



HAL
open science

La marionnette, ou la mimésis complexe - La complexité des figures dans le théâtre en tant que mimésis

Didier Plassard, Cristina Grazioli

► To cite this version:

Didier Plassard, Cristina Grazioli. La marionnette, ou la mimésis complexe - La complexité des figures dans le théâtre en tant que mimésis. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2018, 32, pp.56-72. 10.5965/1414573102322018056B . hal-03185372

HAL Id: hal-03185372

<https://hal.science/hal-03185372>

Submitted on 28 Jun 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**La marionnette, ou la mimésis complexe
&
La complexité des « figures » dans le théâtre
en tant que « mimesis »**

**A marionete, ou a mimeses complexa
&
A complexidade das “figuras” no teatro enquanto
“mimese”**

*Didier Plassard*¹
*Cristina Grazioli*²

Résumé

L'objectif de cette intervention à deux voix est d'essayer de définir quelques-unes des propriétés de la marionnette envisagée en tant qu'instrument théâtral particulier, à l'intérieur du paysage des pratiques scéniques contemporaines. Notre postulat de départ, en effet, est que les transformations des sociétés humaines obligent les expressions artistiques à redéfinir périodiquement leurs contours, leurs techniques et leurs fonctions, dans une tension dialectique entre le passé et l'avenir.

Mots-clés: Marionnette; mimésis complexe; figure

Resumo

O objetivo desta intervenção a duas vozes é tentar definir algumas das propriedades da marionete encarada como instrumento teatral particular, no cenário das práticas cênicas contemporâneas. Nossa postulação de partida é que as transformações das sociedades humanas obrigam as expressões artísticas a redefinir periodicamente seus contornos, suas técnicas e suas funções, em uma tensão dialética entre o passado e o futuro.

Palavras-chave: Marionete; mimese complexa; figura

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Professeure d'études théâtrales à l'Université Paul Valéry - Montpellier III. Son travail porte sur le théâtre des XXe et XXIe siècles (dramaturgie, mise en scène), les avant-gardes, les relations entre le théâtre et les autres arts (beaux-arts, cinéma, vidéo), le théâtre de marionnettes et les nouvelles technologies. Il a enseigné à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, à l'École Nationale de Théâtre de Bretagne et à l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier. Il est membre du Conseil d'Administration de l'Institut International de la Marionnette et du Conseil Scientifique de la Commission de Recherche et de Publication de l'UNIMA. France.

² Professeure d'histoire du théâtre et des arts de la scène ainsi que d'histoire et d'esthétique de l'éclairage scénique à l'université de Padoue. Les pistes d'investigation de sa recherche portent sur la relation entre le théâtre et les arts visuels, le théâtre allemand au début du XXe siècle, l'esthétique de la marionnette et l'éclairage au théâtre. Elle est membre du Comité scientifique international de la Revue d'Histoire du Théâtre. Italie.

Didier Plassard = L'objectif de cette intervention à deux voix est d'essayer de définir quelques-unes des propriétés de la marionnette envisagée en tant qu'instrument théâtral particulier, à l'intérieur du paysage des pratiques scéniques contemporaines. Notre postulat de départ, en effet, est que les transformations des sociétés humaines obligent les expressions artistiques à redéfinir périodiquement leurs contours, leurs techniques et leurs fonctions, dans une tension dialectique entre le passé et l'avenir.

Les mutations technologiques et sociétales que nous traversons depuis un peu plus d'une vingtaine d'années ont conduit, les arts de la scène à se redéfinir en tant que formes du spectacle vivant, en mettant en avant le paradigme de la présence réelle des interprètes, avec ses potentialités spécifiques (telles qu'elles se manifestent par exemple dans les formes performatives, entre jeu du personnage et jeu de l'interprète) et ses variations liées notamment à l'utilisation conjointe des corps et des images.

Qu'en est-il, sur ce point, des arts de la marionnette ? Existe-t-il des opérations symboliques qui leur sont propres ? Pouvons-nous dire, comme le fait l'écrivain Daniel Lemahieu, «que la marionnette ou l'objet font ce que l'acteur ne peut pas faire³» ?

Si la marionnette peut être chargée de faire «ce que l'acteur ne peut pas faire», cela signifie bel et bien que cet instrument théâtral, quels que soient ses modes de fabrication et d'animation, est doté de capacités qui n'appartiennent qu'à lui et dont nous perdrons la jouissance si nous renoncions à ses services. Mais quelles sont ces qualités ? Voilà la question qu'il faut élucider, tâche d'autant plus difficile que, depuis deux générations, les artistes œuvrant sur ces territoires ont renversé la plupart des repères jusque-là établis. C'est à ce travail d'élucidation de ce que fait la marionnette, donc aussi de ce qui fait la marionnette, que nous aimerions apporter ici une contribution sous la forme de quelques hypothèses de travail.

Cristina Grazioli = En adoptant comme prémisse les questions posées par Didier Plassard, je reprends la référence proposée: «la marionnette ou l'objet font ce que l'acteur ne peut pas faire». À ce propos je pose une question qui pourrait être évidente: qu'est-ce que nous entendons aujourd'hui quand nous parlons de «marionnette»? C'est pour cette raison que j'ai déplacé les termes dans le titre, comme dans un miroir qui reflète celui proposé par DP, en introduisant le mot «Figure», qui comme on le sait est la définition qu'on a choisie en Italie à partir d'un certain moment (la fin des années 1970⁴) pour définir le «Nouveau» théâtre de marionnettes. «Figure» me semble pouvoir comprendre le syntagme «Marionnette et objet», par rapport à notre contexte de réflexion: un mot complexe pour une sémantique qui s'articule selon un dessin multiforme. «Figure» au sens rhétorique («Unité linguistique ou disposition d'unités linguistiques comportant un écart sensible par rapport à la norme ou à l'usage», Larousse); mais aussi visage, corps, image – dans plusieurs acceptions; et encore "typologie" de l'humain; et puis «l'enchaînement des mouvements dans certaines pratiques – sport, danse...», Larousse). Toutes ces significations portent l'attention sur une composition, un ensemble, donc elles impliquent des *relations*.

3 Daniel Lemahieu. *Le geste et l'objet* – Pour un manifeste Clastic. Inédit, 2014.

4 *Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione*, Exposition par Fiorenza Bendini, Florence, 1979; cf. Antonio Attisani, «Teatri possibili », *Quaderni di Teatro*, (*Fingere figure*), 31, 1986, p. 17-37: 27.

