

Mise en scène et dramaturgie:
le théâtre de figure à la croisée des chemins

Didier Plassard

Université Paul Valéry Montpellier 3 (France)



Figures 1 et 2 - Spectacle *Petites âmes*. Mise-en-scène: Paulo Duarte (France). Compagnie Mekanika. Photos: Nicolas Lelièvre.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019381>

Résumé: Cet article traite du théâtre de marionnettes contemporain et de ses spécificités, en énumérant certaines de ses caractéristiques, à partir d'exemples de spectacles en cours. Par conséquent, il présente trois possibilités pour lire la mise en scène comme un appareil: interprétatif, mettant l'accent sur le répertoire classique; créatif, en se concentrant sur l'originalité de la lecture de l'œuvre; et de l'apparition, en révélant des questions concernant la présence sur la scène.

Mots-clés: Mise en scène. Dramaturgie. Théâtre de figures. Contemporanéité.

Abstract: This article discusses the contemporary puppet theater and its specificities, listing some of its characteristics, starting from examples of current shows. Therefore, it presents three possibilities of reading the staging as a device: interpretative, emphasizing the classical repertoire; creative, focusing on the originality of reading the work; and of apparition, by revealing questions concerning the presence on the scene.

Keywords: Staging. Dramaturgy. Theater of figures. Contemporaneity.

Il y a deux manières de penser: ou accepter telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées, ou se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées. L'intelligence capable de tels efforts est, plus ou moins, selon le degré, et selon l'abondance et la variété de ses autres dons, une intelligence créatrice. Il s'agit ou d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images unies par la tradition, de les considérer une à une, quitte à les remarier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens (GOURMONT, 1900, p.71).

Je partirai d'un postulat: l'histoire du théâtre de marionnettes, de mon point de vue, n'est pas séparable de celle du théâtre d'acteurs. Ces deux branches des arts de la scène ont pu parfois s'éloigner l'une de l'autre, elles ont pu développer des ramifications autonomes, mais même dans ces moments de prise de distance mutuelle des relations continuaient de s'établir entre elles. C'est donc, comme le propose Giovanni Marotti (2002), à l'intérieur du "système théâtral" que constituent l'ensemble des arts de la scène dans une société et un moment artistique donnés que je me propose de réfléchir ici à la place de la mise en scène dans le théâtre de marionnettes contemporain.

Pendant le Siècle d'or en Espagne, par exemple, les représentations données en marionnettes, celles qu'on désigne sous le nom de *Máquina Real*, usent du même répertoire que celui du théâtre d'acteurs: ce sont d'ailleurs les mêmes artistes qui présentent ces spectacles, tantôt comme acteurs, tantôt comme marionnettistes, contournant par ce dernier choix les interdits religieux qui proscrivent aux comédiens, à certaines périodes de l'année, de monter sur la scène (CORNEJO, 2017).

En France, dans les théâtres des foires parisiennes des 17^e et 18^e siècles, c'est aussi pour contourner des interdits que les artistes se tournent vers les marionnettes: ces réglementations ne sont pas

religieuses mais économiques, car elles viennent du monopole que la Comédie Française veut conserver, par privilège royal, sur le théâtre parlé, et qui oblige périodiquement les comédiens forains à recourir à divers stratagèmes: pièces à écriteaux dont les paroles sont lues à haute voix par le public, ou pièces pour marionnettes.

Même au 19^e siècle, où le théâtre de marionnettes connaît un si grand développement en Europe, notamment dans la multiplication de ses formes régionales, l'attention privilégiée que les historiens portent généralement à leurs répertoires spécifiques, ceux de Guignol, de Kasperl, des marionnettes de Liège ou des pupi *siciliens*, ne doit pas nous faire oublier la place qu'occupaient les grandes formes théâtrales populaires, les mélodrames et les féeries tout particulièrement, dans les programmes des compagnies itinérantes et même des théâtres de marionnettes implantés dans les villes. Leurs représentations permettaient de diffuser le répertoire du théâtre d'acteurs auprès des publics qui, pour des raisons géographiques ou économiques, n'avaient pas la possibilité d'accéder aux grandes scènes. Ces compagnies itinérantes, d'ailleurs, pouvaient indifféremment présenter les mêmes pièces en marionnettes ou en théâtre d'acteurs, selon les villes où elles faisaient étape et le goût du public.

