

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LA PETITE SIRÈNE* : ESSAI SCÉNIQUE AUTOUR DES RELATIONS  
DRAMATIQUES ENTRE UNE MARIONNETTISTE-DANSEUSE ET SES  
MARIONNETTES-APPENDICES

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
PATRICIA BERGERON

JUILLET 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Marthe Adam et à Francine Alepin, mes codirectrices de ce mémoire création pour leur expertise, leur complémentarité, leur patience et leurs encouragements.

Merci à toute l'équipe de création du spectacle pour leur générosité, leur audace et leur talent : Chantal Bergeron, Sandy Bessette, Dumisizwe Vuyo Bhembe, Maryse Poulin, Lucile Prosper, Émilie Racine, Lynn Katrine Richard, Colin St-Cyr, Sandra Turgeon. Merci tout particulièrement à Lucile Prosper ma fidèle assistante metteuse en scène pour son dévouement, son soutien moral et technique.

Merci à Chantal Häusler, Simon Fournier, Anouk Thériault et Anna Ward pour avoir plongé avec moi dans l'exploration du mouvement. Merci à Fanny Bisailon, Mathieu Marcil, Patrick Martel, collaborateurs sporadiques, pour être venus m'éclairer sur des aspects techniques de la production lorsque j'en avais besoin.

Merci à Pierre-Paul Savoie, Martine Beaulne et Marc Gauthier pour votre sensibilité artistique envers mon travail de recherche, votre œil extérieur et votre générosité. Votre confiance dans mes moments de doutes a été réconfortante.

Merci à Alain Fournier et à Geneviève Billette pour leur participation à mon jury.

Merci à mes relectrices et correctrices Tatiana Burtin et Louise Savard pour leur temps, leur œil aiguisé et leurs encouragements.

Merci à tous mes professeurs rencontrés durant la maîtrise. Vous avez marqué mon

parcours de manière fort inspirante. Merci en particulier à Sylvie Fortin et à Marie-Christine Lesage pour votre intérêt envers mon sujet. Merci également au personnel de soutien du département de théâtre pour votre gentillesse, votre aide, votre compréhension et votre confiance. Votre travail est d'un grand soutien.

Merci à ma famille, Pierre, mon amoureux, pour son soutien inconditionnel, sa compréhension et ses encouragements. Sans lui, je n'aurais jamais pu me rendre au terme de cette aventure. Merci enfin à mes enfants pour leur patience et leur amour. Merci d'avoir permis à votre maman d'aller au bout de son rêve.

## DÉDICACE

*J'aimerais dédier ce mémoire à mes enfants et à tous ces adolescents,  
en particulier aux filles,  
qui rêvent de trouver l'âme sœur,  
afin qu'elles puissent trouver le véritable amour  
et éviter les pièges tendus par quelques faux prince-charmants malveillants.  
C'est en pensant à vous que j'ai réalisé ce mémoire.*

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	VIII
LISTE DES TABLEAUX.....	XII
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	XIII
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS .....	XII
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
DIALOGUES ENTRE MARIONNETTE ET MARIONNETTISTE, PERSPECTIVES CONTEMPORAINES .....	7
1.1 Procédés esthétiques à la source du dialogue : les lois esthétiques de Roger- Daniel Bensky .....	8
1.1.1 Le parti pris symbolique de la marionnette .....	9
1.1.2 L'espace de jeu de la marionnette .....	10
1.1.3 Une écriture basée sur l'action .....	11
1.1.4 L'interprétation dramatique .....	12
1.2 La marionnette contemporaine et ses nouvelles relations dramatiques .....	17
1.2.1 Les types de relations dramatiques entre la marionnette et l'interprète..	20
1.3 Hybridation de formes marionnettiques .....	23
1.3.1 Effigie .....	23
1.3.2 Masque de corps et masque de silhouette .....	28
1.3.3 Marionnette-prothèse et marionnette-appendice .....	32
CHAPITRE II	
DIALOGUE ENTRE LES CORPS INERTES ET VIVANTS.....	37
2.1 La mise en relation du corps de l'acteur et de la marionnette .....	37
2.1.1 Le corps théâtral de la marionnette .....	38

2.1.2	Le « corps-image » de l'acteur et le <i>paradoxe du marionnettiste</i> .....	39
2.1.3	La marionnette-appendice comme prolongement du corps du marionnettiste.....	41
2.2	Le mouvement à la genèse du dialogue entre la marionnette et son manipulateur..	42
2.3	Mises en relation de la marionnette et de l'interprète chez les trois artistes.....	45
2.3.1	Les points communs entre Schönbein, Mossoux et Okamoto .....	46
2.3.2	Ilka Schönbein : relation de fusion .....	47
2.3.3	Nicole Mossoux : relation avec le double.....	54
2.3.4	Hoïchi Okamoto : relation Pygmalion .....	59
CHAPITRE III		
	<i>LA PETITE SIRÈNE</i> : UN CORPS-À-CORPS MARIONNETTIQUE.....	64
3.1	Déconstruction et réécriture : <i>La petite Sirène</i> d'Andersen.....	64
3.1.1	La phase analytique : la charge symbolique du conte .....	65
3.1.1.1	Les thèmes du conte.....	66
3.1.1.2	La symbolique des couleurs.....	69
3.1.2	Phase pré-exploratoire : le choix des personnages et de leur forme physique .....	70
3.1.3	Phase exploratoire : les improvisations .....	73
3.1.4	Phase d'écriture scénique : le synopsis d'actions .....	75
3.1.4.1	La musique comme moyen d'écriture des corps dans l'espace.....	77
3.2	Processus de création scénographique et scénique .....	78
3.2.1	La petite sirène.....	79
3.2.1.1	Dialogue avec la matière.....	79
3.2.1.2	Corps, gestuelle, mouvement.....	85
3.2.2	La vieille femme .....	86
3.2.2.1	Dialogue avec la matière.....	86
3.2.2.2	Corps, gestuelle, mouvement.....	91
3.2.3	La figure de proue.....	93
3.2.3.1	Dialogue avec la matière.....	93
3.2.3.2	Corps, gestuelle, mouvement.....	101
3.2.4	Dialogue de l'espace et de la lumière .....	102
CONCLUSION.....		104

