

Article

« Des screens au castelet éclaté : un langage marionnettique »

Chantal Guinebault-Szlamowicz

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 37, 2005, p. 85-98.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041596ar>

DOI: 10.7202/041596ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Chantal Guinebault-Szlamowicz
École supérieure nationale des arts de la marionnette

Des *screens* au castelet éclaté : un langage marionnettique

Depuis des décennies, la pensée de Craig demeure une référence pour les metteurs en scène. Connue et reconnue de tous les tenants des révolutions scéniques, elle a fourni aux scénographes – avec les théories d’Appia – les bases d’une redéfinition de leur pratique. Avec « L’acteur et la Surmarionnette », Craig a offert aux marionnettistes une revalorisation de leur art et le tremplin conceptuel pour un renouveau dont les enjeux se définissent surtout relativement à l’espace, scénique *et* dramatique.

Car même si Craig n’avait jamais écrit la moindre ligne sur les marionnettes, ses conceptions rejoindraient néanmoins la théâtralité propre à leurs formes actuelles, laquelle résulte d’une progression observable sur les quarante dernières années. C’est ce langage qui attire les metteurs en scène, les chorégraphes, ainsi que beaucoup d’artistes qui manient les nouvelles technologies, et qui leur sert de modèle, conscient ou non.

Simplification, sélection...

Craig ne définit pas le théâtre comme l’addition d’autres arts, mais comme l’association de matériaux (gestes, mots, lignes, couleurs...) orchestrés par le metteur en

scène. Sa réforme s'applique à l'ensemble de ces éléments et a pour objectif leur complexe harmonie. Sa démarche procède à une rigoureuse décomposition pour mieux opérer ensuite la synthèse des éléments dégagés. On retrouve là le processus de création développé au Bauhaus quelques années plus tard : il s'agit d'un principe de structuration que les plasticiens connaissent bien, et qui relève d'un mode de voir et de concevoir, d'un mode de *penser*.

Quand Craig se préoccupe d'espace, il opère ainsi sa décomposition en lignes, couleurs, matières et lumières. Cette vision analytique constitue une étape obligatoire en vue d'une structuration de l'espace reposant sur la règle des trois « S » du Bauhaus : simplification, sélection et synthèse. Mais l'intérêt de l'approche de Craig est sans doute de n'être pas encore à ce point systématisée. Elle reste guidée par des aspirations spirituelles qui permettent à ses dessins d'échapper à un caractère trop expérimental, voire appliqué.

Craig est à la recherche du Beau, comme d'une transfiguration de la réalité. En ce sens, le processus des trois « S » vise une plus grande intensité. Qu'est-ce que la Beauté, sinon cette force expressive qui émane d'un lieu, d'une chose? En même temps, il semble proche des symbolistes, mais s'en distingue par sa conception du théâtre comme un art essentiellement visuel. Ce qui importe, c'est ce qui *se fait* sur scène et non ce qui se dit : il y a bien *drama*, mais l'expressivité de la scène de Craig repose sur le mouvement.

Comment cela? La « Scène » rêvée puis inventée par Craig s'illustre d'abord au travers de dessins et de gravures dès 1906; elle deviendra cette « 5^e scène » dont les enjeux sont définis dans *The Thousand Scenes in one Scene* (1915 : 139-158). Au lieu de la scène picturale, il revendique une scène développée sur ses trois dimensions. Des éléments d'investissement spatial comme tentures, escaliers ou paravents soulignent l'espace scénique et jalonnent, de façon nuancée, l'évolution des dispositifs : la figuration de lieux disparaît assez vite au bénéfice d'une abstraction grandissante.

Le dispositif craiguien n'en demeure pas moins une architecture, construite sur le plateau, et qui doit évoquer une ambiance, par l'encadrement des corps qu'elle propose, le rapport des masses entre elles, le rythme des lignes de force, le choix et la composition des couleurs, la dynamique des ombres et de la lumière. Si elles dénotent une architecture, ces formes doivent connoter une atmosphère, et donc provoquer des impressions, des sensations, au travers des perceptions. La question est donc de trouver comment la forme peut servir le drame, dans une articulation parfaite avec la musique et le mouvement.

