemin dans l'exemple de certaines compagnies de longue date (celle de Dominique Houdart et Jeanne Heuclin en est un exemple) qui après les premiers spectacles issus d'adaptations d'autres textes théâtraux ou littéraires, ont initié et maintenu des parcours de compagnonnage durables avec un auteur à qui elles commandaient, *ex novo*, les textes de leurs spectacles. Comme le notait déjà Brunella Eruli au début des années 1980, « la collaboration entre le manipulateur, l'écrivain et le plasticien est à la base d'un théâtre rénové », et entre eux « existent de nouveaux rapports qui brisent les cloisonnements et les hiérarchies [3] ».

Cette ligne directrice, inaugurée dans les trente dernières années du xx^e^ siècle, n'a cessé de se reproduire et d'évoluer jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, divers facteurs externes ont conditionné son développement, c'est pourquoi il a été nécessaire de situer le théâtre de marionnettes dans le système théâtral et culturel des deux pays examinés. En tant que théâtre considéré comme minoritaire, la disponibilité (limitée) des moyens dont il bénéficie influe sur les possibilités de création et d'expérimentation, ce qui, surtout en Italie, freine la recherche dramaturgique : non seulement les artistes doivent tenir compte des goûts (supposés) du public et des exigences des programmateurs pour s'assurer les tournées, mais ils n'ont souvent pas les moyens de s'adresser à des professionnels, comme des auteurs à qui commander un texte ou des dramaturges travaillant sur l'architecture générale du spectacle.

C'est en raison de cette condition matérielle fragile et précaire — de tout théâtre, et en particulier de celui de la marionnette — que j'ai pu

1. François Lazaro, « Écrire en marionnette », *Marionnettes : UNIMA France*, n^os^ 17-18, *op. cit.*

2. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n^o^ 5, *op. cit.*

3. Brunella Eruli, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, *op. cit.*

définir comme « fluide » la posture de l'auteur qui s'apprête à écrire pour les marionnettes, qu'il coïncide avec le marionnettiste lui-même ou qu'il soit un auteur, littéraire ou théâtral, « converti » aux marionnettes. La rareté des ressources affecte en effet le rôle de l'auteur, qui doit souvent se répartir entre plusieurs tâches (surtout dans les cas où auteur et marionnettiste sont une seule et même personne). Cependant, cette étroitesse n'a pas manqué de créer, parfois en vertu du hasard, des cercles vertueux : d'une part, le recours à un regard dramaturgique extérieur de la part des marionnettistes-auteurs, comme observé dans la multiplicité des tâches de Marco Rogante, assistant à la mise en scène de la marionnettiste et autrice Marta Cuscunà, ou dans le cas de la longue collaboration entre Gigio Brunello et Gyula Molnár ; d'autre part, le mouvement centripète de l'auteur extérieur, qui passe d'une position « à la marge » à une autre davantage « au noyau », où il est impliqué dans toutes les étapes de la création, comme dans le cas de Jean Cagnard ou du rapport de « co-création » entre Kossi Efoui et Nicolas Saelens, ou encore plus clairement dans l'expérience de Daniel Lemahieu, un auteur qui, partant d'une méconnaissance de l'objet marionnette, s'est progressivement approché de cet art, y trouvant une spécificité opérationnelle (sa posture d'auteur-dramaturge) et un support expressif qui restitue efficacement son travail de la langue.

À partir des convergences de certaines de ces postures, j'ai ensuite pu identifier quelle pourrait être celle de l'auteur à venir, celui qui n'a « pas (encore) écrit pour la marionnette [1] », que j'ai décomposée en trois mouvements : en premier lieu, un va-et-vient entre les modèles convoqués par la scène et les modifications que l'écriture, à son tour, peut avancer face à ces modèles — autrement dit, un croisement entre la rédaction du texte et les possibilités visuelles, esthétiques, symboliques du plateau ; deuxièmement, un « mouvement d'attirance par l'objet », qui se produirait lorsque la marionnette devient un déclencheur de l'écriture, quand elle convoque chez l'auteur un besoin d'expression qui naît de son façonnement, de ses matériaux, de son apparence — aussi identifiable soit-elle ou, au contraire, abstraite, informe, brute ; un « mouvement d'hybridation », finalement, ferait converger différents langages et modes de représentation vers une synthèse possible de la dialectique *opsis/logos* : à travers une mise en communication, par le biais de

1. Joseph Danan, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

l'écriture, de la scène, des objets et des interprètes, l'auteur à venir du théâtre de marionnettes pourrait réaliser une fusion entre l'objet et les autres langages théâtraux, enrichissant le présent du théâtre avec des modes de figuration concrets liés à une parole plastique et organique à la fois, *animée*, voire située au cœur de cette rencontre.

Ainsi, la réflexion dramaturgique occupe une place centrale dans le développement d'une écriture pour la marionnette contemporaine :

> Le texte n'existe ni avant ni après la manipulation, mais il constitue le signe d'une recherche constamment remise en question [1].

Quand elle est présente, la réflexion dramaturgique doit prendre en compte plusieurs niveaux à la fois :

> Avec des marionnettes manipulées à vue, […] il faut se rendre simultanément attentif à ce que font les marionnettes, à ce que font les acteurs et les actrices à côté ou derrière les marionnettes, ainsi qu'aux relations qui s'établissent entre les différentes présences, humaines et marionnettiques. […] la circulation des regards qu'impliquent ces formes engage une triple dramaturgie [2].

Chaque objet, chaque technique d'animation a ses propres grammaires particulières, ses gestes propres. Les aspects techniques jouent par conséquent un rôle important dans la structure du spectacle : ils déterminent non seulement son esthétique, mais aussi son architecture dramaturgique [3]. Cette interdépendance — on ne pourra guère « déterminer si ce sont les techniques, et donc le modèle productif, qui conditionnent la conception du spectacle ou si c'est celle-ci, en accord avec les exigences du public de référence, qui perfectionne une technique qui

1. Brunella Eruli, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, *op. cit.*

2. Julie Sermon, extrait d'entretien réalisé le 18 mars 2022.

3. Il y a nombreuses déclarations en ce sens de la part des marionnettistes. Pour n'en citer que quelques-unes : « J'ai la sensation que chaque type de marionnette a une énergie différente et que chaque texte doit être adapté à sa dynamique propre, et vice-versa » (Jean Cagnard, « Écrire "pour", "avec", "par", "tourné vers" la marionnette ? », entretien réalisée par Hélène Beauchamp, *Europe*, nos 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 39). « L'objet […] en acceptant ou en essayant d'éluder sa fonction objective, se représente avec une dignité surprenante. Une nudité déconcertante. L'acteur n'utilise pas les objets pour s'exprimer, mais les aide à raconter » (Gyula Molnár, *Teatro d'Oggetti*, *op. cit.*).

se propose involontairement comme style dans le temps codifié [1] » — détermine de façon radicale le développement d'un spectacle [2].

Face à ces enjeux propres à la marionnette, j'ai constaté une augmentation du recours à l'expertise d'un dramaturge « à l'allemande », mais exclusivement au sein des compagnies françaises. Si en Italie on observe des pratiques moins cadrées, des formes de dramaturgie partagée, en France certains artistes vont jusqu'à affirmer qu'ils ne travailleraient plus sans l'apport d'un dramaturge [3]. Cette complexification du travail dramaturgique est liée au positionnement de l'écriture pour marionnettes dans le régime contemporain de l'écriture théâtrale. C'est précisément grâce à cette posture qu'on a pu trouver des références croisées entre la « rhapsodisation » du drame théorisée par Jean-Pierre Sarrazac et les structures des textes de marionnettes de notre corpus. Tout d'abord, la narrativisation du texte pour marionnettes (les expériences mêlant théâtre de narration et théâtre de figures sur la scène italienne dans les œuvres de Marta Cuscunà, Fabiana Iacozzilli, Marina Allegri et Maurizio Bercini, ou dans les spectacles de table de Gigio Brunello) et l'émergence du regard et de la « voix [4] » de l'auteur, qui en découle nécessairement : elle apparaît dans l'expression, par l'auteur, de sa propre opinion (pensons aux *Resistenze femminili* de Marta Cuscunà ou à l'aveu de défaite de Frédéric Feliciano-Giret dans sa recherche personnelle d'une vérité dans *Mickey Mouse Project*), dans de longues didascalies « instrumentales [5] » (comme dans les pièces de Jean Cagnard), dans des textes qui sont eux-mêmes une longue didascalie

1. Alfonso Cipolla, « L'Italia », dans Luigi Allegri et Manuela Bambozzi (dir.), *Il Mondo delle figure*, Rome, Carocci editore, 2012, p. 198.

2. Quelques différences importantes relatives au fonctionnement dramatique de l'objet-figure peuvent également être trouvées à l'intérieur d'un même type de figure et à l'intérieur d'un même pays. On pense, par exemple, aux différentes variantes de la marionnette à gaine en Italie : les marionnettes napolitaines — appelées *guarattelle* —, vu leur petite taille, coïncidant presque avec celle de la main du marionnettiste, se prêtent très bien à des spectacles verbalement pauvres, joués plutôt sur des mouvements brusques et rapides, sur des actions brèves et sur des rythmes précis, comme scandés par un métronome à haute fréquence. Au contraire, les dimensions particulièrement grandes des marionnettes bergamasques — le diamètre de la tête dépasse souvent les quinze centimètres — les rendent plus adaptées à des spectacles moins dynamiques, basés sur des dialogues et sur des trames captivantes.

3. Cf. II.5.1 « Des développements de la dramaturgie », dans le présent ouvrage, p. 158, Simon Delattre, extrait d'un entretien réalisé le 14 juin 2022.

4. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 45.

5. C'est Michel Vinaver qui distingue les didascalies actives et instrumentales dans ses *Essais d'analyse de textes de théâtre* : « Les didascalies peuvent être soit actives — lorsqu'elles indiquent un changement de situation —, soit instrumentales — lorsqu'elles

(*La Chpocalypse* de Gérard Lépinois), ou encore dans de véritables notes en marge, entrecoupant la fiction (*Fantastica Visione* de Giuliano Scabia).

> Cette voix est perturbatrice : du théâtre, de la fiction. […] Elle détient en outre le pouvoir de suspendre et de reprendre le cours de la pièce : elle embraye, elle problématise [1].

Le jeu articulé entre la présence humaine de l'acteur-manipulateur et celle des objets-marionnettes, le retournement rapide d'une situation tragique en une situation comique, le mélange des différents procédés théâtraux, des diverses techniques de manipulation, la structure en tableaux, la présence de la voix de l'auteur, sont d'autres éléments renvoyant à l'« écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante [2] » qui constitue le « refus du "bel animal" aristotélicien [3] » évoqué par Jean-Pierre Sarrazac.

