



HAL
open science

Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine

Didier Plassard

► **To cite this version:**

Didier Plassard. Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine. Théâtre/Public, 2009, La marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements, 193, pp.22-25. hal-01574546

HAL Id: hal-01574546

<https://hal.science/hal-01574546>

Submitted on 15 Aug 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine¹

Didier PLASSARD

*You think I take it very seriously? I cannot take it seriously enough.
If there is a solemn thing at all in Life, only a marionette can interpret it on a stage.*

E. G. Craig

Que peut la marionnette ?

S'il est une question qui mérite d'être posée concernant la place de la marionnette dans la création théâtrale contemporaine, c'est sans doute celle de ses usages, de leurs constantes et de leurs enjeux spécifiques. À l'intérieur d'un paysage aussi mouvant que celui des arts visuels aujourd'hui, l'hybridation croissante des pratiques scéniques et leur dissémination dans différents champs d'expérimentation peuvent en effet donner le sentiment d'une perte d'identité. Quand le théâtre d'acteurs, la danse, le cinéma, l'opéra ou la vidéo empruntent aux marionnettes², et quand cet art se renouvelle lui-même par l'appel aux disciplines voisines, on est conduit à se demander s'il constitue toujours une branche relativement autonome et cohérente ou si, comme je l'envisageais il y a un peu plus de quinze ans³, il ne court pas le risque de disparaître dans l'ensemble indifférencié du « spectacle vivant », réduit aux dimensions d'un répertoire de techniques de manipulation. Subsiste-t-il en somme, en dehors de ses formes traditionnelles, quelque chose que l'on peut continuer d'appeler « théâtre de marionnettes », avec ses langages et ses imaginaires propres ? Et, si c'est le cas, à quels besoins particuliers répond-il ? Que peut la marionnette aujourd'hui que ne pourrait l'acteur vivant, ou qu'il ne pourrait accomplir sans elle ?

Par leur brutalité même, ces questions – celles que posent, par exemple, les jeunes marionnettistes au seuil de leur formation⁴ – appellent plusieurs ordres de réponses. En premier lieu, peut-être, celles-ci : il n'est pas certain que les mutations de nos sociétés, de nos modes de vie et de nos expressions artistiques aient rendu caduques les considérations sur ce sujet d'un Kleist, d'un Jarry, d'un Maeterlinck ou d'un Craig. Par ses qualités plastiques et cinétiques, quels que soient les matériaux et les techniques employés, par ses qualités expressives, aussi, la marionnette continue de porter sur la scène d'autres images du mouvement, de la corporéité, de l'inscription dans le monde visible ou invisible – donc de la

vie – que celles que produisent acteurs et danseurs. De même le jeu du marionnettiste avec son instrument peut-il toujours se lire comme l'allégorie de relations de pouvoir, comme la mise en scène d'une dissociation psychique ou celle d'un prolongement fantasmatique du moi, toutes dimensions symboliques que les propositions artistiques n'ont jamais cessé de mettre en scène. La sortie des marionnettes hors des castelets, soit par l'intégration dans le théâtre d'acteurs ou dans la danse, soit par l'invention des nouvelles formes du théâtre de figures ou du théâtre d'objets, ne conduit donc pas nécessairement à l'abandon de leurs qualités premières. Sans doute contribue-t-elle même, au contraire, à les manifester avec plus d'évidence et devant un public plus diversifié.

Mais, parce que le jeu à vue constitue, depuis plusieurs décennies, l'une des modalités dominantes du spectacle de marionnettes, ni les caractéristiques propres des figures, ni leurs diverses lectures traditionnelles – aussi riches soient-elles – ne définissent à elles seules la place et la fonction de cet art pour aujourd'hui. Simple table devant quelques rangées de spectateurs, pavé des rues ou plateau d'une salle à l'italienne, l'espace scénique à découvert donne à voir simultanément la présence du marionnettiste, celle de la marionnette et celle du public, faisant ainsi théâtre du geste même de la manipulation. Aussi est-ce à l'intérieur de cette visibilité généralisée, et qui tend toujours plus à se renforcer (les artistes n'étant plus nécessairement vêtus de noir, le visage inexpressif, ni positionnés en retrait par rapport aux figures qu'ils animent), que le renouvellement des enjeux de ce spectacle se dessine avec la plus grande évidence, en tant que mise en scène, justement, de la relation interpersonnelle. Plus précisément : délaissant les connotations religieuses, philosophiques, politiques ou psychanalytiques dont celle-ci (même à l'intérieur du castelet) pouvait à l'occasion se charger, le théâtre de marionnettes contemporain, dans le face-à-face de l'artiste et de son instrument, me paraît explorer cette relation sous un jour qui lui était jusque là inhabituel, la dimension éthique, le « penser à l'autre » tel que l'a mis en lumière Emmanuel Lévinas.

