

Università degli Studi di Padova

Padua Research Archive - Institutional Repository

Musique

Original Citation:

Availability:

This version is available at: 11577/3267987 since: 2018-03-30T21:59:21Z

Publisher:

L'Entretemps / Unima

Published version:

DOI:

Terms of use:

Open Access

This article is made available under terms and conditions applicable to Open Access Guidelines, as described at <http://www.unipd.it/download/file/fid/55401> (Italian only)

(Article begins on next page)



ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE

Rédacteurs en chef : Henryk Jurkowski, puis Thieri Foulc.

Ouvrage publié avec l'aide du Centre national du livre.

L'Unima a bénéficié pour la préparation du projet, la constitution du manuscrit et le collectage iconographique d'un soutien de l'Unesco, du ministère de la Culture et de la communication, de la région Champagne-Ardenne, du conseil général des Ardennes et de la ville de Charleville-Mézières.



L'ENTRETEMPS
éditions

LES COLLABORATEURS DE L'ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE

CONSEIL SCIENTIFIQUE

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI (Afrique), Ana María ALLENDES (Amérique latine), Nancy L. STAUB (Amérique du Nord), Géza BALOGH, Gustav GYSIN, Edi MAJARON, Margareta NICULESCU et Marek WASZKIEL (Europe).

La rédaction a également bénéficié du conseil scientifique de
Anne FORBES (Nouvelle-Zélande), Françoise GRÜND (Asie), Chérif KHAZNADAR (pays d'Islam),
Tito LOREFICE (Argentine), Judith MARSEILLE (Pays-Bas), Jacques TRUDEAU (Canada).

COMITÉ ÉDITORIAL

Steve ABRAMS (Amérique du Nord), Ana Maria AMARAL (Brésil), Cariad ASTLES et Penny FRANCIS (Grande-Bretagne), Richard BRADSHAW (Océanie), Ángel CASADO GARRETAS et Alberto CEBREIRO (Espagne), Annette DABS (Allemagne), Karim DAKROUB (pays d'Islam), Brunella ERULI (articles thématiques), Kathy FOLEY (Asie du Sud-Est), Françoise GRÜND (Inde), Hans HARTVICH-MADSEN (Danemark), Anna IVANOVA (pays de l'ancienne URSS), Alain LECUCQ (France), Slavcho MALENOV (Bulgarie), Nina MALÍKOVÁ (République tchèque), Pablo MEDINA (Amérique latine), Ebikebina PERETU (Afrique sud-saharienne), György SZÉKELY (Hongrie), Raluca TULBURE (Roumanie), Marcel VIOLETTE (terminologie), Marek WASZKIEL (Pologne).

RÉDACTEURS EN CHEF

Henryk JURKOWSKI, puis Thieri FOULC.

L'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette est un ouvrage collectif dont, l'auteur, au sens de la loi du 11 mars 1957, est l'Unima (Union internationale de la marionnette). La rédaction a été assurée, sous l'autorité des rédacteurs en chef successifs et des rédacteurs régionaux, nationaux et sectoriels, par le bureau de la rédaction avec les contributeurs dont les noms suivent :

Chris ABBOTT	<i>CAb</i>
Per Brink ABRAHAMSEN	<i>PBA</i>
Manana ABRAMISHVILI	<i>MAB</i>
Steve ABRAMS	<i>SA</i>
Jung-Ui AHN	<i>J-UA</i>
Ana María ALLENDES	<i>AMAl</i>
Ana Maria AMARAL	<i>AMAm</i>
Jacques ANCION	<i>JA</i>
Maurice AOUEMASSOUA	<i>MAo</i>
Freddy ARTILES	<i>FA</i>
Leslie ASCH	<i>LA</i>
Alina ASHBEL	<i>AAs</i>
Cariad ASTLES	<i>CAs</i>
Adolfo AYUSO	<i>AAy</i>
Maryse BADIOU	<i>MBad</i>