Le prototype de cette scène, théorisé et modélisé sous la forme de plusieurs maquettes (le *Model Stage* de 1907-1909, le *Model A* élaboré entre 1913 et 1921), demeure à la fois

mystérieux et fascinant. À en croire Denis Bablet (1962 : 148-150), tout commence avec le damier en perspective représenté par Serlio (1545) dans le deuxième livre de son traité, à partir duquel Craig imagine que chaque carré du sol peut s'élever ou s'abaisser, transformant ainsi la surface du plateau. Il envisage un système équivalent pour le plafond, à l'aplomb du premier damier. Dans un second temps, il associe à ces volumes des paravents, les fameux *screens*, dont la largeur serait celle des carrés du damier tandis que leur hauteur serait variable. La lumière viendrait se greffer à cet étrange jeu de construction en gommant les angles, en aplatissant ou en creusant les volumes et les dénivelés. Ces nuances seraient mises en valeur par la monochromie du support.

Mais ce dispositif dépasse les enjeux du théâtre. Le texte *Motion*¹ et le catalogue des gravures sur cuivre qu'il accompagne (exposées à Florence en 1908) témoignent d'une découverte qui transcende toute la recherche de Craig : celle d'un Art du mouvement, équivalent à l'architecture ou à la musique. Il explique d'ailleurs ses dessins par une comparaison avec la musique, ajoutant que « la chose la plus importante est que ce mouvement, qui est à la base de cet art de révélation, doit être traduit par des formes inanimées » (Craig, 1908 cité d'après Bablet, 1962 : 151).

C'est corrélativement à la mise en scène d'*Hamlet* en 1911 au Théâtre d'art de Moscou, que Craig perfectionne son prototype de la « 5^e scène » (succédant aux quatre ordres : antique, médiéval, élisabéthain et à l'italienne). Une maquette, le *Model A*, doit rendre compte d'un espace qui permettrait « mille scènes en une » (Craig, 1915 : 139). Aussi la scène proposée par Craig dans son texte de 1923, *Scene*, est-elle le fruit de ces expérimentations successives et de l'application d'un concept qui la dépasse. C'est pourquoi elle demeure une invention esthétique et par là-même idéale. Même si cette idée a été brevetée, son fonctionnement effectif reste flou. C'est le cas du système d'élévateurs (inférieurs et supérieurs) de sa première « vision », qui peut parfaitement être mis en œuvre dans un théâtre à l'italienne grâce aux dessous et aux cintres – malgré les réticences de Craig quant à ce type d'architecture. Les *screens* en revanche auraient été mus manuellement. C'était d'ailleurs le cas dans les maquettes, lors des présentations que Craig pouvait en faire.

Il dispose sur la scène de son petit théâtre [...] ses minuscules paravents, et, pendant que vous regardez, d'un prestre mouvement de mains, les organise d'une certaine façon : un rayon de lumière électrique arrive entre ces simples rectangles de carton et le miracle s'accomplit : vous voyez une scène grandiose; la sensation de la petitesse disparaît totalement; vous oubliez les dimensions de la maquette, tant est scrupuleux l'équilibre des lumières et des lignes [...]. Un autre mouvement des paravents (toujours sous vos yeux) et la scène change, puis change encore, sans que les lignes et les effets de lumière vous rappellent jamais ce que vous avez déjà vu².

Ce témoignage révèle deux caractéristiques majeures de la *Scene*. D'une part, son mouvement (permis ici par la dextérité de Craig) est organique, dans le sens instrumental du terme, mais aussi fondamentalement vivant : la technique conserve un caractère archaïque, indissociable de l'homme. D'autre part, les changements se font à vue, et pourtant le spectateur n'en est pas moins captivé. C'est l'intensité des formes – ce que Craig nommerait la Beauté – qui produit cette fascination. Mais l'efficacité de cette construction plastique repose essentiellement sur l'apport de la lumière, événement sublimant l'espace et sa complexité.

Ainsi donc, cet instrument vivant – « *a living thing* » (Craig, 1915 : 148) – est constitué d'un élément premier, les *screens*, à la fois caches et écrans, repoussoirs et cadrages, supports d'ombres propres ou bien producteurs d'ombres portées, murs et ouvertures, constitutifs d'un décor matériel (construit et praticable) et immatériel (non figuratif, fait d'ombre et de lumière). Ces immenses paravents sont des châssis brisés, composés de deux à douze volets, entoîlés ou en bois. Quant à leur mouvement, les notes concernant la mise en scène d'*Hamlet* sont explicites : « chaque scène commence par l'arrivée de gens vêtus d'un costume spécial, qui viendraient pour arranger les décors, vérifier l'éclairage, etc., de manière à faire sentir au public qu'il s'agit là d'une *représentation* » (Bablet, 1962 : 160). Cette nouvelle référence à une manipulation à vue et à un rapport conscient des spectateurs au spectacle confirme l'instauration d'une convention d'un nouveau genre.

