

Manifeste pour un théâtre de marionnette et de figure³

Dominique Houdart

*Nous n'avons pas besoin du "dernier cri".
Nous avons besoin d'un premier cri.
Jacques Copeau*

La marionnette fait théâtre

Avec le gigantesque bouleversement du monde de l'image et de la communication, le spectacle vit une révolution sourde et douce mais réelle, dont les professionnels et les médias n'ont pas tout à fait encore mesuré l'importance. Le théâtre occidental, qui était entré en décadence depuis le déclin de la tragédie classique à la fin du XVII^e siècle et l'abandon du masque par les comédiens italiens, connaît un renouveau prometteur dû en partie au déferlement audiovisuel qui est la marque de notre époque, car, par contre coup, il retrouve la porte étroite de la théâtralité, le sens du sacré et du rituel.

Les arts du spectacle, le théâtre, la marionnette, la danse, la musique, du moins chez les artistes les plus authentiques, convergent dans un mouvement diffus et informel dont la constante est l'utilisation des marionnettes, des figures, du mot latin *figura* qui signifie *représentation*. Pléonasme? Certes non, mais précision bien utile et qui signifie que le théâtre retrouve le sens du signe qu'il n'aurait jamais dû perdre, qu'au théâtre tout est signe, le mot et le corps, l'espace et l'objet, le mouvement et la lumière, et le théâtre qui ignore ce langage symbolique n'est qu'une dérive douteuse.

Les signes avant-coureurs sont venus par le texte. Claudel, Beckett et Genet ont montré le chemin du retour à un langage sacré — et pas obligatoirement religieux — renouant directement avec la tragédie grecque, Shakespeare et le théâtre extrême-oriental. La ritualisation passe aujourd'hui par l'image et l'objet qui prolongent le comédien. Dans ce courant moderne et déterminant, le théâtre de marionnette joue un rôle actif, car plus que tout autre il a gardé le contact

³Théâtre/Public, n° 154-155, "La chair de l'acteur".

Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, juillet-octobre [julho-outubro] 2000.

avec le théâtre brut qu'il redécouvre de la même façon que les cubistes ont redécouvert l'art primitif. Oui, le théâtre vit sa période cubiste, et il était grand temps, aidé en cela par le foisonnement des recherches de la danse et de la musique contemporaine. On retrouve les traces de ce qu'avaient proposé les futuristes italiens, le Bauhaus, Jarry, Anatole France et Maeterlinck, et les visions de ces précurseurs prennent tout leur sens maintenant.

Ce théâtre de "l'acteur en effigie", pour reprendre la belle terminologie de Didier Plassard, reste le seul langage capable d'exorciser la peur viscérale de la morte et de l'au-delà, en proposant un rituel de signes qui ne sont ni des mots, ni des décors, ni des acteurs. Ce n'est plus le théâtre social, le théâtre poétique, le théâtre réaliste, le théâtre épique, le théâtre de l'absurde, le théâtre du quotidien. C'est un retour à la tragédie, dépouillée de tout, au service d'une célébration sacrée.

Cela, c'est le théâtre de figure, théâtre de l'exorcisme, de l'incarnation, et de la représentation, théâtre où la forme devient signe, le signe devient figure, la figure devient tension, flux, force et pôle magnétique.

Pour saisir ce courant qui s'impose au théâtre occidental, il ne faut pas se limiter au seul théâtre ou aux seules marionnettes. Le théâtre de figure englobe tout cela: la danse, le masque, et le maquillage; Brook, Kantor, le Triangel Figuren, Nicolaï, Béjart, Aperghis, le Buto et Pina Bausch.

Comment, dans cette diversité, définir le théâtre de figure, cet "autre théâtre", ce déferlement de mannequins, de poupées, d'objets? Dire que c'est un langage de signes, ce n'est pas suffisant, puisque tout le théâtre est — ou devrait être — un langage de signes. Mais pour mieux préciser, on pourrait dire qu'il s'agit d'un langage de signes conscients, non pas l'art pour l'art, mais l'art pour le signifié, non pas la présentation, mais la représentation, non pas l'exposition, mais la transposition.