Géza BALOGH	<i>GBa</i>
Marina BARHAM	<i>MBar</i>
Rose BEAUCHAMP	<i>RBe</i>
Anita BEDNARZ	<i>AB</i>
John Thomas BELL	<i>JTB</i>
Olaf BERNSTENGEL	<i>OB</i>
Lucile BODSON	<i>LB</i>
Gerd BOHLMIEIER	<i>GB</i>
Christian BOLLOW	<i>CB</i>
Richard BRADSHAW	<i>RBr</i>
Silvia BRENDENAL	<i>SB</i>
Alberto CEBREIRO	<i>ACe</i>
Armelle CHATELIER	<i>ACb</i>
Yong-Suk CHO	<i>Y-SC</i>
Joël CRAMESNIL	<i>JC</i>
Mihai CRISAN	<i>MC</i>
Karim DAKROUB	<i>KD</i>
Walid DAKROUB	<i>WD</i>
Ray DASILVA	<i>RDaS</i>
Sara DAVIS	<i>SDa</i>
Sophie DELAROCHE	<i>SDe</i>
Elisabeth DEN OTTER	<i>EdO</i>
Lydie DIAKHATÉ	<i>LD</i>
Baba DIOP	<i>BD</i>
Michael DIXON	<i>MD</i>
Dietger DRÖSE	<i>DD</i>
Alice DUBSKÁ	<i>AD</i>
Fa Chu EBERT	<i>FCE</i>
Francis EDELINE	<i>FE</i>
Paul EIDE	<i>PE</i>
Gert ENGEL	<i>GE</i>
Brunella ERULI	<i>BE</i>
Amaëlle FAVREAU	<i>AFa</i>
Geoff FELIX	<i>GF</i>
Gilles FIRMIN	<i>GFi</i>
Kathy FOLEY	<i>KF</i>
Anne FORBES	<i>AF</i>
Dalibor FORETI	<i>DF</i>
Nathalie FOUGERAS	<i>NF</i>
Thieri FOULC	<i>ThF</i>
Robert M. FOWLER	<i>RMF</i>

Penny FRANCIS	<i>PFr</i>
Michael FREISMUTH	<i>MF</i>
Koffi GAHOU	<i>KG</i>
Pilar GÁLVEZ	<i>PG</i>
Cesar Omar GARCÍA	<i>COG</i>
Naly GÉRARD	<i>NG</i>
Behrouz GHARIBPOUR	<i>BGh</i>
Paola GILARDI	<i>PGi</i>
Olga GLAZUNOVA	<i>OG</i>
Zuzanna GLOWACKA	<i>ZG</i>
Boris GOLDOVSKI	<i>BGo</i>
Fernando GÓMEZ	<i>FGó</i>
Léon GOUDJOGANDAGA ROTIMBO	<i>LGR</i>
Cristina GRAZIOLI	<i>CG</i>
Françoise GRÜND	<i>FGr</i>
Erna GUDMARSDÓTTIR	<i>EG</i>
Chantal GUINEBAULT-SZLAMOWICZ	<i>CG-S</i>
Gustav GYSIN	<i>GG</i>
Douglas HAYWARD	<i>DH</i>
Anne HELGSEN	<i>AH</i>
Ida HLEDÍKOVÁ	<i>IH</i>
Birgit HÖLLACK	<i>BH</i>
Xaime IGLESIAS	<i>XI</i>
Anna IVANOVA	<i>AI</i>
Jordi JANE	<i>JJ</i>
Peter JANKOVIC	<i>PJ</i>
Irina JAROVTSEVA	<i>IJa</i>
Miyao JIRYO	<i>MJir</i>
Basil JONES	<i>BJ</i>
Ignacio JUÁREZ	<i>IJu</i>
Henryk JURKOWSKI	<i>HJ</i>
Guy JUTARD	<i>GJ</i>
Mateus KAMBA KAVULA	<i>MKK</i>
Sung-kyun KANG	<i>S-KK</i>
Konstanza KAVRAKOVA-LORENZ	<i>KK-L</i>
Christiane KLATT	<i>CK</i>
Marla KLEINE	<i>MK</i>
Malcolm Yates KNIGHT	<i>MYK</i>
Werner KNEDGEN	<i>WK</i>
Adrian KOHLER	<i>AK</i>

marionnettiste s'occupe du bras droit. Big Bird (Toccata) est une marionnette habitée d'une taille égale ou supérieure à celle d'un être humain.

En 1963, Don Sahlin (1929-1978) fut responsable de la conformation et de la fabrication pour la compagnie. Après 1975, Michael Frith joua un rôle prépondérant à la direction artistique.

Les Muppets ont souvent à chanter, et les marionnettistes sont réputés pour leurs qualités vocales et leur excellente synchronisation. Comme ces marionnettes sont employées pour la télévision, les marionnettistes invisibles contrôlent leurs mouvements et leur position sur un moniteur placé en coulisses.