Une proximité croissante

Le 20^e siècle, qui voit progressivement s'éteindre ces spectacles populaires, conduit certes à une nouvelle différenciation entre théâtre de marionnettes et théâtre d'acteurs. En se recentrant massivement sur le théâtre pour le jeune public pendant une grande partie de ce siècle, les marionnettistes conquièrent une nouvelle identité et une nouvelle légitimité qui vont permettre la reconnaissance institutionnelle et le soutien public de leur art. Mais, si les répertoires du théâtre d'acteurs et du théâtre de marionnettes s'écartent alors l'un de l'autre, les modes de production, les politiques de formation et jusqu'à la définition des métiers les rapprochent au contraire¹.

¹ C'est comme une spécialité du métier de comédien, celle d' "acteur-marionnettiste",

En l'espace de deux ou trois générations, des transformations radicales s'opèrent. Les entreprises familiales laissent la place à des compagnies fondées sur l'affinité artistique. Une économie privée, souvent très modeste, se voit remplacée par un subventionnement public aux échelles variables selon le niveau d'institutionnalisation: très élevé dans les théâtres d'État du bloc communiste, beaucoup moins pour les compagnies indépendantes d'Europe de l'Ouest par exemple. Les représentations n'ont plus lieu sur les places publiques, dans des boutiques sommairement aménagées, de petites salles sans confort ou des baraques foraines, mais sur des scènes équipées, celles-là mêmes du théâtre d'acteurs. Aux modes de transmission traditionnels, l'apprentissage familial ou la relation de maître à disciple, fait suite la formation professionnelle qu'offrent, comme pour les comédiens, les écoles d'art dramatique, les académies artistiques, les universités.

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. Et symétriquement, parce que les arts de la marionnette sont un réservoir de langages artistiques et d'imaginaires, le théâtre d'acteurs emprunte leurs techniques pour ses propres productions.

C'est à l'intérieur de ce système, me semble-t-il, que la question de la mise-en-scène doit être posée. Puisque le théâtre de marionnettes, dans ses modes de fonctionnement actuels, se rapproche toujours plus du théâtre d'acteurs, dans quelle mesure a-t-il intégré dans sa propre pratique ce qui constitue la mutation artistique majeure de ce dernier pendant la deuxième moitié du 20^e siècle: la généralisation et l'institutionnalisation du régime moderne de la mise en scène, tel que celui-ci s'était inventé dans les dernières décennies du 19^e siècle?

Pour le dire autrement, si l'on peut affirmer que le théâtre de marionnettes ressemble aujourd'hui comme un frère au théâtre

que la profession est depuis 2015 définie en France par le Ministère de la Culture.

d'acteurs sur le plan de son fonctionnement économique et institutionnel (un petit frère, c'est certain, et beaucoup moins bien doté, mais un frère tout de même), peut-on en dire autant sur le plan artistique?

Pour examiner cette question, il faut d'abord s'entendre sur ce que signifie ce régime moderne de la mise en scène que j'évoquais il y a un instant. Car toute production théâtrale, bien évidemment, repose sur une forme de mise en scène, c'est à dire d'organisation de la représentation. Mais cette organisation peut être prise en charge de manières très différentes. La fonction de metteur en scène peut être assumée par l'un des acteurs engagés dans la représentation – le plus âgé, comme autrefois à la Comédie Française, ou bien le chef de troupe. Ce peut être quelqu'un qui n'est pas l'un des acteurs, comme le "maître des recors" des mystères médiévaux. Ou bien ce peut être l'auteur, comme certains, tel Victor Hugo, l'ont fait à l'époque romantique. Ce peut être encore le collectif des acteurs, comme le pratique la compagnie belge TG Stan. Enfin l'agencement de l'action scénique peut découler simplement de la hiérarchie des rôles, comme dans certains théâtres traditionnels d'Asie, chaque interprète connaissant parfaitement sa partition et sa place dans la représentation.

Naissance de la mise en scène moderne

Il existe donc plusieurs régimes de la mise en scène. Les premiers signes du régime moderne, tel que l'envisagent aujourd'hui les historiens, commencent d'apparaître dans le théâtre européen à la fin du 18^e siècle, lorsqu'une nouvelle exigence s'impose progressivement sur les scènes: celle d'une organisation visuelle de la représentation, plus cohérente et plus vraisemblable à la fois. Mais c'est vraiment dans le dernier tiers du 19^e siècle que l'idée de mise en scène, et la fonction de metteur en scène, prennent les contours que nous connaissons aujourd'hui, dans quelques troupes et quelques théâtres d'Allemagne, de France, de Russie. Cette évolution, pour

la résumer brièvement, se caractérise par un double processus d'homogénéisation et de singularisation des productions théâtrales.

