

Le théâtre de marionnettes actuel **Ambiguïté, provocation, recherche**

Marthe Adam

Numéro 51, 1989

Marionnettes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16358ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Adam, M. (1989). Le théâtre de marionnettes actuel : ambiguïté, provocation, recherche. *Jeu*, (51), 70–89.

DOSSIER

M A R I O N N E T T E S

Alain Recoing jouant
Punch lors de la «May
Fair» de Londres, en
1978. Photo : Clive
Boursnell, extraite de
les Marionnettes,
Paris, Éd. Bordas, 1982.



le théâtre de marionnettes actuel: ambiguïté, provocation, recherche



Entrer dans l'univers du théâtre de marionnettes, c'est reconnaître que l'être humain a toujours éprouvé un besoin exubérant de se représenter, lui, ses désirs et ses fantasmes. À travers des corps imaginaires et sublimes : effigies, statues, poupées, marionnettes, se matérialisent les grands mythes et les multiples visions poétiques de l'absolu qui constituent le fondement de tout propos artistique. Le théâtre de marionnettes des années quatre-vingt est vivant, en pleine ébullition et, aussi, tiraillé par des ambiguïtés essentielles à sa survie. Ses créateurs, poètes de l'image et visionnaires, oscillent entre la conservation d'un mode de représentation traditionnel qui leur a fourni principes et inspiration, ainsi que la pulsion irrésistible de restituer les turbulences et les profondes transformations de notre époque. D'un côté apparaît un attachement à une forme théâtrale du passé; de l'autre, une violente objection à la raison d'être de cette tradition encore représentée. Cette critique provoque dans la pratique une remise en question de ce que peuvent être la marionnette, son théâtre et son public. Car à quoi sert la tradition si elle n'est pas renouvelée? À fuir le présent? À se complaire dans des souvenirs vidés de sens? Et comment l'«actualiser», lui redonner vie afin que le théâtre de marionnettes, sous toutes ses formes, affirme sa présence et son sens dans un monde où les valeurs et les modes de communication sont en pleine mutation?

«Les manipulateurs, au nombre de trois par marionnette, observent un code hiérarchique rigoureux.» Photo : Kaneko Hiroshi, extraite de *Bunraku, the Art of the Japanese Puppet Theatre* de Donald Keene, Éd. Kodanska International Ltd., Tokyo, New York et San Francisco, 1965.

Certains marionnettistes mènent une lutte contre l'inertie et la sclérose, un combat contre les forces paralysantes d'un système qui se méfie de l'audace dans toutes ses manifestations. Cette audace, qu'on associe à l'utilisation de l'objet, à l'espace éclaté, au «psychologisme» dans le texte, se manifestait déjà au début des années vingt dans ce qu'on appelait à l'époque le renouveau du théâtre. C'est le *théâtre d'avant-garde*, Meyerhold, le surréalisme, le théâtre futuriste et ses tragédies d'objets, et aussi l'éclatement de la perception. L'évolution des matériaux et de la technologie contribue aussi à l'évolution du mouvement. L'ambiguïté créatrice qui caractérise le théâtre de marionnettes actuel se nourrit à des sources d'inspiration plus anciennes encore : les écrits de Heinrich von Kleist sur le théâtre de marionnettes, le théâtre japonais du Bunraku ainsi que les origines mêmes de la marionnette au moment où elle constituait dans ses formes les plus simples un lien magique entre l'être humain et ses divinités.

Des sources d'inspiration plus récentes influencent le théâtre actuel : Felix Mirbt, dont les recherches et expérimentations ont touché bon nombre de marionnettistes contemporains; le théâtre du Bread and Puppet mérite aussi ferveur et reconnaissance, car il introduit dans les rues des marionnettes de toutes tailles, en particulier des marionnettes géantes, ancêtres de celles qui se produisent actuellement sur nos scènes. Et que dire de Pierre Régimbald, l'un des maîtres incontestés du théâtre de marionnettes contemporains au Québec qui, dès le début des années soixante-dix, insufflé à ses étudiants de l'Université du Québec à Montréal le goût de l'innovation et de l'expérimentation. Enfin, pour résumer la pensée d'Alain Recoing, homme de théâtre de marionnettes français : Nous vivons dans une civilisation de l'objet; l'interprète la pervertit et en modifie les signes.

Manipulation de la marionnette au Japon, avant l'apparition du Bunraku. Ce dessin, extrait du journal de Matsudaira Ietada, daté de 1577 à 1594, provient de *Bunraku, the Art of the Japanese Puppet Theatre*.



oscar schlemmer et les avant-gardes

Les avant-gardes du début du siècle ont altéré notre regard sur les objets et les matériaux. Le champ de l'art s'est vu envahi avec ravissement par des matières rudimentaires, brutes. Combinés, confondus, les langages plastiques unis à ceux de la scène façonnent les signes d'une nouvelle esthétique. Les objets prennent place sur scène, dans un espace à la fois construit et éclaté — et surtout transformable. Oscar Schlemmer, membre de l'atelier de théâtre du Bauhaus, par sa pratique de l'écriture des corps, en arrive à une proposition radicale: d'acteur, l'être humain devient pur objet, habillé de costumes fantastiques, dénaturé, mécanisé, comme peut l'être un automate dont le manipulateur serait le metteur en scène. Il propose donc un mode d'écriture où évoluent sur un même plan acteurs, marionnettes, costumes habités, formes abstraites en mouvement, espaces transformables, jeux d'éclairages, projections d'images et de films, interprétations musicales et dramatiques. Schlemmer éprouve le besoin d'intégrer à la scène le mouvement de la forme et de la couleur; formes multiples ou isolées, colorées, neutres ou transparentes, formes planes ou tridimensionnelles; l'espace en mouvement. Ce qu'il appelle «le coloré-formel [...] côtoie le comique et le tragique, le bon mot et la trouvaille dans des essais dramatiques d'une grande rigueur plastique¹». L'enjeu en est parfaitement contemporain et mène à l'une des tendances actuelles: le théâtre interdisciplinaire.

Aussi ses jeux de construction faits de praticables, de coulisses mobiles, de panneaux pliants et de trappes contribuent à accentuer le pouvoir de transformation de ce nouvel espace scénique. Les marionnettistes d'aujourd'hui s'en inspirent encore pour créer des castelets qui n'en sont presque plus, tellement ils sont ouverts. Ces nouveaux castelets portent une série de signes qui concourent à mettre en valeur les spécificités de la marionnette: par exemple, perdre la tête et la retrouver, se dédoubler et retrouver sur un autre plan son double en miniature, rouler littéralement (et habiter l'espace) des yeux, sortir du castelet et récupérer son manipulateur, en fait, son souffle de vie. Et que dire de la possibilité qu'offrent ces constructions de créer des théâtres itinérants, de tournée, à l'image de la tradition millénaire de la marionnette populaire!

À la même époque, plusieurs auteurs d'avant-garde, dont Maeterlinck, rêvent d'un nouvel acteur qui pourrait interpréter fidèlement les idées de la dramaturgie symbolique et moderne. Maeterlinck projette de remplacer l'acteur par des sculptures, peut-être des ombres ou des formes symboliques. D'après lui, aucun être vivant ne peut habiter un grand poème ou un texte dramatique. La fiction ne peut être interprétée que par l'inanimé, le rôle fondamental de l'écrivain devenant celui d'imaginer et de peupler l'univers des morts. La marionnette, parfaite interprète, concrétise les textes en devenant une métaphore dont la vie, illusoire, serait la projection des attitudes et des émotions humaines. On peut penser qu'ultimement seule sa présence, immobile, et le récitatif du texte pourraient définir une nouvelle tendance esthétique du théâtre de marionnettes.

l'âme et les centres de gravité

Heinrich von Kleist, un siècle avant Schlemmer, présage déjà de l'influence du théâtre de marionnettes sur toutes les formes de théâtre vivant, plus précisément sur la danse. Il élabore en effet la théorie du déplacement des centres de gravité selon laquelle chaque marionnette ou objet possède le sien propre; et selon les mouvements donnés à ces objets, le centre de gravité se déplace dans l'un ou l'autre des membres. Ce centre décrit dans l'espace une sorte de ligne,

1. Éric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Collection «Théâtre Années Vingt», Paris, La Cité, 1978, p.133.