Ce qui fait glisser la question de l'identité de la marionnette dans la question des procédés, et par conséquent des qualités de cette « entité » dans le processus que Didier Plassard a mis au centre de l'attention, et qui nous occupe ici. Je pourrais ajouter l'hypothèse de considérer la notion de « figural », telle que Deleuze l'utilise (j'y reviendrai après). Tout ça nous invite à éviter de définir la Marionnette en soi mais plutôt à la considérer comme le résultat de combinaisons et de rapports. Ce qui nous amène au sujet de cette journée (*corps, objet, marionnette, espace*).

Par rapport aux qualités de la Marionnette, j'introduis ici une référence à l'univers beckettien évoqué par *Pour finir encore*: Beckett est l'auteur qui à mon avis ouvre à une conception du théâtre où la marionnette peut accomplir ses *qualités* contemporaines.

Le paysage créé par Beckett (et par d'autres artistes à la moitié du XX^e siècle) semble avoir été peuplé de ses propres « figures » sur scène dans les dernières décennies, et je me demande si on pourrait faire coïncider ce changement avec les moments où l'on remarque un changement dans le statut des relations entre marionnette et marionnettiste.

Dans ce contexte, « ce que l'acteur ne peut pas faire » est exactement ce que Kleist préfigure, mais qui demeure un idéal et qui ne correspond pas à des pratiques de scène (ce qui implique illusion, expérience, émotions et implication de la perception du spectateur) qui permettent de réfléchir sur les procédés de fruition. La réflexion kleistienne reste inaccomplie (non entendue et non transposée) jusqu'au début du XX^e siècle, lorsqu'elle se déploie dans toute une série d'évidences et de déclinaisons, qui seront à la postérité – jusqu'à nos jours.

La marionnette : un corps inerte

D.P. = Peut-être faut-il, comme l'a proposé François Lazaro, « en finir avec la marionnette », c'est-à-dire en finir avec une certaine idée de la marionnette: en particulier avec sa définition la plus commune, centrée sur l'idée d'une animation de la matière, et sur la qualité des mouvements qui en résultent. Cette définition est prestigieuse, puisqu'elle se place sous le double patronage de Kleist dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), et de Craig qui, dans *Marionnettes et poètes* (1921), affirmait que la marionnette « est un modèle de l'homme en mouvement⁵ ».

Définir la marionnette par l'animation et par les qualités cinétiques qui s'y révèlent, comme ce fut majoritairement le cas dans le contexte de la modernité, continue d'être un levier puissant pour les imaginaires de cet art⁶. Mais cette définition ne suffit plus à dessiner le périmètre de ce que fait aujourd'hui la marionnette sur la scène, car elle vient y répondre à d'autres attentes, d'autres besoins: ceux, notamment, d'une confrontation et d'un dialogue entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est pas. Ce sont ces besoins que formulait Tadeusz Kantor dans son manifeste du *Théâtre de la mort*, en une proposition que vingt ans plus tard, en avril 1996, François Lazaro et Daniel Lemahieu ont ressaisie telle une devise pour la placer en épigraphe de leur propre *Manifeste du théâtre clastique*: « Le concept de vie ne peut être réintroduit dans l'art

5 Edward Gordon Craig. *Marionnettes et poètes*. *L'Annuaire théâtral*, n° 37, Université d'Ottawa, CRCCF/SQET, 2005, p. 140.

6 À condition toutefois de modifier la perspective: Ce n'est évidemment plus la perfection du tracé de ce mouvement qui nous fascine sur la scène des marionnettes, mais plutôt son origine fictive: l'illusion que le mouvement est produit par la marionnette elle-même.

que par l'absence de vie.»

Il ne s'agit pas là d'une fascination temporaire, née de l'ébranlement produit par les mannequins de *La Classe morte* sur le théâtre occidental des dernières décennies du 20^e siècle, mais bien d'un changement de cap décisif dans l'exploration des territoires imaginaires qu'arpentent les marionnettistes. Dans bien des productions de la scène marionnettique actuelle, nous assistons à la confrontation de l'énergie de l'acteur avec la force d'inertie de l'objet, et à toutes les ébauches de tragédie, de drame, de farce ou de comédie qui peuvent naître de leur rencontre sur un même plateau: ce que François Lazaro appelle la «juxtaposition entre l'inerte et le vivant».

Exit, donc, le mouvement comme caractéristique fondatrice du théâtre de marionnettes aujourd'hui. *Exit*, surtout, le mouvement venu fictivement de la marionnette même: le travail de l'acteur avec l'objet ne se définit plus par sa capacité à animer la matière, à donner à croire que l'objet bouge et se déplace de lui seul, mû par sa propre volonté. Pour qui le regarde avec un peu d'attention, l'acteur, dans bien des spectacles actuels (je pense par exemple à Gisèle Vienne), joue en effet le plus souvent avec la marionnette en maintenant celle-ci dans la sphère de l'inerte: soit qu'il ne la touche pas, soit qu'il se contente de la déplacer ou de l'agiter comme un simulacre sans vie, sans chercher à donner l'illusion qu'elle peut se mouvoir par elle-même.

C.G. = Dans le même sens, il est vrai que, bien que la Marionnette de Craig a été un modèle (et une référence) incontournable, il faut regarder moins loin dans le temps pour pouvoir saisir des conséquences concrètes sur la scène.

L'enjeu est justement la précision des différentes modalités de relations qui se produisent au niveau de «gradation» du «souffle» de vie (c'est à-dire: le degré de vie différent qui se manifeste dans chaque mise en jeu du mouvement par rapport au contact et/ou à la distance entre marionnettiste et objet). Dans cette direction on pourrait aussi considérer certains exemples qui ne font pas partie du territoire «Marionnette» au sens strict, mais qu'il est à mon avis intéressant de comprendre dans le «Marionnettique»: je pense, à titre d'exemple, à Danio Manfredini, *Al Presente*. Dans l'espace clos d'un blanc éblouissant l'acteur donne à voir et à entendre les inquiétudes de l'humain face à une condition de maladie mentale (la création est la réélaboration d'une expérience artistique conduite dans un hôpital psychiatrique); le double de l'acteur en plâtre, immobile, est l'interlocuteur muet du récit morcelé de sa vie⁷. Créé en 1998, *Al presente* est l'exemple d'un procédé où la puissance dramaturgique (et troublante) ne dérive pas d'une relation qui s'appuie sur l'animation mais plutôt découle de la «simple» (mais combien complexe!) présence de l'inanimé.

Il faut rappeler aussi que Danio s'est souvent inspiré de Beckett et de Bacon pour ses créations *Tre studi per una crocifissione*, 1992, entre autres.

La marionnette : un support pour l'imagination

D.P. = Si l'animation de la matière cesse d'être le critère absolu définissant les contours du travail du marionnettiste, que reste-t-il alors pour caractériser ce dernier ? Sur quoi faire

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=uLQfBWm59eY>

reposer, désormais, la spécificité de son art ? Cette spécificité peut être recherchée, me semble-t-il, dans la singularité du dispositif spectaculaire mis en œuvre : une façon particulière de concevoir et d'organiser la représentation théâtrale ou, plus exactement, la mimésis.