L'homogénéisation vient de la concentration des pouvoirs entre les mains du metteur en scène. Il n'est plus le régisseur chargé de veiller à la bonne tenue des répétitions, au montage des décors, à la disponibilité des accessoires, mais celui qui rassemble une équipe artistique en fonction d'un projet. Pour gagner une complète autonomie dans le choix de ce projet et les moyens mis à sa disposition, il prend souvent aussi la direction administrative du théâtre, comme le font Ludwig Chronegk avec les Meininger, André Antoine, Jacques Copeau, Max Reinhardt, ou bien il s'y associe par contrat comme Constantin Stanislavski avec Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. Naît ainsi le modèle du metteur en scène directeur de théâtre, un modèle qui s'imposera peu à peu dans la seconde moitié du 20^e siècle, renversant les rapports hiérarchiques institués entre direction administrative et financière (ce qu'on appelle en Allemagne *Intendant*) et direction artistique (le travail du *Régisseur*). En France par exemple, ce retournement est inscrit dans la loi pour les grandes institutions théâtrales subventionnées par l'État: seul un artiste (entendre: un metteur en scène) peut être nommé à leur direction.

Le deuxième processus est celui de la singularisation de chaque production théâtrale. Au 19^e siècle, les différentes productions d'une pièce, dans un théâtre, reprenaient les mêmes décors, les mêmes costumes, les mêmes jeux de scène pendant des décennies, grâce aux livrets de mise en scène où tous ces détails avaient été consignés. Et l'édition de ces livrets, pour les grands succès des scènes parisiennes, permettait aux théâtres de province et même de l'étranger de reproduire les productions d'origine. Dans l'esprit des hommes de théâtre de cette époque, il n'existait en effet qu'une seule mise en scène possible pour une pièce de théâtre, aussi ces "modes d'emploi" pour la réalisation scénique d'une œuvre nouvelle étaient-ils particulièrement recherchés.

Le régime moderne de la mise en scène, au contraire, se définit par le fait que chaque production théâtrale d'une pièce de théâtre constitue une œuvre singulière. D'abord parce qu'on réalise pour elle de nouveaux décors et de nouveaux costumes au lieu d'utiliser ceux qui sont conservés en magasin. Ensuite parce que, lorsque la pièce a déjà été portée à la scène, y compris dans le même théâtre, la nouvelle production souligne au contraire sa distance à l'égard des précédentes. La mise en scène devient ainsi, comme la définira Antoine Vitez, "un art de la variation". On voit même des metteurs en scène, comme Ingmar Bergman avec *La Sonate des spectres* de Strindberg, ou Giorgio Strehler avec *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni, explorer pendant toute leur carrière de nouvelles façons de monter une même pièce.

Ce processus de singularisation de chaque production est d'autant plus important que le metteur en scène moderne, quittant son premier statut d'artisan du plateau, s'est progressivement revendiqué comme artiste, porteur de choix personnels, d'un imaginaire ou d'un style qui, décliné de production en production, devient une signature reconnaissable. Or, depuis le Romantisme, c'est l'originalité de son œuvre qui donne à l'artiste sa légitimité. Auteur du spectacle, placé dans la nécessité d'apposer sa signature au bas de celui-ci, il entre en concurrence avec l'auteur de la pièce. Roger Planchon (1977) l'affirmait: on ne peut être metteur en scène que sur des classiques². Ce sont les textes déjà connus du public, déjà lus, déjà vus à la scène, qui mettent le mieux en valeur l'originalité du metteur en scène. Les textes contemporains, en revanche, créent une situation de rivalité, puisque deux artistes prétendent simultanément à la paternité de l'œuvre, sans que le public puisse démêler la part d'invention de l'un et de l'autre (PLASSARD, 2014).

² "La mise-en-scène d'une œuvre contemporaine n'est pas présente, alors que la mise en scène d'un 'classique' se voit: on peut mesurer l'originalité d'un travail" (PLANCHON, 1977, p. 53).

Fonctions de la mise en scène (1): un dispositif d'interprétation

Après avoir rapidement esquissé les processus par lesquels s'est progressivement mis en place le régime moderne de la mise en scène, je voudrais maintenant définir quelques-unes de ses grandes orientations afin d'examiner si celles-ci trouvent leur équivalent dans le théâtre de marionnettes contemporain.