droite ou en ellipse. Cette ligne correspond aux mouvements naturels du corps humain et mystérieusement, selon Kleist, elle mène directement à l'âme de l'objet manipulé. En élaborant cette théorie, Kleist énonce un paradoxe fascinant. Ces forces secrètes de la gravitation sont étroitement liées à celles de la grâce, une grâce mystique, désincarnée. Celle de la sublime indifférence des effigies dont les mouvements, purs, parfaits, introduisent une notion de théâtralité qui pourrait dépasser mécaniquement la disharmonie du présent. Goethe aurait qualifié cette notion de théâtralité de l'invisible. Cette théorie mène au coeur de l'une de nos pratiques actuelles : le marionnettiste qui choisit de manipuler à vue, et qui évidemment possède déjà son propre centre de gravité qu'il déplace à chacun de ses mouvements, entraîne la marionnette et est entraîné par elle dans une sorte de danse harmonieuse. Mouvement par mouvement, son interprétation corporelle peut mener au déséquilibre volontaire et même à un abandon du corps manipulateur qui se permet de suivre le corps manipulé. En plus de proposer un point de vue absolument créateur au jeu et à l'interprétation des corps dans le théâtre de marionnettes, cette théorie ouvre un champ extrêmement fécond d'exploration de techniques de formation de marionnettistes.

le théâtre japonais du bunraku

Issu d'un changement culturel majeur au Japon, à la fin du XVI^e siècle, le théâtre du Bunraku a profondément influencé le mode de représentation du théâtre de marionnettes contemporain. L'un des sommets de l'art actuel du Japon, le Bunraku, provient des traditions du conteur. Les manipulateurs, au nombre de trois par marionnette, observent un code hiérarchique rigoureux. Le principal manipulateur manie la tête et le bras droit, les deux autres, le bras gauche et les



Le Songe d'August Strindberg au Centre national des Arts en 1981. Felix Mirbt est à l'extrême gauche. Photo : Fernand R. Leclair.

pieds. Les marionnettes, fabriquées par des sculpteurs expérimentés, sont d'une grande beauté, et surtout très sophistiquées. Elles représentent, dans une stylisation stricte, des êtres humains légèrement plus petits que nature. Elles ouvrent et tournent les yeux, et leurs poignets ainsi que chacune des articulations de leurs doigts sont flexibles. Les voix des personnages, masculins ou féminins, proviennent d'une seule et même personne, le gidayu; celui-ci et son accompagnateur, un instrumentiste qui joue du shamisen, donnent au spectacle rythme et intensité dramatique. Ils jouent toujours à la droite du public pour ne pas gêner le jeu des marionnettes. Celles-ci évoluent sur un genre de trottoir, un peu plus élevé que celui des manipulateurs. La délicatesse de leurs mouvements ainsi que la puissance de leur expression, associées aux modulations du shamisen et aux nuances vivaces, suaves et parfois violentes du gidayu, contribuent à créer une atmosphère particulièrement émouvante. Les manipulateurs assistent les marionnettes, les accompagnent et les imprègnent d'une vie surnaturelle. Loin d'être de simples répliques de personnages, les marionnettes en sont l'incarnation visuelle. Elles entrent en relation avec le chant du gidayu, avec son expression émotive, ainsi qu'avec celle du manipulateur de la tête, et avec le son du tambourinage des trois paires de pieds; l'effet en est saisissant.

À l'origine, les gidayu étaient des moines qui, associés à des marionnettistes, ont fondé le Bunraku. Ainsi le spectacle a toujours conservé un air de cérémonial et se déroule comme un rituel. Par exemple, le narrateur, avant de s'asseoir, prend le texte, le soulève au-dessus de sa tête et salue. Ce salut manifeste le respect pour l'auteur de la pièce, et constitue à la fois une prière afin que le narrateur lui-même soit digne de sa performance et un remerciement aux spectateurs pour leur présence. Au fil des années, le répertoire s'est adapté aux possibilités mécaniques de plus en plus grandes des marionnettes. Le répertoire actuel en est un de drames de mœurs, lyriques, descriptifs, à la troisième personne et en vers.

Un grand nombre de théâtres de marionnettes contemporains ont adopté, entraînés par ce modèle de représentation, la manipulation à vue (où le manipulateur est derrière la marionnette) qu'on



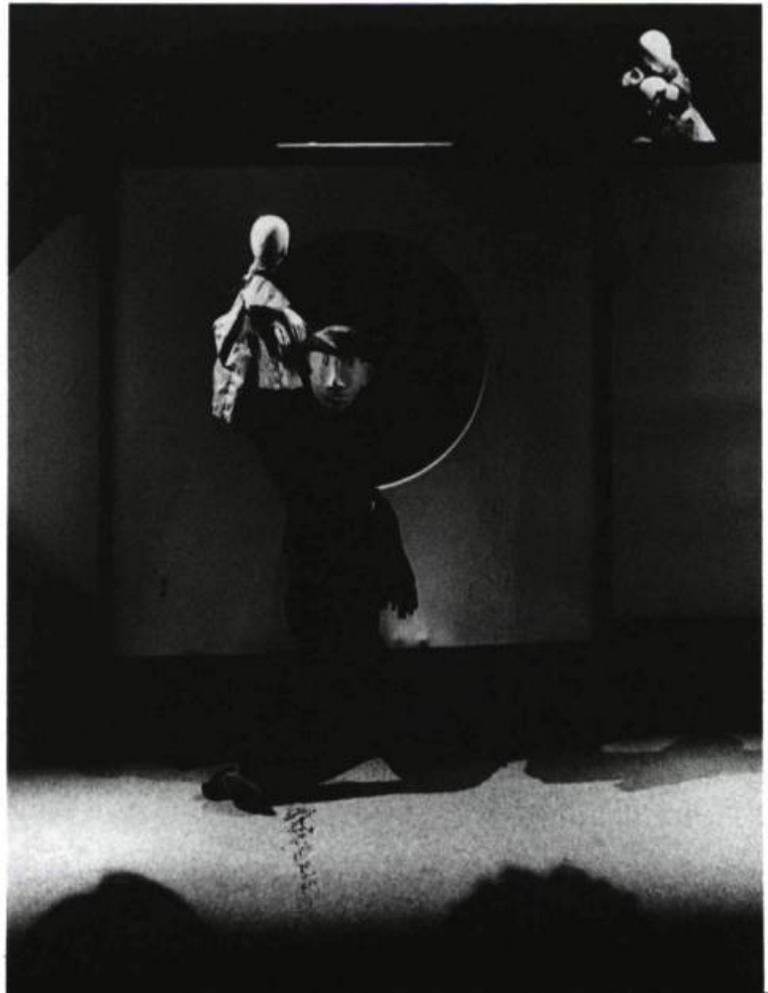
Le Secret de Miris du Théâtre de l'Avant-Pays. De gauche à droite : Michel P. Ranger, André Meunier et Lise Gascon. Photo : Bernard Dubois.

appelle aussi manipulation frontale. Comme dans le Bunraku, l'espace de jeu s'est ouvert, manipulateurs et marionnettes ont envahi la scène. Les marionnettes elles-mêmes ont pris une dimension insoupçonnée jusqu'alors dans nos théâtres. Les marionnettes géantes, grandeur nature ou plus, apparaissent. Une dialectique subtile et puis de plus en plus osée se développe entre marionnettes et manipulateurs; on explore avec rigueur ce qu'on appelle aujourd'hui les nouvelles relations entre corps manipulateur et corps manipulé.

**un retour aux origines de la marionnette:
à la recherche d'un théâtre sacré**

L'origine de la marionnette semble retourner dans la nuit des temps lorsque au Japon, les officiants d'une cérémonie religieuse brandissaient au-dessus de leur tête une branche de pommier en fleurs. Sur un rythme scandé, répétitif, ils sollicitaient leurs divinités à travers un objet marionnettique réduit à sa plus simple expression. Cette cérémonie magique, non théâtrale, révèle l'un des caractères impérissables de la marionnette: intermédiaire entre l'humain et ses dieux, entre l'humain et son public, cette dernière peut tout se permettre, tout dire, elle ne porte aucune responsabilité. À l'origine même du théâtre de marionnettes, elle s'est investie de ce pouvoir et a servi d'instrument de contestation et de vengeance.