Je n'utilise pas ici le mot de mimésis au sens que lui donne la tradition philosophique grecque, Platon et Aristote en tête, celui d'une imitation de la réalité. L'enjeu n'est pas, à cette étape, de réfléchir aux relations qu'entretiennent le monde de l'œuvre d'art et celui de la réalité extérieure, l'image peinte du lit et le lit réel, comme les oppose *La République*; ou, pour ce qui concerne la scène théâtrale, les gestes de l'acteur ou de la marionnette et les actions humaines qu'ils imitent. Je prends plutôt appui sur l'usage qu'en fait le philosophe américain Kendall L. Walton dans *Mimesis as Make-Believe*: dans cet essai sur les « fondements des arts de la représentation », la mimésis est définie par Walton comme une activité basée sur la simulation, le faire-semblant (« *make-believe* »); et, surtout, comme une activité qui mobilise avant tout l'imagination du spectateur. Il s'agit donc d'un renversement de perspective: ce n'est pas l'œuvre d'art qui imite quelque chose, mais nous qui, en prenant appui sur l'œuvre, nous représentons en imagination quelque chose. Qu'elle soit verbale ou non verbale, littéraire, plastique, filmique ou théâtrale, la représentation, dans ce système, repose sur l'utilisation d'un support (*prop*) qui engage notre imagination dans un jeu de simulation. Comme l'écrit Walton: « La fonction, dans tous les sens raisonnables du terme, des œuvres d'art basées sur la représentation est généralement de servir de supports dans des jeux de simulation⁸ ».

Sans entrer plus avant dans le détail de la pensée de Walton, cette définition restreinte de la mimésis, basée sur la coopération entre l'œuvre d'art et son destinataire, me paraît des plus stimulantes pour analyser le jeu de simulation ou de « faire-semblant » sur lequel repose le théâtre de marionnettes contemporain. Si toute forme de mimésis nécessite la présence d'un support sur lequel l'imagination vient prendre appui, nous pouvons en effet distinguer, pour ce qui concerne le théâtre, deux modalités de la mise en œuvre de ces supports.

Dans la première de ces modalités, celle que j'appellerai la mimésis simple, l'acteur est ce support: c'est sur lui et sur les signes qu'il agence dans son jeu que nous prenons principalement appui pour imaginer le personnage. Dans la deuxième modalité, celle de la mimésis complexe, deux supports distincts, au moins, sont mobilisés: l'acteur-manipulateur et la marionnette. La figure imaginaire du personnage se construit mentalement pour nous à partir de la réunion de ces deux supports. Entre les trois pôles alors constitués (l'acteur, la marionnette, le personnage), une relation s'établit, à l'intérieur de laquelle l'acteur et la marionnette contribuent soit alternativement, soit conjointement à la représentation du personnage. La mise en jeu de cette triangulation peut être discrète: elle est même généralement cachée à la vue des spectateurs dans les formes marionnettiques traditionnelles, et s'y donne surtout à entendre à travers la voix de l'acteur-manipulateur: si ce dernier reste invisible, c'est bien lui qui fait parler le personnage.

Dans les formes contemporaines où domine la manipulation à vue, le double jeu de l'acteur et de la marionnette, pour servir de support à l'imaginaire du spectateur et

⁸ Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge, Ma / Londres, Harvard University Press, 1990, p. 51. Traduction : Didier Plassard.

produire la représentation fictionnelle du personnage, est entièrement donné à voir. Ce double jeu peut très vite atteindre une grande complexité, comme le montre par exemple une brève scène extraite des *Portes du regard du Clastic Théâtre*⁹. Une frêle silhouette humaine, immobile sur le seuil d'une porte minuscule, figure un homme de retour chez lui « après des années d'exil » et qui trouve sa porte murée. Pour produire la représentation imaginaire de cette porte murée, trois supports sont mobilisés simultanément:

- le battant de la porte, violemment claqué au nez de la figurine;
- quelques pierres meulées disposées autour du cadre de porte (et non, comme on l'attendrait, à l'intérieur de celui-ci);
- enfin le jeu de François Lazaro, barrant de sa tête ou de sa main l'entrée de la porte, comme une puissance démoniaque qui ferait obstacle au retour de l'exilé

Après que les pierres, ébranlées par les claquements de la porte, se sont écroulées, le marionnettiste, sans transition, prend en charge une part de la représentation de l'exilé: sa mimique exprime tout à coup la colère et l'indignation de l'homme qui lui fait face et qu'il ne cesse pas, pour autant, de fixer durement des yeux. Enfin, dans un troisième temps presque immédiat, François Lazaro endosse le rôle de narrateur en prenant la parole pour désigner l'exilé à la troisième personne: «Comprenez-vous l'émotion vraie de celui qui revient chez lui après des années d'exil et qui trouve la porte murée, l'obstacle irrémédiable?»

La représentation imaginaire de l'homme de retour d'exil s'est donc dissociée, l'espace de quelques brèves secondes, entre la figurine muette placée sur le seuil et le visage furieux de François Lazaro. Plus encore: en moins d'une minute, nous avons vu le marionnettiste se glisser dans trois identités distinctes (l'obstacle, l'exilé, le narrateur) tandis qu'un même élément du monde imaginaire, une porte murée, était figuré à travers les trois supports précédemment énumérés. Ajoutons que l'évocation de l'«obstacle irrémédiable» suit immédiatement, sur scène, la production d'une image inverse, puisque nous venons de voir un mur s'écrouler, et nous aurons une vue d'ensemble du nombre élevé d'informations que doit traiter, dans un temps aussi court, le cerveau du spectateur.

Pourtant, en dépit de l'intrication rapide de ces supports et des glissements imprévisibles des embrayages fictionnels, la situation reste parfaitement compréhensible: si le détail des agencements et des réagencements de l'action scénique échappe aux capacités d'attention du public, les enjeux narratifs de cette scène lui apparaissent clairement. C'est dire combien les dispositifs mimétiques mis en jeu dans le théâtre de marionnettes peuvent véritablement être dits complexes, le travail de production de l'imaginaire pouvant se révéler aussi élaboré que dans l'écriture poétique contemporaine. Si nous considérons, comme certains chercheurs, que les émotions peuvent être produites par un trop grand nombre d'informations que reçoit notre cerveau dans un instant donné, nous comprenons quels sont les enjeux de cette mimésis complexe: représenter la situation dramatique tout en suscitant l'émotion du spectateur par l'entremêlement de signes divergents.