C'est le texte, l'objet, le corps du comédien qui deviennent créateurs d'espace, et c'est cet espace ainsi créé qui devient l'élément essentiel de l'acte théâtral, s'inspirant de ce beau texte de Lao Tseu qui dit que dans un vase, l'essentiel n'est pas l'argile qui lui donne sa forme, mais le vide qui est à l'intérieur.

Courant, école, mode, peu importe. Le mot figure a été retenu car il se pratique dans de nombreuses langues, *figura*, *figuren*, *figure*... Déjà courant en Italie, en Allemagne et aux Pays-Bas, il fait partie du vocabulaire de la nouvelle critique française, lorsque par exemple Roland Barthes dans son ouvrage sur Racine écrit:

"L'acteur renonce au prestige de la notion traditionnelle de personnage pour atteindre celle de figure, c'est-à-dire de forme d'une fonction tragique."

Qu'on ne s'y trompe pas: le théâtre de figure n'est pas un nouveau terme pour habiller de neuf le théâtre de marionnette trop souvent assimilé au théâtre pour les enfants. Ce serait réducteur et inexact. La marionnette est une technique, le théâtre de figure est, plus qu'un style, un mouvement représentatif d'une forme contemporaine qui prône le retour à une théâtralité originelle, primitive, où l'image est à part égale avec le texte, rituel, exorcisme des démons de notre civilisation. Le théâtre passe de la phase existentielle à la phase essentielle. C'est cela le théâtre de Figure. Et le théâtre de Marionnette en est l'expression la plus immédiate.

La marionnette et l'acteur

Dans le symbole, le théâtre puise son sens et sa raison d'être. A la fin du siècle dernier, Maurice Maeterlinck, dans un texte visionnaire, annonçait ce retour aux sources de la théâtralité.

La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. Il y a divergence ininterrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite. Le symbole du poème est un centre ardent dont les rayons divergent dans l'infini, et ces rayons, s'ils partent d'un chef-d'œuvre absolu comme ceux dont il est question en ce moment, ont une portée qui n'est limitée que par la puissance de l'œil qui les suit. Mais voici que l'acteur s'avance au milieu du symbole. Immédiatement se produit, par rapport au sujet passif du poème, un extraordinaire phénomène de polarisation. Il ne voit plus la divergence des rayons, mais leur convergence; l'accident a détruit le symbole, et le chef-d'œuvre, en son essence, est mort durant le temps de cette présence et de ses traces.

Les Grecs n'ignorèrent pas cette antinomie, et leurs masques que nous ne comprenons plus ne servaient qu'à atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole.

(...) Il semble que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel.

La Jeune Belgique, septembre 1890

Cette méfiance envers le jeu de l'acteur qui parfois parasite le poème, ôte à la représentation toute spiritualité, est partagée par André Gide:

J'ai voulu voir Hamlet... Je n'ai vu que Sarah Bernhardt.

Ou encore Anatole France:

S'il faut dire toute ma pensée, les acteurs me gâtent la comédie. J'entends: les bons acteurs. Je m'accoutumerais encore des autres! Mais ce sont les artistes excellents, comme il s'en trouve à la Comédie Française, que décidément je ne puis souffrir. Leur talent est trop grand: il couvre tout. Il n'y a qu'eux. Leur personne efface l'œuvre qu'ils représentent.
(...) La marionnette est auguste, elle sort du sanctuaire.
Le Temps

Le théâtre de figure, c'est la recherche de l'épure, de l'essentiel. Flux des images et des sensations, reflux de la pensée qui comme la mer se retire, nettoie le rivage, le laisse plus lisse et plus propre qu'avant, avec cette trace humide et cette ligne d'écume, l'épure. Le théâtre de figure supprime l'accessoire pour accéder à l'objet, et l'objet devient sujet, il est à la fois actif et passif, acteur et transfert, exorciste et envoûté. Et il le sera, s'il est réduit à son expression la plus simple, la marionnette, cet être sans pesanteur, suspendu entre ciel et terre.