La conception des paravents constitue un détournement ultime de l'élément du décor théâtral classique : le châssis. Craig rejette en bloc toutes les conventions habituelles (notamment celles du décor peint) et pourtant les *screens* sont comme l'hypertrophie du châssis. Mais ils sont utilisés en tant qu'éléments structurels, sans autre signification que leur fonction spatiale (contour, séparation, passage, etc.). Dans le cadre théâtral neutre, ouvert, dont il rêve, les « écrans » de Craig, tout à la fois supports de l'imaginaire et éléments fonctionnels, auraient pris leur expressivité maximale.

Question de processus

Vers la fin des années 50 en Europe de l'Est et des années 60 en France, la marionnette a progressivement quitté son lieu de jeu traditionnel, souvent ambulante – le castelet – pour conquérir les théâtres à échelle humaine. Comme en témoigne Alain Recoing³, le transfert du castelet au théâtre s'est fait sous la demande des Maisons de la culture de spectacles pour la jeunesse. Les marionnettistes disposent donc soudain d'espaces scéniques agrandis, avec la jauge correspondante. De nouvelles nécessités fonctionnelles et techniques entraînent

alors la recherche d'un outil scénographique offrant les mêmes propriétés que le castelet d'origine. Ce transfert dans le cadre théâtral institutionnel aura de fortes conséquences sur l'ensemble des modes d'expression de la marionnette, et des solutions personnalisées vont répondre à ce défi. Finalement, à une époque où le dispositif frontal était rejeté par des formes théâtrales subversives, il constituait pour la marionnette un lieu d'innovation et de renouveau.

Tandis que son cadre s'ouvre, la mise en scène des spectacles de marionnettes est confrontée à la cohabitation, dans un espace agrandi, des objets-acteurs et du manipulateur. Dans le castelet, quelle que soit cette manipulation, un cadre définit un espace à l'échelle des marionnettes et se trouve aménagé dans une boîte en général proportionnée au(x) corps du ou des manipulateurs : en dessous pour la gaine ou la marotte, au-dessus pour les marionnettes à fils ou à tringle. Le castelet permet d'organiser « au plus serré » les espaces de la technique et ceux de la représentation.

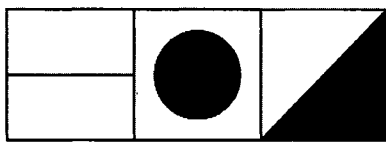
Si la marionnette a déjà connu un regain d'intérêt dans les années 20, il s'agissait alors d'une recherche plutôt axée sur la plastique des figures, jusqu'au rejet de l'anthropomorphisme. Quarante ans plus tard, c'est davantage un problème d'espace à construire, au sens propre comme au sens figuré, et par là un problème d'articulation entre le montré et le caché, entre l'objet et le vivant. Trois orientations scéniques *et* dramatiques (les trouvailles techniques renouvelant entièrement l'esthétique) sont alors développées : la manipulation à vue, le théâtre noir et le castelet éclaté. Les enjeux sont importants car « faire tomber le paravent est une chose, c'en est une autre d'appivoiser la marionnette hors de son champ clos » (Monestier, 1992 : 98).

Le principe du castelet éclaté (que j'évoquerai seul, mais qui s'est très vite combiné aux deux autres, on le constate déjà dans les exemples cités ici), est mis en pratique dans *La tentation de saint Antoine*, montée en 1982 par Alain Recoing. Grâce à l'occasion offerte par Antoine Vitez, la grande scène (une dizaine de mètres d'ouverture) du Théâtre national de Chaillot fait l'objet d'un investissement approprié au théâtre de marionnettes. Il s'agit de structurer l'espace scénique par des caches et des écrans, de manière à articuler les différents types de manipulations à gaine et à fils, tout en occultant les manipulateurs. La scène est compartimentée en zones de jeu pour marionnettes et en zones de manipulation, créant un espace très hétérogène. Par ce découpage et par l'extension du castelet, le scénographe Jean-Baptiste Manessier parvient à une complète occupation de la scène, multipliant les possibilités de cadrages et les plans. C'est ainsi que l'entend la mise en scène, jouant avec les échelles et le caractère symbolique de la marionnette, dans une réalisation qui démontre son potentiel épique.