La marionnette défie le principe de réalité; son existence n'est pas de ce monde mais plutôt d'une démesure, d'une surhumanité: inertie totale, vie artificielle, ombre de soi-même, métaphore des



*Manipulations du
Théâtre aux Mains
Nues. Photo : Brigitte
Pougeoise.*

aléas de la condition humaine, force destructrice ou protectrice; une sorte de fétiche. Actuellement, dans les tendances nouvelles du théâtre de marionnettes, certains créateurs redonnent à leur théâtre cette dimension sacrée et réinvestissent leurs marionnettes de pouvoirs oubliés. La manipulation des idoles et des fétiches résulte en leur transformation: les unes et les autres deviennent marionnettes et s'identifient à des fonctions ritualistes et aussi théâtrales.

les fonctions théâtrales de la marionnette

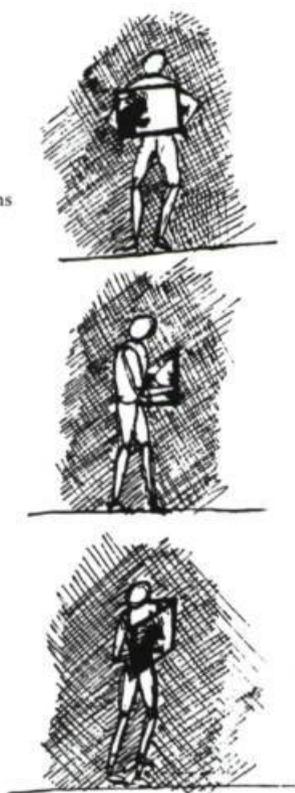
(Tableau extrait de *Aspects of Puppet Theatre* de Heinrich Jurkowsky, traduit et adapté par Marthe Adam.)

La marionnette androïde	Elle constitue un humain artificiel, fascinant à cause d'une volonté de parfaite similitude.
La marionnette-substitut de l'acteur	Elle prend sa source dans le travail de Maeterlinck et de Kleist.
La marionnette-acteur	Elle évolue sur sa propre scène, tout comme l'acteur. Elle met en scène son propre souffle ainsi que celui du personnage. Elle démontre son égalité avec l'acteur.
La marionnette-acteur artificiel	Ses monteurs la présentent comme une marionnette et rien d'autre. La confrontation de la figure morte avec celle de l'acteur, vivant, devient le principe moteur du spectacle.
La marionnette transformable	Elle peut se métamorphoser, donc endosser une multitude de personnages.
La marionnette-marionnette	Elle s'oppose à la marionnette illustrative de l'humain et propose plutôt ses propres spécificités: sources de voix multiples, pouvoir de voler, de se démembrer, de disparaître et de réapparaître, de représenter un animal, une idée, une émotion.
La marionnette-acteur dans le théâtre d'acteur	Elle personnifie un symbole, une idée, un être imaginaire, un double du comédien, ou encore un spectre. Elle côtoie l'acteur à un moment précis de la représentation, à ce moment où le metteur en scène choisit de rendre palpable ce qui autrement serait invisible.
La marionnette-objet impersonnel	Introduite par Yves Joly et Sergei Obratzov, elle constitue une révolution dans ce que peut être une marionnette; mains nues, balles, figurines de papier, objets éphémères. L'imagination du marionnettiste remplace le travail du sculpteur.
La marionnette manipulée à vue	Elle devient la compagne du monteur.
La marionnette-partenaire de l'acteur	Il y a là une tendance de plus en plus manifeste. Le manipulateur devient acteur à part entière et donne la réplique. La relation entre les deux êtres crée un théâtre unique en son genre.
La marionnette-idole	Elle est immobile ou presque. Statuette, effigie ou figurine, elle représente une divinité autour de laquelle évolue le jeu.

sources d'inspiration récentes

En 1953, Felix Mirbt, homme de théâtre allemand, immigré au Canada. Passionné par le théâtre de marionnettes pour adultes, il expérimente différents types de manipulation et, à partir de techniques traditionnelles, invente de nouvelles marionnettes, à manipulation frontale pour la plupart. Il revêt ses manipulateurs de noir, leur couvre la tête d'une cagoule, les gante et conçoit des spectacles résolument modernes. Il met en scène des textes classiques et permet par exemple à l'opéra de côtoyer théâtre et marionnettes. Il présente, entre autres, *Woyzeck* de Büchner, *le Songe* de Strindberg, *Happy End* de Brecht avec musique et chants de Kurt Weill. Son influence se manifeste directement chez les créateurs québécois qui, au fil de leurs créations, réinventeront la marionnette à manipulation frontale. De même le théâtre américain du Bread and Puppet, fondé en 1963 par Peter Schumann inspire, non par sa vocation politique, mais plutôt par sa forme, la naissance d'un mouvement théâtral actuel : celui du théâtre de marionnettes géantes pour adultes. Au Québec, Pierre Régimbald, passionné par la marionnette et les nouvelles possibilités de recherche théâtrale qu'elle offre, utilise pour la première fois ici la lumière noire dans un spectacle. Il introduit ainsi une autre variation de la manipulation frontale : cette lumière permet au manipulateur de disparaître et de jouer dans l'espace avec des formes anthropomorphes ou abstraites, fluorescentes. Il initie ses étudiants au théâtre du Bread and Puppet et participe donc indirectement à la fondation d'une troupe actuellement mondialement reconnue².

La technique du
Teatro Gioco Vita dans
*Il Castello della
Perseveranza*.



2. Le Théâtre Sans Fil; spectacles récents : *Bilbo le Hobbit* (1981), *Jolis Deuils* (1983), *le Seigneur des anneaux* (1986), mises en scène d'André Viens.

La marionnette, objet chargé de sens, immobile ou en mouvement, est l'actualisation théâtrale d'une métaphore détachée de son interprète. Cette distanciation demeure plus délicate pour l'acteur puisqu'il est confondu à son double. Le marionnettiste, par contre, l'explore de plusieurs manières. Certains, dans un esprit de recherche et avec la volonté de mettre de l'avant les subtilités expressives du mouvement, évacuent le texte. Leur travail privilégie la rencontre des corps, manipulateurs et manipulés. Pour d'autres, l'expression plastique guide toutes les étapes de la création jusqu'à la représentation de l'oeuvre; le texte nous guide à travers le langage de la forme. Et puis, il y a ceux qui construisent le spectacle à partir d'un texte, création ou adaptation. Dans tous les cas, le marionnettiste se tient toujours au sol, tandis que la marionnette peut décoller, changer de peau, disparaître et réapparaître, se doubler. Les rapports physiques possibles entre les deux interprètes offrent des sources d'inspiration créatrice infinies.

Quelle qu'en soit l'application choisie, le théâtre de marionnettes couvre une réalité vaste, ouverte à plusieurs disciplines du théâtre actuel ainsi qu'à de nouvelles appellations: théâtre de figures, théâtre d'objets marionnettiques, théâtre de l'image, théâtre de l'espace mental, théâtre du silence. La définition même de la marionnette s'en trouve élargie, mettant en lumière sa parenté profonde avec la mythologie et la poésie.

Il suffit de penser à quelques grands mythes, par exemple à ceux, familiers, d'Icare et de Narcisse, ou encore à des textes poétiques tel celui-ci, qui pourraient faire l'objet de représentations marionnettiques:

On ne touche pas cet oiseau rond
ce nombril
sans qu'il élève autour de lui
la cage rose de ses doigts³.

L'image, impossible et pourtant marionnettique, apparaît, un personnage, un lieu s'esquissent dans l'imaginaire. La marionnette s'impose en tant qu'objet mythique et poétique théâtralisé. De toute manière, l'essentiel dans ces définitions et appellations, ce sont moins les mots que l'art du théâtre qu'ils désignent; ce qui nous amène à présenter les principales tendances dans le théâtre de marionnettes des années quatre-vingt.