À travers l'étude du texte théâtral contemporain pour marionnettes, je partage ces réflexions qui, après la publication du *Théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann, considèrent que la tendance postdramatique ne vise pas téléologiquement à la dissolution complète du drame, mais qu'elle est plutôt « une dramaticité qui s'élabore et opère autrement [4] ». Tout en continuant à explorer les caractères irréguliers du théâtre post-dramatique, le théâtre actuel crée également sa poétique à travers une reprise de certains enjeux liés à la narration et à la représentation. Les textes analysés dans cet essai contiennent une coprésence de caractéristiques postdramatiques et dramatiques. De fait, ils émergent riches d'histoires, de dialogues (c'est le dialogue qui fonde, selon Péter Szondi, la base du drame « classique »), de personnages, bref de caractéristiques dramatiques toutes identifiables et opérantes, bien que mélangées à certains échos postdramatiques. Le développement de l'appareil visuel et du paradigme de l'image — que l'on retrouve aussi bien dans le théâtre d'acteurs que dans celui de marionnettes — a défini la nécessité de la recherche d'un équilibre entre les différentes composantes du spectacle. Ainsi, le théâtre de marionnettes, dans sa configuration contemporaine, met en œuvre des processus de déhiérarchisation, où chaque composante du spectacle est d'égale importance.

---

apportent une indication favorisant l'intelligence des paroles prononcées, ou aident à la compréhension de l'action d'ensemble ou de détail. » Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Éditions Actes Sud, 1993, p. 901.

1. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, *ibid.*
2. Jean-Pierre Sarrazac, « Rhapsodie », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *op. cit.*, p. 106.
3. *Ibid.*
4. Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op. cit.*, p. 29.

Alors que le texte se déroule, la manipulation des marionnettes ou des objets s'en approche de manière coordonnée, ajoutant la composante visuelle. De cette manière, le « jeu avec la densité du signe [1] » se configure comme une alliance des signifiants verbaux et visuels. Le statut du texte pour marionnette est lui aussi affecté par « les concepts de déconstruction et de polylogie [2] », là où, par exemple, la marionnette devient un truchement pour faire entendre la « polyphonie des personnages absents [3] » dans l'écriture de Kossi Efoui, là où elle disparaît grâce à la dispersion acousmatique dans l'usage de la ventriloquie par Dennis Cooper et Gisèle Vienne, ou encore là où elle devient le support de la phraséologie de Daniel Lemahieu, marquée par la césure, la syncope, l'interruption, par des formes de manipulation de la parole qui ouvrent la voie à un langage inouï. Les écritures contemporaines pour la marionnette entretiennent donc une relation ouverte et osmotique avec les évolutions textuelles du théâtre d'acteurs, dont elles absorbent de manière poreuse les mouvements. La marionnette, depuis la fin du siècle dernier, a offert des modes scéniques pluriels, des processus de visualisation, des repères concrets où l'éclatement des écritures théâtrales a pu trouver un porte-parole efficace. Cela se produit aussi bien lorsque la marionnette, dans ses formes les plus traditionnelles (à gaine notamment), est exploitée dans ses caractéristiques intrinsèques (pensons au travail métathéâtral de Gigio Brunello et Gyula Molnár, ou au Polichinelle paroxystique de Gérard Lépinois), que lorsqu'elle est revisitée pour déployer de nouveaux résultats (le corps-castelet dans *Jerk* de Gisèle Vienne), lorsqu'elle est soigneusement créée avec de nouvelles techniques (les créatures mécatroniques des spectacles de Marta Cuscunà), ou encore lorsqu'elle tend à des « formes avachies et en voie de décomposition [4] » (les pantins de Francis Marshall pour *Entre chien et loup*).

Dans ces chemins que nous avons parcourus, il a souvent fallu reconnaître des divergences entre la production sur les territoires français et italien. Le théâtre de marionnettes en Italie fonctionne encore sous l'égide d'une très longue tradition basée sur la gestion familiale, où

1. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 134-135.

2. Hans-Thies Lehmann, *Il Teatro postdrammatico*, *op. cit.*, p. 162.

3. Pénélope Dechaufour, « La poétique du mouvement dans *Io (tragédie)* de Kossi Efoui », dans Sylvie Chalaye, « Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronage », *Africultures*, nº 86, 2011, p. 89. www.africultures.com/php/?nav=article&no=10509 (consulté le 3 avril 2021).

4. Julie Postel, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, thèse de doctorat en arts du spectacle, université polytechnique Hauts-de-France, 2019, p. 31.

tout était produit au sein de la même famille. Le patrimoine historique, éparpillé dans une pluralité d'institutions (musées, bibliothèques et théâtres) et d'archives privées (de marionnettistes ou d'historiens), influence encore fortement la façon dont le théâtre de figures est joué en Italie aujourd'hui, car il est gravé dans la formation des artistes (souvent issus de l'atelier d'un autre marionnettiste, compte tenu de l'absence d'une école spécialisée), et donc dans leur mémoire et leur démarche créative. Si d'un côté cette circonscription (fragmentée, en outre, dans les différentes traditions de chaque région) peut entraver une expérimentation plus libre, de l'autre elle donne lieu à deux phénomènes enrichissants. D'une part, la préservation et la valorisation (bien que rare) d'une mémoire collective et d'un savoir-faire artisanal aujourd'hui désaffecté ; d'autre part, ce sentiment d'une tradition qui oppresse comme un « nuage noir [1] » peut se transformer en élan créatif, devenir le déclencheur de nouvelles inventions qui, tout en partant de la tradition, la revisitent, la remettent en question, l'utilisent librement. Ainsi, certaines créations présentent une stratification d'éléments récupérés et originaux, tant en termes de recherche formelle (rappelons les solutions sculpturales trouvées par Patrizio Dall'Argine lors de sa résidence artistique dans un musée) que de recherche dramaturgique (le travail effectué sur les « tabous » de la tradition par Gigio Brunello et Gyula Molnár). En empruntant l'expression à Matthew Cohen et en la mettant au pluriel, il est possible de soutenir que dans le domaine italien sont à l'œuvre des formes « post-traditionnelles [2] », où par « post » on n'entend pas une disparition — plus ou moins imminente — des traditions elles-mêmes, mais un travail sur et à partir de celles-ci. Une autre raison de la divergence entre les deux pays est liée au manque de ressources financières dans lequel se trouve le théâtre italien, et donc encore plus le théâtre de figure. Ces conditions pratiques affectent fortement la possibilité d'expérimenter et de se rapprocher de l'écriture contemporaine. Une telle recherche reste donc entièrement entre les mains des marionnettistes :

> […] on pourrait dire que oui, un renouvellement des thèmes et des textes du théâtre de marionnettes classique est possible ; c'est un chemin diffi-

1. Patrizio Dall'Argine, *Manuale per un burattinaio*, *op. cit.*, p. 31-32.

2. Matthew Isaac Cohen, « Traditional and Post-Traditional Wayang Kulit in Java Today », dans Dassia N. Posner, Claudia Orenstein et John Bell (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, *op. cit.*, p. 178-191.

> cile, inconfortable, qui ne paie pas beaucoup, mais peut-être nécessaire pour maintenir ce genre d'art en vie [1].

La comparaison avec la scène française a mis en évidence ces particularités du théâtre de marionnettes italien, tout en fournissant des pistes sur les actions possibles à entreprendre en vue d'une plus grande ouverture à la recherche et à l'expérimentation. En effet, sur le sol français, les apports des rencontres comme celles organisées à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon entre marionnettistes et écrivains, ainsi que les systèmes d'aide à la création dramatique, sont indéniables. Mais l'exemple français a également fourni un modèle différent de composition artistique, qui ne repose plus sur un individu en charge de toutes les tâches créatives mais sur un réseau de relations, sur des méthodes de travail structurées en dialogue avec d'autres professionnels. Ce modèle est d'autant plus enrichissant pour le théâtre de marionnettes lorsqu'il émane des compagnies elles-mêmes, lorsqu'elles sollicitent un auteur extérieur ou lorsqu'elles s'ouvrent au dramaturge. Le recours à un auteur extérieur peut augmenter les possibilités de publication de la pièce, la rendant durable même après sa représentation sur scène : bien qu'encore faible, le nombre de textes pour marionnettes publiés en France n'est pas comparable à celui de l'Italie, où de telles publications n'existent qu'en vertu d'un investissement de l'auteur lui-même ou du soutien d'une institution régionale. Le contact avec la réalité éditoriale permettrait également à la marionnette de sortir, au moins partiellement, de la condition subalterne à laquelle elle est souvent, encore aujourd'hui, reléguée. Surtout, la relation plus fréquente avec les auteurs contemporains existant en France a insufflé une sève nouvelle à l'écriture pour le théâtre de marionnettes. En raison du lien plus étroit avec la tradition, les auteurs et marionnettistes italiens restent plus ancrés dans cette « mémoire de la marionnette » qui est une trace des traits traditionnels dans les pièces d'aujourd'hui. Malgré les remaniements, les réinventions ou les réécritures, les textes italiens ne contiennent pas — au moins pas de manière distinctive — les vers brisés, les distorsions, les interruptions rythmiques, les circulations de la parole, le statut troublé des personnages que l'on a observés dans l'écriture, par exemple, de Daniel Lemahieu, Kossi Efoui, Dennis Cooper

1. Patrizio Dall'Argine, « I temi nel teatro di burattini », *dramma.it*. www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=33321:i-temi-nel-teatro-dei-burattini&catid=96:drammaturgie-del-teatro-di-figure&Itemid=61 (consulté le 15 septembre 2022).

ou Jean Cagnard (à l'exception des cas particuliers de Guido Ceronetti et Giuliano Scabia, écrivains et dramaturges avant d'être acteurs et metteurs en scène).

La confrontation entre les deux réalités témoigne ainsi du devenir dynamique des œuvres pour le théâtre de marionnettes, tendu entre la dimension expérimentale de la parole auctoriale et la dimension artisanale de l'écriture de l'auteur-marionnettiste. Ce qui ressort, en particulier, c'est le nombre de textes qui sont une synthèse de ces deux modes de composition, au point de rendre excessivement nette la subdivision que je viens de faire. En effet, dans la plupart des cas, les pièces ici analysées ont intégré certaines caractéristiques du postdramatique, étant venues après les changements et la crise que le drame moderne a traversés, mais en même temps, par l'évidence même de leur richesse littéraire, elles sont les héritières de ce retour au drame auquel divers facteurs économiques et culturels ont conduit dans les dernières décennies du xx^e^ siècle. Outre la mise en évidence des divergences, la comparaison des paysages italiens et français a également permis d'observer les caractéristiques du théâtre de marionnettes contemporain sous un angle plus large, en identifiant des motifs, des correspondances poétiques et des références stylistiques communes. À la lumière de la traversée des textes effectuée dans la dernière partie de cet essai, les différentes écritures parcourues témoignent de la richesse des dramaturgies spécifiques pour le théâtre de marionnettes, nourries par un mélange de langage verbal et visuel, une abondance de techniques de manipulation, une multitude de styles, de genres et de procédés dramatiques. La production textuelle par les marionnettistes et la fascination pour l'objet animé de la part d'auteurs littéraires manifestent la relation présente aujourd'hui entre la marionnette et l'écriture, rappelant le parallélisme établi par Kossi Efoui entre la manipulation et le geste d'écriture comme mise en scène des mots [1]. La manipulation n'est pas seulement l'apanage des matériaux concrets, elle est aussi un geste poétique pour explorer les visions intérieures, la relation entre le sujet et le monde, les frontières brouillées entre le vivant et l'inerte. Le rapport entre l'écrivain et l'objet réside encore, en fin de compte, dans ce creuset de fantaisie potentielle que la marionnette est susceptible d'évoquer :

1. Cf. II.3.9 « L'auteur-à-venir », dans cet ouvrage, p. 140. Kossi Efoui, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *op. cit.*, p. 172-176.