La première de ces orientations est liée à la dimension éducative du théâtre, impliquant un rapport privilégié à la culture et aux œuvres du passé. L'institutionnalisation du régime moderne de la mise en scène, en particulier après la Seconde Guerre mondiale, a été portée par le développement du financement public des théâtres: une politique de subventionnement par l'État et les collectivités qui impliquait, en contrepartie, que les équipes artistiques consacrent à la représentation des textes du répertoire classique une place de premier plan, phénomène sans équivalent dans l'histoire du théâtre moderne en Occident.

Cet accent porté sur le répertoire classique, qui offre justement au metteur en scène le terrain idéal pour mettre en valeur l'originalité de son travail, conduit le régime moderne de la mise en scène à se définir comme un dispositif d'interprétation. La représentation théâtrale, en effet, n'est pas la simple mise en images du texte tel que nous le présente l'institution scolaire ou tel que nous le lisons spontanément. Comme le dit Patrice Pavis (2007, p. 291), la mise en scène n'est pas une exécution du texte, mais sa découverte – ou, plus exactement, sa redécouverte. Cette poétique de l'écart par rapport aux lectures communément admises va jusqu'au risque assumé du contresens. Dès 1929, Gaston Baty, portant à la scène *Le Malade imaginaire* de Molière, choisit de faire d'Argan un véritable malade souffrant d'être pris pour un simulateur.



Figure 3 - Didier Plassard et Philippe Choulet. Conférence *Mise en scène et dramaturgie: le théâtre de figure à la croisée des chemins*. 3^{ème} PRO-VOCATION, 2019, UDESC. Photo: Jerusa Mary.

Il serait facile de multiplier les exemples de ces déplacements. Louis Jouvet, en 1951, fait de Tartuffe non plus un hypocrite mais un chrétien sincère, déchiré entre sa foi religieuse et ses appétits sexuels. Antoine Vitez, en 1978, fait jouer ce même rôle de Tartuffe non pas par un acteur d'âge mûr, laid et bedonnant, comme on le montre généralement, mais par Richard Fontana, jeune et séduisant acteur de cinéma. Dans les années 1960 et 1970, cette dimension critique de la mise en scène, déconstruisant les interprétations attendues et présentant un commentaire de l'œuvre en lieu et place de l'œuvre elle-même, se généralise. Surtout, elle prend appui sur différents systèmes interprétatifs globalisants: psychanalyse, critique marxiste par exemple. Si ces lectures idéologiques sont en grande partie abandonnées aujourd'hui, le principe d'Antoine Vitez, "il ne faut pas montrer ce qui est dit", car "c'est la différence qui est intéressante" (VITEZ, 1991, p.184) est toujours respecté: le régime moderne de la mise en scène reste dominé par le refus d'entretenir

un rapport d'évidence avec le texte. Chaque élément de la mise en scène, par la distance qu'il instaure avec ce qui est raconté, en construit un commentaire plus ou moins explicite. Ainsi la mise en scène est-elle, 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.

C'est ici qu'intervient le concept de dramaturgie: non pas au sens ancien du terme, celui de l'écriture d'un texte (qu'on peut étendre aujourd'hui à la composition d'un spectacle, puisqu'on parle de dramaturgie visuelle ou de dramaturgie sonore), mais dans son sens moderne, celui d'une "dramaturgie de production" telle que Brecht en a initié la pratique au Berliner Ensemble, et telle qu'elle a été systématisée dans les années 1970, notamment par Peter Stein à la Schaubühne. Dans ce sens moderne, la dramaturgie n'est pas la façon dont on raconte une histoire, avec des mots, des corps, des objets, des lumières, du son, etc. C'est 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. C'est, si l'on veut, une écriture au deuxième niveau, faite de relations analogiques (de métaphores, de métonymies, d'allégories, d'oxymores, etc.) entre ce qui est dit ou raconté et ce qui est montré.