Du reste (...) ces poupées ont l'avantage d'être antigravitationnelles. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière, propriété on ne peut plus contraire à la danse: car la force qui les soulève dans les airs est supérieure à celle qui les retient au sol. Que ne donnerait notre bonne G... pour peser soixante livres de moins ou pour qu'un contrepoids de cette importance vienne l'aider à exécuter ses pirouettes et ses entrechats? Comme les elfes, les poupées n'ont besoin du sol que pour le frôler et réanimer l'envolée de leurs membres par cet arrêt momentané; nous-mêmes en avons besoin pour y reposer un instant et nous remettre des efforts de la danse: instant qui n'est manifestement pas de la danse, et dont il n'y a rien d'autre à faire que de l'écartier autant qu'on peut.

Heinrich Von Kleist, Sur le théâtre des marionnettes.

Marionnette et personnage

Acteur d'un seul rôle, la marionnette est le personnage, elle ne l'approche pas, elle ne cherche pas à l'incarner, elle ne l'imité pas, elle est le personnage. Éternellement. Chaque siècle, chaque civilisation a créé des archétypes, des personnages emblématiques, Arlequin, Falstaff, Karageuz, Guignol, Sganarelle et Figaro... le début du XXème siècle a été marqué par Ubu. Et depuis, plus rien, des rôles par milliers, mais pas de personnages.

La forme animée, la figure, permettent cette recherche, cette reconstruction. Ce fut la superbe démarche d'Ariane Mnouchkine avec *L'âge d'or*, tentative passionnante de créer une "commedia dell'arte" contemporaine, avec des personnages masqués dans la lignée d'Arlequin, Pantalon et Brighella. Le Théâtre du Soleil a abandonné le masque, Ariane Mnouchkine ayant préféré à la tradition italienne l'influence du théâtre extrême-oriental. Le maquillage souvent très élaboré transforme l'acteur, lui donne un statut proche du personnage masqué, voire même du mannequin.

Ces mannequins, on les retrouve dans le théâtre de Kantor, particulièrement dans *La classe morte*, qui prolonge les textes de Gordon Craig sur "L'acteur et la surmarionnette".

Sur le chemin qu'on croyait sûr et qu'emprunte l'homme du Siècle des lumières et du rationalisme, voici que s'avancent, sortant tout soudain des ténèbres, toujours plus nombreux, les SOSIES, les MANNEQUINS, les AUTOMATES, les HOMONCULES — créatures artificielles qui sont autant d'injures aux créations mêmes de la NATURE et qui portent en elles tout le ravalement, TOUS les rêves de l'humanité, la mort, l'horreur et la terreur. (...)

S'impose à moi de plus en plus fortement la conviction que le concept de VIE ne peut être réintroduit en art que par l'ABSENCE DE VIE au sens conventionnel. (...) Et tout soudain je me suis intéressé à la nature des mannequins (...) ils constituaient des DOUBLES des personnages vivants, comme s'ils étaient dotés d'une CONSCIENCE supérieure, atteinte "après la consommation de leur propre vie". Ces mannequins-là étaient déjà visiblement marqués du sceau de la MORT.

Le théâtre de la mort.

Cette recherche de personnages éloignés de tout réalisme est également la préoccupation d'un auteur dramatique, Gérard Lépinois, qui écrit pour le théâtre de figure, et particulièrement pour un personnage, Padox.

Écrire pour le théâtre, ce n'est pas seulement, ce n'est plus fondamentalement, faire parler des personnages en situation. C'est non moins, et ce sera de plus en plus, écrire pour permettre une transmutation convaincante de personnes en personnages, de manière à ce que cette transmutation soit motrice. (...)

Il n'est pas moins intéressant d'écrire ce que fait un personnage que ce qu'il dit. Cela ne signifie évidemment pas tout ce qu'il fait. On ne le pourrait pas plus qu'écrire tout son dire. Mais la manière de parler d'un personnage se met à importer autant que l'objet de sa parole, parce qu'elle le conditionne. Il en va de même de sa manière de faire. (...)