APPENDICE A	
TABLEAU D'ANALYSE DES CRÉATIONS DES TROIS ARTISTES À	
L'ÉTUDE.....	109
APPENDICE B	
ÉCRITURE SCÉNIQUE DE <i>LA PETITE SIRÈNE</i> – SYNOPSIS D' ACTIONS ....	113
BIBLIOGRAPHIE .....	132

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>L'Opéra de Quat'sous</i> de Robert Wilson : un théâtre d'acteurs en effigie (2009) .....	25
1.2 <i>Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa</i> (1997), mise en scène de Denis Marleau, <i>Ubu</i> .....	26
1.3 <i>La Classe morte</i> de Tadeusz Kantor (1975) .....	27
1.4 <i>Hamlet-machine</i> , mise en scène de D. Veronese, compagnie <i>El Periferico de Objectos</i> (1999).....	28
1.5 Ilka Schönbein dans <i>Le Voyage d'hiver</i> (2003) : masques de corps sur le torse.....	29
1.6 Ilka Schönbein dans <i>Le Voyage d'hiver</i> (2003) : utilisation de « sur-masques ».....	30
1.7 Ilka Schönbein dans <i>Le Voyage d'hiver</i> (2003) : masques de corps sur le torse.....	31
1.8 Les masques de corps de Claire Heggen à partir de masques neutres.....	32
1.9 Stage réalisé à Jonquières avec Fabrizio Montecchi sur l'écriture en théâtre d'ombres en 2010. Extrait du <i>Songe d'une nuit d'été</i> de William Shakespeare .....	32
1.10 Marionnette-appendice avec jambes d'une marionnettiste dans <i>L'Histoire de Gertrude</i> (1998) .....	33
1.11 Duda Paiva avec une marionnette-prothèse et utilisation de sa jambe.....	34
1.12 Nicole Mossoux dans <i>Twin Houses</i> avec une marionnette-prothèse sur l'épaule .....	34

1.13	Hoïchi Okamoto avec une marionnette-appendice faite de tissus et masque .....	35
2.1	Ilka Schönbein avec des extensions de jambes.....	47
2.2	Ilka Schönbein interprétant la mère et la fille dans <i>Métamorphoses</i> (1999) .....	48
2.3	Le corps – castelet d’Ilka Schönbein dans <i>Métamorphoses</i> .....	49
2.4	Photo tirée du spectacle <i>Chair de ma chair</i> (2006) d’Ilka Schönbein.....	50
2.5	Photo tirée du spectacle <i>Twin Houses</i> – Mossoux manipule le mannequin sur son épaule .....	55
2.6	Mossoux manipulant la sorcière devant elle.....	56
2.7	Mossoux manipulant son double de côté.....	56
2.8	<i>Twin Houses</i> (1995) – manipulation en face à face Photo : M. Wajnrych .....	56
2.9	<i>Twin Houses</i> (1995) – Manipulation double en simultané .....	57
2.10	Hoïchi Okamoto faisant corps avec sa marionnette-prothèse.....	60
2.11	Hoïchi Okamoto manipulant les yeux mi-clos sa marionnette.....	61
3.1	La marionnette de la petite sirène avec Patricia Bergeron / Crédit photo : Émilie Racine, 2014.....	81
3.2	La petite sirène en silhouette d’ombres semi-opaque, avec des tissus au niveau de la tête rappelant ceux portés sur la tête du personnage en format humain. / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	82
3.3	La petite sirène faisant face à la sorcière / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	83

3.4	Apparition de la petite sirène humaine / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	84
3.5	Apparition de la petite sirène humaine / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	84
3.6	La petite sirène humaine, le double de la petite sirène marionnette .....	84
3.7	Le personnage de la grand-mère / sorcière (1 <sup>ère</sup> conception) / Crédit photo : Émilie Racine.....	89
3.8	Le personnage de la sorcière (2 <sup>e</sup> conception) / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	91
3.9	La sorcière des mers prenant la forme d'un masque de corps manipulé à même le torse avec ses nageoires sur le côté de la tête / Crédit photo : Marc-André Goulet.....	92
3.10	La figure de proue, représentant le prince dans la tête de la petite sirène / Crédit photo : Émilie Racine .....	94
3.11	La figure de proue, représentant le prince dans la tête de la petite sirène / Crédit photo : Émilie Racine .....	94
3.12	La figure de proue en pièces détachables / Crédit photo : Émilie Racine ...	95
3.13	Le bras de la figure de proue manipulé dans le prolongement de notre bras / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	96
3.14	La jambe évidée posée sur celle de l'héroïne la dirigeant vers l'épave / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	97
3.15	Le bras prenant vie et manipulant la petite sirène / Crédit photo : Marc- André Goulet .....	98
3.16	Le tango avec le bras de la figure de proue / Crédit photo : Marc-André Goulet .....	98