Il s'agit bien d'un détournement du castelet d'origine, dont on extrait les principes constitutifs que sont le *cache*, l'*écran* et le *cadre*. Lassé par les éternelles polémiques opposant tradition et modernité, Alain Recoing renouvelle l'expérience avec un castelet⁴ qui réunit syntaxe classique et possibilités scéniques innovatrices. Il s'agit d'une structure paravent constituée de six panneaux carrés, pleins ou découpés, de surface blanche ou noire :



Ces six panneaux se superposent sur un socle rainuré qui leur permet de coulisser. Le paravent est alors composé de trois modules visibles, qui peuvent être présentés devant un fond de scène noir :



Ce castelet repensé privilégie une manipulation cachée, mais peut aussi bien s'associer à une manipulation à vue si le comédien vient jouer devant ou apparaît au travers du castelet (y passant la tête par exemple). Ce dispositif propose de multiples combinaisons des caches, des cadres et des écrans permettant aux poupées d'intervenir sur sa façade, mais aussi au-dessus, d'une façon plus commune aux marionnettes à gaine (principalement utilisées par Recoing). Cette façade, d'une implacable frontalité, dispose cependant d'une épaisseur relative, qui crée des interstices de jeu entre les panneaux et permet des apparitions inattendues. Démontable et remontable de différentes manières avant la représentation, le castelet autorise un grand nombre de transformations et de nouvelles configurations. Sa souplesse et sa capacité d'invention scénique en font un instrument de formation de l'acteur marionnettiste toujours utilisé dans les ateliers d'Alain Recoing.

On a pu voir plus récemment un autre type de castelet éclaté, lui aussi d'une grande souplesse scénique, dans le spectacle *Gemelos* de La Troppa⁵. Il s'agit en fait d'un castelet agrandi et exploitable sur ses trois dimensions. Petit théâtre de bois posé sur le plateau de scène, il fait environ 5 mètres de long (et pratiquement autant en profondeur) sur 4 mètres de haut. Sur le mur face au public, un cadre de 3 mètres d'ouverture peut être fermé par un rideau peint. Cette structure, qui ressemble fortement à un castelet traditionnel, se

révèle, en réalité, d'une utilisation plus complexe. Il s'agit d'une boîte entièrement praticable par les trois comédiens qui jouent avec les marionnettes, les objets et les ombres. Elle est en fait constituée d'une succession de plans géométraux : des châssis de coulisses, mobiles ou fixes. Fermée par un plafond praticable, elle est en revanche ouverte sur les côtés, ce qui permet notamment l'éclairage latéral. L'arrière-plan de la boîte présente un dispositif d'écrans et de châssis (dont un avec une porte praticable) qui crée des fonds successifs, à chaque changement de décor. Sur les côtés du cadre, des panneaux peuvent s'ouvrir sur de petits volumes de jeu, réservés aux marionnettes ou à des effets de focale (sur une partie du corps de l'acteur par exemple). À l'étage, sur le plafond du castelet, se trouve la chambre de la grand-mère, meublée d'un lit : une échelle dans les coulisses permet aux comédiens d'y accéder.

Ces différents espaces peuvent être utilisés simultanément ou successivement, et le jeu des comédiens masqués s'associe à celui de figures diverses, de taille réduite, mais aussi de prothèses. Ainsi, l'échelle de la représentation se modifie sans cesse, soit pour exprimer la profondeur ou la distance, d'une façon assez conventionnelle, soit pour exprimer les différents rapports entre les personnages, leur statut psychologique, grâce à une symbolique très ludique. Cette gestion des signes dans l'espace, notamment au travers des ruptures d'échelle, est importante : elle permet d'ouvrir sur l'imaginaire. Pour la scène dans laquelle les jumeaux vont pêcher, un châssis occulte le fond de la boîte sans aller jusqu'au sol. La bande qui subsiste en bas de ce cache laisse passer une luminosité bleutée dans laquelle apparaissent les jambes et pieds nus des personnages (des prothèses) comme s'ils se tenaient debout dans l'eau. Les mains plongent à leur tour (vraies cette fois) et attendent le passage d'un poisson, marionnette à tiges. On devine parfaitement le procédé, mais le plaisir et l'étonnement que procure cette scène illustrent bien le principe d'illusion. Autre exemple de jeux avec le cache et le cadre, permettant d'étonnants points de vue, la scène dans l'église; le curé est occupé à faire sonner la cloche : on le voit à travers un diaphragme rond apparu en fond de scène, jusqu'au torse, pendu à une corde dont il mime le mouvement. En même temps, sur la façade côté cour du castelet, s'ouvre une fenêtre par laquelle on peut voir la partie basse de son corps (factice) et le bout de corde qui pend, dans un mouvement synchronisé : c'est là qu'apparaissent les têtes des garnements en train de le persécuter.