Un personnage multiple est plus riche qu'une multiplicité de personnages trop simples. A la condition qu'une multiplicité d'approches serve à sa production.

Monsieur Personne,

Il n'y a pas de lutte entre l'acteur et le mannequin, l'acteur et la marionnette. Il y a complémentarité. La figure est le lieu de l'action, le lieu de la parole, mais elle a besoin de l'acteur qui lui donnera énergie et verbe.

Cette alchimie théâtrale est particulièrement élaborée dans la technique japonaise du Bunraku, dans laquelle le ou les manipulateur(s) sont visibles, masqués ou non, et donnent le mouvement à une poupée manipulée frontalement, merveille de sculpture et d'articulation: l'élément essentiel et caractéristique du personnage est animé, selon les cas il s'agit des yeux, des sourcils, de la bouche, de la main, des phalanges... Le manipulateur, visible derrière la marionnette, a avec elle un rapport complexe, ombre du personnage, ou son double, ou encore son âme, son dieu, ange ou démon, rapport qui prolonge le jeu, lui donne son sens, nous renvoie à la fable, nous extirpe de la possible anecdote qui fausse la théâtralité, nous renvoie au mythe ou au symbole, sans lesquels le théâtre n'a plus de sens.

Lorsqu'il était ambassadeur de France au Japon, Paul Claudel a découvert le Bunraku. Voici ce qu'il en dit dans le texte d'introduction à *Contribution à l'étude du théâtre de poupées* de Tsuno Miyajima (PUF 1928):

L'acteur vivant, quel que soit son talent, nous gêne toujours en mêlant au drame fictif qu'il incorpore un élément intrus, quelque chose d'actuel et de quotidien, il reste toujours un déguisé. La marionnette, au contraire, n'a de vie et de mouvement que celui qu'elle tire de l'action. Elle s'anime sous le récit, c'est comme une ombre qu'on ressuscite en lui, racontant tout ce qu'elle a fait et qui peu à peu de souvenir devient présence. Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit. Le personnage de bois incarne la prosopopée. Il nage sur une frontière indécise entre le fait et le récit. (...)

La marionnette est comme un fantôme. Elle ne pose pas les pieds à terre, on ne la touche pas et elle ne sait pas toucher. Toute sa vie, tout son mouvement lui vient du cœur et de ce conciliabule mystérieux derrière elle d'acteurs masqués ou non, de cette fatalité collective dont elle est l'expression.

Le Bunraku fascine les Occidentaux, mais sa complexité technique est telle que peu de metteurs en scène ont osé l'approcher.

Récemment, Jacques Nichet, pour la création de l'opéra de Jean Cocteau *L'épouse injustement soupçonnée*, a mêlé chanteurs et marionnettes pour jouer cette fable d'origine extrême-orientale qui parle du personnage et de son ombre,

de la présence et de l'absence, de la vérité et de l'illusion. Cocteau, dans son livret, mêle opéra et théâtre forain, personnages anamites et machinistes occidentaux, drame et farce, jeu et ombre.

Jacques Nichet a eu la belle intuition de confier à une chanteuse le double rôle de la mère et de l'enfant, la mère qui joue pour son fils l'ombre du père absent pendant que son mari se bat en France pendant la guerre de 14-18. La chanteuse est voilée, et accompagne les deux personnages, deux marionnettes Bunraku manipulées par Jeanne Heuclin et Dominique Houdart, également voilés. Dans cette mise en scène, les marionnettes d'Alain Roussel ne sont pas élément d'exotisme, elles sont référence, sources d'inspiration, modèles susceptibles de créer l'émotion, de donner son sens à la fable, de rendre visible, lisible, le rôle de l'ombre, du double, du transfert.