- 3.17 La figure de proue reconstituée en capitaine de bateau / Crédit photo :  
Marc-André Goulet..... 99
- 3.18 La figure de proue et la petite sirène faisant corps-à-corps/ Crédit photo :  
Marc-André Goulet..... 100

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Les degrés et relations de jeu .....	21
Appendice A Tableau comparatif Schönbein-Mossoux-Okamoto .....	109

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

fig. Figure

CEDEST Centre de documentation de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM

UQAM Université du Québec À Montréal

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire-création consiste à étudier les procédés esthétiques permettant de développer un processus de création solo et sans paroles, métissant la danse et le théâtre de marionnettes contemporain. Cette création met en relation l'acteur-marionnettiste avec ses marionnettes-prothèses et appendices.

Pour ce faire, l'analyse des lois esthétiques de Roger-Daniel Bensky permet de jeter un regard sur les caractéristiques propres à la marionnette en vue d'établir de quelle manière ces procédés peuvent se mêler, voire s'imbriquer à ceux de l'acteur pour créer l'illusion que les deux protagonistes en scène appartiennent à un même univers. L'analyse des spectacles de trois artistes de la scène contemporaine, soit Ilka Schönbein, Nicole Mossoux et Ho ichi Okamoto, métissant le corps vivant de l'acteur-marionnettiste avec le corps inerte de la marionnette dans des spectacles sans paroles a pour but d'identifier des éléments dramaturgiques et esthétiques récurrents chez ces artistes en vue de s'en inspirer pour la création de notre propre essai scénique.

Intitulée *La Petite sirène*, cette présentation scénique a mis en scène une actrice-marionnettiste dans une œuvre sans paroles avec trois marionnettes-appendices hybrid es avec des techniques corporelles multiples dont le but , le tango et la danse contemporaine. Le dernier chapitre de ce mémoire présente les expérimentations et les réflexions sur le processus de création présentées en quatre étapes de travail. La création du spectacle jumelé à nos observations et aux écrits théoriques a permis de constater l'importance de l'imbrication de tous les éléments scéniques, ainsi que la pertinence d'un art du mouvement dans le processus d'écriture scénique. Par ailleurs, l'étude et l'expérimentation du mouvement ont favorisé l'amplification de la présence chez l'interprète. Il a été observé que l'entraînement de l'acteur-marionnettiste a une incidence sur la qualité des relations dramatiques qu'il peut entretenir avec sa marionnette et sa capacité à jouer avec elle dans l'espace scénique. Ainsi toute technique somatique ou approche corporelle faisant appel à l'imagerie intérieure à partir de techniques de concentration profonde facilite le travail de création.

Mots clés : marionnette-prothèse, marionnette-appendice, relation dramatique, danse, but , corps, masque de corps, acteur-marionnettiste, lois esthétiques de la marionnette, degré de jeu, écriture scénique.

## INTRODUCTION

En tant que comédienne, marionnettiste, metteuse en scène et auteure, nous avons toujours été fascinée par les œuvres théâtrales réalisées avec des marionnettes par trois artistes contemporains qui travaillent seuls en scène, à savoir la marionnettiste allemande Ilka Schönbein, la danseuse et chorégraphe belge Nicole Mossoux et le marionnettiste japonais Hoïchi Okamoto. Ces artistes, que nous qualifions de *marionnettistes-danseurs* ou d'*acteurs-marionnettistes*, fusionnent le théâtre de marionnettes et la danse dans des créations sans paroles, d'une manière telle que nous en avons rarement vu au Québec<sup>1</sup>. Le terme *danse* prend ici pour nous un sens assez large désignant un art du mouvement. Par exemple, il peut s'agir aussi bien de danse contemporaine, de mime que de butô. Nous entendons par les vocables *marionnettiste-danseur* ou *acteur-marionnettiste*, un interprète, œuvrant habituellement dans le milieu du théâtre ou de la danse, jouant un personnage en même temps qu'il manipule une marionnette juxtaposée ou non à son corps.

La construction dramatique de leurs œuvres semble prendre sa genèse, d'une part, à partir du mouvement, comme c'est le cas en danse, et d'autre part, par les relations

---

<sup>1</sup> Nous retenons trois spectacles québécois qui intègrent selon nous la marionnette-appendice dans une œuvre avec peu ou sans paroles, soit le mémoire création (*Dé)cousu(es) ou Il était une fois une petite fille qui avait peur des oiseaux* d'Émilie Racine, présenté en 2012 à l'École Supérieure de théâtre de l'UQAM, portant sur la figure du double, soit le spectacle *Les bois dormants* de la scénographe et marionnettiste Julie Desrosiers, fortement influencée par le travail d'Ilka Schönbein, mais qui ne lie pas la marionnette à du théâtre de mouvement, et enfin le spectacle *Emmac, terre marine*, de la danseuse et chorégraphe Emmanuelle Calvé, qui travaille avec des objets marionnettiques dans le prolongement du corps, mais à plusieurs danseurs.

