

LA MARIONNETTE, UN ART CONTEMPORAIN ?

*(ou comment en finir
avec les idées reçues)*

Alors que le grand public en est toujours resté, dans sa majorité, à Guignol et aux castelets des jardins publics, la marionnette s'est imposée depuis quelques décennies comme un art contemporain novateur à tous égards : croisement des formes esthétiques, nouveaux matériaux de construction, manipulation à vue... Petit aperçu de l'extension du domaine marionnettique.

JULIE SERMON

En 1980, la revue *Théâtre/Public* décidait pour la première fois de publier un dossier spécial sur « le théâtre de marionnettes ». Dans le texte d'ouverture de ce numéro, Alain Recoing notait que parmi les préjugés tenaces pesant sur cet art, figurait en bonne place l'idée selon la-

quelle « les spectacles de marionnettes sont destinés aux petits enfants, avec comme corollaire leur rôle éducatif et leur caractère de "merveilleux" ». Près de quarante ans plus tard, les choses ont-elles vraiment changé ? Oui et non. Non si l'on se place du point de vue du grand public. Pour tout un chacun, les marionnettes renvoient d'abord aux joies, souvenirs et jeux d'enfance – ce qui peut expliquer l'*a priori* sympathique dont elles jouissent en général, mais explique également que pour une



Blind, du marionnettiste DudaPaiva.

majorité de spectateurs cette forme artistique paraisse coupée de leur réalité, de leurs intérêts et préoccupations d'adultes. Si l'on s'attache en revanche aux initiatives professionnelles et institutionnelles qui ont marqué le monde de la marionnette au cours des quatre dernières décennies, on ne peut que prendre acte de changements considérables.

LES ARTS DE LA MARIONNETTE : ENTRÉE DANS L'ÂGE DE LA MAJORITÉ ?

Dans l'étude qu'elle a conduite pour le ministère de la Culture et de la Communication, *Les Arts de la marionnette en France. Un état des lieux* (2016), Lucile Bodson rappelle ainsi que la structuration de la profession, qui s'était engagée dès le milieu des années 1950, a connu une accélération notable à compter des années 1980, avec notamment la création de l'Institut international de la marionnette en 1981, de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette (Esnam) en 1987, du Théâtre de la marionnette à Paris² en 1992 et de l'Association nationale des théâtres de marionnettes et arts associés (Thema) en 1993. Aussi fondamentales soient-elles, ces initiatives devaient toutefois s'accompagner d'une véritable politique culturelle en faveur des arts de la marionnette si l'on souhaitait faire découvrir à un public élargi la

richesse des formes et des langages marionnettiques contemporains. Tel fut l'un des enjeux des Saisons de la marionnette (2007-2010), temps institutionnel fort qui a notamment abouti à la mise en place d'un réseau national de production, diffusion et accompagnement de la création marionnettique : on compte désormais huit lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage des jeunes artistes marionnettistes, neuf scènes conventionnées missionnées pour la marionnette et un centre dramatique national (le TJP, Strasbourg) dirigé par un metteur en scène-marionnettiste. Depuis 2013, ces structures (auxquelles se sont joints des festivals, des lieux de formation, de pro-



© J. Polenzuela

Pinocho, dirigé par Luis Zornoza Boy, de la compagnie Siesta Teatro.