Cette dimension est aussi présente dans le théâtre de marionnettes contemporain, dès lors qu'il ne se limite pas à seulement mettre en images le texte théâtral. Pour illustrer ce point, je prendrai deux exemples dans les productions du Théâtre du Fust. Le premier est *Un Cid* présenté en 1996, une adaptation du *Cid* de Pierre Corneille, pour lequel Émilie Valantin fait réaliser des marionnettes à tiges moulées dans la glace: une décision que la metteuse en scène justifie d'abord par son désir d'éviter que le spectacle ne soit reçu comme une parodie³. Outre la beauté cristalline des figures qui

³ Voir le reportage télévisé présentant ce spectacle: <https://cie-emilievalantin.fr/spectacle/un-cid/>

effectivement éloigne le danger d'une réduction comique, ce choix trouve aussi son origine dans le fait que Corneille, suivant en cela les codes de la poésie baroque, utilise la métaphore de la glace pour signifier la vieillesse. Ainsi Don Diègue, père de Rodrigue, regrette-t-il d'avoir "un corps tout de glace" (I, 4) qui l'empêche de venger lui-même l'affront qu'il a subi. Mais le choix de ce matériau inhabituel suggère aussi différentes associations d'idées: sa froide beauté devient celle d'un texte lui-même vieux de plusieurs siècles, transformé en classique scolaire tout en conservant son éclat. Et lorsque, au fur et à mesure du spectacle, les marionnettes commencent de fondre, perdant à tour de rôle un membre ou une tête, ce sont les aléas de la rencontre entre la « glace » de l'ancienne tragi-comédie et la chaleur du moment présent qu'on peut voir ainsi symbolisés.

Le deuxième exemple est celui des *Fourberies de Scapin* en 2006. Seul Scapin y est joué par un comédien, Jean Sclavis: tous les autres personnages de la comédie de Molière⁴ sont des marionnettes, extraites l'une après l'autre des sacs disposés sur la scène. Ce jeu avec les sacs, bien sûr, contribue à planter le décor (le port de Naples où se déroule l'action), et surtout il annonce la célèbre scène au cours de laquelle Scapin, pour se venger de son maître Géronte, le persuade de se cacher dans un sac puis le roue de coups de bâton en lui faisant croire qu'ils sont tous deux agressés par des "spadasins" (III, 2). Le partage des rôles entre l'acteur et les marionnettes, quant à lui, met en lumière le caractère manipulateur du "fourbe" Scapin (Jean Sclavis porte d'ailleurs ce mot inscrit en grandes lettres blanches sur son dos) qui, grâce à ses astuces, fait ce qu'il veut des autres personnages. C'est, d'une certaine manière, une représentation emblématique du principe du valet "maître du jeu", ce servus

⁴ Le texte est adapté par Jean Sclavis, sous le titre *Les Fourberies de Scapin*, ou *Un Scapin manipulateur*.

ludificator développé par la comédie latine et abondamment repris dans le théâtre européen des 17^e et 18^e siècles.⁵

On voit aisément, à travers ces deux exemples, comment des techniques propres au théâtre de marionnettes (la construction des figures, la relation marionnette-manipulateur) peuvent être mises au service de choix dramaturgiques, au sens moderne de ce mot. Émotions et significations se construisent bien par la mise en relation de la fable racontée et du dispositif scénique: soit sur le mode de l'association libre proposée à la rêverie du spectateur, par les prolongements imaginaires ainsi suggérés (*Un Cid*); soit sur celui du commentaire explicite, par la construction d'une image révélatrice de la structure de l'œuvre (*Les Fourberies de Scapin*).

Fonctions de la mise en scène (2): un dispositif de création

Une deuxième fonction du régime moderne de la mise en scène est de constituer un dispositif de création. Parce qu'il s'est émancipé de la tutelle de l'auteur dramatique, le metteur en scène assume, depuis les années 1970, le rôle d'un démiurge, d'un créateur de monde: la force d'évidence des premiers spectacles de Robert Wilson ou du cycle du Théâtre de la mort, chez Tadeusz Kantor, témoigne de ce que ce rêve d'un théâtre signé d'un seul nom, tel que l'ont formulé Edward Gordon Craig ou Antonin Artaud, s'est réalisé. Mais le monde imaginaire qui prend épaisseur et consistance sur la scène n'est pas pour autant coupé de la réalité dans laquelle nous vivons: il fonctionne, comme l'observait Michel Foucault, à la manière des hétérotopies, c'est-à-dire des "sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles [...] tous les autres emplacements

⁵ Voir notamment CANDIARD, Céline. **Les Maîtres du jeu. Le servus ludificator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles**, thèse de doctorat en Théâtre et arts du spectacle, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.

réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés" (FOUCAULT, 2001, p.1574).