dramatiques créées avec leurs marionnettes. Celles-ci semblent être influencées par la relation étroite que le marionnettiste entretient avec sa marionnette, *marionnette-appendice* ou *marionnette-prothèse*. L'*appendice* se définit comme étant « la partie qui prolonge une partie principale, semble ajoutée à elle » (Petit Robert 1, 1990 : 85), alors que la *prothèse* consiste en « un dispositif servant à remplacer un membre, une partie de membre amputé, ou un organe gravement atteint ou détruit » (Petit Robert 1, 1990 :155). La *marionnette-appendice* est donc celle qui est placée dans le prolongement d'une partie du corps de l'interprète, alors que la *marionnette-prothèse* est plutôt celle qui vient remplacer un de ses membres. Dans le premier cas, il pourrait s'agir d'une tête et d'un tronc greffés au corps d'un marionnettiste qui prête à son tour ses propres jambes de manière à compléter le corps de la poupée à manipuler. La prothèse pourrait prendre la forme par exemple d'un moulage qui recouvrirait une partie du corps de l'interprète et deviendrait marionnette. Bien que pour notre part, nous observions une différence entre ces deux types de marionnettes, il est d'usage dans le milieu artistique d'employer le terme *marionnette-prothèse* pour signifier ces deux réalités. Dans le cadre de ce mémoire, nous utiliserons donc les deux termes sans distinction.

Schönbein, Mossoux et Okamoto réussissent dans leurs œuvres à fusionner le langage métaphorique et abstrait de la danse à celui plus réaliste et figuratif de la marionnette. Chacun d'entre eux écrit et met en scène ses propres spectacles d'une grande sobriété scénique. Ils sont seuls en scène tout en jouant deux et parfois même trois personnages simultanément à l'aide de leurs marionnettes et de leur propre corps. Dans leurs créations, les protagonistes naissent d'une part du corps vivant de l'interprète et d'autre part du corps inerte de la marionnette qui est greffée à celui de son manipulateur.

Si nous comparons leurs créations avec les spectacles traditionnels de marionnettes, nous pouvons dire que ces trois artistes proposent une nouvelle façon de penser et de

manipuler la marionnette en redéfinissant notamment les relations physiques et dramatiques qui existent entre l'acteur-marionnettiste et sa marionnette. À la manière de magiciens ou d'illusionnistes, ils brouillent la frontière entre l'organique et l'inerte. Ils réussissent à faire croire que les deux personnages auxquels ils donnent vie simultanément sur scène appartiennent à un même univers dramatique, et ce, malgré la différence bien réelle qui existe entre le corps de l'acteur et celui de sa marionnette. Quelles sont donc les stratégies mises en place par ces artistes pour réussir à créer cette illusion ? Comment le langage gestuel utilisé par chacun de ces créateurs influence-t-il le travail d'hybridation du corps de l'acteur avec celui de la marionnette ? Et surtout, quels sont les procédés esthétiques<sup>2</sup> qui président à la dramaturgie d'un spectacle sans paroles, ainsi qu'aux relations dramatiques entre personnages, dans ce type de création où le théâtre de marionnettes est mélangé à de la danse ? Voilà les questions qui se situent au cœur de notre recherche et auxquelles nous avons tenté de trouver réponse. Notre objectif était de pouvoir ensuite expérimenter à travers un essai scénique un certain nombre de ces procédés esthétiques nous permettant d'entrer en relation avec nos marionnettes-prothèses dans une œuvre de théâtre-danse où le processus d'écriture scénique s'apparente davantage à celui utilisé en danse contemporaine qu'en théâtre.

Il a été très enrichissant dans le cadre de cette recherche d'observer le travail de praticiens comme Schönbein, Mossoux et Okamoto pour comprendre certains mécanismes utilisés dans la création d'images métaphoriques et la fabrication d'effets « illusoires ». Les théoriciens quant à eux nous ont permis de puiser des informations inestimables pour comprendre et analyser les fondements de notre propre processus de création. Notre recherche expérimentale s'est inscrite dans un processus autopoïétique, pris dans le sens que le neurobiologiste et philosophe chilien Francisco Varela donne à

---

<sup>2</sup> Par *procédé esthétique* nous entendons « une technique de mise en scène, de jeu scénique ou d'écriture dramatique dont se sert l'artiste pour élaborer l'objet esthétique, et qui conserve, dans la perception que nous en avons, son caractère artificiel et construit » (Pavis, 2006 : 271).

ce terme dans *Autonomie et connaissance: essai sur le vivant*. D'après lui, cette manière de travailler permet un équilibre entre les fondements théoriques et l'ancrage dans une pratique. (Varela, 1989 : 45) La recherche, sous son mode théorique, mène à des réflexions qui s'appuient à leur tour sur une pratique et permet de réaliser un certain nombre de constats. Ceux-ci peuvent être ensuite analysés et théorisés. C'est ce qui constitue le cadre de recherche, permettant par la suite de réaliser une interprétation autoréflexive de sa propre pratique. L'analyse du travail de nos trois artistes présentés au chapitre II s'inscrit dans cette approche et c'est elle qui nous a entre autres permis de jeter les bases de notre recherche pratique.

Pour notre création, le processus de travail s'est réalisé par des allers-retours entre la salle de répétition et l'atelier de fabrication, ainsi que par des discussions avec notre assistante metteuse en scène portant sur nos réflexions et observations colligées dans notre journal de bord. L'approche heuristique, visant à dégager certaines règles de notre recherche et de nos observations, nous a obligée à être en constant état d'éveil face à cette altérité qu'est la marionnette. Cette méthode de travail offre une certaine souplesse dans son application tout en permettant d'apporter une crédibilité aux observations issues de notre pratique. L'heuristique nous a ainsi permis de dégager certaines conclusions quant à notre processus de création, qui seront exposées en troisième partie de ce mémoire.