duction et de diffusion) se sont réunies dans l'association Latitude Marionnette afin de mieux coordonner leurs actions artistiques, de faire valoir leurs missions culturelles et de porter leurs revendications politiques – ce dont prend acte l'annonce ministérielle, le 9 février 2017, de la création d'un « label national pour les arts de la marionnette » visant à « conforter juridiquement et financièrement [c]es structures dans la durée ». Simultanément, la place qu'occupent les spectacles de marionnettes dans les programmations du réseau théâtral général a tendu à s'accroître ces dernières années (ces spectacles demeurent toutefois portion congrue, et ceux à destination du jeune public sont souvent privilégiés), tandis que des actes de reconnaissance symbolique forts sont venus confirmer l'intérêt grandissant que suscitent ces formes : entrée d'un spectacle de marionnettes au répertoire de la Comédie-Française en 2008 (*Vie du grand don Quichotte et du gros Sancho Pança*, mis en scène par Émilie Valantin), présence de plusieurs spectacles de marionnettes nominés ou lauréats lors des dernières cérémonies des molières³, programmation d'un spectacle de marionnettes pour adultes (*L'Institut Benjamita*, mis en scène par Bérangère Vantusso) dans le « in » du festival d'Avignon 2016... Les arts de la marionnette, dont la visibilité s'est longtemps trouvée circonscrite aux espaces et aux temps des festivals dédiés⁴, occupent donc une place toujours plus conséquente dans le paysage

théâtral, et les spectateurs ont et auront de plus en plus l'occasion de découvrir l'extraordinaire vitalité, inventivité et diversité qui caractérise les formes marionnettiques contemporaines. Dans ce qui suit, j'exposerai à grands traits quels ont été les principaux renouvellements ou mutations ayant marqué les arts de la marionnette ces dernières années, tant du point de vue de la fabrication des effigies que de leur mise en jeu.

NOUVEAUX MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION : ÉLARGISSEMENT DES FORMES ET DES PRÉSENCES MARIONNETTIQUES

Les marionnettes traditionnelles étaient majoritairement faites de bois et de chiffons ; elles peuvent désormais être composées des matériaux les plus divers :
 – éléments naturels, telles les marionnettes de glace articulées mises en jeu par Émilie Valantin dans *Un Cid* (1996) ou plus récemment par Élise Vigneron dans *Anywhere* (2016), les « matières animées » (eau, terre, feu, air) se trouvant plus globalement au cœur du travail que cette dernière développe depuis 2009 au sein de sa compagnie, le Théâtre de l'Entrouvert ;
 – matières végétales ou minérales, telles les marionnettes faites de bois flottés dans *La Chair de l'homme*, mis en scène par Aurélia Ivan en 2009, ou les figures naissant à même le travail d'une pâte composite (argile, sable, farine, eau...)

dans *D'états de femmes*, mis en scène en 2004 par Alice Laloy (compagnie S'appelle Reviens), ou encore le *Ubu pour deux comédiens, quelques fruits et beaucoup de légumes* créé en 1990 par Babette Masson ;

– matériaux industriels ou de synthèse : marionnettes en mousse de la compagnie DudaPaiva, marionnettes moulées en silicone et tirées en résine de la compagnie Trois Six Trente, cire dont Renaud Herbin et Justine Macadoux explorent dans *Wax* (2016) les jeux métamorphiques, papiers divers (scotch, aluminium, Cellophane, papier toilette...) dont Barbara Mélois fait le point de départ de ses créations ;

– objets manufacturés, qui peuvent être utilisés tels quels dans les théâtres d'objets, mais aussi donner lieu à toutes sortes de combinaisons, détournements et réagencements figuratifs, comme c'est notamment le cas dans le travail du Turak Théâtre de Michel Laubu ;

– composants électroniques, robotiques et numériques donnant forme, dans les spectacles ou les installations de Zaven Paré, Michaël Cros (compagnie La Méta-carpe), David Girondin-Moab (Pseudony-

« Comme les avant-gardes du début du *xx^e siècle*, les marionnettistes contemporains trouvent dans l'ensemble des techniques et des langages de représentation (arts plastiques, chorégraphie, cirque, arts visuels, arts numériques...) matière à développer de nouvelles formes narratives et scéniques. »

mo) ou Paulo Duarte (*Mecanika*), à des créatures et des modalités de présence hybrides.