> Un poète pourrait tomber sous la domination d'une marionnette, car celle-ci n'a rien que de l'imagination [1].

Des figures troublantes comme les marionnettes des spectacles de Gisèle Vienne, des êtres minuscules capables d'exalter le mal comme les marionnettes du Teatro dei Sensibili de Guido Ceronetti, des marionnettes effrontées et violentes comme l'Arlecchino de Gigio Brunello et Gyula Molnár ou le Polichinelle de Gérard Lépinois, ces objets qui ressemblent à l'humain sans l'être, ces passants de la prosopopée, accueillent sur leur écorce extérieure les innombrables possibilités de la vie intérieure humaine, d'autant plus s'ils se confrontent sur scène dans le jeu à découvert avec le marionnettiste. Objets-truchements, les marionnettes s'avèrent aussi d'excellents guides pour accompagner le spectateur de manière rassurante vers les régions les plus sombres, vers la réflexion sur soi ou sur les questions épineuses de l'actualité et de l'histoire, comme cela a pu être observé dans le cadre de la marionnette « face au réel ». Qu'elles remplissent une fonction apotropaïque, qu'elles allègent le récit d'une guerre par une routine hilarante, ou qu'elles servent de « drapeau blanc [2] » pour mieux faire entendre une parole, les marionnettes ont la capacité de prendre le spectateur par la main et de le guider vers des géographies inexplorées, telle la silhouette organique qui a emmené Jean Cagnard à la découverte d'un nouveau chemin [3]. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cela est possible pour les mêmes raisons qui font que la marionnette est souvent perçue comme ridicule et enfantine : sa capacité immédiate à faire rire, sa forme anthropomorphique (ou sa référence à l'humain), sa petitesse, bref, sa nature réduite et risible :

> C'est au prix de telles simplifications que l'art, parfois, parvient à frayer un chemin à l'émotion et, au-delà, à la pensée [4].

Le spectre des figurations poétiques permises par la marionnette ne fait que réaffirmer son appartenance à l'ensemble des langages de la

1. Rainer Maria Rilke, *Poupées*, dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 617.

2. Cf. la citation p. 240 de cet ouvrage, Marta Cuscunà, intervention lors de la table ronde « Faire parler les objets », *op. cit.*

3. Cf. la citation p. 115 de cet ouvrage, Jean Cagnard, « Son corps instable et encore fumant », *Alternatives théâtrales*, nº 72, avril 2002, p. 62.

4. Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, Éditions Théâtrales, 2009, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », p. 22-25.

scène contemporaine, puisqu'elle ouvre, comme eux, de nouvelles voies à l'écriture, comme l'explique Joseph Danan en tirant les conclusions sur « une écriture dramatique qui se donne comme horizon la scène marionnettique », c'est-à-dire « une écriture dramatique ouverte par la marionnette comme elle peut l'être aussi par la vidéo, par la danse, par la poésie, par la performance [1] ». L'impact de la marionnette sur la scène théâtrale contemporaine n'est peut-être pas assez important pour que l'on puisse parler, en empruntant l'expression à Jean-Pierre Sarrazac, d'une « réinvention du drame (sous l'influence de la *marionnette*) », mais cet art pourrait à juste titre être ajouté aux éléments qui, selon lui, ont conduit à une « reprise » de l'écriture dramatique elle-même [2].

Le célèbre *Indovinello veronese* placé en exergue de notre conclusion, description métaphorique de l'activité d'écriture, résume bien l'idée de la marionnette comme théâtre de la manipulation non seulement des objets mais aussi de la parole. Microcosme de chiffons, de masques et de rebuts (imaginaire de la charrette du marionnettiste ambulant) ou grande scène théâtrale peuplée de figures et d'êtres humains, l'art contemporain de la marionnette agit comme une charrue par laquelle sont semées les graines noires du texte dramatique, multiples et hétérogènes, sur le champ blanc de la page.

1. Joseph Danan, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », *op. cit.*

2. Voir Jean-Pierre Sarrazac, « La Reprise. (Réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n^os^ 38-39, 2007/1, p. 15.

Bibliographie

L'ensemble des sources employées pendant la rédaction de cette recherche est ici listé par ordre alphabétique selon le nom des auteurs et articulé en deux sections : une première dédiée aux sources documentaires sur les artistes du corpus, indiquant tous les types de documents, y compris les spectacles cités ou analysés ; une deuxième consacrée aux références bibliographiques générales (éditées en format papier ou numérique) et articulée par sections. Chaque texte est cité dans l'édition en langue française consultée, à l'exception des œuvres pour lesquelles il n'existe pas de traduction officielle en français.

Sources documentaires sur les artistes du corpus

I) Allegri Marina

Spectacle

Cide. I doni di papà Cervi, texte et mise en scène de Marina Allegri, interprétation de Maurizio Bercini.

Source non publiée

Allegri Marina, *Cide*, inédit, texte électronique mis à disposition par le Teatro delle Briciole de Parme, 2021.

II) Aubert Marion

Source publiée

Aubert Marion, *Les Orphelines*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.

III) Bettini Francesca

Entretien inédit

Entretien avec Francesca Bettini, 2017.

IV) Boman Patrick

Sources non publiées

Boman Patrick, *Polichinelle couronné*, 2008 (texte électronique mis à disposition par l'auteur).

Boman Patrick, *Manger ours, manger chien*, 2006 (texte électronique mis à disposition par l'auteur).

Boman Patrick, *Opéra pour marionnettes*, 1991 (tapuscrit conservé à l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières).

Boman Patrick, *Till Eulenspiegel*, 1986 (texte électronique mis à disposition par l'auteur).

Autres sources non publiées

Boman Patrick, « À propos de *Planète impossible* », mai 2020.

Boman Patrick, « Présentation de *Till Eulenspiegel* », avril 2020.

Entretien inédit

Entretien avec Patrick Boman, 13 avril 2020.

V) Brunello Gigio et Molnár Gyula

Spectacles

Il Ritorno di Irene, création 2017, texte et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, manipulation de Alberto De Bastiani.

La Grande Guerra del sipario, création 2015, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Circumvesuviana. Tragicommedia per burattini, création 2013, texte et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnár, manipulation de Luca Ronga.

Il Miracolo della mula, création 2012, texte de Gigio Brunello, mise en scène de Gigio Brunello et Marco Lucci, manipulation de Marco Lucci.

Come gli Etruschi uscirono dalla crisi, création 2008, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

La Carota, création 2006, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Beati i perseguitati a causa della giustizia perché di essi è il regno dei cieli, création 2005, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Macbeth all'improvviso, création 2001, de Gigio Brunello et Gyula Molnár, texte et interprétation de Gigio Brunello.

Un trovatello a casa del diavolo, création 1994, de Gigio Brunello et Gyula Molnár.

Sources publiées

Brunello Gigio, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Vittorio Veneto, De Bastiani Editore, 2018.

Brunello Gigio et Molnár Gyula, *Macbeth all'improvviso*, Bergame, Edizioni Junior, 2003.

Articles

Brunello Gigio, « Dar testate alle quinte », dans Cristina Grazioli et Matteo Melchiorre (dir.), *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, Città di Castelfranco Veneto, 2020, p. 73-77.

Di Fazio Francesca, « Engendrer le *génos*. Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello », *À l'Épreuve, Revue des sciences humaines et sociales*, « Généalogies imaginaires », 2021. https://alepreuve.org/content/engendrer-le-genos-insolites-familles-de-bois-dans-le-theatre-de-gigio-brunello (consulté le 21 juillet 2025).

Entretiens inédits

Entretien avec Marco Lucci, 10 mai 2022.

Entretien avec Gigio Brunello, 2017.

Autres sources utilisées

Anonyme, *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca*, Trieste, A. Chiopris Editore, 1898.

Giacosa Giuseppe, *Il Filo. Scena filosofico-morale per marionette*, Turin, F. Casanova Libraio-Editore, 1883.

Pirandello Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Turin, Einaudi, 1993.

Plaute, *Amphitryon*, Paris, Hachette, 1876.

VI) Cagnard Jean

Spectacles

Bout de bois, de Jean Cagnard, mise en scène de Greta Bruggeman et Sylvie Osman, interprétation de Sylvie Osman, conception visuelle de Martin Jarrie. Création 2005.

Les Gens légers, de Jean Cagnard, mise en scène de Stéphane Bault, production C^ie^ Arketal. Première représentation le 16 octobre 2003, Théâtre de La Licorne, Cannes.

Sources publiées

Cagnard Jean, *Les Gens légers*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2019.

Cagnard Jean, *Bout de bois*, Comps, Éditions du Bonhomme Vert, 2005.

Article

Cagnard Jean, « Son corps instable et encore fumant », *Alternatives théâtrales*, n° 72, Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, avril 2002, p. 62-63.

Source non publiée

Cagnard Jean, *La Piscine*, inédit, texte électronique fourni par la Compagnie Arketal.

VII) Ceronetti Guido

Source publiée

Ceronetti Guido, *La Iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Turin, Einaudi, 1994.

Autres sources utilisées

Forti Luigi, *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milan, Placido Maria Visaj, 1850.

Foscarini I. V., *Canti pel popolo veneziano*, Venise, Tipografia Gaspari, 1844.

Niemen Gualberto, *La Iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

VIII) Cooper Dennis

Source publiée

Cooper Dennis, *Ugly Man. Stories*, New York, Harper Perennial, 2009.

Sources non publiées

Cooper Dennis, *The Ventriloquists Convention*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2015.

Cooper Dennis, *Jerk* (adaptation pour le spectacle de Gisèle Vienne), inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2008.

Cooper Dennis, *I apologize*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2004.

Entretien inédit

Entretien avec Dennis Cooper, 4 février 2022.

IX) Cuscunà Marta

Spectacles

Earthbound, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Paola Villani. Première représentation le 25 mai 2021, Teatro Storchi, Modène.

Il Canto della caduta, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Paola Villani. Création 2018.

Sorry, boys, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Paola Villani. Première représentation le 3 février 2016, Teatro Sociale, Trente.