La récente mise en scène de Sylvie Baillon pour les *Drames brefs 2^e* illustre une autre facette de ce principe du castelet éclaté. Pour les huit drames « ordinaires » du texte de Philippe Minyana, huit boîtes de taille et de proportions différentes sont présentes simultanément et jouent successivement en divers endroits du plateau. Mises en œuvre par les deux acteurs – déplacées, retournées, ouvertes –, ces caisses sont habitées par des figures qu'elles cadrent (silhouette complète de petites marionnettes, silhouette complète en

cadrage plus serré de grandes marionnettes, effet de gros plan sur des marionnettes-torses). Ce sont en général des marionnettes portées, voire « enfilées » par les mains du manipulateur, et la marionnette à gaine qui intervient ponctuellement accentue encore la rigidité des figures en pied, les jambes coulées dans un socle monolithique. Selon les nécessités du drame, un comédien joue auprès de la poupée, manipulée de façon cachée (l'interprète se trouvant derrière la boîte). Cet échange tendu, car empreint d'étrangeté, alterne avec des scènes où la figure est seule, dans un univers à sa mesure.

Cette scénographie s'appuie sur la dramaturgie en séquence et l'exploite du point de vue de l'espace, en jouant la décomposition de ces scènes éparées de la vie, çà et là, comme des souvenirs. Mais au fil de leur émergence, les acteurs, en servants de scène (et du projet dramaturgique), *rangent* ces boîtes au milieu du plateau, échafaudent les volumes en une construction globale qui noue l'ensemble en un tout signifiant : un mur frontal qui s'oppose à l'éparpillement initial comme une seule et même expérience, un seul et même univers ou espace-temps. Dans un mouvement scénique doublement *organique*.

Simplification, sélection... Synthèse

L'intérêt du castelet éclaté est de décomposer son dispositif originel en éléments d'une syntaxe – cache, écran et cadre – avant de les organiser selon leur fonction respective en une construction complexe. Le cache permet de dissimuler les interprètes (quand la manipulation cachée est souhaitée) et tout élément qui doit sortir de la représentation (personnages, accessoires, décors...). L'écran permet d'instaurer une ouverture dans la représentation sous forme d'ombres et d'images projetées (il ouvre donc sur un espace bidimensionnel). Le cadre découpe une fenêtre sur une action particulière et que l'on veut isoler du reste (ses contours fonctionnent alors comme des repoussoirs). Bien entendu, ces fonctions ne sont pas exclusives et surtout un même élément peut en cumuler plusieurs (un cache peut être aussi un écran; un cadre, un cache, etc.). Ces trois éléments gèrent le montré et le caché, et sont caractérisés par une grande souplesse d'utilisation puisque leur taille est adaptable et qu'ils peuvent se charger d'un rôle figuratif (représenter une façade de maison, une voûte, un tronc, etc.), souvent de manière métonymique mais pas nécessairement. Ils présentent de fortes similitudes avec la syntaxe du théâtre à l'italienne – les châssis géométraux – mais ceux-ci servaient d'autres objectifs : la figuration de lieux représentés en perspective et en trompe-l'œil, ainsi que la transformation de ces lieux grâce aux changements de décors.

Pour le théâtre de marionnettes, le caractère original de ce traitement réside dans la priorité accordée à la structure, au service du jeu, de ses nécessités fonctionnelles et des

partis-pris de manipulation. Autant ces éléments, sur la scène à l'italienne, ont pu être critiqués parce qu'au service d'un projet bidimensionnel – une image –, autant ils revêtent ici des enjeux tridimensionnels d'articulation au corps vivant. Une telle combinatoire spatiale laisse imaginer la complexité scénique que peut entraîner un mélange de tous les types de manipulation dans un même spectacle.