⁹ François Lazaro, *Les Portes du regard*, spectacle créé en 1985 à l'Espace Kiron, dans le cadre des Semaines de la marionnette à Paris.

C.G. = Un bref détour sur le mot « Mimesis » peut renforcer la thèse exposée par Didier Plassard: à partir des réflexions esthétiques qui ont abordé cette question, je m'appuie sur un changement dans les interprétations de ce mot: de façon synthétique on peut mettre en évidence le fait que dans certains études d'esthétique on rejette la logique d'une opposition entre « modèle » et « copie », pour aborder la *mimesis* en tant que coprésence de ces deux mondes parallèles et qui se donnent de manière simultanée¹⁰. Le « précédent », à l'époque de *l'Iliade* – 4 siècles avant l'apparition du terme *mimesis* et du verbe correspondant *mimeomai* au Ve siècle - était « isko » (mot qui a la même racine que « eikon », image, chez Aristote on lit *eikos* comme l'équivalent de « isko ». Cet *eikos* « originel » est d'une certaine manière modifié par les Latins qui le traduisent par « verisimilis », 'vraisemblable', ce qui serait créé sur le préjugé du dualisme platonicien: le modèle (vrai) contre la copie (imitation). Alors que *eikos* à son origine ne contient pas ce dualisme; *isko-eikos* ne renvoie pas en vérité à la vraisemblance (semblable) mais à l'idée d'illusion, de substitution et d'échange. Donc il y aurait eu une déviation du mot dans notre tradition, en direction du signifié péjoratif en tant que « copie¹¹ ».

Il est significatif que dans plusieurs réflexions consacrées à ce sujet (*mimesis*, illusion, jeu) on fait souvent référence à l'enfance (et aux enfants).

Je prends comme exemple un passage de William Kentridge sur l'ombre (que je cite souvent pour différentes raisons). Kentridge est un artiste qui fait de l'esthétique de son œuvre une éthique, qui réfléchit sur son travail, extraordinaire dans la déclinaison de la même « dramaturgie » dans des langages différents). Il s'agit d'un passage où il nous offre des considérations en relation au jeu – dans le double sens du mot - et à la « suspension of disbelief ». Le contexte est la création de *Black Box* en 2005, un petit théâtre mécanique qui contient en miniature les principes de poétique et les procédés de composition de toute la production de l'artiste. Kentridge nous explique la conception profonde de ce travail et nous offre une réflexion fascinante sur la nature de l'ombre; il prend l'exemple des enfants qui jouent avec les ombres de leurs mains sur un mur:

« Think of children playing games with shadows [...]. Three things happen when you see that shadow. First, you understand that shadow is an optical effect of hand interrupting the projection of light to create a dark patch on the wall. Second, even if you specifically try not to, help but recognize the shadow as the form of a bird. Third – and for me, this is the most vital – you recognize the pleasure that you derive from this self-deception. This pleasure arises from the fact that, though you know that two hands are making the shape, you cannot stop seeing it as a bird. Your astonishment is at your inability to stop suspension of disbelief ».¹²

Le plaisir n'est pas suscité seulement par la beauté de l'image, mais aussi par le fait que nous percevons consciemment l'illusion de la métamorphose, les mécanismes à partir desquels nous construisons des signifiés; l'artiste considère que cette exigence de « donner un sens aux formes » est quelque chose d'« essentiel pour ce qui

10 Les points de repère sont plusieurs ; il nous suffit ici de citer *La décadence du mentir (The Decay of Lying)* de Oscar Wilde : selon l'écrivain anglais l'art est un 'filtre' qui nous aide à apprécier le beau en nature, qui en soi ne serait pas grand-chose, et même pas aperçu. Il donne l'exemple du coucher du soleil naturel (ennuyeux et prévisible) par rapport à un tableau de William Turner. René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961) parle d'un « désir mimétique » qui implique toujours un médiateur, un troisième élément ; cf. Maria Tasinato, *Passaggiando con la mimesis. L'illusione teatrale tra antico e moderno*, Verona, Ombre Corte, 2007, notamment, troisième et quatrième « promenades », p. 17-28.

11 Ibidem, *Septième promenade*, pp. 37-41.

12 William Kentridge, « Black Box: zwischen Objektiv und Okular/ Between the lenses and eyepiece », in William Kentridge, *Black Box/Chambre Noire*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2005, p. 43-51: 48-49.

signifie être vivants, se promener dans le monde les yeux ouverts». Kentridge travaille à plusieurs niveaux sur l'ambiguïté de la vision, qui est une expérience du réel, un seuil à franchir vers la connaissance du monde. Son art se nourrit de la distance, de la superposition et des écarts entre les différents niveaux d'expression ; ses créations vivent de la mobilité du doute, de l'incertitude, des imperfections.

Encore une référence à l'enfance: Alessandro Serra (Teatropersona) écrit à propos de son spectacle *Traité des mannequins* (2009, inspiré par le texte de Bruno Schulz): «Le retour atemporel à l'enfance est un rêve qu'on ne peut pas raconter, un néant visible, créé avec les images de la réalité. La matière n'est pas le dessin mais le drame des impulsions qui se confrontent, comme dans l'éclosion d'une coquille. Saisir ces créatures dans l'instant d'éclore. La chrysalide : œuf - ver - larve - papillon ne sont pas quatre images séparées mais une seule image qui porte en soi différentes lignes temporelles¹³».

Dans le prolongement des précédentes, je propose différents exemples d'interaction entre marionnettiste-performer et objet-marionnette, un schéma qui ne se veut ni exhaustif ni systématique, mais plutôt un prétexte pour continuer cette réflexion dans les termes proposés par Didier Plassard:

1) un corps qui se métamorphose et devient objet-marionnette-figure selon un procédé de «fluidité» (le plus proche de l'idée d'«animation»); on peut penser à un spectacle désormais «classique», *Twin Houses* de la Compagnie Nicole Mossoux/Patrick Bonté ou au plus récent *Talita kum* de Riserva Canini;

2) un corps qui se donne à notre perception à côté de l'objet inanimé. Pensons aux exemples donnés par DP; à *Fin de Partie* de Teatrino Giullare; ou à *Al Presente* de Danio Manfredini;

3) un corps qui se donne à notre perception à côté d'un objet animé par un autre (ou en faisant semblant d'être animé par un autre); je pense par exemple au moment de l'animation des feuilles de papier dans *Über das Marionettentheater* de Heinrich von Kleist par Frank Soehnle.