L'essai critique que nous proposons ici permet d'identifier dans sa première partie les caractéristiques esthétiques propres à la marionnette afin de comprendre celles dont il nous a fallu tenir compte dans notre travail d'hybridation avec cette dernière. Pour ce faire, nous nous sommes basée sur les *lois esthétiques de la marionnette* telles qu'exposées par Roger-Daniel Bensky dans son livre *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette* (Bensky, 2000). Puis, nous avons cherché à nommer les types de relations dramatiques qui peuvent naître entre la marionnette et son

manipulateur. Nous avons complété ce premier chapitre par quelques exemples de marionnettes-prothèses qui nous ont inspirée pour notre propre travail de création. Pour notre part, n'étant pas issue du monde de la danse, nous avons cherché à identifier des manières d'écrire une dramaturgie des corps dans l'espace pour nous en inspirer dans la création de notre essai scénique. Nous savions que cette mise en relation des corps dans l'espace, par l'intermédiaire d'une gestuelle appropriée, nous aiderait à tisser des relations dramatiques entre les personnages. Nous avons l'intuition que cela nous permettrait de construire notre propre personnage fictif, et par conséquent, amplifierait notre présence sur scène pour ainsi devenir aussi *vivante* que notre marionnette. Si on se fie à ce que dit Eugenio Barba à propos de l'énergie et de la présence, on comprend à quel point la construction du personnage joue un rôle prépondérant dans l'effet de présence perçu par le public.

L'acteur, comme tout être humain, dispose d'un capital énergétique qui lui permet d'agir sur l'environnement. Il est légitime d'admettre l'hypothèse que ce que nous appelons la présence correspond à la perception d'un certain type d'efficacité biologique perfectionnés par les techniques d'apprentissage et les lois de composition du personnage. (Barba, Savarese, 1995 : 73)

C'est la raison pour laquelle la seconde partie est consacrée au dialogue entre les corps de la marionnette et de l'acteur-marionnettiste. Nous avons cherché à cerner la manière dont le mouvement pourrait devenir un moyen de métissage et d'écriture dramatique entre le corps inerte de la marionnette et le corps vivant de l'actrice-marionnettiste dans l'espace scénique. Pour ce faire, nous présentons une analyse du travail des trois artistes à l'étude.

Enfin, la troisième et dernière partie présente l'ensemble de notre recherche pratique et de nos expérimentations avec le corps et la marionnette à travers quatre étapes de travail

menant à la présentation de l'essai scénique de théâtre-danse intitulé *La Petite sirène*, inspiré du conte d'Hans Christian Andersen.

Nous espérons que cette recherche puisse jeter la lumière sur un certain nombre de procédés esthétiques utilisés dans le cadre d'un processus de création d'un spectacle sans paroles hybridant la marionnette-appendice et le mouvement afin d'éclairer le processus d'écriture scénique de telles œuvres. Nous croyons que ce métissage ouvre le champ de la poésie des corps dans l'espace tout en permettant d'offrir un réel dépaysement au spectateur.

## CHAPITRE I

### DIALOGUES ENTRE MARIONNETTE ET MARIONNETTISTE, PERSPECTIVES CONTEMPORAINES

De tous les temps, la marionnette fascine le public par sa capacité à renvoyer au spectateur, de manière sensible, tantôt ludique, tantôt métaphorique et parfois très réaliste, une image de lui-même. Le théâtre de marionnettes est un art d'autant plus fascinant qu'il met en scène des personnages capables d'exécuter des actions qu'un interprète ne pourrait faire. La marionnette devient donc le moyen d'illusion par excellence. Le marionnettiste américain d'origine italienne, Remo Bufano, qui a œuvré dans le milieu au début du XX<sup>e</sup> siècle, la qualifie d'« alternative à tout ce qui est en dehors du strictement réaliste. Là où on vise le surnaturel, le purement artificiel ou symbolique, écrit-il, la marionnette n'a pas de rival. » (Bell, 2004 : 51)

Les formes marionnettiques ont grandement évolué au courant du dernier siècle et se sont également multipliées. La conséquence de cela est que « l'hybridation croissante des pratiques scéniques et leur dissémination dans différents champs d'expérimentation peuvent en effet donner le sentiment d'une perte d'identité » (Plassard, 2009 : 22).

Puisque dans notre essai scénique nous voulions métisser la danse au théâtre de marionnettes, nous avons tenté d'identifier et d'expérimenter les éléments qui constituent cette forme d'art métissé. Nous avons cherché dans un premier temps à définir ce que l'on entend par l'« art de la marionnette » afin de comprendre ce que cette expression pouvait bien englober. Puis nous avons cherché à déterminer quelles sont les formes où l'objet marionnettique est en dialogue avec le corps du

marionnettiste, comme dans le cas de la « marionnette-appendice » et la « marionnette-prothèse » que l'on retrouve dans plusieurs pratiques contemporaines.