La vision ainsi proposée, en effet, ne prend toute sa force théâtrale que par son adresse à un public et par sa relation avec l'expérience de ce dernier, l'univers physique et psychique dans lequel il vit quotidiennement. La représentation théâtrale produit ainsi, dans un temps et un espace limités, un réagencement imaginaire du monde, qui nous est nécessaire pour l'habiter (" l'homme habite en poète"⁶, disait Hölderlin dans un vers longuement commenté par Heidegger⁷) et pour tenter de le transformer.

Parce qu'il s'est en grande partie fondé sur un langage visuel, le théâtre de marionnettes contemporain fonctionne très souvent comme un dispositif de création. Le Symbolisme et les avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle, par le poids des utopies avec lesquelles ils ont investi cette branche des arts de la scène – jusqu'à lui conférer la mission d'un laboratoire d'expérimentation du théâtre à venir – ont durablement infléchi l'évolution de cet art qui, chez un très grand nombre de marionnettistes contemporains, fait en effet de la scène le lieu d'apparition d'un univers singulier. Cette fonction tend même aujourd'hui, avec des résultats plus ou moins convaincants, à jouer un rôle plus important que ne le fait l'interprétation d'un texte préexistant.

Là encore, cependant, il faut se méfier des tentations de la simple production d'images, ce qui nous ramène à la question de la dramaturgie: au choix des moyens avec lesquels on raconte une

⁶ Cette citation est empruntée à un poème tardif (vraisemblablement de 1807-1808), [*Ins liebliche Bläue...*] ('Dans un azur délicieux...'), que nous connaissons à travers la copie retranscrite par l'un des proches de Hölderlin, Wilhelm Waiblinger, dans son roman *Phaeton* (1823). Voir Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 411-413.

⁷ C.f. Martin Heidegger, "...l'homme habite en poète...", *Essais et conférences*, trad. A Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 224-245.

histoire. Pour atteindre sa pleine efficacité théâtrale, l'imaginaire ne peut se limiter à la création d'une imagerie qui, par le choix de ses formes, de ses proportions, de ses matériaux, de ses modes d'animation, ne nous dirait rien du monde dans lequel nous vivons. Il faut que le spectacle joue de la dimension hétérotopique qui, tout à la fois, nous permet de reconnaître notre expérience et de jouir de sa transformation imaginaire, des réagencements de ses composants en un poème scénique.

Prenons par exemple une scène extraite d'une des productions de l'artiste qui a sans doute le plus contribué, en France, à la transformation du théâtre de marionnettes en un dispositif de création: Philippe Genty. Dans *La Fin des terres* (2013), nous assistons à la rencontre amoureuse d'un homme et d'une femme qui, alors qu'ils tendent à s'éloigner l'un de l'autre, trouvent dans une valise deux poupées à leur effigie. Après une rapide substitution qui les transforme en deux géants, ces doubles prennent en charge la matérialisation des fantasmes des protagonistes: tout à la fois enfants découvrant la différence sexuelle, adolescents poussés l'un vers l'autre par leurs amis, adultes exprimant crûment leurs désirs. Chacune de ces figures est manipulée par un groupe de marionnettistes du même sexe qui fait office de chœur, masculin ou féminin, accompagnant les protagonistes, les encourageant, les recueillant ou les réconfortant, tandis que d'autres métamorphoses font apparaître un pénis à tête de serpent, une paire de ciseaux faisant office de jambes, une tête de cochon se greffant sur celle de l'homme, une paire de fesses remplaçant le visage de la femme, etc. Si le vocabulaire symbolique est convenu, la circulation des identités entre acteur et figure, la confusion des âges dans le comportement des protagonistes, la réversibilité des positions entre le vivant et l'artificiel, et, surtout, l'extrême rapidité de toutes ces transformations font de cette scène un tourbillon d'images et d'émotions dans lequel nous pouvons reconnaître le désordre même du désir, la série de ses fulgurances, entre montage et démontage de clichés, en même temps que nous en percevons les grincements comiques ou grotesques.