Une distinction ultérieure est possible, si le corps de l'acteur-marionnettiste est aussi Narrateur:

a) dans la simultanéité de sa présence, comme dans *Les Amants* (d'Elfriede Jelinek), par le Teatrino Giullare)¹⁴

b) dans l'alternance de la présence du narrateur avec la présence de la marionnette, comme dans *Le Chevalier inexistant* (d'Italo Calvino), par le Teatro Gioco Vita¹⁵

Parmi les moyens mis en œuvre par ces procédés il faut prêter attention au rôle du costume: en particulier aux cas où les marionnettistes sont habillés en noir pensons à *B & B* par Dottor Bostik ou encore à *Talita kum* de Riserva Canini): il n'est pas question de se rendre invisible, ni d'adopter ce qui serait aujourd'hui devenu un

¹³ Alessandro Serra, Présentation du spectacle: <http://www.teatropersona.it/PRESENTAZIONE%20TRATTATO%20DEI%20MANICHINI.html>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=t5fRYVfVh8U>

¹⁵ <https://vimeo.com/148500092>.

«uniforme» du métier comme dans certaines traditions mais «s'habiller en noir» me semble plutôt l'équivalent de «s'habiller en absence» (concentrer et souligner les deux niveaux d'existence, donc de communication, dans la présence même de l'acteur).

Cette dialectique est liée à celle entre «donner à voir» et «cacher à la vue». Il s'agit évidemment d'une dialectique centrale dans notre discours: c'est là qu'un élément intervient, qui est peut être donné comme acquis mais qu'il convient de souligner. Je me réfère au rôle de la lumière et du noir; d'autant plus qu'il s'agit des moyens spécifiques du théâtre d'ombre, donc d'un genre illustre de la "famille" des Figures. Mais restons aux objets/figures/marionnettes «en chair».

Dans le contexte du discours sur la coprésence de l'acteur et de l'objet, une fonction particulière est attribuée au rôle du fragment, un morceau physique qui est en même temps une molécule imaginative dans le processus de «recomposition» de la part du spectateur. Cette juxtaposition va souvent de pair avec l'exigence d'orienter l'attention du spectateur, de l'inviter à saisir certaines parties de la composition de la scène: ici le rôle de la lumière et du noir peut être celui d'isoler des morceaux de réalité pour leur donner une autre signification. Le noir crée de nouvelles relations et en même temps il invite le spectateur à un travail intuitif/imaginatif). Cet élément «complique» ultérieurement l'ordre de notre discours: la «figure» de l'acteur peut être visible, mais lui aussi, il est morcelé, soumis au même procédé de fragmentation que la présence artificielle: on peut donc l'apercevoir comme 'détaché' même si en réalité il peut intervenir au niveau technique et effectif dans le mouvement de l'objet.

Il peut arriver que les enjeux dramaturgiques se redoublent ultérieurement: dans *Fin de partie* de Teatrino Giullare (2005) le jeu entre immobilité forcée et impossibilité à bouger contenu dans le texte de Beckett se reflète dans les marionnettes, qui ne sont pas articulées: le fantoche de Hamm est collé à son siège, immobilisé par la cécité. Clov est représenté par une figure en pied, sans articulations qui lui permettraient de s'asseoir. Le niveau ultérieur de cette dramaturgie est donné par le fait qu'il s'agit d'une «mise en scène en forme d'échiquier¹⁶» (le drame naît des limites qu'imposent au mouvement les règles du jeu). Clov tente de fuir la cécité et l'immobilité en déplacement continu sur l'échiquier. Nagg et Nell sont deux pions hors-jeu, deux squelettes à mi-corps, prisonniers de leurs poubelles. Les marionnettistes sont les joueurs de cette partie d'échecs. On a en même temps: des marionnettes-personnages; des acteurs-marionnettistes; des acteurs-personnages du texte de Beckett plus les acteurs de la « deuxième » dramaturgie qui est la partie, le « jeu » sur l'échiquier. De plus: les marionnettistes portent des masques (ceux-ci laissent libre le menton et détiennent la parole qui reste dissociée du personnage: nous les voyons parler).

Le renversement de l'animé et de l'inanimé est continu: lorsque Hamm veut toucher le mur, l'acteur-manipulateur de Clov ôte son gant, révélant la main sur laquelle sont peintes des briques: le corps est lieu, environnement, mur et limite, de soi-même et de l'Autre. De même la longue-vue que Clov porte enfoncée dans l'œil, et qui lui traverse le crâne, est-elle à la fois partie anatomique et métaphore de la subjectivité et de la relativité du regard.

¹⁶ *Giocando Finale di Partita: visioni sull'allestimento da scacchiera del dramma di Samuel Beckett*, présentation de Giuliano Scabia, Corazzano (Pi), Titivillus, 2006.

La marionnette comme « image conceptuelle » (Gombrich)

D.P. = S'il concentre une grande part de ses efforts sur l'analyse de la représentation entendue comme simulation, c'est-à-dire comme relation entre un support (littéraire, plastique, théâtral, etc.) et un élément imaginaire, Kendall L. Walton n'exclut pas pour autant du champ de sa réflexion la référence au monde extérieur. Ceci l'amène en particulier à distinguer deux grands régimes de cette référence, l'un qu'il nomme « *misrepresenting* » (produire une représentation fautive de quelque chose qui existe dans le monde) et l'autre « *matching* » (une représentation qui offre une « correspondance complète » avec quelque chose dans le monde).

Dans la mesure où une marionnette n'est pas seulement un support pour la construction imaginaire d'un personnage, mais où elle est aussi la figuration d'un être vivant (le plus souvent celle d'un être humain), la question de cette correspondance se pose avec une particulière acuité. Sauf dans le cas très singulier des figures hyperréalistes, la marionnette contemporaine, on le sait, refuse le régime de la « correspondance complète » entre elle et le monde pour produire au contraire une image imparfaite, défailante en apparence, mais qui fonctionne à la manière de ce que l'historien de l'art Ernst Gombrich appelle une « image conceptuelle ». C'est dans son essai de 1951, les *Méditations sur un cheval de bois*, qu'il définit cette catégorie d'images : « l'image ne sera plus la copie de la forme extérieure d'un objet, mais l'imitation de certains de ses aspects significatifs¹⁷ ».

À la façon du cheval de bois avec lequel joue l'enfant, en effet, l'image conceptuelle est le substitut d'un objet absent : un substitut qui, pour être efficace, n'a pas besoin de ressembler trait pour trait à ce dont il vient prendre la place. Ce qui importe, c'est qu'à partir de ces « aspects significatifs » elle puisse remplir sa fonction dans le contexte pour lequel elle a été prévue : ainsi, pour reprendre l'exemple donné par Gombrich, tout objet de forme allongée (manche à balai, bâton, etc.) devient-il immédiatement un « dada » dès lors qu'on peut l'enfourcher et caracoler avec lui dans un jeu.

