



HAL
open science

Troubles dans le double : quand la marionnette et le corps ne font qu'un

Didier Plassard

► **To cite this version:**

Didier Plassard. Troubles dans le double : quand la marionnette et le corps ne font qu'un. Magma, 2024, 4, pp.15-17. hal-04457535

HAL Id: hal-04457535

<https://hal.science/hal-04457535v1>

Submitted on 20 Feb 2024

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 - ShareAlike 4.0 International License

Troubles dans le double Quand la marionnette et le corps ne font qu'un

Parmi tous les modes de manipulation qu'utilisent aujourd'hui les marionnettistes, l'un des plus surprenants est celui des figures fixées au corps même de l'interprète, comme résultant d'une greffe monstrueuse. « 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 moi¹ », confiait il y a vingt ans Ilka Schönbein, évoquant la petite fille montée sur ses genoux à laquelle elle prêtait ses jambes, la Mort avec laquelle elle dansait enlacée, le couple de rats lubriques qu'elle formait avec le buste du rongeur enté sur son ventre, et toute la galerie de figures cauchemardesques qu'elle avait progressivement élaborées dans la rue (*Métamorphoses*, 1993-1994). La proximité des deux corps, vivant et artificiel, devenait chez elle puissance d'emprise ou de possession, colonisation de l'humain par des créatures improbables, animées d'une vie dérangeante. Plus tard, dans *Le Voyage d'hiver* (2003), on a vu le visage de la marionnettiste coupé en deux par un masque, juxtaposant profil naturel et profil de papier mâché, ou bien une troisième jambe lui apparaître dans *Chair de ma chair* (2006).

Philippe Genty, déjà, nous avait accoutumés depuis le début des années 1980 aux identités brouillées, aux personnages entremêlant membres réels et prothèses, tronçons de corps déplaçables et remplaçables à loisir : *Sigmund Follies* (1983) commençait par le monologue d'une tête – celle de Genty – enfermée dans le carton d'emballage que tenait devant lui, à la hauteur de son ventre, un personnage acéphale vêtu d'un imperméable. Prisonnières d'une série de boîtes, des humanettes ou « kokoschkas » (marionnettes dont le corps et les membres sont ceux d'une poupée, et la tête celle de l'acteur) jouaient, dans *Voyageur immobile* (1994), les querelles de voisinage de quatre bébés effrontés.

Mais si les jeux de démontage et de remontage du corps humain peuvent se charger d'humour, la greffe d'une marionnette sur l'acteur vivant nous entraîne vers des territoires inquiétants. Ce procédé de dédoublement, inauguré dans *La Classe morte* de Tadeusz Kantor (1975) où des vieillards portaient accroché à leur taille le mannequin de l'enfant qu'ils avaient été, a connu plusieurs reprises au début des années 1990 : chez le metteur en scène Stéphane Braunschweig, pour le rôle du vieux Firs dans *La Cerisaie* de Tchekhov (1992), ou chez Didier-Georges Gabily, pour les « gens sans ombre » convoqués dans sa trilogie *Gibiers du temps* (1995). La chorégraphe Nicole Mossoux, dans *Twin Houses* (1994), suscitait le vertige en dansant avec des mannequins jumeaux serrés si près d'elle qu'on ne savait plus qui impulsait le mouvement.

Les marionnettistes, habitués à se dissocier en plusieurs rôles, jouent de plus en plus souvent de ces doubles, aux Pays-Bas et en Belgique notamment. Duda Paiva sculpte des figures caricaturales qui, attachées à sa taille, à ses jambes, ou bien se moulant sur ses membres, forment autant d'extensions grotesques, troncs et têtes de mousse avec lesquels s'engagent de furieux corps-à-corps. Dans son premier « solo » *Me too – A Side Show* (2006), Ulrike Quade, ancienne collaboratrice de Duda Paiva, s'inspirait de la vie des sœurs siamoises Daisy et Violet Hilton pour explorer tensions et conflits nés des gemellités monstrueuses. Dans *L'École des ventriloques* d'Alexandro Jodorowsky, mise en scène par Jean-Michel d'Hoop (2008), les pantins greffés sur le corps des acteurs incarnaient le double refoulé des personnages, leur face obscure et grotesque. Récemment encore, dans l'adaptation par d'Hoop du *Songe d'une nuit d'été* (2022), leur

¹ Ilka Schönbein, « 'Une école sévère, mais inégalable' », *Puck*, n° 12 (La marionnette dans la rue), Institut International de la Marionnette, 1999, p. 45.

prolifération ajoutait à la confusion des désirs orchestrée par Shakespeare. Chez Neville Tranter, par exemple dans son *Ubu* (2020), l'hybridation de l'interprète et de sa marionnette sert la mise en scène des rapports de domination et de manipulation, systématiquement inversés.

C'est aussi au ventre même de l'actrice-marionnettiste qu'est attachée la marionnette de *Tchaïka* (2018), variation sur *La Mouette* où Natacha Belova et Tita Iacobelli mettent en scène de fascinants jeux de dédoublements : si la comédienne souffle son texte à sa partenaire artificielle, celle-ci la maquille puis la dirige pour qu'elle reprenne le rôle de Nina dans la pièce de Tchekhov.

Notre regard circule, mais il s'égaré aussi parmi tous ces visages, tous ces modes d'apparition de l'humain. Masque hyperréaliste, demi-pantins grimaçants, les personnages de théâtre déclinent, avec leurs manipulateurs-metteurs en scène, un jeu de miroirs presque étourdissant. Partagée entre matières mortes et chair vivante, corps imaginaires et corps réels, la scène des marionnettes nous lance un défi : saurons-nous décider, entre toutes ces incarnations, laquelle nous apparaît la plus vraie ?