Envisager cette question depuis un terrain d'observation aussi modeste, aussi mineur que la marionnette, peut prêter à sourire. Bien sûr, il faut en passer par des réductions et des simplifications ; bien sûr, le questionnement éthique tend à se diluer dans des considérations plus superficielles, plus immédiates, plus quotidiennes aussi en quelque sorte. Mais c'est au prix de telles simplifications que l'art, parfois, parvient à frayer un chemin à l'émotion et, au-delà, à la pensée.

Le rapprochement des corps

L'histoire de la marionnette occidentale, dans la seconde moitié du 20^e siècle, est pour beaucoup

l'histoire d'un changement de dispositif visuel. Traditionnellement, en Europe, les marionnettistes n'avaient recours qu'à deux grandes familles de manipulation : par le haut, depuis les cintres, en manœuvrant la marionnette à l'aide de tringles métalliques ou de fils ; ou par le bas, depuis les dessous, pour la marionnette à gaine. Dans un cas comme dans l'autre, cependant, le ou les manipulateur(s) n'étaient jamais visible(s) du public, et la scène des marionnettes, le « castelet », se présentait comme une boîte scénique en réduction, la découpe d'un espace théâtral retranché, derrière son cadre, de celui du public. Caché au-dessus ou au-dessous de la marionnette, le marionnettiste entretenait avec celle-ci un rapport qui connotait soit l'appel de l'âme vers son créateur, sa dépendance à son égard, soit la pulsion vitale, l'énergie corporelle venue des motivations premières de l'individu : satisfaire ses appétits, imposer sa volonté à l'autre, survivre en parvenant à s'extraire d'une situation dangereuse ou embarrassante⁵.

D'autres formes théâtrales traditionnelles, en Asie notamment, reposent sur des dispositifs spatiaux entièrement différents : ainsi le Bunraku dont les figures sont manipulées à vue par des marionnettistes vêtus et (pour certains) cagoulés de noir, placés derrière elles, sur une scène aux dimensions humaines. On peut considérer, avec la plupart des historiens, que c'est vraisemblablement la découverte de ce dispositif qui a conduit les marionnettistes européens, dans les années 1950-1960, à sortir de leurs castelets pour expérimenter de nouvelles formes de relation spatiale, en apparaissant désormais dans le même champ visuel que les figures qu'ils animaient. Comme toujours cependant, cette évolution ne s'explique pas seulement par une influence extérieure : il fallait que ce dispositif répondît à des besoins bien réels pour que, né d'un emprunt ou d'une expérimentation, il finisse par s'imposer progressivement.

De telles ruptures esthétiques sont toujours déterminées par de multiples causes. Je n'en évoquerai qu'une : l'abandon de la manipulation verticale (soit par le haut, soit par le bas) au profit d'une manipulation horizontale a permis aux marionnettistes de sortir des schémas religieux, structurés par l'opposition du ciel et de la terre, de l'âme et du corps, pour porter sur la scène un monde immanent, préservant la part du mystère et de l'inquiétude métaphysique (c'est même là, parce qu'il anime l'inanimé, l'une des fonctions toujours actuelles du spectacle des marionnettes), mais où l'interaction entre les hommes passait au premier plan. Cette transformation, cependant, s'est accomplie par étapes, la première ayant été le dévoilement de la manipulation verticale, c'est-à-dire des liens entre le visible et l'invisible, entre l'être et les forces qui le font agir. Dès 1916-1918, Craig, composant son *Théâtre pour les fous*, s'amusait à mettre en scène ce dévoilement :

MME ARETE. (*rêveusement*). Monsieur Poisson ! Monsieur Poisson ! Mais enfin, où peut-il être allé ?... Je ne l'ai pas vu disparaître. Je crois qu'il m'aime bien, mais il a encore besoin de faire des progrès. N'empêche,

c'est la mode de... Au secours ! Au secours ! Quelque chose cloche ! (*Tambour, grondement du tonnerre dans le lointain.*)
(*Elle tombe à la renverse et se retrouve assise, les bras tendus, ses fils sont violemment secoués et une Main descend – le doigt pointé.*)