L'énorme succès de *Sesame Street* (1969) et du *Muppet Show* (1976) a rendu très populaires les Muppets, imités dans le monde entier. SA

MUSIQUE

La musique est une composante essentielle du théâtre de figures : celui-ci, en effet, ne s'appuie pas d'abord sur le texte mais plutôt sur l'élément visuel actif et il exploite de manière plus structurée que le théâtre d'acteurs l'intégration son/image. Comme le disait Hans Jelmoli, compositeur et collaborateur du *Schweizerische Marionnettentheater (Théâtre suisse de marionnettes), la musique est pour le théâtre de marionnettes un moyen d'augmenter l'effet d'illusion dont il a besoin. La nature « invisible » et immatérielle de l'élément sonore se fond plus facilement dans l'espace avec les formes en mouvement. La qualité évocatrice de la musique (des sons et des bruits en général) accentue l'effet de l'image et porte à son expression la plus intense le mouvement de la marionnette. En témoigne par exemple la scène des marionnettes dans *La Double Vie de Véronique* de Krzysztof Kieslowski (1991) où le thème musical du film vient donner aux figures une signification symbolique portant sur l'œuvre entière. À ce propos, les réflexions d'Appia et de *Craig sont essentielles dans la mesure où ils ne conçoivent pas la musique comme l'accompagnement de la représentation mais au contraire comme un élément intrinsèque d'une scène dont le caractère essentiel est le mouvement.

Les premières illustrations de montreurs de marionnettes indiquent que le marionnettiste a toujours accompagné son spectacle de musique, qu'il interprétait le plus souvent lui-même. Le même individu exécutait en effet plusieurs tâches : manipulateur et musicien, il prêtait également sa voix au mouvement en se servant par exemple d'un accessoire sonore (voir *Pratique). À cet égard, la tradition sicilienne du *cunto*, qui a survécu grâce à Mimmo *Cuticchio, rejoint celle des *pupi où, par son rythme soutenu, la partie récitée se transforme en un véritable chant.

Dans d'autres formes traditionnelles de théâtre de figures, les musiciens peuvent côtoyer le manipulateur dans le **bunraku* japonais, dans les marionnettes chinoises ou indiennes, ou comme dans le **wayang* indonésien où, du côté de la toile où se trouve le **dalang* (le marionnettiste), est disposé en fer à cheval l'orchestre *gamelan*, composé parfois d'une vingtaine de musiciens dont, en son centre, entre deux et cinq chanteurs. Et le *dalang* lui-même produit des sons avec ses baguettes et entonne des chants.

En Occident, c'est à partir du XVII^e siècle que fut envisagée la possibilité de produire de la musique par des moyens automatiques : ainsi

Giovambattista Della Porta et ses projets d'appareils musicaux hydrauliques, Athanasius Kircher, qui réalisa des instruments complexes dotés de touches actionnées hydrauliquement avec des *automates battant la mesure et dansant, et qui s'ingéniait à reproduire mécaniquement la voix humaine, ou encore Kaspar Schott, qui imagina des automates et des instruments purement hydrauliques. Au XVIII^e siècle, des androïdes chantant et jouant furent construits, la musique devenant l'un des thèmes de prédilection des constructeurs d'automates.

La musique devint par la suite un élément intrinsèque de la dramaturgie pour marionnettes. On peut citer de nombreux exemples : Alfred *Jarry ajoutant des chansons à **Ubu roi* lorsqu'il en fit jouer une « réduction » pour marionnettes au Guignol des Quat'z'arts en 1901 ; Massimo Bontempelli écrivant la partition de sa pièce *Siepe a nord-ouest* (Haïe au nord-ouest), jouée avec acteurs et marionnettes, à Rome en 1923 ; la compagnie *Ferrari donnant *Le Chat botté pour burattini* avec ouverture, chœurs, arias, *duetti* et danses ; Manuel de *Falla composant la musique du *Retable de Maître Pierre* ou collaborant aux pièces pour marionnettes de Federico *García Lorca ; celui-ci magnifiant les *titeres* andalous par les sons « noirs » de la musique, par la danse et par le chant (*Le Petit Tréteau de Don Cristóbal*, 1930). De plus, la musique devint directement l'un des thèmes de nombreux spectacles de figures comme l'illustrent par exemple les musiciens de *Varietà*, création historique des *Piccoli de Vittorio Podrecca. Un autre terrain fructueux de rencontre entre marionnettes et musique est offert par le théâtre musical ou l'opéra en miniature qui fleurit au XVII^e-XVIII^e siècle. Dans ce cas, les musiciens de l'orchestre (réduit) prenaient place derrière les coulisses ou alors, comme le signale l'abbé Du Bos (XVIII^e siècle), la musique sortait d'une ouverture percée dans l'avant-scène tandis que la voix provenait des coulisses.