Les marionnettes ont entraîné toute la troupe derrière elles. Car elles imposent, d'entrée de jeu, leur concentration. Les acteurs, les chanteurs sont obligés de les suivre, de garder leur tenue, leur économie de gestes, leur tension. Elles ont imposé leur esthétique, et je dois l'avouer aussi, leur égalité d'humeur!

C'est un art qui entraîne une ascèse, un renoncement au superflu mais sans aucune austérité ni jansénisme. La marionnette est joyeuse et se contente de peu. (...)

Cet effacement même renforce la liberté de l'interprète qui peu rester au plus près de la voix de son personnage. Elle n'en est que la part invisible, la part indivisible, l'âme qui chante. À côté, le visage sculpté de Dame Vu n'est pas déformé par ce chant qui le traverse. La bouche reste fermée. L'impassibilité redouble l'émotion musicale, puisque celle-ci est purifiée de toute scorie. Elle n'est que musique sans mimique, sans démonstration d'effort, sans performance, sans tentation de virtuosité. Le personnage à la figure de bois reste concentré sur cette émotion: il l'écoute, il la traduit, il la vit. Extérieurs l'un à l'autre, le corps et la voix expriment ensemble l'intériorité du texte. On voit sourdre le secret du poème. Le spectateur assiste à une impossible dissociation de l'être, et aussitôt il se met à l'œuvre pour recréer l'unité disjointe et rapprocher la figure et le chant, la voix et le bois, le secret de la musique et celui du silence.

Jacques Nichet.

Le rapport entre la marionnette et le récitant est une des caractéristiques du Bunraku: le texte est en effet proféré par un acteur, assis dans un coin de la scène, accompagné par un joueur de shamisen, qui émet également des sons, des plaintes, des émotions, le *haïté*. Le récitant séparé de l'action se trouve également dans la tradition des marionnettes à tringle, le théâtre Toone de

Bruxelles: son visage est visible dans un œil de bœuf aménagé dans l'angle supérieur du castelet et il donne la voix — les voix — à tous les personnages.

De même, Jeanne Heuclin tient le rôle de récitante dans les spectacles de la Compagnie Dominique Houdart, porteuse du texte dans *Dom Juan* de Molière ou *L'illusion comique* de Corneille, du chant dans *Le combat de Tancrede et Clorinde* de Monteverdi dont elle interprète seule les trois voix, ou de l'émotion vocale à la façon du *haïté* japonais dans *La 2^{ème} nuit* et *La 3^{ème} nuit de Padox* de Gerard Lépinos.

La parole est alors séparée du corps articulé de la marionnette, elle a un statut privilégié, elle est proférée, dépouillée, mise en exergue et à distance, elle aussi est "suspendue", comme la poupée, et prend une valeur de texte rituel, le *livre* étant souvent présent, non pas pour aider la mémoire du récitant, mais comme témoin, marque de l'œuvre originelle, référence éternelle et sacrée.

Max Frisch, dans son journal, en 1947, a mis l'accent sur ce statut particulier de la parole:

Ce qui est également fascinant chez les marionnettes, c'est leur rapport avec la parole. Qu'on le veuille ou non, la parole dans le jeu de marionnettes, est toujours relevée, si bien qu'elle ne peut être confondue avec notre parler de tous les jours. Elle est surnaturelle, ne serait-ce que parce qu'elle est séparée de la poupée, qu'elle plane, pour ainsi dire, au dessus d'elle; elle est aussi plus puissante que la voix qui correspondrait au thorax de bois de la poupée. Elle est plus que ce bruit qui nous sort par la bouche et qui nous accompagne quotidiennement. C'est la parole, le verbe qui était au commencement, tout puissant, créant tout. C'est le langage. Le jeu de marionnettes ne peut pas être confondu un seul instant avec la nature. Il n'y a qu'une possibilité: la poésie, c'est son seul domaine.

La figure engendre cet éclatement spatial, cet écartèlement de l'art du comédien, celui qui dit, celui qui montre, et, point de convergence, la marionnette, "parole qui agit".