UNE VOIX D'EN-HAUT (*voix très grave*). Madame Arête, Madame Arête, Madame Arête ! Prêtez l'oreille à la voix de votre Créateur. Vous êtes une très vilaine petite fille, et vous pourriez bien aller en enfer, Madame Arête. Voici vos fils... vous êtes tout à fait libre, Madame Arête. Je ne les tirerai jamais plus, jamais plus.
(*Un grondement de tonnerre. Les fils tombent sur les épaules de Mme Arête.*)

(*Musique*)

Vos fils seront coupés, Madame Arête (*Des ciseaux descendent et coupent les fils ; on entend à chaque fois un « snip »*), oui le cordon lui-même sera rompu : et la Trop-Peu-Fière sera transformée en poupée... oui, même en petit zoziau. Madame Arête, vous m'avez déçue.

MME ARETE. (*faiblement*). C'est que le serpent m'a tentée, ô Seigneur.⁶

Traitée ici sur le mode parodique, la mise en scène de la relation de dépendance entre la figure et le manipulateur deviendra, tout au long du 20^e siècle, un procédé récurrent du spectacle de marionnettes. Soit de façon comique : dans un spectacle créé en 1951, Gustaf, le clown du marionnettiste allemand Albrecht Roser, apostrophait ce dernier en lui demandant aussi de démêler ses fils. Soit avec des accents plus inquiétants : *La Tête folle*, l'une des courtes pièces du *Figurentheater Triangel*, d'Ans et Henk Boerwinkel, montrait Polichinelle grimant le long de ses fils, à la recherche de son créateur ; puis, dans *Le Provocateur*, on le voyait s'emparer d'une paire de ciseaux, couper un à un les fils, et retomber inerte. Les marionnettes à gaine, de même, peuvent se trouver brutalement confrontées aux mains dénudées de leur manipulateur (c'est la fin du sketch *Les Mains* de Pierre Albert-Birot⁷), ou bien tenter, en se dégantant de manière burlesque, d'échapper à leur emprise.

Sortir du castelet, paraître aux yeux du public n'a donc pas seulement des incidences esthétiques, en obligeant à repenser la scénographie, la formation du marionnettiste qui se rapproche toujours plus de celle de l'acteur, etc. Les implications symboliques d'une telle décision conduisent l'artiste à construire une relation de proximité, de familiarité avec les figures qu'il anime. Usant de fers fixés à l'arrière de la marionnette, de tiges, ou de plus en plus souvent manipulant directement les membres, la nuque, le tronc de la figure, le marionnettiste la tient au plus près, jusqu'à engager parfois le corps à corps avec elle. Ilka Schönbein, élève d'Albrecht Roser, décrit en ces termes le processus qui l'a conduite à changer de techniques de manipulation :

Petit à petit, j'ai coupé tous les fils de mes marionnettes et je les ai autorisées à venir de plus en plus près de moi. Depuis ce temps-là, il n'y a plus ni fil ni bâton entre la marionnette et moi ; à leur place j'expérimente toujours de nouvelles techniques de manipulation à l'aide de mon propre corps, je joue avec les mains, avec les pieds, avec la tête ou avec les fesses.⁸

Si l'inégalité entre les deux présences scéniques peut subsister, elle tend beaucoup à s'estomper, et c'est plutôt le caractère indissociable du lien qui les unit, leur relation de dépendance mutuelle, que met en avant cette nouvelle configuration spatiale. Ceci se manifeste tout particulièrement dans le principe du

corps castelet exploré par Alain Recoing dans son Théâtre aux Mains nues, et dont les compagnies LàOù (pour une adaptation du *Faiseur d'histoires* de Kossi Efoui⁹) ou Théâtre qui (pour *Vous qui habitez le temps* de Valère Novarina¹⁰) ont pu donner des applications saisissantes : accueillant la figure dans le contact physique avec son propre corps transformé en abri, en obstacle ou en paysage, le marionnettiste construit avec elle un espace tout à la fois étrange et complice, intime et fantasmatique, où le plus léger déplacement de l'un comme de l'autre ouvre le champ à de nouvelles émotions.