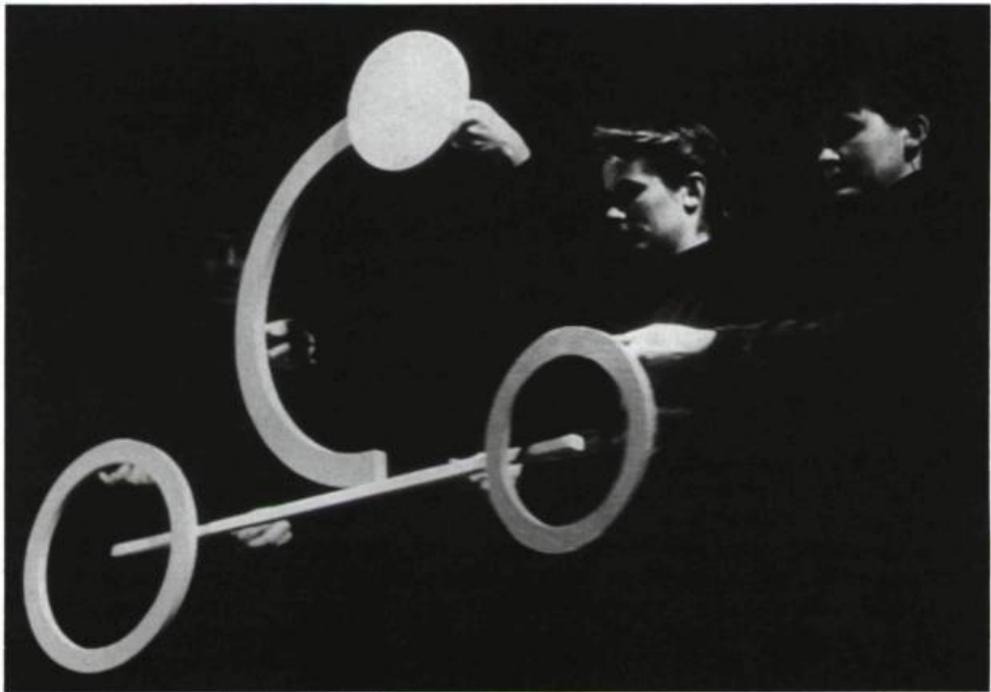
LA TRADITION PERPÉTUÉE

Le théâtre de Guignol existe encore au Québec en 1989. Le monde va mal! La marionnette vengeresse, redresseuse de torts, dénonciatrice et humoristique réapparaît. Les personnages à gaine, québécois, miment les tics et les habitudes caricaturés, grossis, des gens de notre société. Le héros est là, malin, moqueur. Sa femme et son entourage l'imitent. Le spectacle, parfaitement traditionnel dans sa facture esthétique, incluant le castelet familial, respecte l'un des caractères essentiels du Guignol: son esprit critique, incisif, provocateur et drôlement dénonciateur des forces au pouvoir qui nous oppriment. Les textes qu'on écrit pour ce nouveau Guignol sont comiques, anodins en apparence, tandis que l'interprétation, le ton et les actions des marionnettes exposent et dénoncent certains comportements et attitudes de notre société face à la répression. Le propos demeure plus social que politique. Les histoires se suivent. D'un épisode à l'autre, le public accompagne les marionnettes dans de nouvelles aventures, parfois cocasses, parfois plus mordantes. En mettant sur scène des personnages québécois, leur langage, leur quotidien, la tradition s'est adaptée, collée au public auquel elle s'adresse. Unique en son genre, ce type de

Cbouinard et compagnie, Théâtre de l'Oeil, 7 épisodes; mise en scène du collectif.

3. Paul-Marie Lapointe, «Ailes II», *Poèmes 1948-1965*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1971, p. 191.

«Sur scène, des idéogrammes tirés des oeuvres plastiques initient le public à l'abstraction géométrique.» *Le Violoniste amoureux* des Marionnettes du Grand Théâtre de Québec.



représentation reste encore actuel, puisqu'il perpétue l'une des fonctions essentielles de la marionnette: le pouvoir de dénonciation, de prise de parole sur la place publique!

LA TRADITION RECRÉÉE

«La véritable recherche en théâtre de marionnettes ne peut ignorer la tradition et la nature même de la vocation de la marionnette⁴.» Ainsi, quelle que soit la volonté de l'artiste de rompre avec les liens de la tradition, les forces de départ qui le motivent à créer et à dessiner dans l'espace théâtral son objet de création s'appuient toujours sur au moins un élément traditionnel: celui de communiquer avec un public à travers un objet, personnage nommé ou personnage suggéré. La *tradition recrée* implique des choix précis. Manipuler (malgré les transformations techniques et esthétiques qu'elles subissent) des marionnettes à tiges, à fils, à gaines, frontales, à gueules ou encore des ombres, plates ou tridimensionnelles. Utiliser un castelet — aussi transposé soit-il! — un castelet mobile, sculpture de l'espace qui devient un allié de la mise en scène. Représenter les spécificités de la marionnette dans une structure dramatique; ses pouvoirs de transposition, son mépris de la gravité, les différentes sources possibles de sa voix, les relations qui s'établissent entre elle et son manipulateur, l'illusion de son autonomie, sa puissance de transformation. Aussi, choisir de modifier le processus de création traditionnel.

Une notion appelée «mise en scène dialectique⁵» apparaît en 1988: «Le metteur en scène devient polarisateur de l'énergie et des volontés artistiques des différents intervenants à la création⁶.» D'un spectacle à l'autre, le point de départ et le parcours différent. L'équipe de conception et de

4. Michel Fréchette, *la Présence de la mise en scène dans le théâtre de marionnettes à travers l'expérience québécoise du Théâtre de l'Avant-Pays, de 1973 à 1987*. Mémoire de maîtrise, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1988, p. 143.

5. *Ibid.*

6. *Op. cit.*, p. 36.

réalisation, mouvante, est constituée de membres de la compagnie ainsi que de créateurs pigistes. Les gestes créateurs, unis par le metteur en scène, s'articulent vers un même but: le propos du spectacle et sa mise en espace.

la fête de la transformation

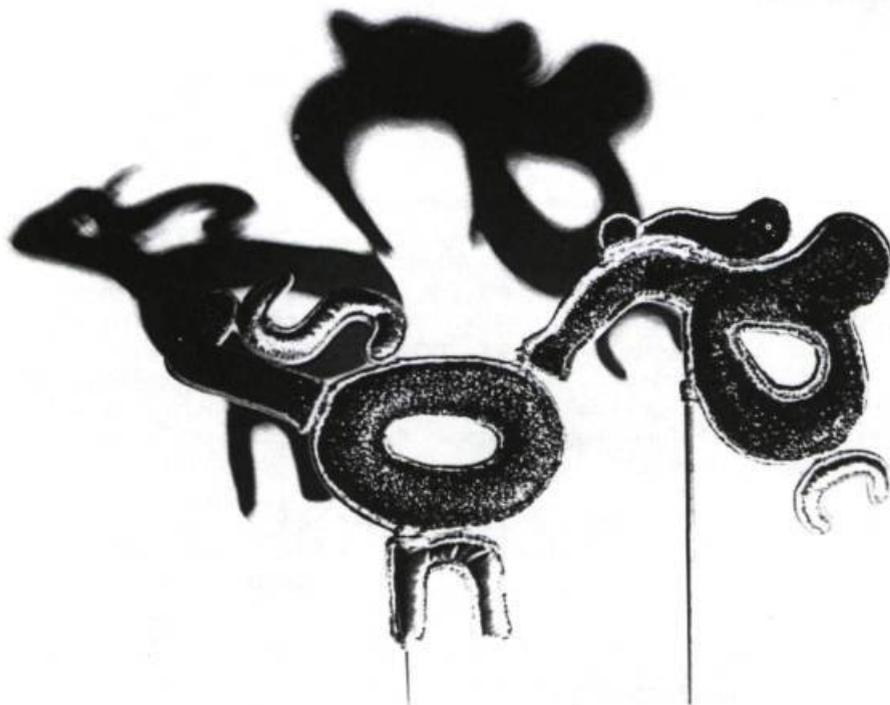
L'aspect visuel, exubérant, représente le pivot principal du spectacle auquel se greffent en s'imbriquant le texte, la musique, les jeux de manipulation. Le récit, un conte simple, linéaire, divertissant, mène les marionnettes à tiges à dévoiler, par d'ingénieux mécanismes, leurs pouvoirs de transformation. Ce sont justement ces transformations et la rapidité du rythme qui assurent les rebondissements dramatiques. Les personnages, sous la baguette d'un magicien en herbe, héros de l'histoire, modifient leur corps, changent de tête. Le castelet, telle une immense marionnette, s'ouvre, grince, grogne, brandit des mains-branches d'arbres, s'agite, manipulé par des marionnettistes cachés dans son antre, qui en sortent pour faire un clin d'oeil au public et lui exposer leur rapport de corps manipulateur à corps manipulé. Le spectacle, un véritable éloge à la scénographie, se déroule telle une bande dessinée pour les enfants de cinq à douze ans.