Cet élargissement des matériaux et des objets constitutifs de la scène marionnettique contemporaine s'est doublé, dans le même temps, d'une tendance à l'hybridation des techniques de manipulation au sein d'un même spectacle. Alors que les spectacles de marionnettes traditionnels ne mettaient en jeu qu'un seul type de marionnettes (ombres, marionnettes à gaine, à fils, à tiges, à tringle...), il n'est pas rare désormais que ces différentes techniques coexistent, et même

qu'elles se mêlent à d'autres langages plastiques et cinétiques. Les brefs intitulés présentant les spectacles programmés lors du dernier festival mondial des arts de la marionnette (2015) témoignent de ces évolutions : à côté des spectacles reposant sur une technique particulière – qu'elle soit traditionnelle (*bunraku*⁵, gaine) ou contemporaine (théâtre d'objets, marionnette portée⁶) –, on trouve ainsi des spectacles qui mêlent « marionnettes portées, à fils, gaine et ombres » (*Tria Fata*, compagnie La Pendue), « théâtre d'objets,

ombres et projections vidéo » (*Les Habits neufs de l'empereur*, Siesta Teatro), « théâtre et cinéma d'animation » (*Un peu invisible*, Maleza), « marionnettes en mousse, danse et multimédia » (*Blind*, DudaPaiva), mais aussi des projets qui prennent la forme d'une « performance mécanisée » (*Je brasse de l'air*, L'Insolite mécanique) ou mettent en jeu des « marionnettes assistées par ordinateur » (*Qui est Monsieur Lorem Ipsum ?*, 36 du mois). Depuis qu'il a été nommé en 2012 à la direction du TJP, centre dramatique national d'Alsace, Renaud Herbin a quant à lui choisi de fédérer les artistes programmés au fil des saisons et les diverses actions du théâtre (résidences de recherche, ateliers de pratique, rencontres...) autour de la plate-forme Corps-Objet-Image, triangle

de notions qui présente un double avantage : ressaisir les gestes et les recherches propres aux marionnettistes contemporains en s'émancipant des catégories techniques ou disciplinaires ; rendre compte de la diversité des formes actuelles et des féconds dialogues qui se nouent entre les arts du mouvement, les arts plastiques et les arts visuels.

Poursuivant les gestes d'expérimentation et de décloisonnement artistiques engagés dès le début du *xx^e siècle* par les avant-gardes historiques⁷, les marionnettistes contemporains s'emparent donc de tous les matériaux qui peuvent s'offrir à leur inspiration, et trouvent dans l'ensemble des techniques et des langages de représentation (arts plastiques, chorégraphie, cirque, arts visuels, arts numériques...)



Je brasse de l'air, de la compagnie L'Insolite mécanique.

matière à développer de nouvelles formes narratives et scéniques, lesquelles mettent en jeu des effigies pouvant aller de la plus grande abstraction plastique jusqu'à l'hyperréalisme le plus confondant, en passant par toute la gamme de la stylisation. Le notable, quelle que soit l'option esthétique élue, est que ces formes font sens : non seulement parce que la matière est connotée (fragilité, douceur, rugosité, flexibilité...), mais encore parce qu'elle va être déterminante pour la manipulation (les propriétés du papier ne sont pas celles du plastique, qui ne sont pas celles de l'eau). Que les marionnettistes conçoivent eux-mêmes leurs effigies ou qu'ils fassent appel à des plasticiens (ou, le cas échéant, à des ingénieurs), ils savent que cet attachement premier au travail de la matière, des couleurs et des volumes est indissociable d'une réflexion motrice (comment animer, faire bouger, déplacer l'objet marionnettique ?) et dramaturgique (quel

est le sens de ces propositions sensibles, comment participent-elles aux enjeux du spectacle ?) – étant entendu que, quel que soit le processus de création de l'œuvre (adossée à un texte préexistant, née d'une « écriture de plateau » ou procédant d'une dramaturgie exclusivement matérielle et visuelle), les relations qui s'établissent entre ces différentes sphères d'attention opèrent à double sens et sont le produit d'allées et venues répétées entre travail de plateau (jeu) et travail d'atelier ou de laboratoire (construction, expérimentation, programmation).