Le devenir-personnage du manipulateur et la responsabilité

Sur le plan dramaturgique, la co-présence de la marionnette et de son manipulateur peut donner lieu à de multiples interactions dès que l'artiste commence de mettre en scène la manipulation : c'est-à-dire lorsqu'il cesse d'adopter une présence en retrait, uniquement instrumentale, pour faire apparaître, même fugitivement, le pouvoir qu'il exerce sur la figure et le monde qu'elle habite. Le rôle du manipulateur, maître du jeu, et celui du conteur, faisant surgir les personnages et les situations évoqués par son récit, sont donc les premiers modes d'intervention dont le marionnettiste a pu se servir pour apparaître, les premières justifications de sa nouvelle visibilité. Dans l'un et l'autre cas, la gamme de ses effets de présence apparaît presque infinie, depuis l'histrionisme revendiqué de Massimo Schuster manipulant les sculptures d'Enrico et Andrea Baj pour *Illiade* (1988) jusqu'aux interventions les plus discrètes, chez Rezo Gabriadzé par exemple : à la fin du *Chant pour la Volga* (1994), au moment où mourait la jument Natacha, tuée par une balle perdue pendant la bataille de Stalingrad, les mains gantées de noir de l'un des manipulateurs s'enfonçaient dans la neige pour verser un peu de celle-ci sur son cadavre, puis déposaient autour de l'animal le cerceau qui avait symbolisé ses rêves d'artiste, construisant ainsi la sépulture que ne pouvait édifier le cheval Aliocha écrasé de douleur.

Parce que la marionnette est le plus souvent de taille réduite, parce qu'elle nécessite, pour vivre sous nos yeux, que des mains l'accompagnent, les gestes les plus simples de la manipulation – surtout s'ils commandent directement ses mouvements, ou par le biais de courtes tiges – évoquent presque irrésistiblement la protection et la sollicitude de l'adulte face au très jeune enfant : aider à se lever, à marcher, à se saisir d'un objet, à mettre ou ôter un vêtement... Nombreux sont les spectacles, y compris de marionnettes « tout public », qui usent de ce puissant levier émotionnel au point de construire une partie de leur dramaturgie sur le rapport entre un être minuscule, démunie, sans apprentissage du monde, et le visage ou le corps démesurément grands du marionnettiste, témoin bienveillant ou observateur inquiétant de ses gestes. Dans *Petites âmes*¹¹, par exemple, Paulo Duarte montre l'étonnement de l'une de ces figures, nue, presque squelettique, devant les images différées de ses propres mouvements, puis

devant le moulage d'un pied ou d'une main disproportionnés, sous le regard surplombant du marionnettiste. Lorsque ce « Marcheur » découvre les empreintes vidéo de sa silhouette, comme autant de reflets étrangement arrêtés, ce sont les premières formes de la prise de conscience de soi, ce que Jacques Lacan appelait le stade du miroir, qu'il nous semble voir revivre à travers ses interrogations et ses tâtonnements.

« La proximité du prochain est la responsabilité du moi pour un autre », écrit Emmanuel Lévinas¹². En se rapprochant du corps du marionnettiste, la marionnette contemporaine entre justement dans cet espace de la responsabilité, elle devient presque instantanément, parce que petite, fragile, dépendante, une figure particulièrement saisissante de la relation à l'autre. À ce point, déjà, une forme de questionnement éthique commence d'être mise en jeu, et ceci d'autant plus fortement que, par son double statut d'objet et de figure humaine, la marionnette porte à son point d'incandescence l'ambivalence que discerne Lévinas lorsque nous regardons le visage d'autrui :

[...] le rapport au Visage est à la fois le rapport à l'absolument faible – à ce qui est absolument exposé, à ce qui est nu et dénué, c'est le rapport avec le dénuement et par conséquent à ce qui est seul et peut subir le suprême esseulement qu'on appelle la mort ; il y a par conséquent dans le Visage d'Autrui toujours la mort d'Autrui et ainsi, en quelque manière, incitation au meurtre, la tentation d'aller jusqu'au bout, de négliger complètement autrui – et en même temps, et c'est ça la chose paradoxale, le Visage est aussi le « Tu ne tueras point ». Tu-ne-tueras-point qu'on peut expliciter aussi beaucoup plus ; c'est le fait que je ne peux laisser autrui mourir seul, il y a comme un appel à moi [...].¹³

Parce qu'elle cesse d'être un objet inerte pour devenir un autre face à moi, parce qu'elle peut ainsi être ce visage de l'autre qui tout à la fois suscite ma tentation de le tuer (et ceci d'autant plus impunément qu'il s'agit là d'un simulacre dont la « mort » pourra résulter du seul refus de l'animer) et m'oblige à respecter l'interdit du meurtre, la marionnette contemporaine porte à la scène, dans le face-à-face de la figure et du manipulateur, ma responsabilité face à l'autre : elle m'oblige, sur le mode d'une fiction apparemment sans conséquence, à prendre la mesure de ce que l'existence de cet autre engage et signifie pour moi.