les émotions et le silence

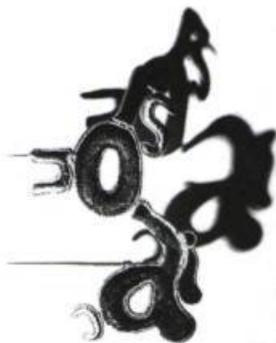
Un spectacle s'est donné, dans son processus de création ainsi que dans l'originalité de sa représentation, des objectifs novateurs: évoquer de fortes émotions entre personnages — crainte, joie, timidité, tendresse, méfiance, ennui —, en évacuant les mots. L'accent est mis sur le mouvement et les subtilités du langage de la marionnette: s'ouvrir le crâne pour y insérer des découvertes, lancer de la peinture sur le corps plastifié d'un être effrayant pour désamorcer la crainte et communiquer. Le manipulateur, à vue, devient complice de sa marionnette et cerne avec elle l'espace émotif et théâtral. Du sable, des roches, du tissu, du verre, de l'eau, toutes ces

Bonne Fête Willy,
Théâtre de l'Oeil;
mise en scène d'André
Laliberté, 1989.

Le Secret de Miris,
Théâtre de l'Avant-
Pays; mise en scène de
Michel Fréchet,
1988.



Jeux de variation de
formes de Diane
Bouchard. Tournée
dans tous les sens, la
photo fait apparaître
des personnages
différents. Photo:
Mario Villeneuve.



matières brutes constituent des éléments de l'écriture. Les sons et les plages musicales interviennent à la manière de complices, émotifs et dramatiques. L'aire de jeu est composée de tunnels, de passages secrets, de trous communicants, véritables réseaux d'échanges entre les marionnettes frontales, les marionnettes à gaine, les objets-surprises, leurs manipulateurs et le public. Ensemble, émerger du sol, naître et y retourner, mourir, et ainsi danser une sorte de ballet entre la vie et la mort, entrecoupé de rencontres avec des personnages dans des situations inusitées. Les enfants, au fur et à mesure du spectacle, vivent à leur manière une série d'émotions complexes et imaginent leur propre histoire à travers la grammaire marionnettique qui leur est proposée.

Manipulations,
Théâtre aux Mains
Nues (France); mise
en scène d'Alain
Recoing, 1984.

la virtuosité du manipulateur

Manipulations est un spectacle pour adultes dont le propos est une excursion philosophique dans ce que peut être l'art du théâtre de marionnettes. Un personnage, dans un cheminement initiatique, rencontre son maître marionnettiste et se retrouve lui-même. Il s'initie à la vie et aussi à l'art et à ses contradictions. Le scénario, traditionnel, est actualisé par une recherche théâtrale contemporaine; l'exhibition dans son sens le plus valeureux des rituels d'un métier, la beauté pure, sauvagement d'un objet, une marionnette à gaine au visage neutre et dont les possibilités de mouvements sont poussées au maximum. La manipulation devient véritable performance d'adresse, puissante, rythmée. Une chorégraphie rigoureuse commande les deux manipulateurs et les personnages dans ce qu'on a appelé une perversion totale de l'espace. Le castelet est une sculpture abstraite aux lignes pures où les courbes et les aigus se rencontrent et accompagnent le texte dense, serré, cérébral. L'expérience dévoile au public fasciné le plaisir limpide de jouer au théâtre, avec la matière.

*Il Castello della
Perseveranza*, Théâtre
Gioco Vita (Italie);
mise en scène d'Egisto
Marcucci, 1984.

le corps porteur d'ombre et de lumière

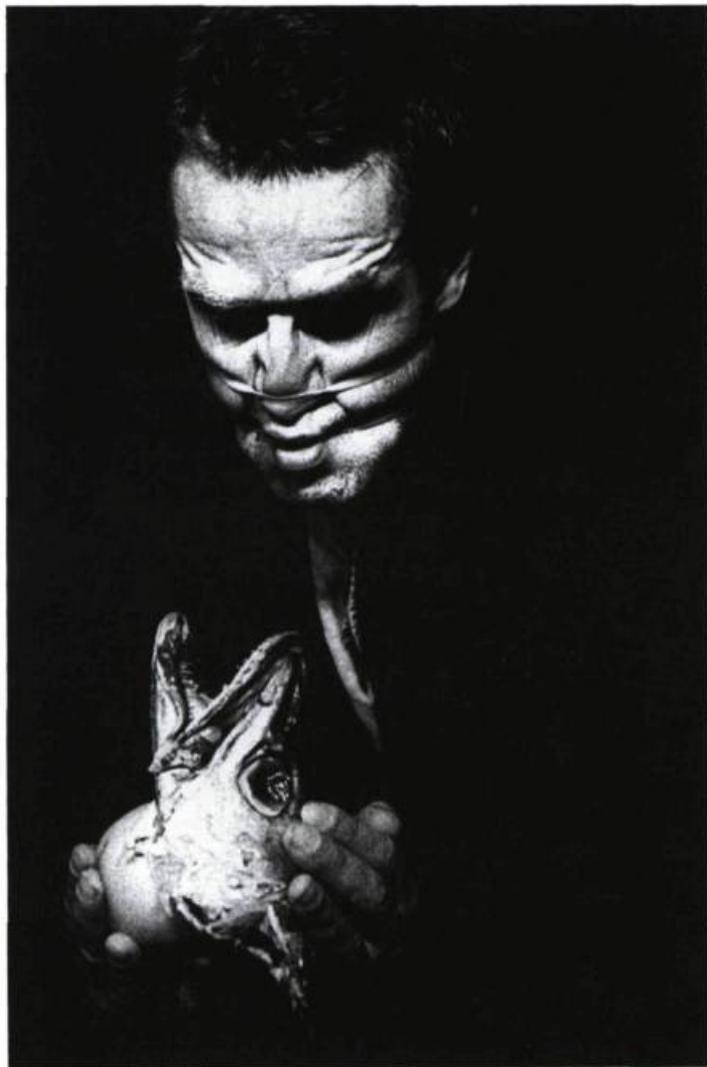
Le théâtre d'ombres, mystérieux, est pratiqué à travers le monde, tel un rite, un passage entre l'univers des ténèbres et celui de la clarté. Il représente un mode de manifestation théâtrale unique auquel on pourrait consacrer une étude exhaustive et passionnante. Traditionnellement, l'absence du marionnettiste contribuait à conserver l'illusion que les ombres se manipulaient elles-mêmes, sur un écran faisant office d'aire de jeu. Actuellement, une tendance qui révolutionne la perception de ce que peut être ce théâtre apparaît en Italie. Le marionnettiste, en quelque sorte tatoué par la lumière, transporte sur son corps les ombres-personnages. Le corps manipulateur entier se transforme en instrument de manipulation et se confond avec son objet manipulé. Surgit donc, tel l'homme castelet dans la Chine ancienne, l'homme-écran. À un moment du spectacle, le corps manipulateur et manipulé confondu explose et perd son nucléus. On retrouve, sur les murs, membres et autres parcelles de corps, dispersés, perdus, éclatés, aussi bouleversés que l'est actuellement le monde. Puis l'aspiration profonde de l'être humain à conserver son intégrité reprend le dessus. L'homme-écran se reconstitue. Le propos principal de ce théâtre est le retour à la quintessence de l'émotion par l'utilisation de la lumière et des ombres comme loupes de l'imaginaire. Le spectacle suggère, le public imagine et ressent.