### 1.1. Procédés esthétiques à la source du dialogue : les lois esthétiques de Roger-Daniel Bensky

Selon le critique et dramaturge Roger-Daniel Bensky, peu de chercheurs se sont aventurés à définir la marionnette. Il remarque que, trop souvent, les définitions proposées se basent sur des documents écrits portant sur les origines de celle-ci. Selon lui, une bonne définition devrait tenir compte du fait que la marionnette a évolué bien souvent dans un contexte de tradition orale. Elle devrait donc se construire également à partir de témoignages. C'est la raison pour laquelle il juge l'approche historique incomplète (Bensky, 1971 : 12) et propose alors sa propre définition :

Une marionnette est, au sens propre, un objet mobile, non-dérivé, d'interprétation dramatique, mû soit visiblement, soit invisiblement, à l'aide de n'importe quel moyen inventé par son manipulateur. Son utilisation est l'occasion d'un jeu théâtral. (Bensky, 1971 : 22)

Cette description de la marionnette embrasse de manière très large plusieurs formes marionnettiques et met l'accent sur un aspect non négligeable: elle est utilisée dans un contexte théâtral. Une autre définition a également retenu notre attention. Elle est tirée d'une entrevue qu'Irina Niculescu, metteuse en scène et pédagogue en théâtre de marionnettes, a donnée à la revue *E pur si muove* : « La marionnette est fondamentalement un objet investi de sens poétique, une fiction » (Krafka, 2005 : 20). D'emblée la marionnette a un pouvoir évocateur. Elle représente déjà un personnage, soit sa charge « symbolique ». Cette caractéristique s'inscrit parmi les quatre « lois esthétiques » propres à la marionnette que Bensky a identifiées (1971 : 23). Ces lois

nous ont servie de balises lors de nos expérimentations, afin de comparer le « fonctionnement » global de nos diverses marionnettes, telles que décrites au chapitre III.

### 1.1.1 Le parti pris symbolique de la marionnette

La première loi esthétique énoncée par Bensky concerne le fait que le théâtre de marionnettes « donne lieu à une représentation symbolique de la réalité » (Bensky, 1971 : 28). L'auteur entend par le mot « symbole », l'expression « de la réalité par une transfiguration de l'être en signe » (Bensky, 1971 : 28). Ainsi, peu importe le type de marionnette utilisé, « celle-ci semble se présenter de prime abord en tant que moyen conventionnel d'illusion ». (Bensky, 1971 : 25) Elle peut potentiellement figurer une réalité si elle est utilisée dans un jeu dramatique, autrement, elle n'a aucune capacité expressive. C'est la raison pour laquelle Bensky ne considère pas les petits automates des crèches comme étant des marionnettes. Pour lui, la marionnette devient vivante, si elle est « animée » par une « main » extérieure et si en plus elle fait l'objet d'un effort d'imagination de la part du spectateur qui croit à sa réalité.

Par son irréalité primitive, la marionnette pourra seulement acquérir le pouvoir d'évoquer le réel grâce à une complicité active de la part du spectateur. Sans cette complicité elle retombe immédiatement dans son état premier d'objet inexpressif. (Bensky, 1971 : 26)

Brunella Éruli, rédactrice en chef de la revue *Puck* de 1998 à 2012, abonde dans le même sens lorsqu'elle écrit que « Pour « être », la marionnette a besoin de la scène » (Eruli, 1991: 8) et ce, même si au départ elle est un personnage théâtral, investi d'une certaine forme d'expression. En résumé, la marionnette est un objet investi d'un

symbole, qui est une représentation esthétique d'un personnage qui lui colle à la peau, mais qui prend véritablement son sens, une fois qu'elle est manipulée dans un jeu dramatique. Ce n'est qu'à partir de là, qu'elle devient vivante et réelle aux yeux du spectateur.

### 1.1.2 L'espace de jeu de la marionnette

Le réalisme que l'on veut insuffler à la marionnette ne peut, selon Bensky, se concrétiser que si l'on tient compte de son « espace » et surtout de son « plancher ». De par sa forme, sa matière et sa structure, chaque marionnette impose un sol différent, ainsi qu'un espace de jeu qui lui est propre. Cela est d'autant plus vrai lorsque l'on sort la marionnette du castelet, comme c'est le cas en théâtre de marionnettes contemporain. Cet « espace de la marionnette », c'est ce que Bensky identifie comme étant la deuxième loi esthétique. Il donne l'exemple d'une marionnette à fils, manipulée du haut vers le bas et la compare à la marionnette à gaine, qui est manipulée du bas vers le haut dans un castelet. Puisque les marionnettes à fils ont un véritable plancher, cela contribue à augmenter leur effet réaliste. Pour Bensky, elles se rapprochent dans une certaine mesure aux « automates ». Pour la gaine, l'auteur mentionne que pour « maintenir un minimum de réalisme, il y a un semblant de « sol » au premier plan seulement du castelet, sur lequel la marionnette peut s'appuyer comme une borne terrestre. » (Bensky, 1971 : 30), mais il n'en demeure pas moins que ces dernières n'ont pas de véritable plancher. Elles doivent donner l'illusion d'en avoir un.

Bensky remarque également un autre aspect unique aux marionnettes : elles « sont libérées de la pesanteur de la matière » (Bensky, 1971 : 30). Elles deviennent alors « une matière qui se comporterait dans l'espace suivant les seules exigences de

l'esprit. » (Bensky, 1971 :30). Ceci n'est pas sans rappeler les propos d'Heinrich Von Kleist qui juge la marionnette (entre autres, celle à fils) comme l'interprète idéal, puisqu'elle est libérée des lois de la pesanteur. Ainsi, nous sommes d'avis comme Bensky que « la loi spatiale de la marionnette est celle d'un art libéré de toute vraisemblance dans la représentation de l'espace théâtral [...] » (Bensky, 1971 :34). C'est ce que nous verrons notamment au chapitre III à travers la description de notre essai scénique qui situe l'action dans le fond de la mer et qui amène une représentation non réaliste de l'espace.