Cette dimension éthique se manifeste avec plus d'évidence encore lorsque le marionnettiste devient véritablement acteur, pénétrant à l'intérieur de la fiction où évolue la figure qu'il anime : lorsque l'un et l'autre commencent d'habiter le même monde, et non plus seulement le même espace. Il existe, bien sûr, de multiples déclinaisons thématiques de ces relations, depuis la séduction jusqu'à la possession, depuis la protection jusqu'à la révolte, depuis la gémellité jusqu'à la domination. Ilka Schönbein, par exemple, en explore les versants les plus dérangeants depuis *Métamorphoses* (1994) : mère accouchant d'un enfant, araignée enserrant dans ses pattes une jeune fille, rat lascif la forçant à danser le tango avec lui... Hoichi Okamoto, jouant de masques et de figures de taille humaine (par exemple dans *Miroku*

Densho, 2000), déploie quant à lui toutes les fascinations du dédoublement, jusqu'à instaurer le doute sur les identités respectives du marionnettiste et de la marionnette. La thématique de leur relation peut aussi naître de la technologie : dans *Mitoyen*¹⁴, Renaud Herbin et Nicolas Lelièvre, jouant des ruptures d'échelles que permettent écrans et projections vidéo, parviennent à inverser les rapports de taille et le jeu des regards entre l'acteur et une minuscule marionnette dont seul un premier grossissement à l'image, un peu plus tôt, permettait aux spectateurs de voir les déplacements à l'intérieur de son appartement. Le soin avec lequel, ensuite, une autre figure, constituée seulement d'un bras et d'une tête, est portée par l'acteur contre sa jambe, tel un enfant accroché au pantalon d'un adulte, prolonge ainsi l'étrangeté de ce monde où le petit et le grand peuvent basculer l'un dans l'autre.

Mais c'est sans doute *Des nouvelles des vieilles*¹⁵ de Julika Mayer qui, parmi les productions récentes, a montré avec le plus de force la dimension éthique du dialogue entre la marionnette et le manipulateur. Reprenant les principes hyperréalistes des sculptures de l'artiste britannique d'origine australienne Ron Mueck, Paulo Duarte a construit la figure, saisissante de vérité en dépit de sa taille (1,20m), d'une très vieille femme. Tandis que l'installation sonore fait entendre les paroles recueillies au cours d'entretiens avec des personnes âgées, dans la bousculade des rires, des souvenirs et des émotions mêlés, la marionnettiste élabore un duo qui la voit prendre l'aïeule sur ses genoux, se coucher auprès d'elle pour lui faire un appui de son corps, l'accompagner sur quelques pas puis l'entraîner dans une danse qui la projette en l'air, soudain légère et gracieuse comme à l'intérieur d'un rêve. Trop petite pour s'enfermer durablement dans l'illusion réaliste, assez grande pour qu'on s'y laisse prendre par instants, la marionnette permet à la fois que se tendent les puissants ressorts de l'identification et que se découvre l'horizon de la réalisation fantasmée des désirs : oublier les frontières de l'âge et du corps promis à la mort, rendre les soins reçus dans l'enfance, exprimer une affection refoulée... Par-delà la gamme des projections et des émotions, l'exigence de « ne pas laisser autrui mourir seul », tel que la rappelait Lévinas, se trouve ici presque explicitement convoquée.

Les visages de l'autre

Si elle est un visage de l'autre, si, dans le jeu à découvert avec le marionnettiste, elle se fait l'interprète privilégié de notre relation à autrui, bien des choix plastiques qui président aujourd'hui à la construction de la marionnette sont à comprendre sous ce jour. L'altérité, en effet, peut se manifester sous sa forme la plus abstraite, comme pur objet de spéculation – mais aussi, à l'occasion, d'effroi ou de fascination : figures schématiques, masques anonymes et inexpressifs, tels certains de ceux, imités du théâtre nô, dont se sert Hoichi Okamoto. Parfois, les dimensions naturelles d'un corps humain, ses vêtements et le

moulage de la tête à la ressemblance d'un visage réel (celle de l'interprète, dans *Twin rooms* de Nicole Mossoux et Patrick Bonté, 1994 ; ou celle d'autres personnes, dans *Une belle enfant blonde* de Gisèle Vienne, 2005) confèrent au contraire à cet autre, devenu un véritable double, une densité de présence des plus inquiétantes, au bord du fantasme : la dissociation schizophrénique, alors, n'est pas loin. Beaucoup plus souvent, comme je l'ai déjà indiqué, le choix de conserver à la marionnette ses dimensions traditionnelles de personnage miniature fait d'elle l'équivalent d'un très jeune enfant qu'un adulte accompagnerait dans son exploration de l'univers.