La Semplicità ingannata, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante, scénographie de Delta Studios et Elisabetta Ferrandino. Première représentation le 31 août 2012, B. Motion Festival, Bassano del Grappa.

È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo, de Marta Cuscunà, mise en scène et interprétation de Marta Cuscunà, assistant à la mise en scène Marco Rogante. Première représentation le 15 octobre 2009, VIE Festival, Modène.

Sources publiées

Cuscunà Marta, *Sguardi di specie. Una trilogia ecofemminista*, Trente, Gorizia, Muse et Etnorama, 2025.

Cuscunà Marta, *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine, Forum, 2019.

Article

Cuscunà Marta et Di Fazio Francesca, « Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena », *Arti della performance : orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces : Questioning Practices and Theories », Università di Bologna, nº 13, 2021, p. 105-115. DOI : 10.6092/unibo/amsacta/6823.

Source non publiée

Cuscunà Marta, *Il Canto della caduta*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'autrice, 2018.

Entretiens et interventions inédits

Cuscunà Marta, intervention au Ve colloque international de l'EASTAP, « Theatrical Mind. Autorship, staging and beyond », Milan, 23-27 mai 2022.

Cuscunà Marta et Rogante Marco, Villani Paola, atelier en ligne « Neurospasta mechanica », organisé par le Teatro Ca' Foscari, Venise, 2020.

Entretien avec Marta Cuscunà et Paola Villani, 21 mars 2022.

Mémoire

Gobbi Giorgia, *L'Officina drammaturgica di Marta Cuscunà. Teatro visuale, di narrazione, di indagine : fonti e tecniche*, mémoire de master II, Alma Mater Studiorum — université de Bologne. www.martacuscuna.it/wp-content/uploads/2019/10/Lofficina-drammaturgica-di-Marta-Cuscunà.pdf (consulté le 18 juin 2025).

Autres sources utilisées

Di Gianantonio Anna et Peteani Gianni, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*, Trieste, Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.

Haraway Donna, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

Haraway Donna, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, États-Unis, Durham, Duke University Press, 2016.

Latour Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2015.

X) Dall'Argine Patrizio

Spectacles

La Sconosciuta della Senna, de Patrizio Dall'Argine, manipulation et interprétation de Patrizio Dall'Argine et Veronica Ambrosini, marionnettes et costumes de Patrizio Dall'Argine et Dania Bonora. Création 2017.

Topolino, de Patrizio Dall'Argine, manipulation et interprétation de Patrizio Dall'Argine, assistante à la mise en scène Veronica Ambrosini, marionnettes et costumes de Patrizio Dall'Argine, Veronica Ambrosini et Dania Bonora. Création 2016.

Sources publiées

Dall'Argine Patrizio, *Manuale per un burattinaio*, Createspace.com, 2016.

Dall'Argine Patrizio, « Un burattinaio in museo », dans John McCormick et Paolo Parmiggiani (dir.), *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini — Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parme, Grafiche Step, 2015.

Sources non publiées

Dall'Argine Patrizio, *La Sconosciuta della Senna*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2017.

Dall'Argine Patrizio, *Topolino*, inédit, texte électronique mis à disposition par l'auteur, 2016.

XI) Danan Joseph

Sources publiées

Danan Joseph, *Sur la terre moins qu'au ciel*, Revue littéraire *Patchwork*, n° 8, printemps-été 2016.

Danan Joseph, *Le Théâtre des papas*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka Jeunesse », 2015.

Entretiens et interventions inédits

Danan Joseph, « Comment (et pourquoi) je n'ai pas (encore) écrit pour la marionnette ? », communication donnée le 15 octobre 2021 à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 à l'occasion du colloque international *PuppetPlays*, « L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (XVIIe-XXIe siècles) ». Captation vidéo de la communication consultable en ligne. https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/publications/1er-colloque-international-puppetplays/comment-et-pourquoi-je-n'ai-pas (consulté le 21 juillet 2025).

Entretien avec Joseph Danan, 14 mai 2020.

XII) Delattre Simon

Spectacle

Poudre Noire, de Magali Mougel, mise en scène de Simon Delattre, interprétation d'Aurélie Hubeau, Anaïs Chapuis, Aitor Sanz Juanes, construction marionnettes d'Anaïs Chapuis. Première représentation le 17 novembre 2016, Théâtre Jean Arp, Clamart.

Entretien inédit

Entretien avec Simon Delattre, 14 juin 2022.

XIII) Efoui Kossi, Cie Théâtre Inutile

Spectacle

En guise de divertissement, de Kossi Efoui, mise en scène de Nicolas Saelens, dramaturgie de Caroline Giguère, interprétation de Simon Abbé, André Antebi, Ludovic Darras, François Essindi, Éric Goulouzelle, scénographie d'Antoine Vasseur. Production Compagnie Théâtre Inutile. Première représentation le 2 octobre 2013, maison de la Culture d'Amiens, Amiens.

Source publiée

Efoui Kossi, *Io (tragédie)*, Limoges, Le Bruit des autres, 2006.

Articles et entretiens

Dechaufour Pénélope, « En guise de divertissement, un hymne au corps. Une création du Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui », *Africultures*, nos 103-104, « Théâtres d'Afrique au féminin », 2015/3-4, p. 316-321. www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-africultures-2015-3-page-316.htm (consulté le 3 avril 2021).

Dechaufour Pénélope, « Kossi Efoui en compagnonnage avec le Théâtre Inutile », *Skén&graphie*, no 1, Automne 2013, p. 41-46. DOI : 10.4000/skenegraphie.1045.

Dechaufour Pénélope, « La poétique du mouvement dans *Io (tragédie)* de Kossi Efoui », *Africultures*, no 86, « Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronage », 2011, p. 88-93. www.africultures.com/php/?nav=article&no=10509 (consulté le 3 avril 2021).

Efoui Kossi, « La marionnette, cette mémoire totale. Entretien avec Kossi Efoui », propos recueillis par Pénélope Dechaufour, *Études théâtrales*, nº 60-61, « Les voix marionnettiques », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014, p. 112-118.

Efoui Kossi, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *Puck*, nº 18, « Marionnettes en Afrique », 2011, p. 172-176.

Source non publiée

Efoui Kossi, *En guise de divertissement*, pièce inédite mise à disposition par l'auteur, 2013.

Thèse

Dechaufour Pénélope, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat en musique, musicologie et arts de la scène, université Sorbonne-Paris-Cité, 2018.

Intervention inédite

Efoui Kossi, intervention à la table ronde « Faire parler les objets », organisée par le projet *PuppetPlays* au Théâtre Mouffetard — Théâtre de la Marionnette de Paris le 9 juin 2022.

XIV) Feliciano-Giret Frédéric

Spectacle

Mickey Mouse Project, de Frédéric Feliciano-Giret, mise en scène de Nicolas Quillard, interprétation de Frédéric Feliciano-Giret et Céline Feliciano-Giret, regard extérieur de Joëlle Noguès, collaboration artistique de Rayya Roumanos. Création le 23 novembre 2018, Espace des 2 Rives, Ambés.

Source publiée

Feliciano-Giret Frédéric, *Mickey Mouse Project*, Paris, L'Harmattan, 2019.

Entretien inédit

Entretien avec Frédéric Feliciano-Giret, 24 juin 2022.

XV) Iacozzilli Fabiana

Spectacle

La Classe. Un docupuppets per marionette e uomini, de Fabiana Iacozzilli, collaboration à la dramaturgie Marta Meneghetti, Giada Parlanti, Emanuele Silvestri, interprétation de Michela Aiello, Andrei Balan, Antonia D'Amore, Francesco Meloni, Marta Meneghetti, scènes et marionnettes de Fiammetta Mandich. Première représentation le 23 octobre 2018, Romaeuropa Festival, Rome.

Entretien inédit

Entretien avec Fabiana Iacozzilli, 1er août 2022.

VII) Lazaro François et Lemahieu Daniel

Spectacles

Origine/Monde : comment on épelle le monde par le geste, textes de Daniel Lemahieu, mise en scène et jeu de François Lazaro, collaboration à l'écriture de Danièle Lemahieu. Créé en avril 2015, Clichy-la-Garenne.

Entre chien et loup (nouvelle version), de Daniel Lemahieu, mise en scène de François Lazaro, interprétation de Nicolas Goussef, François Lazaro, scénographie de Francis Marshall, production Clastic Théâtre. Première représentation le 11 novembre 1997, Lavoir Moderne Parisien, Paris.

Paroles mortes ou lettres de Pologne, de François Lazaro et Daniel Lemahieu, mise en scène de François Lazaro, coproduction Clastic Théâtre et Théâtre Banialuka (Pologne). Première représentation en France le 26 avril 1996, Théâtre d'Arras, Arras.

Entre chien et loup, de Daniel Lemahieu, mise en scène de François Lazaro, interprétation de Pierre Alanic, François Lazaro, scénographie de Francis Marshall, production Cie François Lazaro. Première représentation le 8 juillet 1994, Avignon Festival Off, Théâtre Chien qui fume, Avignon.

Sources publiées

Lazaro François et Lemahieu Daniel, *Manifeste du théâtre clastique*, avril 1996.

Lemahieu Daniel, *Squat ta vie d'abord*, Pézenas, Domens, 2016.

Lemahieu Daniel, *Entre chien et loup*, Paris, Éditions Théâtrales, 1982.

Articles

Brun Catherine et Hersant Céline, « Entre *agôn* et *agapè* », *Europe*, nos 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, p. 134-137.

Danan Joseph, « L'inaltérable atelier de l'être », *Europe*, nos 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, 176-182.

Lazaro François, « L'ogre des poupées », *Europe*, nos 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, p. 197-206.

Lazaro François, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, no 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, avril 2002, p. 30-33.

Lazaro François, « Écrire en marionnette », *Marionnettes : UNIMA France*, no 17-18, printemps-été 1988, p. 19-24.

Le Pors Sandrine, « Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U », *Europe*, nos 1106-1107-1108, « Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021, p. 145-151.

Lemahieu Daniel, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, no 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, avril 2002, p. 26-29.

Sources non publiées

Lazaro François, lettre à Samuel Beckett, Paris, 27 avril 1987, archive de François Lazaro.

Lemahieu Daniel, lettre du 9 octobre 1997, archive de François Lazaro.

Lemahieu Daniel, *Paroles mortes ou lettres de Pologne. L'histoire*, version de travail, archive de François Lazaro.

Entretien inédit

Entretien avec François Lazaro, 3 février 2020.

VXII) Lépinois Gérard

Source non publiée

Lépinois Gérard, *La Chpocalypse*, dactylographie, Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières (Fonds Recoing, coll. IIM-1-REC-5-14-4).

Entretien inédit

Entretien avec Gérard Lépinois, 7 avril 2020.

VXIII) Molnár Gyula

Spectacle

Piccoli Suicidi (Tre brevi esorcismi di uso quotidiano), (*Alka Seltzer*, *Pita and Jörg*, *Time*), de et avec Gyula Molnár, 1984.