V. P. Koutoukoff propose en ce sens une « Méthode d'approche du schéma spatial d'un "spectacle-synthèse" de marionnettes » (1979 : 52-54). Selon lui, les cinq grands types de spectacles de marionnettes (les masques, les marionnettes à fils, les marionnettes à gaine, les ombres et le théâtre noir) déterminent trois principes d'aménagement de l'espace : les écrans ou caches (premier principe), le cadre de scène (deuxième principe), et la combinaison des deux (troisième principe). Sur les schémas qui accompagnent son étude, Koutoukoff opère bien une *simplification* et une *sélection* de chaque principe, permettant de mettre en évidence ses formes élémentaires. Il ne tient pas compte du caractère figuratif de la scène, mais envisage seulement son aspect fonctionnel. L'articulation de ces modules – châssis bas, châssis hauts, châssis latéraux, de tout format et toute dimension – mène bien à leur *synthèse* : une scène construite qui optimise tout son volume, chaque module pouvant devenir en soi une scène à part entière, mais toujours orchestrée dans une globalité. Enfin, Koutoukoff envisage cette scène comme transformable puisque « les surfaces horizontales se meuvent sur un plan vertical et les verticales sur les plans horizontal et vertical, de manière à représenter les caches et les éléments du décor » (p. 53). Et pour preuve :

Si nous observons les productions du Théâtre Central de l'État pour Marionnettes sous la direction de S. Obraztsoff et quelques autres, non de la salle mais à partir des coulisses, nous pouvons voir des aménagements de plateformes, de ponts, de pendrillons, d'écrans, de socles, de chariots, de supports, le tout pour le même spectacle (p. 53).

C'est pourquoi l'emploi du terme de « scénographie » semble si juste en ce qui concerne l'aménagement scénique d'un spectacle de marionnettes. L'« écriture de la scène » procède bien à une *composition* visant un *projet* d'ensemble. Celui-ci inclut d'ailleurs souvent la conception des marionnettes et on a vu effectivement comment ces corps et leur manipulation influent sur l'espace scénique. Qu'il s'agisse de construire un castelet autonome ou bien de moduler la scène de théâtre, une vision analytique et une conception synthétique de l'aspect formel, fonctionnel, symbolique et esthétique sont nécessaires.

Il serait bien difficile pour le marionnettiste de jouer dans un décor peint, respectant la plantation géométrale. Malgré ses similitudes formelles avec le castelet, la scène à l'italienne ne convient pas aux marionnettes parce qu'elle ne prend absolument pas en

compte les principes de la manipulation et parce que son développé spatial est au service de l'*image* scénique qui doit se reconstituer au travers du cadre de scène.

Par ailleurs, l'art de la marionnette a une approche particulière de la scène qui réconcilie l'illusion et la distance critique. L'élaboration sur le plateau d'un univers crédible mais purement imaginaire, hors de toute logique, n'exclut pas une reconnaissance de l'artifice qui permet au spectateur de se libérer d'un rapport affectif à ce qui est représenté. Le cadrage de la représentation et l'intervention de caches pour préserver l'illusion fonctionnent avec des surgissements de théâtralité qui, soigneusement gérés, peuvent parfaitement s'intégrer à la dimension fantasmagique de l'espace et de l'événement représenté.

Afin d'articuler ces deux partis-pris formels et symboliques, la création d'un spectacle de marionnettes se base sur quelques règles majeures quant à sa scénographie. Pour Aloïs Tomanek (1986), elles sont au nombre de trois :

- préparer l'espace de telle façon que la marionnette soit pratiquement le seul objet perçu et suivi. Il s'agit en d'autres termes de gérer ce que l'on cache au regard du public.
- souligner les qualités optiques de la marionnette pour renforcer l'orientation visuelle des spectateurs. Il s'agit de développer l'impact visuel de ce que l'on montre.
- faire perdre au montreur sa position dans le champ de vision en créant convenablement son entourage. De nouveau, il s'agit d'envisager le masquage du manipulateur.

On peut s'étonner de constater comment ces petits univers que convoque la marionnette, confrontés à l'espace plus grand qui les reçoit ainsi qu'à la taille humaine, parviennent à focaliser l'attention du public qui perçoit des détails avec une grande acuité. C'est que, là encore, le point de vue subit une manipulation dynamisante et le spectateur accepte naturellement des conventions qui lui permettent de transformer sa perception des choses.

Les éléments de cadrage, qu'il s'agisse de cadres, de caches ou d'écrans, sont constitutifs de la scénographie en général, du théâtre de marionnettes en particulier. Ils ouvrent des fenêtres, des vues sur le texte dramatique, ils dissimulent certains « envers » de la représentation (coulisses ou machinerie), ils organisent la vision globale de la représentation et sa réception. On peut donc les considérer comme des éléments de dramatisation. Le châssis constitue peut-être, quel que soit son usage, cet élément générique du théâtre occidental dont parle Élie Konigson (1996 : 189-199), au même titre

que le tréteau ou la *sedes*. La preuve en est que le châssis, multidimensionnel, décoré ou uniforme, mobile ou fixe, se retrouve aussi bien dans le théâtre à l'italienne que dans les révolutions scéniques du XX^e siècle. Il existe en amont de sa fonction théâtrale, comme un élément basique de construction, façade plus légère et moins définitive qu'un mur de pierres. Il peut servir de paravent (de cache), de fond (d'écran), de chambranle et de bordure (de cadre) aux corps qu'il côtoie.