Pré en bulles,
l'Illusion, Théâtre de
Marionnettes; mise en
scène de Claire
Voisard, 1989.

la marionnette et la quête de l'immortalité

Il y a 2 000 ans, Gilgamesh entreprend sa longue quête de l'immortalité. On retrouve les traces de son histoire sur des fragments de tablettes d'argile gravés en caractères cunéiformes. Ce texte, écrit avant l'apparition sur terre de Jésus-Christ, est le plus vieux de l'humanité; son écriture, due au travail collectif d'auteurs, s'échelonne sur des siècles. Deux thèmes opposés font surface et influent sur la création du spectacle: la fragilité de l'être humain et sa soif de continuité. Cette disproportion mène les créateurs à une vision humoristique de l'histoire de Gilgamesh. Le personnage principal, Gilgamesh, roi de cette comédie humaine, est une bulle. La représentation nous propose des marionnettes éclatées dans un espace éclaté. Une main, un pied, une tête, un

tronc manipulés par trois marionnettistes qui tentent de rassembler les morceaux. Ici, la manipulation frontale se fait originale car, contrairement à sa propre tradition, elle ne permet pas aux manipulateurs d'être vus; cachés, escamotés, en constant déplacement, ils assurent la continuité de l'histoire. L'illusion est complète: la matière possède sa propre autonomie, sa propre évolution. Par la combinaison du rythme du jeu et d'une scénographie en perpétuel mouvement, une chorégraphie se joue entre les éléments plastiques et les corps des manipulateurs, de façon à créer une sorte de sculpture cinétique, un noyau de vie. Le lieu théâtral se transforme aussi; du cercle au carré, de l'ovale au parallélogramme. Pour retrouver la sécurité, car les péripéties de son évolution sont éprouvantes, Gilgamesh la bulle doit s'étirer et s'accrocher à un élément scénographique pour en quelque sorte le suivre. Sa progression émotive ainsi que celle des spectateurs de cinq à dix ans se fait dans le battement vital de sa communication physique avec les figures scénographiques.



*Intimes intimes ou le
Petit Chaperon rouge*
du Théâtre Manarí,
avec Jacques
Templeraud. Photo:
René Sauloup.



**L'OBJET D'ART EN MOUVEMENT
un tableau vivant sur scène**

Désir Parade de la
Compagnie Philippe
Genty.

Je suis un arc
la flèche est dans le carquois
je la place bien droite
et je vise
et hop! la cible n'existe plus
c'est une chenille
une pauvre chenille perdue sur la route
elle avance à petits pas⁷.

Le Violoniste amoureux, les
Marionnettes du
Grand Théâtre de
Québec; conceptrice:
Josée Campanale,
mise en scène de
Michel Nadeau, 1981.

Le poème et les images ont été créés ensemble, en actions réciproques. Le texte est dit sur une musique style *rap* et, simultanément, les images inspirées par le texte sont fabriquées à partir des éléments d'une peinture. S'adressant aux tout-petits, ce poème théâtral initie par le rythme et le mouvement au monde de la musique, des formes géométriques et de leurs couleurs, en interaction. Dans la chambre d'une enfant, héroïne du conte, le cadre d'un tableau tremble, les éléments picturaux prennent vie aux sons vibrants du violon du grand-père amoureux. La fonction de la musique est d'amener l'enfant à saisir, par son imaginaire, la relation entre la peinture et la sculpture, et le jeu des formes et des couleurs qu'elles génèrent, ainsi qu'à voir l'oeuvre d'une autre manière, à en saisir les parties, à en comparer les formes, les couleurs, avant même qu'elles ne soient assemblées. Un suspens se crée, une joie délirante accueille les images; chaque fois, la surprise est totale. Sur scène, des idéogrammes tirés des oeuvres plastiques initient le public à l'abstraction géométrique; casse-tête, jeux de constructions se succèdent et font naître aux yeux émerveillés de tous des personnages inattendus, insolites; les cubes d'une ville se défont, apparaît le cubisme; les formes se remettent en place dès que les enfants repassent dans la cité. Les

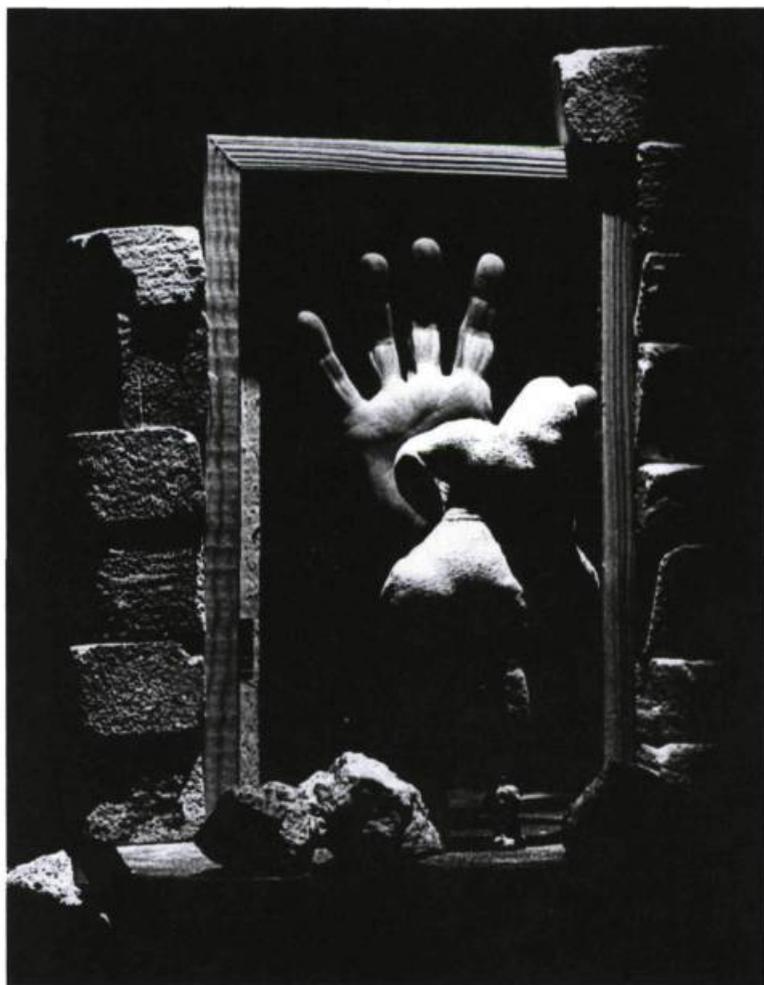
7. Extrait d'un des poèmes de Gérard Bibeau, pour le spectacle *le Violoniste amoureux*.

marionnettistes, sortes d'officiants vêtus de noir, accompagnent les formes et les marionnettes à travers leur voyage dans l'univers de l'art comme le fait aussi la marionnette violoniste qui contribue autant à sécuriser les enfants qu'à rehausser la dimension poétique, émouvante de ce spectacle.

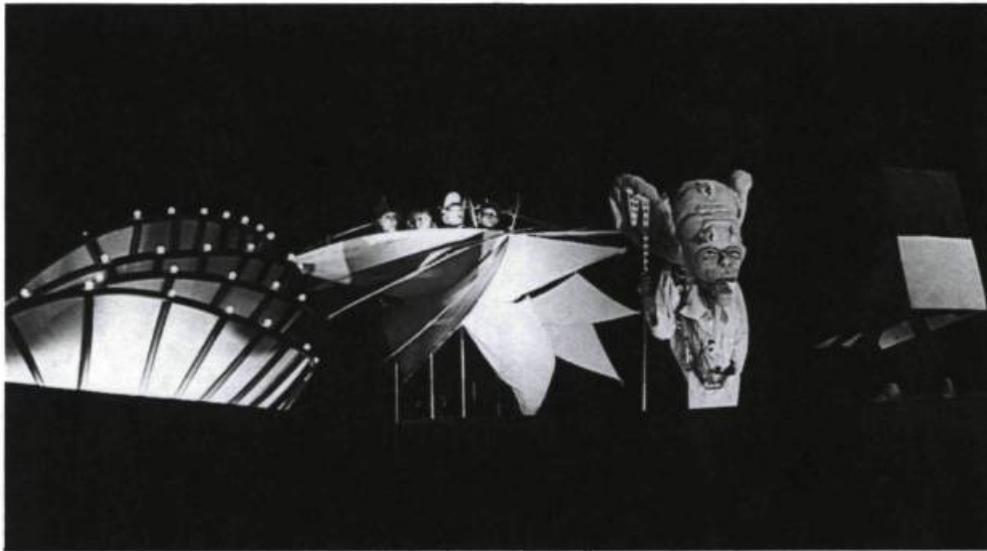
jeux de variation des formes

La marionnette se métamorphose parfois en un véritable objet d'art à exposer dans une galerie. Délicates, conçues avec des matériaux exquis, une vingtaine de marionnettes à tiges témoignent de cette tendance actuelle. Chacune porte en elle de quinze à vingt personnages; quand se déplace ou bouge la marionnette, des êtres apparaissent. Les trois ouvertures du castelet permettent cette versatilité; l'une, centrale et en bas, autorise la manipulation par le haut; une autre, en haut, rend possible la manipulation par le bas; un écran blanc sert de toile de fond et accueille les ombres qui y sont projetées. Le secret de la versatilité de ces marionnettes réside uniquement dans leur forme; aucun mécanisme, aucun artifice, aucune trappe ne vient les aider à se transformer. De plus, elles ne possèdent aucune articulation, ce qui ajoute à l'originalité du concept. Elles existent