Source publiée

Molnár Gyula, *Teatro d'oggetti*, Pise, Titivillus Edizioni, 2009.

Entretien

Molnár Gyula, dans « Gyula Molnár — Animare l'inanimato : gioco di oggetti con attori », entretien réalisé par Ines Baraldi, Festival internazionale del teatro in piazza Santarcangelo, 2012. https://santarcangelofestival.wordpress.com/2012/08/01/gyula-molnar-animare-linanimato-gioco-di-oggetti-con-attori/ (consulté le 15 juin 2022).

Entretiens inédits

Entretien avec Gyula Molnár, 2017.

Entretien avec Gyula Molnár, 2015.

XIX) Rame (famille)

Source publiée

Famiglia Rame, *La Battaglia di Palestro, la battaglia di Solferino e San Martino*, Pietro Porta et Alfonso Cipolla (dir.), Bologne, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

XX) Scabia Giuliano

Spectacles

Fantastica Visione, de Giuliano Scabia, mise en scène d'Alessandro Marinuzzi, interprétation d'Emanuele Carucci Viterbi, Jean-François Politzer, Rita Maffei, décors, costumes et marionnettes par Andrea Stanisci. Coproduction Centro Servizi e Spettacoli di Udine et L'Abattoir, Centre régional de créations européennes. Création 1993.

Fantastica Visione, de Giuliano Scabia, mise en scène de Massimo Castri, interprétation de Salvatore Landolina, Anita Laurenzi, Sergio Reggi, Patrizia Zappa, décors et costumes par Maurizio Balò, production Mulas Centro Teatrale Bresciano — Compagnia della Loggetta. Première représentation le 23 janvier 1979, Teatro Flaiano, Rome.

Sources publiées

Scabia Giuliano, *Fantastica visione*, Milan, Feltrinelli, 1988.

Gasparini Francesca et Marino Massimo (dir.), « Della poesia nel teatro : il tremito. Per Giuliano Scabia », numéro monographique de *Culture Teatrali*, nº 12, Bologne, Carattere, 2005.

Marchiori Ferdinando, Scabia Giuliano et Barba Eugenio, *Il Teatro vagante di Giuliano Scabia*, Milan, Ubulibri, 2005.

Articles

Celati Gianni, « La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso », *Culture Teatrali*, nº 12, Bologne, Carattere, 2005, p. 97-101.

Puppa Paolo, « Scabia, ovvero guardare l'ascolto », *Culture Teatrali*, nº 12, Bologne, Carattere, 2005, p. 127-131.

Entretien

Pavan Emma, « Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni », dans *Doppiozero*, 2020. www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni (consulté le 20 juillet 2022).

XXI) Schuster Massimo

Source publiée

Schuster Massimo, Niccolini Francesco, Baj Enrico, *Roncisvalle ! Roncevaux !*, Pise, Titivillus, 2001.

XXII) Vienne Gisèle

Spectacles

The Ventriloquists Convention, conception et mise en scène de Gisèle Vienne, texte de Dennis Cooper en collaboration avec les interprètes, créé en collaboration avec et interprété par Jonathan Capdevielle, Kerstin Daley-Baradel, Uta Gebert, Vincent Göhre et les marionnettistes du Puppentheater Halle : Nils Dreschke, Sebastian Fortak, Lars Frank, Ines Heinrich-Frank, Katharina Kummer, Katia Petrowick, Christian Sengewald, conception des marionnettes de Gisèle Vienne, fabrication des marionnettes de Hagen Tilp. Première représentation le 14 août 2015, Internationales Sommerfestival Kampnagel, Hambourg.

Jerk, d'après une nouvelle de Dennis Cooper, conception et mise en scène de Gisèle Vienne, texte et dramaturgie de Dennis Cooper, créé en collaboration avec, et interprété par Jonathan Capdevielle, marionnettes de Gisèle Vienne & Dorothéa Vienne-Pollak. Première représentation le 5 mars 2008, Festival Antipodes, Le Quartz Scène nationale, Brest.

I Apologize, conception et mise en scène de Gisèle Vienne, créé en collaboration avec, et interprété par Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp (ou Katia Petrowick) & Jean-Luc Verna, textes écrits et lus par Dennis Cooper, musique originale et interprétation live Peter Rehberg, création des poupées Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak & Gisèle Vienne. Première représentation le 28 septembre 2004, Les Subsistances, Lyon.

Source publiée

Vouilloux Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, Regnéville-sur-Mer, Shelter Press, 2020.

Articles

Barbéris Isabelle, « *Jerk*, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », *Communications*, nº 92, 2013, p. 159-172. DOI : 10.3917/commu.092.0159.

Dourthe Pierre, « Not what happens », *Mouvement*, nº 42, La Découverte, décembre 2006. www.g-v.fr/wp-content/uploads/2017/01/P.-Dourthe-Not-what-happens-Mouvemet-n°52-2006.pdf (consulté le 21 juillet 2025).

Sermon Julie, « Entre exposition des effigies et ventriloquie : circulation des voix à travers l'espace et les corps dans *Jerk* et *Last Spring : A Prequel*, de Gisèle Vienne », *Études théâtrales*, « Le Théâtre des voix », 2014, p. 121-129.

Vienne Gisèle, « Un itinéraire de création », dans Guidicelli Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains /…bermarionettes and Mannequins : Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

XXIII) Zambon Catherine

Source publiée

Zambon Catherine, *Les Balancelles*, Manage, Lansman Éditeur, 2002.

Bibliographie générale

Arts du spectacle

Artaud Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu. Le Théâtre de la cruauté*, Évelyne Grossman (prés.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

Bernazza Letizia, *Frontiere di teatro civile*. Rome, Editoria & Spettacolo, 2010.

Biacchessi Daniele, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Milan, Edizioni Ambiente, 2010.

Casi Stefano et Di Gioia Elena (dir.), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*. Spolète, Editoria & Spettacolo, 2012.

Chambon Joëlle, Goudard Philippe et Plassard Didier (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2013.

Craig Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.

Danan Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.

Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.

Favier Olivier et Martucci Federica (dir.), *1990-2020. Le théâtre italien en résistance*, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Les cahiers de la Maison Antoine Vitez », 2021.

Fo Dario, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Turin, Einaudi, 2003.

Le Pors Sandrine, *L'Enfant qui nous regarde*, *Études théâtrales*, nº 71, Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales / Paris, L'Harmattan, 2022.

Le Pors Sandrine et Sarrazac Jean-Pierre, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Magris Érica et Picon-Vallin Béatrice (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2019.

Mango Lorenzo, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2003.

Meldolesi Claudio et Molinari Renata M., *Il Lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milan, Ubulibri, 2007.

Paolini Marco et Vacis Gabriele, *Il Racconto del Vajont*, Milan, Garzanti, 2014.

Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, 2e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2018.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Perrelli Franco, *Poetiche e teorie del teatro*, Rome, Carocci Editore, 2015.

Piscator Erwin, *Le Théâtre politique* (*Das politische Theater*, Berlin, A. Schulz, 1929), traduit de l'allemand par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962.

Rau Milo, « Le Manifeste de Gand », dans *Globaal realisme / Réalisme global : Gouden Boek I / Livre d'Or I*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018.

Ryngaert Jean-Pierre et Sermon Julie, *Théâtres du xxie siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 12.

Sarrazac Jean-Pierre (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études théâtrales*, 2001/22.

Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé poche, 1999.

Sarrazac Jean-Pierre et Naugrette Catherine (dir.), « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études théâtrales*, 2007/1-2, nos 38-39.

Tackels Bruno, *Les Écritures de plateau. États des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Vinaver Michel (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

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

Weiss Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

Articles et chapitres d'ouvrages

Bureau Marie-Christine et Shapiro Roberta, « Et à part ça, vous faites quoi ? », dans Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc et Shapiro Roberta (dir.), *L'Artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

De Marinis Marco, « Postdrammaturgia : ritorno al futuro ? », *Nuovo Teatro*, no 2/3, 1986-87, p. 27-30.

Doré Antoine, « Les conditions et les modes d'exercice du métier d'auteur dramatique en France », *Tangence*, no 121, 2019.

Dort Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, no 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986.

Dort Bernard, « Affaires de dramaturgie », *Théâtre universitaire et institutions*, FNTU, 1985.

Faivre D'Arcier Bernard et Voeckel Françoise, « La politique du théâtre et les auteurs dramatiques », *Revue des Deux Mondes*, février 1992, p. 51-63.

Ferrone Siro, « Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo », *Drammaturgia*, 2014. https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6050 (consulté le 28 juin 2022).

Guccini Gerardo, « Lehmann e l'Italia », dans Hans-Thies Lehmann, *Il Teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2019, p. 222-228.

Guccini Gerardo, « Quando il teatro ci racconta », *Prove di Drammaturgia*, XIII, nº 1, juillet 2008, Pise, Titivillus, 2014 (e-book), p. 11-16.

Guccini Gerardo, Marino Massimo, Ottolenghi Valeria et Valenti Cristina, « Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress », *Prove di Drammaturgia*, V, nº 2, décembre 1999.

Herrmann-Neiße Max, *Der Dramaturg*, dans Hugo Zehder, *Die neue Buhne. Eine Forderung*, Dresde, Rudolf Kaemmerer, 1920. Traduction en italien par Stefen Degasperi et Eleonora Fumagalli. https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/num04/4_dram1.html (consulté le 10 avril 2022).

Mancini Leonardo, « Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene », *Mimesis Journal*, vol. 6, nº 1, juin 2007, p. 69-80. DOI : 10.4000/mimesis.1195.

Meldolesi Claudio, « Appunti sul dopo-dramma. Dalla morte della tragedia a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia », *Prove di drammaturgia*, nº 2, 2001, p. 6-8.

Molinari Renata, « Di canti, storie e autori », *Patalogo*, nº 26, 2003.

Nosari Pier Giorgio, « I sentieri dei raccontatori di storie. Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione », *Prove di Drammaturgia*, X, nº 1, juillet 2004.

Pasqualicchio Nicola, « La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi », *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV, nº 1, 2016, p. 217-229.

Plassard Didier, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *Bibliothèque comparatiste de la SFLGC, Société française de littérature générale et comparée*, 2014. https://sflgc.org/bibliotheque/

plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/ (consulté le 11 août 2022).

Plassard Didier, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review. Theatre and Research*, 2012. http://prospero-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&lang=1&edition=10 (consulté le 2 juillet 2021).

Plassard Didier, « Texte événement, texte monument », *Revue d'histoire du théâtre*, n^os^ 245-246, « Le texte de théâtre et ses publics », Ariane Ferry et Florence Naugrette (dir.), 1^er^ et 2^e^ trimestres 2010, p. 5-16.

Plassard Didier, « Le devenir–poème du texte didascalique : remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine », dans Frédéric Calas, Romadhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux, Sud Éditions / Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 53-67.

Ryngaert Jean-Pierre, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n^os^ 119-120, 2003, p. 109-118.