De fait, cet élément générique prend, dans le théâtre de marionnettes, une polysémie encore plus étonnante, qui met en évidence le rapport privilégié des arts de la marionnette avec les questions d'espace qui fondent, aujourd'hui plus que jamais, sa théâtralité.

Par rapport à l'acteur, le marionnettiste a encore plus de liberté puisque son espace n'est pas occupé par son corps, mais par des corps qu'il crée. L'unité de mesure conventionnelle vole ainsi en éclats, et avec elle, les lois élémentaires de la physique : le marionnettiste travaille dans l'apesanteur, dans le temps dilaté, dans la maîtrise de la lumière. Son espace en devient malléable comme un matériau façonnable à l'infini (Schuster, 1991 : 69).

La souplesse des variations de points de vue, la multiplication des jeux de caché-montré, la richesse des relations entre le manipulateur et la figure, ont engagé un renouvellement du dispositif frontal et de la façon dont il peut être vécu dans la représentation. L'élaboration d'un langage marionnettique correspondrait dès lors à une approche expérimentale de la scène, en tant qu'espace vivant, approche qui oscille entre l'expressivité des arts plastiques et celle de l'art dramatique.

Ainsi, quelques décennies plus tard, on perçoit enfin l'écho de la révolution accomplie par la peinture dans les années 1910, son abandon de la fonction figurative au profit d'un médium artistique au pouvoir absolu.

Quant au théâtre de marionnettes, longtemps demeuré indifférent à l'égard de ces possibilités expressives, il ne les a guère exploitées que de façon instinctive, jouant [...] d'un espace noué, où les distances s'effacent, les perspectives s'écrasent, les dimensions s'emmêlent; mais où les gestes et les déplacements se dessinent avec plus de netteté, aussi, et de relief : où, pour reprendre les mots de Kleist, « eurythmie, mobilité, légèreté » se manifestent « à un degré plus élevé » (Plassard, 1991 : 57).

Au fil de son évolution, la pratique contemporaine de la marionnette a donc rejoint tous les enjeux de la proposition faite par Craig. On y trouve bien la manipulation à vue, associée néanmoins à une illusion qui repose sur la force expressive de la plastique. On y trouve l'importance de la lumière, dont le cadrage et les nuances n'intéressent pas que la figure mais aussi son articulation à l'espace, révélant son caractère organique. On y trouve enfin la structuration de la scène procédant à une décomposition de l'espace en éléments

de dramatisation, réorganisés en un *tout* mis au service du projet dramaturgique, une nouvelle composition qui fonde l'œuvre artistique.

La marionnette a cette faculté de mélanger les dimensions – ce qui lui confère sa grande plasticité – et ses constructions contrarient non seulement l'étendue cartésienne, mais aussi l'imagerie qu'on a pris l'habitude d'y mettre en œuvre. Si bien que la distinction traditionnelle de la figure et du fond ne peut plus aller de soi, et ce qui prime avant tout est la fabrication de l'espace et du temps, les ressorts de cette formidable machine⁷ offerts à la perception des spectateurs.

[...] le plateau se vide et se remplit d'images, d'objets, venus des coulisses pour y être aussitôt ramenés. Quelques uns [*sic*] descendent des cintres puis y remontent, d'autres, dont seule la partie supérieure est posée sur le sol (moitié de bouteilles ou de visages), semblent émerger des dessous. La scène n'est donc plus une boîte close, mais, littéralement, une cage ouverte sur tous ses côtés, traversée de part en part, verticalement et horizontalement, par le flux des choses et des corps – ou, à tout le moins, de leurs simulacres (Plassard, 1991 : 59).

Déjà chez Craig, des éléments bidimensionnels, les *screens*, parvenaient à optimiser le volume de la scène, créant un espace mouvant, à la fois tangible et intangible : tangible parce que praticable par les corps; intangible parce que transcendant, en apparence, tout espace connu. Le jeu des dimensions est une caractéristique des arts de la marionnette : elle est capable de stimuler, quasiment par synesthésie, l'ensemble de nos sens. Si la vue constitue le plus puissant convoyeur d'informations de notre organisme, elle s'associe aux informations auditives, tactiles, motrices, et proprioceptives (la conscience du schéma corporel)⁸, ce que la scénographie ne saurait négliger.

