

Le marionnettiste et ses créatures

Marthe Adam

Number 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23531ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Adam, M. (2008). Le marionnettiste et ses créatures. *Jeu*, (129), 115–117.

Le marionnettiste et ses créatures

Ces quelques esquisses font partie d'une série de cinquante dessins illustrant divers rapports physiques entre le marionnettiste et ses marionnettes. En quelques phrases, je vous fais part de pensées préliminaires qui accompagnent une recherche en cours s'intitulant « Le marionnettiste et ses créatures ». C'est une réflexion sur l'interprétation des acteurs marionnettistes qui manipulent à vue, en Occident.

En tant qu'interprète dans plus d'une vingtaine de spectacles de théâtre de marionnettes, en France et au Québec, en tant que directrice artistique d'un festival international de théâtre de marionnettes et en tant que metteuse en scène et formatrice, je me suis passionnée et je me passionne toujours pour le jeu de la présence et de la non-présence du marionnettiste et pour la place qu'occupe son corps en relation avec celui de la marionnette.

Je pose, au départ, des questions telles : comment évaluer l'impact, sur l'interprétation, des positions physiques du corps du marionnettiste en relation avec celui de ses marionnettes ? Que dire d'une succession d'images formées par les relations spatiales entre les protagonistes, marionnette et marionnettiste ? Peut-on alors parler d'une écriture ludique basée sur les relations en mouvement entre corps animés et corps inanimés ? Y a-t-il un langage commun aux diverses pratiques de la manipulation à vue en Occident, pratiques à travers lesquelles le corps du manipulateur prend place dans l'image et devient l'un des éléments de l'écriture et de la dramaturgie ? Y a-t-il une différence entre les liens chorégraphiques entre deux danseurs et ceux qui pourraient être créés entre un marionnettiste et ses créatures plastiques ? Pourrait-on, éventuellement, parler d'une grammaire de la manipulation à vue ? Comment codifier ce qui, de prime abord, ne semble pas codifiable ?

On le sait, les rapports traditionnels du marionnettiste avec la marionnette sont répartis en deux grandes catégories : la manipulation par le bas, le marionnettiste étant sous la marionnette, et la manipulation par le haut, le marionnettiste étant au-dessus d'elle. « Les marionnettistes étaient appelés autrefois « ceux qui touchent le ciel ». « Quel est donc cet espace que l'on construit avec les mains levées, dans une attitude qui, depuis toujours, relève de la prière, de la lamentation ou du sacrifice de soi ? » La manipulation par le haut accentue elle aussi le double ancrage vertical du marionnettiste entre le haut et le bas.

1. Enno Podehl, « Ceux qui touchent le ciel : la perception spatiale du manipulateur », *Puck*, n° 4, 1991, p. 32.

L'arrivée des techniques du théâtre japonais du bunraku en Europe ainsi que l'apport des avant-gardes et des artistes du Bauhaus à la scène théâtrale, au début du XX^e siècle, inspirent les marionnettistes et les portent à inventer de nouveaux langages scénographiques et une dramaturgie dont certaines des composantes privilégient la présence du corps de l'acteur-marionnettiste sur scène, le mouvement des corps et le langage des images créés par les rencontres corps-objet. On parle depuis de jeu spatial en profondeur. On parle aussi pour la première fois de la qualité de la présence du marionnettiste sur scène.

Le théâtre bunraku

Les premières manifestations de la manipulation à vue se trouvent au Japon à partir du XV^e siècle où l'on voit apparaître le théâtre bunraku, un genre qu'on appelle aussi « l'art du trio » : les trois marionnettistes, impassibles, sont placés derrière ou à côté de la marionnette, et ils tiennent celle-ci à distance de leurs corps. La marionnette évolue sur un trottoir légèrement surélevé. Les marionnettistes adoptent un rôle d'effacement et seuls l'orientation de leur regard et le maintien d'une attitude de neutralité corporelle permettent de détourner le regard du spectateur de leur présence physique pour laisser entièrement place au jeu de la marionnette. Ils ont été formés à la pratique de la distanciation : le jeu du marionnettiste, lorsqu'il joue à vue, est un jeu théâtral dissocié. Le manipulateur n'incarne pas son personnage ; il le montre, en le maintenant à distance. Jamais la marionnette ne sera confondue avec celui qui la fait vivre. Les deux corps sont visibles, à la fois séparés et confondus, et l'attention du spectateur est dirigée sur la fabrication de l'illusion : sur la façon dont, au fur et à mesure de la représentation, les marionnettistes construisent leur personnage.



La prothèse

« Il s'agit de donner vie à des silhouettes accrochées au corps². » L'interprète donne vie et pensée à des êtres fixés au corps, sortes de prothèses parasites posées, dans ce cas-ci, sur l'une ou l'autre épaule d'une danseuse. Les deux personnages vivent une relation conflictuelle, forcés qu'ils sont de partager le même corps, le même territoire. C'est dans leur spectacle *Twin Houses* que Nicole Mossoux et Patrick Bonté ont présenté ces relations physiques inusitées entre un corps marionnette et un corps humain.

2. Luc Amoros, « Dense soit ton ombre », *Alternatives théâtrales*, n° 80, 2001, p. 43.

Manipuler autour de soi

La marionnette à fils est généralement manipulée par le haut et a été d'abord inventée pour imiter le plus parfaitement possible l'être humain. On voit dans ce dessin une marionnette à fils créée pour être manipulée autour du manipulateur. La croix d'attelle est remplacée par de longs ongles fixés aux doigts du marionnettiste. Le corps entier du manipulateur peut ainsi intervenir dans le développement de situations dramatiques. J'ai présenté cette proposition en 1991 dans une création intitulée *Cher Maurice*.



Esquisses
de Marthe Adam.

Projeter l'énergie vers le haut

La manipulation à vue de la marionnette à gaine peut impliquer le corps entier du marionnettiste; des parties de son corps peuvent devenir lieu de représentation. Qui a le pouvoir? Le jeu avec la marionnette suppose-t-il une relation à sens unique où le marionnettiste domine et contrôle totalement la marionnette? Celle-ci peut-elle jouer un rôle dramatique dominant?

Éloi Recoing, acteur et marionnettiste français, exprime ainsi son désir de faire interagir, dans son travail, l'acteur et la marionnette: « La marionnette proclame, sitôt qu'elle apparaît, qu'elle est une convention. Elle n'est pas la réalité, ne la singe pas, ne la copie pas, elle propose une représentation du monde. Inhumaine et surhumaine à la fois, elle est comme une apparence qui montre le vide³. » ¶

3. Éloi Recoing, « Mon théâtre et son double », *Puck*, n° 11, 1995, p. 107.