Shank Theodore, « Collective Creation », dans Gabrielle Cody et Rebecca Schneider (dir.), *Re : direction, A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, Londres, 2002. Publié à l'origine dans *TDR : The Drama Review* 16, n^o^ 2, 1972, p. 3-31.

Valenti Cristina, « Teatro, informazione e controinformazione », *Prove di Drammaturgia*, XIII, 1, juillet 2008, Pise, Titivillus, 2014 (e-book), p. 53-58.

Communications et actes de colloques

Association Théâtrales et Centre national des écritures du spectacle, *Les États de la création théâtrale contemporaine*, Villeneuve-lès-Avignon, Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse, 1995.

Hamidi Kim Bérénice, « Être (ou ne pas être) auteur de théâtre en France au xxi^e^ siècle. Portraits croisés de Samuel Gallet, Lazare, Magali Mougel et Mariette Navarro », 2015. www.academia.edu/38499875/Article_Etre_ou_ne_pas_être_auteur_dramatique_en_France_au_XXIe_siècle_docx (consulté le 5 avril 2022).

Arts de la marionnette

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

Allegri Luigi et Bambozzi Manuela (dir.), *Il Mondo delle figure*, Rome, Carocci editore, 2012.

Beauchamp Hélène, Garcin-Marrou Flore, Noguès Joëlle et Van Haesebroeck Élise (dir.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, Charleville-Mézières, coédition L'Entretemps — Institut international de la marionnette, 2016.

Bellasi Pietro et Lalli Pina, *Recitare con gli oggetti. Microteatro e vita quotidiana*, Bologne, Cappelli, 1987.

Bellmer Hans, *Les Jeux de la poupée. Illustrés de textes par Paul Éluard*, Paris, Éditions premières, 1949 [création 1938-1949]. Consultable en ligne : www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKxxy5K (consulté le 5 juillet 2025).

Bensky Roger-Daniel, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 1969.

Cipolla Alfonso, *Orchi, antropofagi e macellai. Storie varie per bambini succulenti*, Turin, Edizioni SEB 27, 2022.

Cipolla Alfonso (dir.), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, Turin, Edizioni SEB 27, 2004.

Cipolla Alfonso et Moretti Giovanni, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pise, Titivillus, 2011.

Craig Edward Gordon, *Le Théâtre des fous / The Drama For Fools*, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénetier-Alev et Marc Duvillier, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

Fleury Raphaèle et Sermon Julie (dir.), *Marionnettes et pouvoirs : censures, propagandes, résistances*, Charleville-Mézières, Montpellier, coédition Institut international de la marionnette et Éditions Deuxième époque, 2018.

Fournel Paul (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982.

Grazioli Cristina, *Lo Specchio grottesco*, Padoue, Esedra editrice, 1999.

Guidicelli Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains /…bermarionettes and Mannequins : Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, actes du colloque de l'Institut international de la marionnette (Charleville-Mézières, 15-17 mars 2012), Montpellier, L'Entretemps, 2013.

Jurkowski Henryk (dir.), Union internationale des arts de la marionnette, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Jurkowski Henryk, *Métamorphoses. La marionnette au* xx*e siècle*, Charleville-Mézières, Montpellier, coédition Institut international de la marionnette et éditions L'Entretemps, 2008.

Jurkowski Henryk, *History of European puppetry*, Edwin Mellen Press, New York, 1996.

Jurkowski Henryk, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Éditions Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1991.

Kleist Heinrich (von), *Sur le théâtre de marionnettes*, traduction et présentation de Roger Munier, Paris, Éditions Traversière, 1981 [1810].

Le Bolzer Guy, *Le Plus Vieux Comédien du monde : la marionnette, à la conquête de Paris*, Paris, Éditions Le Terrain Vague, 1958.

Le Pors Sandrine (dir.), *Les Voix marionnettiques*, *Études théâtrales*, nos 60-61, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

Leydi Roberto et Leydi Renata Mezzanotte, *Marionette e Burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milan, Avanti!, coll. « Gallo grande », 1958.

Marchiori Fernando (dir.), *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pise, Titivillus, 2007.

McCormick John, Cipolla Alfonso et Napoli Alessandro, *The Italian puppet theater. A history*, Jefferson, NC, McFarland & Co., 2010.

McCormick John et Parmiggiani Paolo (dir.), *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini — Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parme, Grafiche Step, 2015.

Pasqualino Antonio et Vibaek Janne (dir.), catalogue de l'exposition *Eroi, mostri e maschere. Il repertorio tradizionale nel teatro di animazione italiano*, Florence, Artificio, 1990.

Plassard Didier, *Les Mains de lumière*, Charleville-Mézières, IIM, 2004 [1996].

Plassard Didier, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Th20 », 1992.

Posner Dassia N., Orenstein Claudia et Bell John (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londres, New York, Routledge, 2014.

Quintavalla Letizia (dir.), *La Materia e il suo doppio*, Parme, Briciole Edizioni, 1984.

Young Susan, *Shakespeare Manipulated : The Use of the Dramatic Works of Shakespeare in* Teatro Di Figura *in Italy*, Teaneck, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.

Union internationale des arts de la marionnette, « WEPA — World Encyclopedia of Puppetry Arts », sur World Encyclopedia of Puppetry Arts. https://wepa.unima.org/fr (consulté le 12 juin 2025).

Revues

Alternatives théâtrales, nº 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Alternatives théâtrales, avril 2002.

Alternatives théâtrales, nos 65-66, « Le théâtre dédoublé », Bruxelles, Alternatives théâtrales, novembre 2000.

Animatazine, nº 1, « Acqua ». www.animatazine.org (consulté le 12 juin 2025).

Artpress 2, nº 38, « La marionnette sur toutes les scènes », Paris, août-septembre-octobre 2015.

Études théâtrales, nos 60-61, « Les voix marionnettiques », Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

Études théâtrales, nº 6, « Marionnettes », Paris, L'Harmattan, 1994.

Europe, nos 1106-1107-1108, « La marionnette aujourd'hui. Daniel Lemahieu », juin-juillet-août 2021.

Manip, nº 68, Paris, octobre-novembre-décembre 2021.

Manip, nº 55, Paris, juillet-août-septembre 2018.

Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, vol. 2, nº 21, Florianópolis, 2019.

Puck, nº 20, « Humain, non-humain », Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2014.

Puck, nº 8, « Écritures. Dramaturgies », Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 1995.

Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies, « Puppet, Death, and the Devil : Presences of Afterlife in Puppet Theatre », vol. 8, nº 1, 2022.

Théâtre/Public, nº 193, Gennevilliers, juin 2009.

Articles et chapitres d'ouvrages

Amicarelli Alessandra, « Un fanzine comme laboratoire », *Manip*, nº 68, octobre-novembre-décembre 2021.

Beauchamp Hélène, « La marionnette, un autre regard sur le monde », *Europe*, nºs 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 3-13.

Cipolla Alfonso, « Drammaturgie del Teatro di figure », dans *dramma.it*, 13 septembre 2021. www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=31423:drammaturgie-del-teatro-di-figure&catid=96&Itemid=61 (consulté le 24 septembre 2021).

Cohen Matthew Isaac, « Traditional and Post-Traditional Wayang Kulit in Java Today », dans Dassia N. Posner, Claudia Orenstein et John Bell (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londres, New York, Routledge, 2014, p. 178-191.

Cuscunà Marta et Di Fazio Francesca, « Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena », *Arti della performance : orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces : Questioning Practices and Theories », Università di Bologna, nº 13, 2021, p. 105-115. DOI : 10.6092/unibo/amsacta/6823.

Girard Daniel, « Une écriture en creux », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », nº 72, avril 2002, p. 5.

Di Fazio Francesca, « Artisanal Inventiveness. The Dynamics of Rewriting in the Plays of Northern Italian Puppeteers (19th-20th century) », *Mimesis Journal — Scritture della performance*, 13/1, 2024.

Di Fazio Francesca, « La Iena di San Giorgio. Da leggenda popolare a mito burattinesco », *DNA-Di Nulla Academia Rivista di studi camporesiani*, vol. 3, nº 1, 2022, « Inferno e postinferno II », DOI : 10.6092/issn.2724-5179/15420, p. 67-83.

Di Fazio Francesca, « Figurations of Evil in Contemporary Puppet Theatre Dramaturgy », *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, « Puppet, death and the Devil : Presence of Afterlife in Puppet Theatre », vol. 8, nº 1, 2022, p. 121-142.

Di Fazio Francesca, « Engendrer le *génos*. Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello », *À l'Épreuve. Revue des sciences humaines et sociales*, « Généalogies imaginaires », 2021. https://alepreuve.org/content/engendrer-le-genos-insolites-familles-de-bois-dans-le-theatre-de-gigio-brunello (consulté le 12 juin 2025).

Di Fazio Francesca, « Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il *Macbeth all'improvviso* di Gigio Brunello e Gyula Molnár », *Arti della performance : orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces : Questioning Practices and Theories », nº 13, 2021, p. 585-596. DOI : 10.6092/unibo/amsacta/6823.

Eruli Brunella, « Le flottant et le figé ? Le théâtre comme métaphore », *Puck*, « Écritures. Dramaturgies », nº 8, 1995. p. 9-12.

Jurkowski Henryk, « Une ou deux visions ? Écrivains et metteurs en scène », *Puck*, « Écritures. Dramaturgies », nº 8, 1995, p. 24-28.

Larios Shaday, « L'objet "post-catastrophe" et la "catastrophisation" de la matière. Questions et preuves pour un théâtre d'objet documentaire », *Manip*, nº 55, juillet-août-septembre 2018, p. 27-29.

Lecucq Évelyne, « Regard sur la création », *Manip*, nº 55, juillet-août-septembre 2018, p. 19-20.

Melloni Remo, « Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette », dans « Chi è di scena ? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole », supplément de la revue *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali*, vol. 3, 1999, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali Regione Emilia-Romagna.

Plassard Didier, « Rire et double fiction sur la scène des marionnettes », *Europe*, nºs 1106-1107-1108, juin-juillet-août 2021, p. 114-122.

Plassard Didier, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, vol. 2, nº 21, 2019, p. 381-401. DOI : 10.5965/2595034702212019381.

Plassard Didier, « Illusion continue et illusion discontinue sur la scène des marionnettes », *Alternatives théâtrales*, *Poétiques de l'illusion*, 2018, p. 12-17.

Plassard Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, nº 193, Gennevilliers, juin 2009, p. 22-25.

Plassard Didier, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », nº 72, avril 2002, p. 10-16.

Plassard Didier et Guidicelli Carole, « Haunted Figures, Haunting Figures : Puppets and Marionettes as Testimonies of Liminal States », *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, « Puppet, Death, and the Devil : Presences of Afterlife in Puppet Theatre », vol. 8, nº 1, 2022, p. 11-34.

Serenellini Mario, « L'attore e il suo doppio (ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini) », *Teatroltre*, nº 8, 1974.