Marionnettes magiciennes; création de Diane Bouchard, 1989-1990.



«Un véritable rituel du regard.» *Les Portes du regard* de la Compagnie François Lazaro. Photo : Brigitte Pougeoise.



L'Île de Rès du Théâtre de la Dame de Coeur.

entre manipulateur-acteur et objet marionnettique, ou par un texte narratif joué à contretemps du mouvement des objets. L'objectif n'est plus de représenter le propos à travers l'objet manipulé, mais de ramener le manipulateur-acteur à l'objet de son théâtre. La compression de l'espace, la pauvreté des moyens matériels, la comparaison entre le petit et le grand de même que la dérision forment l'essence de ce qui nourrit l'imaginaire des spectateurs et aussi de ce qui définit ce genre théâtral.

une performance marionnettique

La matière est confrontée au comédien. Terre glaise, carton, tuyau de métal, fourchette, tête de thon, la gueule ouverte, les dents menaçantes. «Les objets sont des mots d'un langage universel⁸.» Rencontrant pour la première fois l'empereur de Chine, Marco Polo choisit quelques objets et tout en les manipulant, pousse cris et hurlements; l'objet devient outil privilégié de communication; certains marionnettistes les exploitent de cette manière. Ainsi, au fil de la parole, le manipulateur, acteur et sculpteur, façonne dans la terre glaise les objets. Ou encore, avec quelques objets choisis — une pomme, un tuyau de poêle, une fourchette, une patate chaude et une tête de thon fraîchement coupée —, il met en scène un récit composé de silences, de rythmes corporels ou vocaux, et de la manipulation de ces objets. Dans le silence le plus complet, la pomme entreprend un voyage dans le tuyau de poêle; du banal on passe au puissamment théâtral; le lieu imaginaire créé par le récit du comédien s'investit de peur, d'angoisse, on imagine son étroitesse, sa noirceur; le suspens peut devenir insupportable, l'humour désamorce le drame.

Paris bonjour... et persil, le Théâtre Manarf; mise en scène et jeu : Jacques Templeraud, 1986.

L'ACTEUR ET LA MARIONNETTE

L'acteur, lorsqu'il manipule objets ou marionnettes, joue un double jeu de distanciation. Lui-même personnage, il reste collé à son propre double; manipulateur, il doit distancier ce double pour en servir un autre: la marionnette. Actuellement, dans la pratique de la marionnettique surtout, plusieurs comédiens et marionnettistes explorent ce type de jeu complexe. Ils développent la forme particulière de concentration qu'exige la manipulation ainsi que la capacité de se déplacer «dans une hypersensibilité, non seulement des mains, mais des doigts ou mieux encore, dans une

8. Jacques Templeraud, «Le Théâtre Manarf», commentaire publié dans *Micro/Macro Aquitaine*, 17-19 mai 1985, p. 23.

dextérité exceptionnelle produite par une hypertactilité⁹». Le corps, enraciné au sol, gère des rapports communicants entre le bras et l'avant-bras, le buste et les yeux, donc un mode postural qui, assis ou debout, doit être en harmonie avec celui de la marionnette. «En ce sens, le manipulateur se fabrique pour ainsi dire une corporéité à sa convenance en fonction de la finalité particulière de son art; mieux, il se forge un simulacre corporel qui répond à son désir artistique¹⁰.» De plus, pour servir une marionnette, l'acteur doit modifier son regard. Attirer le regard du public à lui par sa parole, son mouvement, ses yeux détachés de la marionnette; et puis concentrer son regard sur la marionnette pour établir la distinction entre lui et la figurine; le public suit son regard, la marionnette réapparaît au premier plan et y reste tant que l'acteur reste concentré sur elle. Ainsi le jeu se crée dans le dialogue, dans un mouvement de va-et-vient de l'oeil et dans la coordination des mouvements des corps: l'équilibre des deux masses corporelles.

Désir parade,
Compagnie Philippe
Genty (France); mise
en scène de Philippe
Genty, 1986.

L'espace ludique créé par la rencontre des corps

L'image du couple corps manipulateur et corps manipulé engendre dans l'esprit du spectateur une écriture: celle du langage des corps, passion, maladie, torture, jeu du maître et de l'élève, envoûtement et séduction, vengeance, attirance ou crainte, révolte. L'homme, acteur manipulateur, manie une marionnette, effigie d'une femme, d'un mythe, métaphore d'un désir. L'enjeu est de déjouer les rapports de l'objet manipulé avec son créateur. La marionnette fuit, refuse la domination, la dépendance, le manipulateur supplie, domine, menace de partir. La marionnette déploie une force prodigieuse, les ailes de la liberté; l'acteur, subjugué, accepte. Ainsi se dessine dans le temps du spectacle une sorte de danse entre les corps, une sculpture faite de matière vivante et de matière morte dont les éléments se réunissent pour former les images du signifié.

un retour au théâtre du sacré

La marionnette, objet par excellence du sacré, s'est éloignée dans certaines de ses manifestations théâtrales actuelles de cette qualité fondamentale. Devenue objet commercial, poupée de latex à consommer et à jeter, elle se présente souvent comme l'actrice d'un spectacle scénographique dans lequel, comme à la télévision, l'image bouffe le contenu. De plus, dans tous les domaines de l'art, une évolution manifeste vers le profane s'exerce aujourd'hui. Quelles forces véhiculons-nous alors par le biais de nos marionnettes?

Les Portes du regard,
de François Lazaro
(France); mise en
scène de François
Lazaro, 1986.

traverser les portes du regard

On voit des statues blanches, minuscules, côte à côte sur des socles noirs, chacune éclairée d'en haut par une petite lampe halogène. Dans des postures différentes, elles se tiennent devant une porte, à leur dimension, ouverte, entrouverte ou fermée. L'atmosphère, celle d'une galerie d'exposition, est d'autant plus oppressante que le silence règne et nous ramène inévitablement vers les formes sculptées. Le regard traverse l'espace, l'image se répète, légèrement modifiée de socle en socle. La voix de l'artiste brise la tension, le texte philosophique, poème, nous saisit à la gorge. Les statues vont-elles bouger? Faire un pas en avant, trébucher sur le seuil, sauter par-dessus, ouvrir la porte?

Ce spectacle est un véritable rituel du regard qui désire pour l'autre, exorcise les difficultés, s'approprie des gestes invisibles et les fait siens, transgresse l'immobilité et crée à distance le mouvement dicté par sa propre émotion de spectateur.