Et le comédien retrouve alors son statut originel. Il a quitté les temples, les églises, les pagodes, il était shaman, prêtre ou sorcier, il est devenu comédien, montreur. Il célébrait, maintenant il joue. Il était sédentaire, il est condamné à l'errance. Ainsi a commencé le Voyage des comédiens, célébrants sans divinités, qui sacralisent l'homme à coup de dérision, maudits et excommuniés à une époque, subventionnés et intégrés à une autre, mais toujours voyageurs, colporteurs. L'avion a remplacé le chariot, l'Etat a remplacé le Prince, le Voyage continue. Il divertit, on l'adule; il éructe, on le chasse; il amuse, on le supporte; il exorcise, on crie au blasphème. On le veut innocent, il n'est pas innocent. Naïf parfois, démuné, souvent, mais innocent jamais.

Ce voyageur n'a pas les mains vides. Il transporte avec lui des fantômes, des figures que l'espace d'un moment il va animer, manipuler, faire surgir de l'au-delà de la mémoire et des légendes. Et devant lui — comme le suggérait Brecht, comme le pratiquent les Chinois et les Japonais — avec distance, avec le sens de la cérémonie et du sacré qui lui restent d'instinct de l'époque où il officiait dans les temples, les églises ou les pagodes, devant lui, il montre ces fantômes, ces figures. Il n'incarne pas, il montre, on ne le voit pas, on ne voit qu'elles, ces figures antérieures et immémoriales ou le spectateur regarde, se découvre, se reflète.

Ces figures agissent comme des glaces sans tain, et lui, le comédien, le montreur, il est derrière la vitre, il la tend aux spectateurs, et c'est lui qui devient témoin d'un étrange et somptueux dialogue entre le public et son fantôme, entre l'être et l'irréel, et lui, le comédien qui n'a pas oublié ses origines, il percute ce miroir, il le fait danser, il entraîne le reflet, il change les angles. Il devient contemplateur de cette danse prémonitoire où l'image précède, où le reflet anticipe, ou le miroir suggère, où le virtuel est actif et le réel passif. Le voyageur à la glace sans tain est le spectateur du monde, il assiste à des débats étranges, à des confrontations singulières entre le public et ses figures, et sa perception du monde en devient sensible et aiguë, car il garde les traces de ces reflets fugitifs et révélateurs d'un peuple, d'une situation, des souffrances et des espoirs communs.

La glace sans tain peut être splendide ou ternie, ouvragée ou rustique, lisse ou biseauté, le voyageur la tend inlassablement et reçoit les reflets du monde avec joie ou tristesse, enthousiasme ou terreur. Il sait lire un frémissement ou un silence, il sait peser un murmure ou une respiration. Parfois l'émotion est trop forte, trop violente, et la glace est prise d'un léger frémissement, et un peu de buée, vite estompée, apparaît à l'envers de la glace sans tain.

Il tient la glace parfois plaquée contre son corps, tellement près que le spectateur a l'illusion que c'est lui, la figure, qu'il incarne réellement le rôle. Parfois il l'éloigne légèrement, il la tient devant son visage, et c'est le masque, comique ou tragique, et le corps du comédien souligne les expressions, les images envoyées par la glace. Il peut la tenir en disparaissant dans le noir ou derrière un castelet, l'illusion est troublante. Il lui arrive enfin de tenir la glace au bout de son bras, de la tenir fermement à la main, de la manipuler. La glace perd alors son autonomie relative, son indépendance imaginaire, elle devient objet sacré, illusion consciente et connivence artistique. Plus que jamais, le comédien est maître du reflet tout en étant détaché.

Il est maître du son qui donne l'énergie à la figure, du son créateur d'espace, de la vibration qui donne rythme et vie.

La formation du montreur

Le comédien n'est pas écarté de la scène par la marionnette, il a besoin d'elle comme elle a besoin de lui, la marionnette sans un interprète de talent, un instrumentiste sensible, est un objet mort. On peut donc imaginer que la marionnette fasse partie du cursus de formation des comédiens dans les grandes écoles nationales.