La musique dans le théâtre contemporain

Aujourd'hui, dans les mélodrames « miniatures », la musique et les voix sont enregistrées. À cet égard se pose la question de la « source » musicale. Cette question émergea après l'invention du magnétophone – qui pour certains a sauvé le métier de marionnettiste – et concerne aussi bien la production et l'organisation (étant donné le coût que représentent un orchestre, des musiciens et des chanteurs) que la forme du spectacle. Si l'espace traditionnel du théâtre de marionnettes ne prévoyait pas de musiciens sur scène, la situation changea au XX^e siècle et celui qui exécute la partie musicale peut être activement présent sur scène, voire devenir un protagoniste du spectacle. Il s'agit donc d'intégrer dans le spectacle la présence scénique du musicien. Dans les expérimentations des dernières décennies, on peut ainsi aller jusqu'à la fusion de l'interprète et de l'instrument comme en témoignent notamment, les corps/instruments du théâtre musical de Mauricio Kagel (*Sur scène*, 1960 ; *Match*, 1964) ou le « corps sonore » de Michele Sambin (du TAM Teatromusica) dans *Se San Sebastiano sapesse* (Si saint Sébastien savait, 1984) où l'artiste détournait la représentation du saint en substituant des archets de violoncelle aux flèches et où se confondaient interprète et instrument. Certaines créations, entre le concert et le théâtre d'objets, peuvent aller jusqu'à transformer l'instrument musical en marionnette. Dans les années soixante-dix, le *DRAK, compagnie tchèque, mit en scène *Avec quoi nous jouons de la musique* où un acteur raconte l'action « jouée » par des objets ou par des instruments de musique qui tiennent ainsi les rôles de véritables personnages. Mais

l'exemple contemporain le plus manifeste est celui des *Puppet Players allemands pour lesquels la « marionnette sonore », unissant son et mouvement, constitue le point de départ de la construction du spectacle.

Dans le même esprit, il faut mentionner des créations contemporaines où la musique est indissociable d'objets animés, telles les sculptures sonores de Jacques Rémus (qui se sert aussi des moyens électroniques) ou les *Machines musicales* de Claudine Brahem-Drouet (installations/performances qui utilisent des objets de la vie quotidienne et des matériaux divers). Les exemples seraient nombreux étant donné l'inclination de la scène contemporaine à mêler les codes spécifiques aux différents langages artistiques. Toutes ces expériences, filiations plus ou moins directes des inventions de John Cage, des *performances* du mouvement Fluxus, des mobiles de *Calder ou des machines méta-harmoniques de Tinguely, ont leurs plus lointaines origines dans les avant-gardes historiques, de l'*Intonarumori* (Entonne-bruits) futuriste de Luigi Russolo (1913) aux symphonies visuelles créées au cinéma (Eggeling, Ruttman, Schwerdtfeger, Hirschfeld-Mack) et à toutes les recherches allant dans le sens d'une fusion expressive et perceptive entre son, forme et couleur.

À cet égard, la recherche scénique contemporaine obéit à un principe de construction qui reflète celui de la composition musicale et non le schéma narratif classique du théâtre parlé : s'éloignant de la « mise en scène » interprétative d'un texte (avec sa conséquence, l'écart entre la parole qui précède et l'action qui suit la conception), ces créations aspirent à une représentation *hic et nunc* et s'approchent ainsi beaucoup plus de la musique. On ne peut faire abstraction des acquis de la musique et du théâtre expérimental même si l'on reste fidèle à la tradition : Gerhard Mensching unit l'expression de la main nue à une phonétique inarticulée, non signifiante, mettant en œuvre une stylisation de sa marionnette et de sa voix, en vue d'un langage essentiel. Cette raréfaction des sons pose l'importante question du rôle du silence qui, dans la musique contemporaine, est de plus en plus considéré comme élément signifiant et constitutif de la partition. Le travail de Carmelo Bene centré sur la *phoné* et sur l'acteur transformé en marionnette, mise en scène de l'absence, doit aussi être mentionné. Le cas de *Pinocchio* est emblématique : la voix n'est pas donnée aux figures, mais elle est enregistrée et diffusée en *play-back*, et le dédoublement de la marionnette est ainsi atteint aussi sur le plan sonore. Un dédoublement qui a ses racines dans la voix que les chanteurs prêtaient aux *bambocci* au XVII^e siècle, à cette différence près qu'il s'agit ici d'une voix artificielle. D'autres compagnies ont suivi des chemins similaires comme par exemple le Teatro del Carretto avec *Illiade* (1988).