On ne peut manquer d'être frappé, enfin, par la fréquence avec laquelle les marionnettes apparaissent comme autant d'images dégradées, grotesques ou dérisoires, de l'homme. Par leurs proportions – ce qui, en un sens, s'inscrit dans la tradition populaire de cet art, avec son usage de la déformation caricaturale –, leurs matières, leurs formes : visages chiffonnés, traits juste ébauchés (comme sur les pantins réalisés par Francis Marshall pour *Entre chien et loup* de Daniel Lemahieu, dans la mise en scène de François Lazaro, 1994), les marionnettes contemporaines oscillent entre l'humain et le non-humain – animal, objet ou simple matériau. Corps presque morts, humains rongés par la bestialité, êtres indistincts mettant en scène l'humanité pour une fable d'aujourd'hui, elles offrent un portrait de l'homme en chose, une image redoublée de l'altérité.

De tels visages nous obligent à faire face à nos peurs, nos ridicules, nos impulsions premières, nos fragilités. À nous remémorer d'autres figures de l'humain, marquées par la douleur, la misère, la vieillesse, le passé. À nous réconcilier avec les deux extrémités de notre destin biologique : l'à peine né, le non-initié, avec toute la puissance de dévoilement qu'il possède encore, et le mort en instance, explorant les ultimes soubresauts de la vie. Ce que peut la marionnette, c'est aussi, en nous montrant ses bords, à étendre le spectre des visages de l'humain.

¹ Cet article reprend en partie le texte d'une conférence prononcée en mai 2007 à Binic (Côtes d'Armor), à l'invitation de l'association DéMÉTher.

² Voir notamment *Alternatives théâtrales*, n° 65-66 (Bruxelles, novembre 2000) et n° 80 (Bruxelles, 4^e trimestre 2003), ainsi que *Puck*, n° 15, L'Entretiens, 2008.

³ Didier PLASSARD, « Le corps tremblé de l'homme », *Puck*, n° 5, IIM, Charleville-Mézières, 1992, pp. 24-29.

⁴ Je remercie Jean-Louis Heckel et les élèves de l'ESNAM d'avoir attiré mon attention sur ce point.

⁵ Voir Enno PODEHL, « La perception spatiale du manipulateur », in D. PLASSARD (dir.), *Les Mains de lumière*, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette, 2^e édition, IIM, Charleville-Mézières, 2004, p. 340.

⁶ Edward Gordon CRAIG, « La Fin de M. Poisson et de Mme Arête », trad. M. Chénétier, *Théâtre pour les fous*, inédit. Une édition bilingue du *Théâtre pour les fous*, réalisée par Marion Chénétier, Marc Duvillier et Didier Plassard pour l'Institut International de la Marionnette, est actuellement en préparation.

- ⁷ Pierre ALBERT-BIROT, *Les Mains* (1928), *Théâtre VI*, Rougerie, Mortemart, 1980, pp. 241-249.
- ⁸ Ilka SCHÖNBEIN, « Une école sévère, mais inégalable », *Puck*, n° 12, 1999, p. 45.
- ⁹ *Dans la nuit cette femme et moi*, d'après *Le Faiseur d'histoires* de Kossi EFOUI, msc. Renaud HERBIN, La Passerelle, Saint-Brieuc, 2000.
- ¹⁰ Valère NOVARINA, *Vous qui habitez le temps*, msc. Nicolas GOUSSEFF, Théâtre de la Commune, Aubervilliers, mai 2005.
- ¹¹ Paulo DUARTE, *Petites âmes*, msc. P. DUARTE et R. HERBIN, Bonlieu, Scène nationale d'Annecy, 2008.
- ¹² Emmanuel LEVINAS, *Entre nous*, Grasset / Livre de poche, Paris, 1991, p. 193.
- ¹³ *Ibid.*, p. 114.
- ¹⁴ Renaud HERBIN et Nicolas LELIEVRE, *Mitoyen*, msc. R. HERBIN et Julika MEYER, Théâtre National de Bretagne, Rennes, 2006.
- ¹⁵ Julika Meyer, *Des nouvelles des vieilles*, Le Triangle, Rennes, 2007.