Dans une scène d'*Impermanence* (2011), Élise Vigneron expérimente à son tour avec la glace: moulée dans ce matériau, une paire de pieds manipulés à l'aide de tiges s'avance lentement dans une mince couche d'eau miroitante, s'attarde quelques instants sur une plaque de métal brûlante, y fond à demi en laissant échapper un peu de vapeur, puis glisse dans l'eau du petit bassin. D'autres paires de pied, d'adultes et d'enfants, viennent peu à peu la rejoindre. Le contraste du scintillement lumineux des pieds de glace avec l'obscurité qui les entoure, de même que celui de la lenteur des déplacements et de la douceur des accords de musique qui les accompagnent avec les thèmes de la souffrance et de la disparition ainsi suggérés, donnent à cette image scénique, en même temps qu'une grande beauté, une réelle force dramatique, évocatrice de drames intimes ou même de génocides. Ici, c'est avec notre expérience des matériaux, des sensations du froid et du chaud, que joue la mise en scène, construisant une allégorie des épreuves ou des morts collectives que chaque spectateur prolonge librement en fonction de sa propre sensibilité. S'il fonctionne bien sur le mode de l'hétérotopie, en usant à la fois des effets de reconnaissance et des effets d'étrangeté, le réagencement des imaginaires qui surgit de la représentation théâtrale nous oblige en effet à regarder celle-ci d'un œil neuf, proche de celui de l'enfant: un œil qui, encore ignorant des lois de fonctionnement du monde, cherche pourtant à les deviner.

Fonctions de la mise en scène (3): un dispositif d'apparition

Une dernière dimension du régime moderne de la mise en scène sur laquelle je voudrais attirer l'attention est celle de former ce que j'appellerai un dispositif d'apparition. C'est une dimension qu'on voit s'affirmer particulièrement depuis les années 1980, c'est-à-dire depuis que les arts de la scène, dans une société dominée par la reproduction technique et par les médias, ont été conduits à se

redéfinir comme des arts du spectacle vivant, en mettant la question de la présence scénique au centre de leurs préoccupations.

Dans cette perspective, la représentation théâtrale joue de la variété des modes de présence et des corporéités, faisant de la scène un espace où le surgissement de l'humain et les moyens de le représenter prennent valeur d'événement. En faisant appel à des corps non normés (trop gros, trop maigres, amputés, handicapés, etc.), en mêlant aux acteurs des interprètes formés à la danse, au cirque, ou bien des personnes extraites de la vie ordinaire (par exemple les "experts du quotidien" de Rimini Protokoll), en jouant de la présence physique sur le plateau en même temps que de la présence virtuelle à l'écran, la mise en scène contemporaine met en œuvre des stratégies complexes où le même et l'autre, le réel et son simulacre, le document et la fiction, le présent et l'absent sont simultanément convoqués. C'est là, sans doute, l'un des enjeux majeurs de la scène contemporaine: celui de transformer l'espace théâtral en un lieu de mise à l'épreuve, de déconstruction des identités et des altérités. Un lieu, aussi, où produire une image inclusive de la société par opposition aux processus d'exclusion que cette même société organise dans la réalité.

Et c'est là une dimension pour laquelle le théâtre de marionnettes contemporain apparaît remarquablement bien outillé, puisqu'il repose sur un principe qui permet justement de jouer sur différents niveaux de présence: la manipulation à vue, donnant à voir l'acteur-marionnettiste en même temps que l'objet manipulé. Le rôle de la dramaturgie, dans ce cas, consiste à produire des relations signifiantes dans la confrontation entre ces deux corps, le corps vivant et le corps-objet, dans leurs relations mutuelles et dans le geste même de l'animation. Je donnerai, ici encore, deux exemples d'un tel traitement, en vous priant de bien vouloir m'excuser de les emprunter encore une fois à la scène française.

Dans *Des nouvelles des vieilles* de Julika Mayer (2001), l'hyper-réalisme de la marionnette fait écho à la source documentaire

utilisée en fond sonore: des entretiens réalisés avec de vieilles femmes qui racontent leurs vies. Sous ces deux aspects, la mise en scène introduit sur le plateau une proximité inhabituelle avec la réalité, soit en la reproduisant à l'identique (la sculpture hyper-réaliste), soit en en prélevant des matériaux sonores (les enregistrements). Mais le choix d'une taille réduite pour la marionnette, sans empêcher le trouble né de sa ressemblance avec le vivant, transforme aussi cette vieille dame en petite fille. La marionnette devient donc un objet fantasmatique, la matérialisation du retour à l'état d'enfance des très vieilles personnes, et le support d'un jeu dans lequel l'adulte retourne la situation de l'enfant face à sa grand-mère: c'est la marionnettiste adulte, maintenant, qui peut l'asseoir sur ses genoux ou l'aider à se relever lorsqu'elle est au sol.