De même en va-t-il dans le théâtre de marionnettes contemporain pour lequel la poétique des « objets du rang le plus bas » mise en avant par Tadeusz Kantor et, plus loin en arrière, par Bruno Schulz, joue encore aujourd'hui un très grand rôle. On se souvient en effet du *Traité des mannequins*:

Le Démoniaque était amoureux de matériaux solides, compliqués et raffinés : nous donnons, nous, la préférence à la camelote. Nous sommes attirés et positivement séduits par la camelote, par tout ce qui est vulgaire et quelconque. Comprenez-vous bien – demandait mon père – le sens profond de cette faiblesse, de cette passion pour les bouts de papier colorés, pour le papier mâché, le vernis, l'étoffe ou la sciure ? Eh bien ! – répondait-il avec un sourire douloureux – c'est notre amour pour la matière en tant que telle, pour ce qu'elle a de duveteux et de poreux, pour sa consistance mystique. Le Démoniaque, ce grand maître et artiste, la rend invisible en la faisant apparaître sous le jeu de la vie. Nous, au contraire, nous aimons ses dissonances, ses résistances, sa maladresse mal dégrossie. Il nous plaît de discerner sous chaque geste, sous chaque mouvement, ses efforts pesants, sa passivité et sa gaucherie de gros ours docile¹⁸.

¹⁷ Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003, p. 6.

¹⁸ Bruno Schulz, « *Traité des mannequins ou la seconde Genèse* », *Les Boutiques de cannelle*, Paris, Denoël, 1971, p. 80.

Cet amour pour la «consistance mystique» des matériaux se retrouve, dégagé de toute implication métaphysique, dans un grand nombre de productions de la scène marionnettique contemporaine. Par-delà la diversité de ses déclinaisons plastiques, la marionnette est bien cette «image conceptuelle», ce support lacunaire et presque improvisé tendu à notre imagination.

Figure, Figurale

C.G. = L'exemple que j'ai voulu vous proposer de Danio Manfredini permet de réfléchir sur la spécificité du double «hyperréaliste», en considérant aussi le contexte des arts visuels (installations) qui ont utilisé des solutions semblables à partir des années 1960 (même si d'un point de vue différent). Une nouvelle confirmation des changements survenus au cours des dernières décennies dans le paysage des arts de la marionnette se trouve « hors du théâtre », lorsque ces doubles sont exposés dans des installations à l'intérieur desquelles le spectateur pénètre et se confronte à eux (les expositions de Bérangère Vantusso ; ou les projets récents *Pinocchio(s)* d'Alice Laloy).

Dans ce contexte il est peut-être utile de rappeler un autre moment de la pensée de Gombrich, moins ponctuel par rapport aux «objets-marionnettes» que la citation proposée par Didier Plassard, mais qui la renforce. La question de la «représentation» (dans l'art) par rapport à un «original» qui serait «vrai» se pose comme une fausse question: en synthèse, le portrait (s'il s'agit d'une œuvre d'art) n'est jamais la «copie» d'un modèle, il lui est supérieur dans la capacité d'exprimer l'essence du sujet représenté¹⁹ (*Art, perception, réalité*, 1973) (non seulement dans la caricature mais aussi dans les portraits soi-disant «vraisemblables»²⁰).

Cela nous permet de revenir à la définition que j'ai introduite en ouverture: la conception du «Figural» selon Deleuze. Récemment on a proposé une application théâtrale de cette catégorie²¹ (qui chez Deleuze est utilisée par rapport à la peinture, notamment à Francis Bacon²², mais qui se posent aussi chez Lyotard; et cette perspective pourrait amener à Didi-Huberman); une définition paradoxale du «figural» a été proposée en tant que «figure-défigurante, défigurée, engageant une logique des 'ressemblables dissemblables'²³. Je trouve que ça pourrait être encore plus approprié dans le cadre d'un discours sur la Marionnette.²⁴

Je me limite ici à rappeler quelques points : 1) La peinture de Bacon renonce à la narration à travers un art de la sensation, non pas à travers l'abstraction ou le conceptuel (la figure est présente, mais elle se trouve déplacée par rapport à son

19 Ernst Gombrich, *Art, perception, reality*, London, John Hopkins University Press, 1972.

20 Voir notamment l'exemple du portrait *Pape Innocent X* de Velasquez, *ivi*.

21 G. Altamura, "Il figurale a teatro. Bacon e l'evento sulla scena del Novecento", in *Mimesis Journal. Scritture della performance*, 2, 2013.

22 On peut aussi rappeler que Danio Manfredini s'est souvent inspiré de Beckett et de Bacon pour ses créations – voir *Tre studi per una crocifissione*, 1992, entre autres

23 Olivier Schefer, "Qu'est-ce que le figural ?" , dans *Critique*, n. 630, 1999, pp. 913-925: 923.

24 Une exposition récente à Stuttgart consacrée à Bacon m'a convaincue de ce possible territoire de recherche. Je signale aussi l'intervention de Aline Wiame "Penser au-delà et en deçà de l'humain: le théâtre de Marionnettes de Gilles Deleuze", dans *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, études éunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marrou, Joelle Noguès, Elise van Haesebroeck, Montpellier, Paris, L'Entretiens/Institut International de la Marionnette, 2016, pp. 242-254.

statut 'figuratif') 2) Deleuze identifie trois éléments dans la peinture de Bacon: la structure matérielle / couleur (fond); le «rond-contour» (formes différentes, cube, etc.); l'image, Figure, qui est isolée par ce «rond» (ou tapis); 3) Le «rond» (dans les différentes formes) est un lieu qui ne contraint pas la Figure à l'immobilité mais qui lui rend possible une trajectoire (un mouvement).

On peut associer le «Fragment» détaché d'un contexte narratif «traditionnel», comme celui mis en œuvre par la scène de la Marionnette, à cette Figure « figurale », isolée et pourtant expressive grâce aux relations avec les deux autres éléments; résultat d'une dé-figuration en tant que soustraction de la Figure à un récit linéaire.

La coïncidence de ces thèmes avec la dramaturgie (et les procédés de composition) de certains spectacles de marionnettes est peut-être bien plus qu'un hasard: Dottor Bostik consacre à *B & B*, (Beckett & Bacon, 2005²⁵) un spectacle qui réunit un marionnettiste (Dino Arru), une actrice et trois marionnettes, où le « noir » pourrait être associé à la matière-couleur dont parle Deleuze.

Pour introduire la dernière étape de cet «échange», il convient de faire recours à la notion d' «acteur liquide» que Brunella Eruli employait dans ses dernières interventions (à l'empruntant à Zigmunt Bauman): «tous ces langages [de la marionnette] déclinent une vision du monde qui parle de la manipulation et des rapports de force entre celui qui manipule et ce ou celui qui est agi. [...] tout spectacle de marionnettes s'inscrit sur cette toile de fond, si implicite qu'elle est devenue invisible» (Brunella Eruli, «Le marionnettiste, un acteur liquide ?» dans *Présences du marionnettiste*, dossier coordonné par Didier Plassard, dans *Registres* 15, automne 2011, p. 109-112) (et dans le passage qui suit, c'est encore une référence à Beckett et à *Fin de partie* qui revient...).