Tackels Bruno, « Écris-moi une marionnette », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », nº 72, avril 2002, p. 6.

Williams Margaret, « The death of "The Puppet" ? », dans Dassia N. Posner, Claudia Orenstein et John Bell (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londres, New York, Routledge, 2014.

Thèses

Dechaufour Pénélope, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat en musique, musicologie et arts de la scène, université Sorbonne-Paris-Cité, 2018.

Guiot Lise, *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, thèse de doctorat en langues, littératures, cultures, civilisations, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2016.

Postel Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, thèse de doctorat en arts du spectacle, université polytechnique Hauts-de-France, 2019.

Ratet Jennifer, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, thèse de doctorat en art et histoire de l'art, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2019.

Communications aux colloques

Di Fazio Francesca, « Concezione drammaturgica e materialità della scena. La processualità trasversale nelle evoluzioni contemporanee del teatro di figura », communication donnée au V^e^ colloque international de l'EASTAP, *Theatrical Mind : Authorship, Staging and Beyond*, Milan, 23-27 mai 2022.

Plassard Didier, « Puppetry for a Total War : French and German Puppet Plays in WWI », dans John Bell, Matthew Isaac Cohen et Jungmin Song (dir.), *Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects*, University of Connecticut, Storrs, 2023.

Dossiers

Dossier de présentation du programme ERC *PuppetPlays*. https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/présentation (consulté le 1er septembre 2021).

Littérature, philosophie et anthropologie

Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

Bataille Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016.

Camporesi Piero, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Turin, Einaudi, 1991.

Foucault Michel, Barthes Roland et Derrida Jacques, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

Guibal Francis et Martin Jean-Clet (dir.) *Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, 2004.

Michelet Jules, *La Sorcière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016.

Ricœur Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. « Esprit », 1986.

Œuvres littéraires

Coleridge Samuel Taylor, « Autobiographie littéraire, chap. XIV », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Gallimard, 2013.

Maeterlinck Maurice, « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*, septembre 1890.

Rilke Rainer Maria, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Index des noms cités

A

Abirached Robert, 28
Allegri Luigi, 34, 35, 39, 75, 180, 184, 285, 313
Allegri Marina, 12, 42, 44, 125, 184, 226-228, 285, 293
Amicarelli Alessandra, 25, 26, 316
Artaud Antonin, 10, 43, 55, 308
Aubert Marion, 12, 66, 73, 90, 240, 241, 293

B

Baillon Sylvie, 23, 96, 102
Bambozzi Manuela, 39, 40, 42, 44, 285, 313
Barthes Roland, 82, 112, 179, 282, 319
Bataille Georges, 249-251, 319
Baty Gaston, 44, 47
Beckett Samuel, 33, 46, 82, 92, 102, 108-110, 121, 152, 153, 168, 279, 304, 314
Bensky Roger-Daniel, 33, 313
Bercini Maurizio, 125, 226, 227, 285, 293
Bert Johanny, 240
Bettini Francesca, 12, 119, 294
Boito Arrigo, 26, 42
Boman Patrick, 12, 22, 105, 106, 294
Bontempelli Massimo, 26
Brecht Bertolt, 37, 58, 63, 82, 157, 234
Brunello Gigio, 12, 18, 36, 74, 97, 99, 100, 131-135, 150, 178, 179, 181-189, 200-202, 208, 209, 222, 223, 225, 226, 228, 251, 283, 285, 287, 288, 291, 294, 295, 317

C

Cagnard Jean, 11, 12, 22, 27, 29, 90, 114-116, 152, 178, 200, 209, 210, 215, 217-220, 283-285, 290, 291, 296
Calvino Italo, 26, 42
Camporesi Piero, 250, 319
Celati Gianni, 267, 268, 306
Ceronetti Guido, 12, 18, 26, 179, 200, 251, 255-262, 265, 266, 268, 290, 291, 296
Cervantes Miguel (de), 32
Chaffin François, 90, 102
Cipolla Alfonso, 25, 35, 38-40, 59, 285, 305, 313, 314, 316

Coleridge Samuel Taylor, 9, 320
Colla (Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli), 124
Connor Steven, 275, 276
Cooper Dennis, 12, 68, 71, 118, 173-175, 251, 268, 270, 271, 273-276, 287, 289, 297, 307
Craig Edward Gordon, 10, 43, 55, 174, 271, 273, 274, 308, 309, 313
Cuccoli (famille), 121-123
Cuscunà Marta, 12, 36, 69-71, 74, 97, 136, 137, 144, 146, 147, 150, 155, 170-172, 178, 179, 189, 191, 192, 195-199, 221, 233, 236-241, 283, 285, 287, 291, 297-299, 316

D
Dall'Argine Patrizio, 12, 125, 126, 128-132, 288, 289, 299, 300
Danan Joseph, 12, 19, 71, 79, 140-142, 144, 145, 147, 156, 159, 168, 283, 286, 292, 300, 304, 309
Dechaufour Pénélope, 114, 143, 152, 153, 228, 232, 287, 290, 301, 302, 318
Delattre Simon, 301
Delattre Simon (C^ie^ Rodéo Théâtre), 96, 117, 118, 160, 285, 301
Depero Fortunato, 10, 26, 44, 55
Diotti Sergio, 24
Dort Bernard, 142, 160, 310, 311

E
Efoui Kossi, 11, 12, 27, 51, 66, 71, 76, 90, 113, 114, 116, 143, 152, 153, 212, 228-233, 283, 287, 289, 290, 301, 302, 318
Éluard Paul, 268, 269
Eruli Brunella, 17, 18, 51, 282, 284, 317

F
Faivre D'Arcier Bernard, 31, 311
Feliciano-Giret Frédéric, 12, 138, 139, 233, 241, 242, 244, 285, 302, 303
Flacher Émilie (C^ie^ Arnica), 103
Fo Dario, 26, 42, 48, 193, 309

G
Giacosa Giuseppe, 26, 42, 186, 296
Giunchi Stefano, 24
Grazioli Cristina, 44, 189, 295, 313
Guccini Gerardo, 61, 193-195, 199, 216, 311
Guidicelli Carole, 22, 174, 216, 217, 270, 271, 273, 274, 308, 313, 318

H
Haraway Donna, 69, 70, 236, 299
Heckel Jean-Louis, 23
Herrmann-Neiße Max, 79, 80, 157, 167, 311
Houdart-Heuclin (C^ie^), 27, 74, 76, 103-105, 150, 282

I
Iacozzilli Fabiana, 12, 233, 244-248, 285, 303

J
Jarry Alfred, 10, 33, 43
Joly Yves, 44, 47
Jonson Ben, 32, 49
Jurkowski Henryk, 11, 17, 32, 38, 53, 97, 101, 151, 314, 317

K
Kantor Tadeusz, 55, 64-68, 152, 174, 247, 271, 273, 274, 308, 313
Kleist Heinrich (von), 42, 314

L
Lang Jack, 28
Lazaro François, 12, 27, 37, 65, 71, 94, 96, 97, 107-111, 113, 153-155, 162-164, 166-168, 213, 282, 303, 304
Le Pors Sandrine, 57, 85, 112, 219, 232, 272, 274, 275, 304, 309, 314
Lehmann Hans-Thies, 12, 22, 55, 56, 61-64, 67-70, 75, 139, 151, 156, 241, 270, 271, 277-279, 286, 287, 309, 311
Lemahieu Daniel, 11, 12, 27, 29, 37, 65, 71, 73, 76, 90, 94, 97, 101, 109-112, 116, 153-155, 162-164, 166-169, 213, 283, 287, 289, 303, 304, 315
Lépinois Gérard, 12, 27, 66, 71, 74, 76, 90, 103-105, 150, 189-191, 212, 251-255, 286, 287, 291, 305
Lessing Gotthold Ephraim, 18, 79, 156
Leydi Renata Mezzanotte, 38
Leydi Roberto, 38
Lucci Marco, 99, 100, 295
Lupi (famille), 40

M
Maeterlinck Maurice, 42, 320
McCormick John, 39, 40, 59, 129, 131, 300, 314
Melchiorre Matteo, 189, 295
Melloni Remo, 123, 180, 317
Milne Alan Alexander, 9
Minyana Philippe, 23, 73, 83
Miró Pau, 103
Molnár Gyula, 9, 12, 49, 50, 52-54, 99, 131-135, 150, 155, 178, 181, 182, 184, 186, 188, 201, 216, 225, 226, 283, 284, 287, 288, 291, 294, 295, 305, 317
Montecchi Fabrizio, 36
Moretti Giovanni, 35, 38, 39, 99, 313
Mougel Magali, 117, 301, 312
Müller Heiner, 51, 176, 279

N
Nasuto Gaspare, 24
Niemen Gualberto, 257, 260, 268, 297

O
Obraztsov Sergueï, 47

P
Paolini Marco, 193, 235, 309
Pasqualicchio Nicola, 195, 311
Pazzaglia Riccardo, 123
Pigoni Moreno, 123

Plassard Didier, 10, 11, 15, 21, 28, 42-45, 47, 48, 50, 51, 56, 59, 60, 67, 72, 75, 90, 92, 147, 151, 158, 159, 161, 169, 176, 177, 216, 217, 251, 291, 309, 311-314, 317-319

R

Ratet Jennifer, 17, 158, 174, 318
Recoing Alain, 48, 105, 106, 189, 252
Recoing Éloi, 37
Rilke Rainer Maria, 7, 291, 320
Rogante Marco, 137, 144, 170, 172, 283, 297-299
Ryngaert Jean-Pierre, 57, 83, 96, 310, 312

S

Sacco Valeria, 25
Saelens Nicolas (C^ie Théâtre Inutile), 113, 114, 229, 283, 301
Sarrazac Jean-Pierre, 12, 19, 22, 56-58, 61, 72, 74, 139, 278, 285, 286, 292, 309, 310
Sarzi Otello, 25, 36, 48, 123, 197
Scabia Giuliano, 12, 18, 86, 121, 179, 200, 251, 262-268, 286, 290, 306
Schuster Massimo, 60, 99, 307
Sermon Julie, 22, 57, 73-77, 180, 191, 214, 272, 284, 308, 310, 313
Shakespeare William, 102, 134, 156, 178, 186, 201, 202, 204, 205, 207, 208
Signorelli Maria, 25
Szondi Peter, 22, 56-58, 60-62, 286

T

Thimonnier Pauline, 149

V

Vienne Gisèle, 12, 67, 68, 71, 118, 119, 173-175, 217, 251, 252, 268-276, 287, 291, 297, 307, 308
Vinaver Michel, 27, 28, 31, 83, 102, 285, 286, 310
Vitez Antoine, 82, 199, 235, 252
Voeckel Françoise, 31, 311
Vouilloux Bernard, 270, 273, 275, 307

W

Williams Margaret, 54, 69
Wilson Robert, 67, 68, 278

Table des figures

Chapitre premier Le grand inconnu

1 Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021. Droits de reproduction : Daniele Borghello. 71