### 1.1.3 Une écriture basée sur l'action

La troisième loi esthétique de la marionnette présentée par Bensky concerne l'*action*. Il entend par là « la structure de l'évènement que celle-ci est censée figurer. » (Bensky, 1971 : 35) Il explique que l'action chez la marionnette « a sa source unique dans la représentation d'une situation simple, ou bien, dans la succession rapide de plusieurs situations simples. » (Bensky, 1971 : 35) Il donne l'exemple du Guignol lyonnais qui, autrefois, était manipulé suivant un canevas d'improvisations, donc une série d'actions simples, comme dans la *commedia dell'arte*. Pour Bensky, l'improvisation pourrait avoir pour effet de « [...] limiter le domaine de l'action au schéma ». En contrepartie, il admet que ce *schématisme* de l'action ne limite pas « [...] la liberté totale de l'action dans son évolution même. » (Bensky, 1971 : 37) Bien au contraire, selon nous, il permet souvent à l'imaginaire du marionnettiste d'être libéré. Autrement dit, ce n'est pas parce que le manipulateur suit un canevas d'improvisations qu'il ne peut pas déroger de celui-ci et inventer des « enchaînements périphériques, sans ôter au schéma de base sa valeur précise de schéma ». (Bensky, 1971 : 38) Ceci a été d'autant plus vrai pour nous lors de nos improvisations basées sur notre synopsis d'actions. Afin de nous laisser la chance de trouver les actions les plus pertinentes concordant au propos de

l'œuvre à créer, le synopsis d'actions a été sujet à changements jusqu'au moment de la représentation. Par ailleurs, Bensky rappelle que l'écriture basée sur l'action n'est pas assujettie en théâtre de marionnettes aux règles des trois unités de temps, de lieu, d'action du théâtre classique. Comme nous le verrons au chapitre III, écrire à partir des improvisations et des actions a été un moyen que nous avons largement employé dans l'élaboration de notre essai scénique.

#### 1.1.4 L'interprétation dramatique

La quatrième et dernière loi esthétique énoncée par Bensky concerne celle de l'interprétation dramatique. Il est d'avis que lorsqu'un marionnettiste doit manipuler une marionnette pour lui insuffler un jeu dramatique, il lui faut tenir compte de cinq aspects : le personnage, le jeu avec la marionnette, son attitude, sa marche et ses gestes. Selon Bensky, le concepteur de marionnettes doit prendre certaines précautions dans la fabrication du *personnage marionnettique*, notamment au niveau de son visage, pour ne pas le figer dans une émotion. Il cite à cet égard le français Denis Bordat qui explique dans son ouvrage un aspect technique que le concepteur de marionnettes doit prendre en considération :

« De toute façon », dit Bordat, « dans la réalisation du visage, il faut absolument supprimer tout ce qui empiète sur le jeu, c'est-à-dire tout ce qui est mouvement... Nous devons donner dans la fabrication le caractère fondamental, mais pas les états d'âmes momentanés, qui ne doivent être exprimés que par le jeu. [...] le visage ne doit suggérer en soi aucun mouvement vital, c'est-à-dire aucune expression passagère, non-essentielle au « caractère fondamental » du personnage »<sup>3</sup>. (Bensky, 1971 : 44)

---

<sup>3</sup> Citation tirée de Bordat, Denis. 1962. *Marionnettes, jeux d'enfants*. Paris : éditions du Scarabée, p.74-75

Autrement, l'expression de la marionnette risque de nuire aux possibilités d'interprétations du personnage en devenir. Cet aspect fut vraiment important dans notre travail, puisque nous avons une marionnette, comme nous le verrons au chapitre III, qui représentait deux personnages à la fois. Les recommandations de Bordat et de Bensky à ce sujet ont été fort éclairantes pour s'assurer que nos marionnettes expérimentales n'étaient pas figées dans une expression exprimant une seule émotion.

Pour ce qui est du *jeu* de la marionnette, Bensky fait remarquer qu'il peut être plus ou moins codifié selon le type de manipulation. Il fait, entre autres, référence à la *Grammaire élémentaire de manipulation* d'André-Charles Gervais qui concerne principalement la marionnette à gaine. Il dégage un certain nombre de récurrences dont le marionnettiste peut tenir compte dans son jeu et ce, peu importe la marionnette qu'il manipule. Pour Bensky, le marionnettiste doit également tenir compte de l'*attitude* de la marionnette, comme par exemple, elle peut être « grave, légère, sérieuse, posée, lourde, désinvolte ou dégagee » (Bensky, 1971 : 47). Cela permet d'identifier son « caractère fondamental » qui se résume en sa « silhouette » (Bensky, 1971 : 47). S'il s'agit d'un personnage plutôt bedonnant, la silhouette sera certes différente de celle d'une vieille femme ratatinée.