La marionnette et la « mélodie des choses »

D.P. = Mais les représentations de l'être humain convoquées par la scène marionnettique contemporaine ne font pas seulement appel à la poétique, abondamment commentée²⁶, du matériau humble ou de rebut; ce qui est figuré, c'est aussi un homme amputé, abîmé, estropié: un mannequin privé de ses bras, une poupée démembrée, des masques grimaçants dans un rictus qui toujours montre leurs dents...

D'où provient cet acharnement contre l'intégrité de la figure humaine ? Cette exploration aux frontières de l'humain ? À l'évidence, l'insistance sur le statut d'objet du support tendu à notre imagination ne se limite pas à produire la représentation d'un personnage fictionnel qui serait à demi chosifié : elle étend les effets de cette «*mis-representation*», de cette représentation faussée, sur l'élément du monde extérieur auquel il est fait référence : l'humanité tout entière. La figure marionnettique se fait allégorie, représentation symbolique de l'état de notre humanité. Ainsi se trouve esquissée une forme d'arrière-plan de l'action scénique : derrière les mésaventures risibles et pitoyables du personnage de Beckett dans *Pour finir encore* mis en scène par François

25 <https://www.youtube.com/watch?v=2h8e3VSdM-E>.

26 Voir notamment Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre*, Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Lazaro, un fond est donné à imaginer, le monde des choses d'où provient ce fragile bonhomme, un monde de plâtre dont il ne parvient pas à se débarrasser – sa poudre envahit d'ailleurs toute la scène –, et qui l'engloutira peut-être bientôt à nouveau.

C'est là, très exactement, ce que souhaitait le poète Rainer Maria Rilke dans ses *Notes sur la mélodie des choses*, cet étrange petit texte de 1898 : que l'action scénique du premier plan, où se meuvent des individualités, laisse deviner un arrière-plan qui soit tout à la fois l'origine, le destin, l'en-commun des personnages et même, dans une certaine mesure du public.

C'est au loin, dans des arrière-plans éclatants, qu'ont lieu nos épanouissements. C'est là que sont mouvement et volonté. C'est là que se situent les histoires dont nous sommes des titres obscurs. C'est là qu'ont lieu nos accords, nos adieux, consolation et deuil. C'est là que nous *sommes*, alors qu'au premier plan nous allons et venons.

[...] s'il n'y a pas une profonde douleur pour rendre les humains également silencieux, l'un entend plus, l'autre moins, de la puissante mélodie de l'arrière-fond. Beaucoup ne l'entendent plus du tout. Eux sont comme des arbres qui ont oublié leurs racines et qui croient à présent que leur force et leur vie, c'est le bruissement de leurs branches²⁷.

L'inscription des marionnettes dans l'univers des matériaux pauvres, des objets de rebut, des formes amputées, des prothèses, a sans doute aussi pour fonction de donner forme à cette « puissante mélodie de l'arrière-fond » sans laquelle nous serions des arbres qui ont oublié leurs racines. Une forme qui, pour être plus précis – mais ce n'est qu'une hypothèse – n'est certes plus un « arrière-plan éblouissant » mais plutôt une mémoire de la traversée du 20^e siècle, de l'histoire des charniers, des déportations et des meurtres de masse, où les êtres humains justement ont été réduits à l'état de choses. À travers le monde matériel qui se donne à voir de façon si troublante sous les traits des marionnettes, c'est sur ces souvenirs partagés que se construit, par le biais de l'œuvre d'art, la communauté des artistes et de leur public.

Mais ce n'est, en effet, qu'une hypothèse, car comme le rappelle François Lazaro « tout reste à dire sur un théâtre de la rupture, de la prothèse, de la fracture et de la juxtaposition entre l'inerte et le vivant. » Ce que peut la marionnette et ne peut pas l'acteur, c'est d'occuper cette zone intermédiaire, comme de non-droit, où la mimésis se glisse et dérape d'un support à l'autre, où l'imagination du spectateur travaille à compléter la figure, où l'humain et le non-humain échangent leurs qualités, où l'action scénique se découpe sur un fond de mémoire inquiète, inapaisée. Où tout est possible, vraiment.

C.G. = Je dois remercier Didier Plassard d'avoir introduit un poète dont je m'occupe depuis longtemps, dont l'œuvre théâtrale et ses implications pour la scène contemporaine sont tout à fait sous-évaluées.

Ce parcours nous invite à rapprocher deux univers à vrai dire très éloignés au point de vue de leur conception, même en considérant le contexte de leur origine: le paysage hanté des molécules de matière délabrée de Beckett/Bacon (et on pourrait

27 Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, § XVIII et XX, Paris, Allia, 2008, n. p.

ajouter: Giacometti) et le paysage atmosphérique, lumineux et sonore de la mélodie des choses de Rainer Maria Rilke. Mais en considération du thème qui est le centre de nos réflexions, la *mimesis* en tant que processus complexe, les deux déclinaisons de ce fond-amalgame peuvent se rencontrer et se confronter sur le terrain de l'imagination, de cette création supplémentaire et complémentaire qui est la mise en jeu du spectateur.

Dans les écrits de Rilke les motifs du paysage, de l'atmosphère, des liens entre les Choses (Humain et présences «autres») sont étroitement tissés ensemble.

Sur la scène moderne, selon le poète, «avec le déplacement sur le plan de l'âme, du centre de gravité de l'action extérieure proprement dite, l'événement est devenu une succession mouvementée de sentiments, derrière laquelle rien de plus vaste ne se lève»²⁸.

Ce fond permet de considérer même les objets, les bruits, en tant que présences dramaturgiques: «Comme si, dans la liste des personnages, on trouvait: une armoire, un verre, un bruit, et tout ce qui est plus subtil et plus discret encore. Dans la vie, tout a la même valeur, et une chose vaut bien un mot, une odeur ou un rêve»²⁹. Et dans cette homogénéité du sentiment dominant, il y a l'espace pour des variations chromatiques de tonalités différentes: ce qui permet (et même constitue) l'évolution de l'action dramatique.