Il existe à Charleville-Mézières une Ecole Nationale spécialisée. Elle forme des marionnettistes, c'est-à-dire des personnes polyvalentes, habiles constructeurs, manipulateurs, metteurs en scène. Mais ce dont le théâtre a besoin, de plus en plus, c'est de bons interprètes, capables de jouer un rôle avec masque, maquillage ou marionnette. Il serait donc utile de donner à tous les jeunes comédiens en formation, une connaissance des bases de l'utilisation de l'objet, éléments touchant à l'énergie, la transmission, la dissociation, la coordination, la distanciation, autant d'éléments basiques pour le manipulateur, mais ô combien utiles pour la formation du comédien, même sans marionnette.

La marionnette et son espace

La musique est en suspension, comme la figure manipulée, leur légèreté complémentaire engendre grâce et lumière.

Comme l'instrument de musique, la marionnette demande une maîtrise, des gammes, un apprentissage; il y a un vocabulaire commun aux instruments de musique et aux marionnettes: clavier, doigté, âme, cordes et fils.

La marionnette se contente de peu, mais elle est exigeante et ne supporte pas la médiocrité. Peu de décors, sans anecdote, sans superflu, des éléments qui portent le jeu, pas d'illustration ou de pléonasme, le décor sert l'image, il n'encombre pas l'imaginaire du spectateur, il le stimule.

Le texte doit également répondre à cette exigence du pur, du rare. La marionnette s'accommode mal de bavardages, le texte doit être le complément de l'image, son prolongement. L'écriture doit comporter des plages, des vides, des silences, pour laisser place au surgissement du jeu. Trop de texte étouffe la figure, il ne trouve sa raison d'être qu'en phase ultime, quand il n'y a pas d'autre issue que de le dire.

On se demande parfois, dans le jeu avec récitant, lorsqu'il y a dissociation de l'action et de la parole, qui précède qui, qui mène. C'est la marionnette, invariablement, indiscutablement, qui conduit l'action, qui lance le jeu, qui provoque l'émission vocale, et jamais le contraire. La figure crée un appel pour la voix, elle n'est pas tirée par elle.

Epure et reflet des sons et des personnages de la vie et du siècle, le théâtre

de figure ne s'installe pas dans le confort des bonbonnières XIXème siècle ou les boîtes noires culturelles de notre fin de siècle. Il est itinérant par essence, il va vers la vie, le terrain. Il s'installe dans les friches industrielles, sous les chapiteaux, dans les hangars, les carrières, et dans la rue.

Je suis convaincu qu'un commencement de vie dramatique nouvelle s'établira en dehors du théâtre. Sera-ce sur la place publique? Sera-ce dans la maison du peuple? Sera-ce à l'église? Je n'en sais rien. Jacques Copeau

La rue est le nouveau terrain d'expérience, passionnant, foisonnant, pour le théâtre de figure. A condition de ne pas confondre le théâtre *de* rue et le théâtre *dans* la rue. On ne fait pas du théâtre de rue en installant des gradins, une estrade, et en présentant un spectacle conçu pour être joué dans une salle. Le théâtre de rue est spécifique, son décor est la rue, son inspiration et sa poésie se puisent dans la rue, dans le contact direct avec l'émotion du public, l'événement qui échappe, car la rue a du génie, elle est un partenaire, si on sait la solliciter. Elle est un cadre majestueux pour accueillir le fantastique *Géant* du Royal de Luxe, sa quotidienneté dérape, joue et s'interroge quando elle est habitée par les *Padox* de la Compagnie Houdart/Heuclin, ces gros personnages, marionnettes habitables qui s'étonnent de tout et de tous et mettent la rue et le passant en jeu. Ce travail, *Géant* ou *Padox*, s'inscrit souvent dans la durée et, avec le temps, la rue se théâtralise.

Visage et figure

Visage, Figure, deux mots en apparence synonymes. Deux mots en réalité complémentaires, qui nous disent le passage de la vie au théâtre, du réel au symbolique, du vivant au représenté.