Parmi ces démarches, les recherches les plus formelles privilégient cette quête au prix, parfois, d'une froideur qui éloigne du but recherché. Elle n'implique un déficit de sens (je parle cette fois-ci de signification, voire de fable, dans son acception théâtrale) que lorsque l'objectif n'est pas atteint : cette expressivité supérieure à laquelle Craig aspirait – qui repose, on l'a vu, sur un important travail structurel –, une surmarionnette, mais aussi un suracteur, sur une « *living Scene* ». Un gain d'épaisseur... que cherche définitivement le marionnettiste.

Il n'existe bel et bien qu'un seul espace théâtral réel : l'espace du présent. Lorsque tous les partenaires s'y retrouvent, il fait d'eux un tout dynamique et indissociable. Le passé, alors, ne peut plus être séparé de l'avenir par le solide « nœud du présent » : ni l'espace du temps, la marionnette de l'espace, le manipulateur de la marionnette ou le spectateur du manipulateur : tout est contraint en une même respiration (Podehl, 1991 : 38).

Notes

1. Préface de *A Portfolio of Etchings*, Florence, 1908.
2. Extrait de la lettre de Filiberto Scarpelli adressée à l'acteur Giovanni Grasso le 4 décembre 1913, pour lui raconter sa rencontre avec Craig à l'Arena Goldoni, publiée dans *The Mask*, mai 1915, p. 159-160, [traduction libre].
3. Marionnettiste, directeur du Théâtre aux Mains nues (Paris).
4. Conçu par le scénographe Thierry Vernet, pour le spectacle *Manipulations* d'Éloi Recoing (1984).
5. *Gemelos*, d'après Agota Kristof, spectacle de La Troppa, créé en 1991 au Teatro Oriente de Santiago du Chili.
6. Philippe Minyana, *Drames brefs 2*, msc. Sylvie Baillon, Compagnie Ches Panses vertes, créée en 2002 à la Maison du théâtre d'Amiens.
7. Je reprends ici à mon compte l'expression d'Élie Konigson qui écrit : « tout lieu théâtral, par la vertu de ses éléments génériques, devient une machine à fabriquer de l'espace et du temps » (p. 195).
8. Voir à ce sujet Cousin, 1980.

Bibliographie

- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
- COUSIN, Jean, *L'espace vivant. Introduction à l'espace architectural premier*, Paris, Éditions Le Moniteur, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- CRAIG, Edward Gordon, *Catalogue of Etchings Being Designs for Motions by Gordon Craig*, Florence, 1908, dans Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
- CRAIG, Edward Gordon, « Screens. The Thousand Scenes in One Scene », *The Mask*, vol. 7, n° 2 (mai), 1915, p. 139-158.
- CRAIG, Edward Gordon, *Scene*, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923.
- KONIGSON, Élie, « Les objets de représentation au théâtre (XV^e-XVII^e siècles) », *Nouvelle revue du seizième siècle*, n° 14/2, 1996, p. 189-199.
- KOUTOUKOFF, V. P., « Méthode d'approche du schéma spatial d'un "spectacle-synthèse" de marionnettes », trad. Arsène et Tania Joukovsky, *Actualité de la scénographie*, n° 9 (février), 1979, p. 52-54.
- MINYANA, Philippe, *Drames brefs 2*, msc. Sylvie Baillon, Compagnie Ches Panses Vertes, créée en 2002 à la Maison du théâtre d'Amiens.
- MONESTIER, Claude, « Le partage de la scène », *Tendances, regards, Puck*, n° 5, 1992, p. 97-99.
- PLASSARD, Didier, « La cage aux merveilles : à propos d'ALIS », *Des corps dans l'espace, Puck*, n° 4, 1991, p. 57-60.

- PODEHL, Enno, « La perception spatiale du manipulateur », trad. Gisella Hauer et Didier Plassard, *Des corps dans l'espace, Puck*, n° 4, 1991, p. 31-38.
- SCHUSTER, Massimo, « Espaces », *Des corps dans l'espace, Puck*, n° 4, 1991, p. 69-71.
- SERLIO, Sebastiano, *Il secondo libro di prospettiva*, Venetia, G. B. et M. Sessa Fratelli, 1560.
- TOMANEK, Aloïs, *L'espace scénique du théâtre de marionnettes contemporain*, trad. Nina Malikova, Prague, Akademie Muzických Umeni Praze – Fakulta Divadelni statni pedagogicke nakladatelstvi, 1986.