L'instrument-marionnette

L'une des hypothèses émises quant à l'origine du mot « marionnette » est intéressante : dans un traité sur les origines de la musique, *De inventione et usu musicae*, (Naples, 1480-1490), le compositeur flamand Johannes Tinctoris mentionne divers types d'instruments en vogue à son époque et parmi eux le rebec, un petit instrument à trois cordes au son aigu, similaire à la voix d'une femme, d'origine arabe ou byzantine, introduit en Europe après le X^e siècle. Utilisé par les ménestrels dans les fêtes de cour et dans les fêtes populaires, il était, semble-t-il, dérivé de la lyre. Appelé *rebeca* par certains, *marionnetta* par d'autres, il avait une forme de tortue (similaire au luth) et l'on pouvait pincer ses cordes semblables à celles de la viole ou les toucher avec un archer.

Au Kunsthistorisches Museum de Vienne, est conservée une *rebeca* vénitienne appelée *Rebec de Vénus* car une figurine de Vénus est taillée sur sa caisse de résonance. On pourrait dire qu'une petite marionnette s'anime au son de la musique et l'on rejoindrait ainsi l'image souvent utilisée par les marionnettistes affirmant que manipuler des marionnettes est comme jouer d'un instrument à cordes. Préfigurant les liens étroits entre musique et marionnettes, et recelant aussi la figure du double, cet objet contient au fond déjà le futur *Violon d'Ingres* de Man Ray et autres « corps sonores ».

CG

Bibliographie : 22, 879, 1155.

MUSUBI (Théâtre de poupées)

Compagnie japonaise professionnelle fondée en 1967 par Tange Susumu, un ancien cuisinier passionné de marionnettes. Bien que la région de Nagoya ait eu ses quartiers de théâtre depuis l'époque d'Edo (1603-1868), elle ne comptait plus une seule troupe professionnelle lorsque le Musubi-za vint combler cette lacune, rejoint quelques années plus tard par la compagnie Urinko, un théâtre d'acteurs qui s'adresse lui aussi en priorité à la jeunesse. Dirigé par Tanaka Kanji, qui reprit la troupe après le départ de son fondateur, le Musubi-za est très actif dans les milieux du théâtre pour enfants, organisant souvent ses tournées en liaison avec le réseau Oyako Gekijô, spécialisé dans l'organisation de spectacles familiaux. Parmi ses productions les plus populaires, on peut mentionner *Torakku Toranosuke* (Toranosuke le camion), et les adaptations basées sur les aventures du Roi-Singe – le héros du roman populaire chinois de la fin des Ming, *Voyage en Occident* – qui connurent un grand succès. La troupe, forte d'une quarantaine de membres, se produit essentiellement dans les écoles et jardins d'enfants avec des spectacles tels que *Ishi no uma* (Le Cheval de pierre) et *Otamajakushi no Hyakui'chan* (Hyakui'chan le têtard), mais elle monte aussi des pièces pour adultes, avec entre autres, des livrets tirés d'épisodes du *Genji monogatari*, le grand roman classique du XI^e siècle.

YM, J-JT

MYANMAR (Union du)

Voir *Birmanie.

MYERS (Dick)

(Elkhart, Indiana, 1921 – Woodstock, New York, 2005)

Marionnettiste américain. Dick Myers a débuté à la fin des années quarante auprès de Rufus *Rose et Martin *Stevens. Sa formation d'ingénieur est évidente dans ses réalisations. Après une éclipse, il revint aux marionnettes en 1966 avec *Dick Whittington*. Toutes les parties visibles de ses marionnettes à la tête ronde étaient entièrement en faux bois (résine synthétique), vêtements compris. Les mouvements expressifs des bras et de la tête contrastaient avec l'allure automatique de la démarche. Le dessin presque abstrait des marionnettes, la perfection du mécanisme à tiges et l'humour des solos expliquent les succès rencontrés par *Dick Whittington* lors de nombreux festivals nationaux et internationaux. Suivirent *Cinderella* (*Cendrillon*, 1968),

© Copyright 2009 Unima
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés pour tous pays.

Pour l'édition française :
© éditions l'Entretiens – Montpellier – 2009
Domaine de la Feuillade – 264, rue du capitaine Pierre Pontal
34 000 Montpellier
ISBN : 978-2-912877-88-8