MISE EN JEU DES FIGURES, OBJETS, MATÉRIAUX : LES POÉTIQUES DE L'ACTEUR- MARIONNETTISTE

L'extraordinaire extension du champ figuratif et des langages artistiques propres à la création marionnettique contemporaine s'accompagne d'un profond renouvellement des gestes du marionnettiste : ceux, en amont du spectacle, liés à la fabrication des effigies et au travail des nouveaux matériaux qui les constituent, mais aussi ceux, sur scène, qui lient le corps du ma-

Wax, de Renaud Herbin.

© Benoît Schupp

rionnettiste à celui des présences, objets, figures ou matérialités qu'il met en jeu, montre, installe, anime... De plus en plus souvent, en effet, le terme de « manipulation » – par lequel, en français, on qualifie en général l'action du marionnettiste – s'avère insuffisant ou impropre.

La première raison en est que ce terme suppose que l'objet marionnettique se trouve mis en mouvement par les impulsions manuelles, directes ou indirectes, que lui transmet un sujet. Or, dans un certain nombre de spectacles, les artistes optent plutôt pour un geste d'installation. Soit qu'ils conçoivent des dispositifs dont ils pensent les articulations et organisent les variations, mais auxquels ils délèguent ensuite presque entièrement la mise en jeu des formes, images et objets qui font le spectacle, comme cela peut notamment être le cas dans le travail de Roland Shön (compagnie Théâtreciel) ou d'Aurélia Ivan ; soit qu'ils choisissent de simplement coexister aux côtés des effigies qui se trouvent sur scène (comme c'est souvent le cas dans les créations de Gisèle Vienne), du moins de nouer avec les présences qui les accompagnent sur le plateau des relations moins tangibles : c'est alors principalement par les jeux de regard, les qualités d'adresse, le placement du marionnettiste vis-à-vis des effigies que naissent des effets d'animation et de narration.

La seconde limite propre à la notion de « manipulation » tient au sens figuré de ce terme (« agir sur quelqu'un par des moyens détournés pour l'amener à

ce qu'on souhaite », « exercer une action plus ou moins occulte ou suspecte sur quelque chose pour la diriger à sa guise »⁸). Or, quiconque essaie de « manipuler » une forme marionnettique se rendra très vite compte qu'il ne peut pas faire ce qu'il veut d'elle : l'objet résiste, il a ses inclinations et ses impératifs, avec lesquels les marionnettistes doivent compter, et auxquels ils doivent répondre par leurs inventions de jeu – un certain nombre d'artistes choisissant même de faire de cette écoute de la matière, de l'accueil de ses possibilités, lois et limites singulières le principal moteur de leurs créations. On est du même coup loin de l'idée d'une relation unilatérale où un sujet dominant transmettrait ses intentions et ses impulsions à un objet dominé – et ce d'autant moins qu'à partir du moment où le marionnettiste est visible aux côtés des effigies, il devient possible de jouer de toute la gamme des positionnements symboliques (au-dessus, en dessous, à côté, à l'intérieur, en prise directe ou à distance...).

Ce principe de manipulation à vue est incontestablement l'évolution la plus marquante des pratiques marionnettiques contemporaines. Alors que les « montreurs de marionnettes », comme on appelait les marionnettistes jusqu'au XIX^e siècle, ne se montraient généralement pas aux spectateurs, ils ont progressivement affirmé leur présence sur scène et pris une part toujours plus directe et importante dans l'espace de jeu. Deux facteurs ont favorisé cette tendance : la