Au théâtre, en effet, le visage devient *figure*, quelle que soit la technique adoptée — visage de l'acteur qui se transforme en figure du personnage, à tous les degrés. La peau, le masque, la marionnette, dans tous les cas la figure, la représentation figurée, prend une valeur emblématique, symbolique, sacrée.

Les tatouages de Nouvelle Guinée, les maquillages de l'Opéra de Pékin, les masques de l'Antiquité, de la Commedia dell'Arte, du Théâtre Nô, donnent au visage un caractère lisible par tous, qui dépasse l'individu, le transforme en signe, en personnage.

Cet écart entre le visage et la figure resume toute la problématique de la représentation théâtrale: un visage est souvent le signe de l'humanité, et il est une des parties les plus expressives de l'homme. C'est par la description du visage, de ses singularités, de la forme du nez, du menton, de la bouche, la couleur des yeux, le système pileux, que très souvent on dépeint un être humain. Le visage est l'élément le plus caractéristique de l'individu. C'est la partie qui

exprime le tout, et qui permet de reconnaître, voire de rechercher un individu par le portrait robot courant dans l'anthropométrie pénale.

Le visage est porteur d'éléments de ressemblance, signes d'une origine, d'une famille, d'une lignée, d'une ethnie. On peut y lire la personnalité, le caractère de l'individu. Il est l'élément qui s'offre à découvert en permanence, livre ouvert de la personne, signe principal et essentiel de son extériorisation.

Le visage, au théâtre, obéit à d'autres règles et à d'autres nécessités. Même s'il reste l'élément principal de l'appréhension de l'être, il a besoin d'artifices pour être vu, perçu, compris par le spectateur. Au minimum, le *premier degré* sera le visage maquillé, pour bien prendre la lumière, éviter les brillances néfastes à la bonne perception, et parfois maquillage plus complexe qui achemine le visage vers une création archétypale, clown, singe de l'Opéra de Pékin, etc... Dès ce premier degré on peut parler non plus de visage, mais de figure, et non plus de personne, mais de personnage. On atteint à une forme universelle qui dépasse l'acteur qui la sert, va au delà de son visage. Le *deuxième degré*, c'est le masque, qui fige totalement le trait du personnage, qui est plaqué sur le visage de l'acteur, qui existe par la vie que l'acteur lui donne, mais lui survivra en passant sur le visage d'un autre acteur. Le troisième degré, c'est la marionnette, cette fois ce n'est pas uniquement le visage qui est transformé en figure, mais le corps entier, et le souci de représentation n'est pas la copie de l'être humain, mais la création totale d'un personnage — humain ou animal, peu importe — totalement indépendant par la forme, totalement dépendant pour sa vie et son espace. De l'espace réaliste du visage, on passe à l'espace théâtral, à l'espace sacré, cosmique, universel, dès qu'on s'éloigne du visage réel, et qu'on aborde la figure transposée.

Se peindre, se tatouer, se parer de colifichets, en bref se cosmétiser, tout cela a un rôle sacramental: rendre visible cette grâce invisible qu'est l'être ensemble, c'est cela l'efficace de l'apparence. Michel Maffesoli

Marionnette et utopie

Le théâtre de figure est le théâtre de nulle part, le théâtre de l'utopie, loin de tout réalisme, retour aux sources profondes de la théâtralité. C'était le vœu de Gordon Craig:

Je souhaite ardemment le retour de l'image, de la surmarionnette, au théâtre; et quand elle reviendra, à peine apparaîtra-t-elle qu'elle sera tant aimée que les gens pourront revenir aux joies anciennes des cérémonies — une fois de plus, la Création sera célébrée — hommage sera rendu à l'existence — et une divine et joyeuse supplique sera adressée à la Mort.

Ce vœu, doucement, se réalise, le théâtre se débarrasse de conventions sans fondements, du poids de l'habitude, pour retrouver le sens, le rituel, une forme de transcendance que seule la transposition, le transfert dû à l'objet, permettent.