Chapitre II « Un état de fluidité constante »

2 Patrizio Dall'Argine, *La Sconosciuta della Senna*, tête de la marionnette à gaine de Modì, 2017. Droits de reproduction : Paolo Parmiggiani. 127

3 François Lazaro, *Origine/Monde*, 2015. Droits de reproduction : Clastic Théâtre. 165

4 Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2016. Droits de reproduction : Alessandro Sala/Cesura per Centrale Fies. 173

Chapitre III Poétique de la vision

5 Gigio Brunello, *Macbeth all'improvviso*, 2001. Droits de reproduction : Stefano Pavani. 205

6 Fabiana Iacozzilli, *La Classe*, 2018. Droits de reproduction : Valeria Tomasulo. 247

7 Teatro dei Sensibili, *La Iena di San Giorgio*, 1986. Droits de reproduction : Mario Monge, avec l'aimable autorisation du Teatro Stabile de Turin — Teatro Nazionale. 261

Table des matières

Introduction 9

Chapitre premier Le grand inconnu 21

1 Écrire vers la matière 21

2 Géographies de la figure 23
2.1 Cousins éloignés 23
2.2 Quelques remarques sur le développement des aides à la création dramatique en France et en Italie 26

3 Les dramaturgies pour la marionnette 32
3.1 Des propositions sur la dramaturgie pour marionnettes 32
3.2 Répertoires (et difficultés de repérage) 38
3.3 Évolutions contemporaines 46
3.4 Pour les objets 51

4 Le drame contemporain et l'écriture pour marionnettes : théories I 54
4.1 Forêts narratives 56
4.2 Le théâtre de marionnettes et le théâtre « postdramatique » 61
4.3 Les « dramaturgies marionnettiques » 73

Chapitre II « Un état de fluidité constante » 79

1 La place de l'auteur et l'émergence du dramaturge 79

2 Le retour des auteurs ? 82
2.1 Conditions pratiques 84
2.2 Édition et mise en scène 87
2.3 Conséquences sur les écritures 89
2.4 L'auteur-metteur en scène 92
2.5 Écriture sur commande 93

2.6 Compagnonnage 95
2.7 S'éparpiller, encore 96

3 Qui écrit ? La posture de l'auteur dans le théâtre de marionnettes 97
3.1 L'auteur extérieur : les quelques expériences italiennes . 98
3.2 L'auteur extérieur : le spectre des expériences françaises. Une présence fluide pour une écriture polyphonique . . 100
3.3 L'auteur à la marge 103
3.4 L'auteur au noyau 107
3.5 L'auteur-marionnettiste 120
3.6 Proche de la souche de l'art 122
3.7 Un peu plus loin 125
3.8 Au-delà 135
3.9 L'auteur-à-venir 140

4 Récurrence et sens de l'écriture scénique 148

5 *« Where is this sight ? »* 156
5.1 Des développements de la dramaturgie 158
5.2 « Écrire en marionnette » 162
5.3 Processus dramaturgiques étendus 169
5.4 Dramaturgie et technique 170
5.5 Adaptation par l'auteur 172
5.6 Processus de visualisation 176

Chapitre III Poétique de la vision 177

1 L'agencement de la parole et de l'image 177

2 « La mémoire de la marionnette » 178
2.1 Mise en question de la marionnette 180
2.2 La gaine au cœur de l'écriture 181
2.3 Greffes du passé dans des dramaturgies contemporaines 189
2.4 Espace dramatique comme espace dramaturgique 189
2.5 Théâtre de narration et marionnette 191
2.6 Réécritures, transpositions 199
2.7 Si la comédie dégénère en tragédie : mort d'une marionnette qui se prenait pour Macbeth 201
2.8 Aucun retour en arrière 202
2.9 Si Pinocchio vieillit 209

3 La marionnette face au réel 212
3.1 Le rapport à l'événement historique 215

3.2 Poétiser la barbarie *217*
3.3 Figurer l'esprit *221*
3.4 Détourner la guerre *222*
3.5 Décoloniser les corps *228*
3.6 La marionnette et le documentaire *233*
3.7 Résistances féminines *237*
3.8 Vérité documentaire, vérité humaine *241*

4 La marionnette et le mal 249
4.1 Entrer « dans la région que la sagesse nous dit de fuir » *249*
4.2 Routines sauvages *252*
4.3 Exaltation du mal *255*
4.4 Condamnation mythique du mal *262*
4.5 Se laisser envoûter par ses fantasmes *268*

5 Le drame contemporain et l'écriture pour marionnettes : théories II *277*

Conclusion **281**

Bibliographie **293**

Index des noms cités **321**

Table des figures **325**

Série *Arts de la scène*

Directeur : Didier Plassard

La série *Arts de la scène* de la collection « Arts » des Presses universitaires de la Méditerranée se propose de rassembler, en un ensemble cohérent et homogène, des publications scientifiques, individuelles ou collectives, qui toutes envisagent les arts de la scène dans la variété et la complexité de leurs pratiques, qu'elles soient anciennes, modernes ou contemporaines. Posant comme principe fondateur la formule provocatrice de Michael Fried, selon qui le théâtre n'est pas un art mais « *what lies between the arts* » (ce qui se tient entre les arts) (*Art and Objecthood*, 1967), l'identité de la série sera fondée sur l'affirmation d'une démarche résolument transdisciplinaire, indispensable aujourd'hui pour la compréhension des enjeux esthétiques, politiques et sociétaux des pratiques spectaculaires.

Cette série entend ainsi, d'une part, contribuer à repenser l'histoire des différentes branches du spectacle vivant (théâtre, opéra, danse, marionnettes, mime, performance) dans un système global des arts de la représentation scénique, en mettant particulièrement en valeur les échanges, les complémentarités et les modélisations réciproques entre des disciplines trop souvent pensées comme séparées. Et, d'autre part, elle se propose de donner à comprendre les dynamiques croisées qui traversent aujourd'hui ces champs artistiques, redéfinissant les métiers, les publics, les modes de production et de diffusion des œuvres.

Comité scientifique : Laurent Berger, Univ Montpellier Paul Valéry, RIRRA21 EA 4209, F34000 Montpellier, France. Danièle Chaperon, UNIL Lausanne, Lausanne, Suisse. Marion Chénetier-Alev, ENS Ulm, PSL, 75005, Paris, France ; Sylvain Diaz, Univ Strasbourg, ACCRA UR3402, 67000 Strasbourg, France. Pénélope Dechaufour, Univ Montpellier Paul Valéry, RIRRA21 EA 4209, F34000 Montpellier, France. Cristina Grazioli, Université de Padoue, Padoue, Italie. Alix de Morant, Univ Montpellier Paul Valéry, RIRRA21 EA 4209, F34000 Montpellier, France. Pierre Philippe-Meden, Univ Montpellier Paul Valéry, RIRRA21 EA 4209, F34000 Montpellier, France. Claudia Palazzolo, Univ Lyon 2, Passages Arts & Littératures (XX-XXI) EA 4160, F69000 Lyon, France. Didier Plassard, Univ Montpellier Paul Valéry, RIRRA21 EA 4209, F34000 Montpellier, France.

Déjà parus dans la même collection

La Comédie-Française et les metteurs en scène, Aslan O., 2023.

Le film de montagne dans le cinéma occidental, Py B., 2020.

Peut-on expliquer Soulages ?, Fumat Y., 2019.

1994-2014, Vingt années de découvertes de peintures monumentales. Bilans et perspectives, Victoir G., Davy C., Leduc-Gueye C. et Vuillemard A. 2018.

Jean Cocteau et Édith Piaf. Deux monstres sacrés, Boulangé G. et Rolot C., 2015.

Arts picturaux en territoires catalans (XII^e^-XIV^e^ siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives, Mallet G. et Leturque A., 2011.

Gaston Couté, le dernier des poètes maudits. Chanson, poésie et anarchisme à la Belle Époque, Pillet É., 2011.

Lieux renoiriens, Curot F., 2011.

Masques et miroirs — Modalités de la représentation dans l'œuvre narrative de Tommaso Landolfi, Granger-Mathieu G., 2008.

Choses tues — Le trait, la trace, l'empreinte, Jacqueviel-Bourjea M., 2008.

Arts en mouvement — Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925, Mas J., 2008.

Le « local » dans l'histoire du cinéma, Amy de la Bretèque F., 2007.

Pier Paolo Pasolini — Pour une anthologie poétique, Biancofiore A., 2007.

Il rosso Fiorentino, pittore della Maniera, Climent-Delteil P., 2007.

Poétique, esthétiques, politiques de la ville, Gabellone P., 2006.

Renoir en Amérique, Curot F., 2006.

Paroles croisées : aperçus théoriques sur les arts, Scheinfeigel M., 2006.

Série *Théorie des Arts*

LexArt. Words for Painting (France, Germany, England, The Netherlands, 1600-1750), Heck M.-C., 2018.

LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750), Heck M.-C., 2018.

Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne, Heck M.-C., Freyssinet M. et Trouvé S., 2018.

Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université de Montpellier Paul-Valéry)
Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : septembre 2025

Le théâtre de marionnettes a connu, depuis la fin du XXe siècle, de profondes mutations esthétiques et dramaturgiques. En France, des collaborations plurielles entre écrivains et marionnettistes se sont développées, tandis qu'en Italie, des marionnettistes ont mené leurs propres expérimentations dramatiques. Au fil des rencontres avec la scène, la posture de l'auteur y devient « fluide », allant de l'écrivain extérieur répondant à une commande, au dramaturge et au co-créateur des spectacles.

À partir de textes choisis, l'ouvrage identifie des motifs transversaux dans lesquels l'utilisation de la marionnette semble trouver une spécificité propre : « la mémoire de la marionnette », « la marionnette face au réel », « la marionnette et le mal », émergent comme trois endroits d'exploration dramaturgique privilégiés, où l'immatérialité des concepts trouve une expression scénique à travers l'objet-marionnette.

En s'appuyant sur des recherches de terrain et des entretiens avec des artistes, l'étude examine aussi les processus de création, les relations entre auteurs et marionnettistes, ainsi que le rôle spécifique du dramaturge. *La marionnette et son drame* interroge ainsi différents aspects de l'écriture pour figures et, ce faisant, l'inscrit dans les langages pluriels de la scène contemporaine.

Francesca Di Fazio est docteure en études théâtrales des universités de Montpellier Paul-Valéry et Bologne. Elle enseigne aux universités Côte-d'Azur, Sorbonne-Nouvelle et Bologne. Elle s'intéresse à l'écriture dramatique contemporaine également en tant que dramaturge.

Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet PuppetPlays
(financé par l'Union Européenne à travers le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020, ERC GA 835193) et en constitue l'un des résultats.

Collection « Arts »,
série *Arts de la scène*

Presses universitaires de la Méditerranée
www.PULM.fr

30 €

ISSN en cours
ISBN 978-2-36781-530-5