Je propose un autre motif rilkien qui est profondément lié à la dialectique marionnettiste/marionnette: l'acteur devrait jouer «le visage voilé, humble, dans la mêlée de personnages et de leurs anxieuses rencontres»³⁰. C'est le thème de l'effacement du visage qui émerge ici (et qui coïncide à plusieurs reprises avec la figure d'Eleonora Duse: un regard proche de celui de Hofmannsthal ou de Craig). Emblème d'une actrice «sans visage» qui renonce à son individualité au profit de la poésie; une actrice qui s'offre à travers le langage du corps, du geste, d'une parole qui a valeur de musique. Dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, elle est évoquée (mais significativement pas mentionnée avec son nom) comme «presque une enfant» à Vérone, quand elle jouait Juliette tenant devant elle un bouquet de roses « comme un masque qui lui faisait une face » et « tenant ses cheveux, les mains, ou un autre objet épais devant les endroits translucides»³¹.

L'image de la Duse revient dans l'essai sur Auguste Rodin, image d'un corps qui est en contact direct avec l'intériorité et, ce qui nous intéresse ici, un corps qui n'a pas besoin de se montrer dans son intégralité. Rilke mentionne la sculpture *Voix intérieure* (ou la *Méditation*) et il compare la figure créée par le plasticien avec l'actrice (dans *La Gioconda* de D'Annunzio): «Il est remarquable que les bras manquent. Rodin les ressentit [...] comme quelque chose qui ne fait pas partie du corps qui voulait s'envelopper en lui-même, sans aide extérieure. On peut songer à la Duse, à la manière dont,

28 Rainer Maria Rilke, «Maurice Maeterlinck. Der Tod des Tintagiles», *Sämtliche Werke, Rilke-Archiv* et R. Sieber-Rilke, éd. E. Zinn, Francfort, Insel, 1955-1966, 12 vol, 10, p. 477.

29 R. M. Rilke, «Noch ein Wort über den Wert des Monologes» (*Offener Brief an Rudolf Steiner*), *Dramaturgische Blätter*, 40, 8 octobre 1898; cf. *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 442; «Notes» dans R. M. Rilke, *Œuvres en prose. Récits et essais*, sous la direction de Claude David, Paris, Gallimard, 1993, p. 1163

30 R. M. Rilke, «Pelléas et Mélisande», *Sämtliche Werke*, op. cit., 10, p. 458; trad. R.M. Rilke, *Œuvres en prose*. Op. cit., p. 704.

31 R. M. Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, dans R. M. Rilke, *Œuvres en prose. Récits et essais*, op. cit., p. 587-588.

dans un drame de D'Annunzio, elle tente, douloureusement abandonnée, d'êtreindre sans bras et de retenir sans mains. Cette scène, dans laquelle son corps apprenait une caresse qui le dépassait infiniment, compte parmi les événements inoubliables de son jeu»³².

Mais encore une note particulièrement significative dans notre contexte :

Une pédanterie mesquine [...] dit [...] qu'un corps sans bras ne saurait être complet [...]. Il n'y a pas si longtemps, on se révoltait semblablement contre les arbres coupés par le bord de la toile chez les impressionnistes ; on s'est bien vite habitué à cette impression, on a appris [...] qu'un tout artistique ne coïncide pas nécessairement avec le tout banal des choses, et qu'il s'instaure à l'intérieur de l'œuvre de nouvelles unités, des unions, des rapports et des équilibres nouveaux. [...] L'artiste est celui à qui il revient, à partir de nombreuses choses, d'en faire une seule, et, à partir de la moindre partie d'une seule chose, de faire un monde. Il y a dans l'œuvre de Rodin des mains, de petites mains autonomes qui, sans faire partie d'aucun corps, sont vivantes. [...] Une main qui se pose sur l'épaule ou la cuisse d'autrui ne fait déjà plus tout à fait partie du corps d'où elle est venu : avec l'objet qu'elle effleure ou empoigne, elle forme une nouvelle chose, une chose de plus, qui n'a pas de nom et n'appartient à personne; et c'est de cette chose, avec ses frontières bien déterminées, qu'il s'agit dorénavant³³.

Tout comme dans les poétiques de la Marionnette, le fragment du corps vit de sa nature organique nouvelle, se nourrit des relations dans le *paysage* de la scène, bouleverse la logique habituelle. Il est l'expression d'une dimension originale et authentique.

Ce fond habité par des fragments et qui leur donne une cohérence (une *fragile cohérence*, dirait Kentridge) grâce aux regards et à l'écoute des spectateurs, cette mélodie fragmentée nous fait revenir à la scène contemporaine. Un exemple que m'a évoqué aussi la référence à la poudre/poussière du plâtre dans le spectacle de François Lazaro, dans le contexte de l'interprétation que nous a offerte Didier Plassard. L'association est avec *Sfu.ma.to / Sous ma peau* de Compagnie S'appelle reviens d'Alice Laloy.

La conception de la lumière sert ici à traduire l'idée des états de passage (physique, perceptifs, émotionnels), en exaltant l'atmosphère comme territoire de l'incertitude de la perception (visuelle et auditive), contre la focalisation en tant qu'univocité et linéarité de la pensée. Une dimension où on nous demande de composer les fragments, toujours selon des parcours imprévus, selon des significations nouvelles, à partir de points de vue différents, selon les figures et les trajectoires imprévisibles de la vie; une dimension où la vérité et l'illusion se superposent et de là surgit une dimension nouvelle, qui échappe à l'une et à l'autre.

32 R. M. Rilke, "Rodin", dans R. M. Rilke, *Œuvres en prose. Récits et essais*, op. cit., p. 866.

33 Ibidem, p. 867.

Références

ALTAMURA, G. "Il figurale a teatro. Bacon e l'evento sulla scena del Novecento", *Mimesis Journal. Scritture della performance*, 2, 2013.

CRAIG, Edward Gordon. «Marionnettes et poètes». *L'Annuaire théâtral*, 37, Université d'Ottawa, CRCCF/SQET, 2005.

GOMBRICH, Ernst. *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*. Paris: Phaidon, 2003.

KENTRIDGE, William. "Black Box: zwischen Objektiv und Okular/ Between the lenses and eyepiece". *Black Box/Chambre Noire*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 2005.

LEMAHIEU, Daniel. *Le geste et l'objet – Pour un manifeste Clastic*. Inédit, 2014.

MATTEOLI, Jean-Luc. *L'Objet pauvre, Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

RILKE, Rainer Maria. *Notes sur la mélodie des choses*, § XVIII et XX. Paris: Allia, 2008.

SCHULZ, Bruno. «Traité des mannequins ou la seconde Genèse», *Les Boutiques de cannelle*. Paris: Denoël, 1971.

TASINATO, Maria. *Passeggiando con la mimésis. L'illusione teatrale tra antico e moderno*, Verona, Ombre Corte, 2007

WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Ma / Londres, Harvard University Press, 1990.

Ce texte est également publié en portugais dans cette édition.

Reçu: 25/06/2018
Approuvé: 25/06/2018