Petites âmes, de Paulo Duarte (2008), est un autre spectacle lié à la mémoire, puisqu'il "traite de la façon dont se constitue le souvenir"⁸. Il s'agit d'une forme brève, muette, construite comme une rêverie à partir du mot *alminhas* ('petites âmes') qui désigne dans la campagne portugaise les petites chapelles où l'on vient prier pour le repos des morts. Avec discrétion, presque furtivement, différents niveaux de présence s'entrecroisent: la marionnette elle-même, silhouette blanche, filiforme et presque abstraite; son image filmée et diffusée avec retard, comme un hologramme qui vient la dédoubler; les ex-voto de pieds et de mains suspendus autour de la scène, et qu'elle essaie d'enfiler, mais qui se révèlent trop grands pour elles; enfin les mains et les pieds du marionnettiste, qu'on aperçoit par instants. La scène organise ainsi un feuilletage de présences entre lesquelles des micro-situations dramatiques et des micro-récits viennent se développer: images de détachement de l'âme et du corps, de relations entre présence et souvenir, de rappels de la petite enfance et de l'apprentissage de la marche, du jeu avec

8 Paulo Duarte, texte de présentation du spectacle. Disponible sur le site: <http://mecanika.net/site/files/petitesames.pdf>

les chaussures de l'adulte, etc. Il y a bien, ici aussi, dramaturgie, car c'est dans la tension, émouvante ou dérisoire, entre ces différents modes de présence de l'humain que chaque spectateur construit sa lecture du spectacle.

De ces quelques exemples, il me semble que nous pouvons conclure que le théâtre de marionnettes a bien su investir les trois dimensions caractéristiques du régime moderne de la mise en scène. En ce sens aussi, il se rapproche aujourd'hui toujours plus du théâtre d'acteurs et de ses modes de faire: la réflexion dramaturgique, en tant qu'elle est fondatrice de ce régime moderne et des poétiques scéniques contemporaines, y trouve toute sa place. On peut même affirmer que les deux dernières dimensions évoquées, le dispositif de création et le dispositif d'apparition, trouvent sur la scène marionnettique un espace particulièrement propice à leurs développements.

La principale question qui se pose, à mon sens, est celle du dispositif d'interprétation, encore trop rarement mis en œuvre avec toutes ses potentialités dans les spectacles de marionnettes qui prennent appui sur un texte de répertoire. Souvent, nous assistons plutôt à la superposition du texte et de sa mise en images, sans qu'un véritable travail dramaturgique ait été réalisé: émotions et significations naissent pour l'essentiel de l'histoire racontée, la scène n'en livrant qu'une simple illustration. Faute de moyens, bien sûr, car dans le théâtre de marionnettes le temps de la construction limite bien souvent celui de la réflexion et du travail à la table. Mais faute, aussi, de formation, et c'est certainement là qu'il faut aujourd'hui faire porter les efforts, afin que le théâtre de marionnettes s'engage résolument sur la voie de la mise en scène moderne.

RÉFÉRENCES

- CANDIARD, Céline. **Les maîtres du jeu:** le servus ludificator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Thèse de doctorat en Théâtre et arts du spectacle. Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.
- CORNEJO, Francisco J. (dir.) **La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América.** Unima Federación España, 2017. Disponible sur le site: http://www.unima.es/?page_id=7123
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres (1967, publication initiale: 1984). **Dits et écrits**, vol. II (1976-1988). Paris, Galimard, 2001.
- GOURMONT, Rémy de. **La Culture des idées.** Paris: Mercure de France, 1900.
- HEIDEGGER, Martin Heidegger. **Essais et conférences.** Traduction: A. Préau. Paris: Gallimard, 1958.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Gedichte.** Stuttgart: Reclam, 2000.
- MAROTTI, Giovanni Marotti. **Attori e barache:** Il Fornaretto nel sistema teatrale. Turin: Seb27, 2002.
- PAVIS, Patrice. **La Mise en scène contemporaine:** Origines, tendances, perspectives. Paris: Armand Colin, 2007.

PLANCHON, Roger. Lecture des classiques: entretien avec Jean-François Halté et Charles Tordjman. **Pratiques:** linguistique, littérature, didactique. Lorraine, juillet 1977, ed. 15-16, p. 34-61.

PLASSARD, Didier. **L'auteur et le metteur en scène:** aperçus d'un combat. SFLGC, Bibliothèque comparatiste, 2014. Disponible sur le site:: <http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-aperçus-dun-combat/>

VITEZ, Antoine Vitez. **Le Théâtre des idées.** Paris: Gallimard, 1991.