9. Michel Bernard, «Corps réel et corps simulé», *les Théâtres de marionnettes en France*, La Manufacture, 1985, p. 33.
10. *Ibid.*

L'exorcisme de l'acier et du plastique

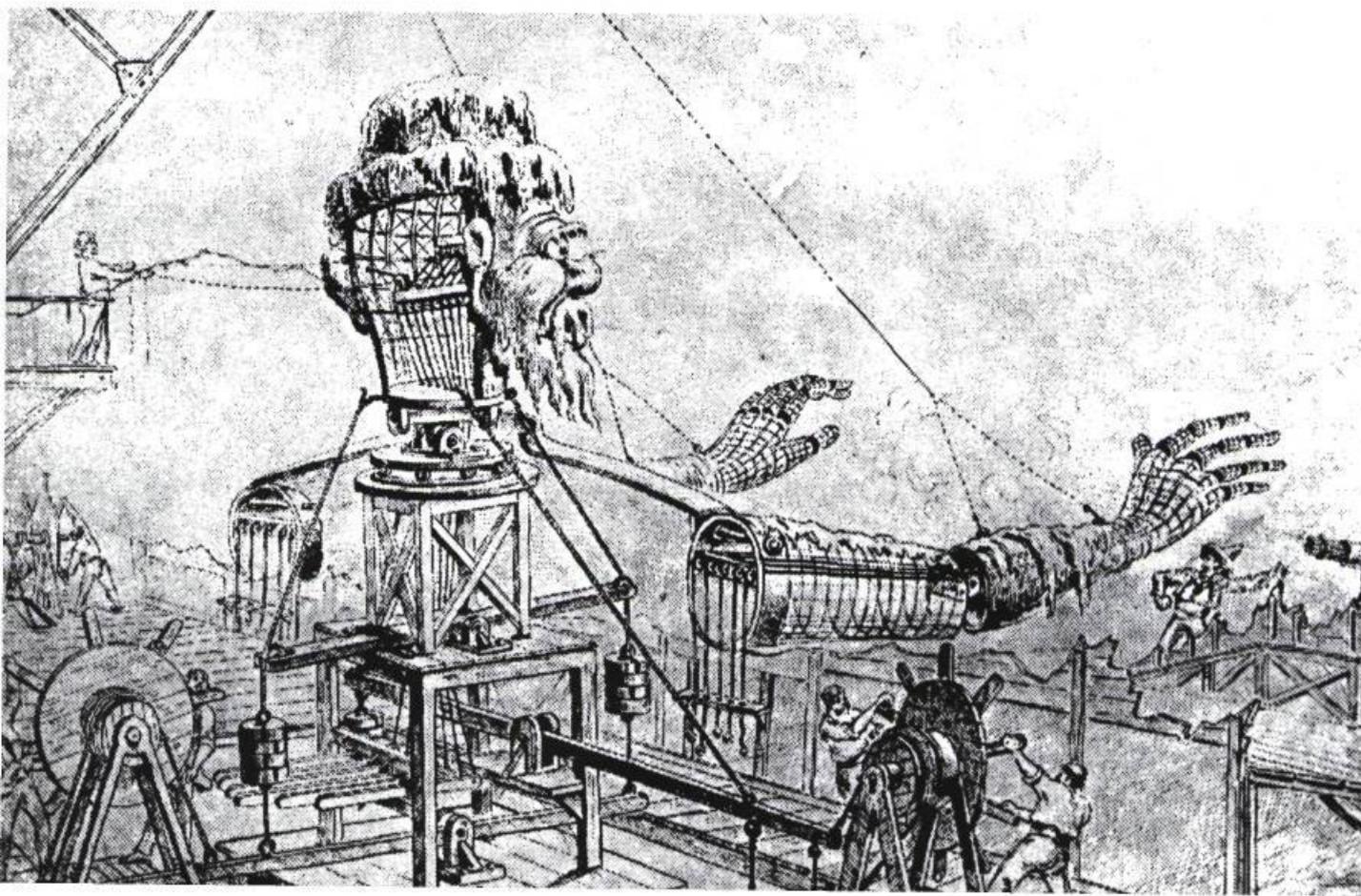
Des marionnettes toutes semblables gisent, dépourvues d'identité, si ce n'est celle d'une facture outrageusement moderne; corps de plastique et d'acier, articulations visibles, nudité totale, expression neutre à la limite de la robotique. Le lieu est vide, si ce n'est de deux colonnes d'acier et de trois tables du même matériau, sur roulettes: accessoires utilitaires. La toute première image est celle du cadavre d'une marionnette étendu sur une des tables. Ainsi commence le rituel, celui de la naissance. Le manipulateur saisit doucement le corps inerte et lui insuffle la vie. Le spectacle en douze tableaux valorise le geste, le moindre frémissement de la marionnette, donc la manipulation. La trame dramatique, sans anecdote, est basée sur le mouvement et la complicité entre manipulateurs et marionnettes. Le langage, libéré de sa fonction grammaticale, est traité en fonction de ces deux axes. Les marionnettes prononcent des sons, les corps d'acier et de plastique s'entrechoquent; à travers le mouvement, les marionnettes parlent. De la naissance à la mort, les personnages neutres sont initiés au pouvoir, à la soumission, au désir, au jeu. L'espace est traversé d'émotions fortes auxquelles s'identifie le public adulte.

Impertinence, Théâtre de l'Avant-Pays; mise en scène de Michel Fréchette, 1986.

L'allégorie ritualiste

Des marionnettes gigantesques actionnées par des humains et aussi par des poulies, des instruments hydrauliques et même par la force du vent. L'intrigue dévoile le passage, d'une vie matérialiste à une autre plus élevée, d'un personnage et de son allié. Les spectateurs, participant à l'initiation, sont invités à prendre place dans une enceinte à ciel ouvert, autour de laquelle se déroule le spectacle. Le texte, fourni, obsédant (jeux de mots, farces subtiles, récit initiatique,

L'île de Rès, Théâtre de la Dame de Coeur; mise en scène de Richard Blackburn, 1985.



allégorique), envahit l'espace. Les marionnettes, par leur taille et leur éloignement, rehaussent l'atmosphère d'irréalité. C'est un théâtre de l'impossible, un théâtre d'un imaginaire exacerbé, qui correspond véritablement au désir actuel de créer et de représenter un cérémonial auquel le public peut s'identifier et pour lequel il peut ressentir, au moins pendant le moment théâtral, un sentiment d'appartenance émotive.

la recherche

Cette réflexion sur les tendances actuelles dans le théâtre de marionnettes ne peut se terminer que par un questionnement. Verrons-nous bientôt la fin du discours réducteur, infantilisant, attribué au théâtre de marionnettes? Jadis partie des rites du quotidien, célébré pour ses pouvoirs sur l'esprit humain et pour les émotions qu'il générait, il est aujourd'hui réduit à s'exprimer marginalement. Il n'appartient qu'au public d'enfants, très peu aux adultes. Comment, pour un marionnettiste, gagner son pain tout en créant dans la marginalité — autant celle du public que celle qu'engendre une époque informatisée, mécanisée, dominée par la télévision et le désir absolu de consommer à toute vitesse? Les marionnettistes sont des artistes plasticiens ainsi que des artistes de théâtre. Bien sûr, l'invention scénographique donne à la marionnette de nouvelles dimensions esthétiques, mais si elle n'est pas due à une exigence impérative, elle s'essouffle bien vite et nous ramène au point de départ; qu'est-ce qu'on a à dire d'impérieux à travers les figurines, les marionnettes, les statues? comment le dire, pour toucher un public plus vaste, d'adultes? Pour faire un théâtre «extraordinaire», faut-il vraiment beaucoup de moyens et de temps? Cette recherche se fait dans toutes les troupes et aussi au département théâtre de l'Université du Québec à Montréal, où quelques marionnettistes d'expérience poursuivent des maîtrises, pratiques ou théoriques, fondées sur les mêmes questionnements: recherche de contenu, réflexion sur la place de la marionnette à notre époque, sur l'économie de moyens et le professionnalisme, sur les différents types de jeu avec la marionnette, sur le propos, le propos, toujours le propos! Qu'est-ce qu'on a à dire et comment le dire?

marthe adam*

Le Géant des Neiges, marionnette géante réalisée par Méliès pour *la Conquête du Pôle*, préfigure les constructions du Théâtre de la Dame de Coeur. Photo tirée de *Marionnettes jeux & constructions* d'Émile Copfermann, Paris, Éditions du Scarabée, 1960, p. 10.

*Marionnettiste, metteuse en scène et formatrice, Marthe Adam a travaillé dans plusieurs compagnies du Québec (dont les Marionnettes de Montréal, le Théâtre Sans Fil, les Marionnettes de Pierre Régimbald et le Théâtre de l'Oeil) et de France, ainsi qu'à la télévision et au cinéma.