découverte du bunraku (que la plupart des marionnettistes européens méconnaissaient avant la tournée, au cours des années 1970, des troupes japonaises dans le cadre de festivals internationaux) ; puis le développement des théâtres d'objets, formes qui s'inventent au début des années 1980 et au sein desquelles, contrairement à ce que l'appellation pourrait porter à croire, la place de l'acteur est centrale et polyvalente (c'est tour à tour en tant que narrateur, personnage, bruiteur, élément du décor qu'il interagit avec les objets). Dès lors, la représentation tend à se dédoubler, à s'agencer en plusieurs plans d'énonciation et de figuration entre lesquels l'acteur-marionnettiste va et vient, tantôt comme une ombre discrète, au service des effigies, tantôt comme un protagoniste à part entière – le tout sans jamais oublier la relation qui le lie au spectateur, dont il dirige le regard et accompagne la compréhension des conventions organisant ce langage théâtral polymorphe. C'est précisément parce que les arts de la marionnette sont cet espace où sans cesse les positions et les relations entre les choses et les êtres, le matériel et l'immatériel, l'animé et l'inanimé, l'anthropomorphe et le non-anthropomorphe sont déplacées, troublées, réinterrogées, qu'ils dessinent aujourd'hui un territoire crucial pour la compréhension de notre être au monde et l'imagination de ses devenir possibles.

NECTART

1. Alain Recoing, « Les marionnettistes de l'autre côté du miroir », *Théâtre/Public*, dossier « Le théâtre de marionnettes », n° 34-35, août-septembre 1980, p. 38.
2. Ce n'est que depuis 2013 que le Théâtre de la marionnette à Paris s'est installé au Théâtre Mouffetard et est devenu le Mouffetard, théâtre des arts de la marionnette. Pendant vingt ans, ce théâtre a été sans lieu fixe (la programmation se déployait dans des salles partenaires de la région parisienne).
3. En 2009, *Quatre-vingt-six centimètres* (mise en scène Alice Laloy, compagnie S'appelle Reviens) a remporté le molière du spectacle jeune public. En 2010 *Faim de loup* (Ilka Schönbein, Theater Meschugge) et en 2011 *Y es-tu ?* (Alice Laloy, S'appelle Reviens) ont été nominés dans cette même catégorie. En 2016 enfin, *Vingt mille lieues sous les mers* (mise en scène Éric Ruf) a remporté le molière de la création visuelle.
4. Selon Lucile Bodson, on compte en 2016 une cinquantaine de festivals dédiés aux arts de la marionnette, dont le plus important est le festival mondial des théâtres de marionnettes (Charleville-Mézières), fondé en 1961.
5. Le bunraku est une forme théâtrale japonaise datant du ^{xvi}e siècle, dans laquelle le texte est pris en charge par un récitant et l'action mise en jeu par des marionnettes de grande taille (environ 1,20 mètre) qui sont manipulées à vue, sur une table, par trois marionnettistes.
6. On appelle « marionnette portée » une marionnette qui est plaquée contre le corps du marionnettiste (le plus souvent, il la porte contre son buste) et à laquelle il délègue ses propres membres (bras, mains, jambes), introduits à l'intérieur du tronc de la marionnette.
7. Voir Didier Plassard, cité dans la rubrique ci-dessous.
8. « Manipuler », *Trésor de la langue française*.

POUR ALLER PLUS LOIN

- Carole Guidicelli et Didier Plassard (dir.), dossier « La marionnette sur toutes les scènes », *Art Press 2*, n° 38, août-octobre 2015.
- Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières/Lausanne, Institut international de la marionnette/L'Âge d'homme, 1992.
- *PUCK. La marionnette et les autres arts*, revue thématique annuelle, Charleville-Mézières/Montpellier, Institut international de la marionnette/L'Entretiens.
- Julie Sermon (dir.), dossier « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », *Théâtre/Public*, n° 193, mai 2009.

Commentez cet article sur nectart-revue.fr/revue-5-sermon

RÉVOL UTION TECH NOLO GIQUE