L'autre aspect dont il faut tenir compte est la *marche*. Dans son livre, André-Charles Gervais répertorie neuf exemples de « manière de marcher »:

- a) démarche lourde; b) démarche légère; c) démarche dandinée; d) démarche trémoussée; e) démarche tremblante; f) démarche grelottante; g) démarche titubante; h) démarche onduleuse; i) démarche militaire. (Bensky, 1971 : 48)

Ainsi, non seulement la marionnette a son propre style de marche, mais en plus, elle ne se déplace pas comme l'acteur. Dans son livre, Denis Bordat explique que pour se déplacer d'un point A à un point B, l'interprète n'a pas le choix, il doit le faire en marchant. La marionnette quant à elle, ne le fera que si cela a vraiment un sens pour elle. Autrement, elle usera d'un autre moyen, par exemple, en glissant, en sautant, en disparaissant et en réapparaissant ailleurs. Elle peut se déplacer en un seul mouvement, alors que l'acteur n'a pas le choix de franchir plusieurs pas. Bordat écrit que cela permet « [...] dans tous les cas de resserrer l'action dramatique au maximum »<sup>4</sup> (Bensky, 1971 : 49).

Enfin, l'auteur des lois esthétiques fait également remarquer l'importance du *mouvement* dans tout déplacement. Il reprend à cet égard les analyses de manipulation de Gervais, comme quoi, la marionnette nécessite que son manipulateur lui fasse faire des mouvements exagérés afin de bien faire comprendre aux spectateurs son intention. Elle doit aller au bout de ses gestes et non pas juste les dessiner subtilement dans l'espace. Cette notion n'est pas sans rappeler les techniques employées notamment en jeu masqué et en clown. Dans tous ces cas, la simple intention psychologique ne suffit pas pour faire comprendre au spectateur ce que désire le personnage et comment il veut se déplacer. « Il faut dépasser l'apparence, l'aspect esthétique. Entrer à l'intérieur du mouvement, en prendre l'intelligence. Le concevoir par rapport à sa destination, son but. »<sup>5</sup> (Bensky, 1971 : 51).

Bensky mentionne également l'importance du *geste* qu'il distingue du « mouvement » qu'il associe pour sa part au « déplacement ». Il parle de deux types de « gestes ». Ceux

---

<sup>4</sup> Bordat, Denis. 1962. *Marionnettes, jeux d'enfants*. Paris : Éditions du Scarabée, p. 81-82

<sup>5</sup> Gervais, Charles. 1947. *Marionnettes et marionnettistes de France*. Paris : Éditions Bordas, p. 45-46

dits « expressifs » et les autres dits « utilitaires » (Bensky, 1971 : 52). Les gestes expressifs sont, selon Bensky, difficiles à analyser, car ils appartiennent à chaque marionnette. Comment une marionnette exprime-t-elle, par exemple, le sentiment de tristesse? Comment telle autre y parvient-elle? Henryk Jurkowski, professeur et historien du théâtre de marionnettes, apporte une précision quant à l'expressivité du mouvement de la marionnette dans son livre *Aspects of Puppet theatre*. En se basant sur les travaux du chercheur allemand Lothar Buschmeyer, il croit que chaque marionnette a sa propre particularité par rapport au mouvement due à l'emplacement de son centre de gravité et aux matériaux utilisés.

He believed that each puppet has its own peculiarity of movement, dictated by its centre of gravity and by the materials of which it is made. Puppets, he declared, frequently transcend the limitation of reality (as imposed on living actors) and this is due to the technical peculiarities of their construction: for example, the technique of the shadow puppet is determined by the fact that it is two dimensional and so on<sup>6</sup>. (Jurkowski, 2013 : 17)

Chaque marionnette est unique et bouge à sa manière pour exprimer des états ou des émotions. Quant aux « gestes utiles », ce sont ceux qui permettent, selon Gervais, « [...] de décomposer les mouvements, les temps de l'effort »<sup>7</sup> (Bensky, 1971 : 54). Ainsi, nous pourrions donner comme exemples l'utilisation de points fixes dans le jeu, les arrêts sur image, les ralentis, les dynamos-rythmes du mouvement, etc., comme autant de techniques employées pour raffiner le vocabulaire gestuel.

---

<sup>6</sup> Buschmeyer L., 1931. *Die Kunst des Puppenspiels*. Erfurt (Germany) : Oppelner Nachrichten C.J. Pohl, 183 p.

<sup>7</sup> Gervais, Charles, *op. cit.* p.50

En résumé, si nous prenons l'exemple d'une marionnette que l'on voudrait faire asseoir, le marionnettiste doit décomposer ses gestes. Bien évidemment, cette décomposition du mouvement ne se fera pas de la même façon s'il s'agit d'une marionnette à gaine, à fils, à tringle ou à main prenante. Chaque marionnette impose ses lois. Le marionnettiste tient compte du style de la marionnette, de sa matière et de sa construction, afin de lui insuffler un mouvement réel qui soit fluide et donne l'illusion qu'il tire son origine d'une réelle intention du personnage.

Les quatre lois esthétiques énoncées par Bensky nous ont permis de mieux comprendre ce sur quoi il fallait porter attention durant nos expérimentations. Elles nous ont également servi de points de comparaison pour la manipulation de chacune d'entre elles, mais il y a plus encore. Bensky nous a apporté un éclairage fort pertinent au sujet de la place de la marionnette dans « l'art théâtral » :

L'art de la marionnette est un jeu théâtral d'objets en mouvement dont la fonction supérieure est d'établir, dans les limites de ses moyens, une parfaite coïncidence de l'expression et de la matière, de l'idée créatrice et de la forme qui l'exprime; en somme, de l'idéalité et de la réalité. (Bensky, 1971 : 100-101)

Le théâtre de marionnettes est également inclusif et permet d'englober à peu près n'importe quelle forme marionnettique, pourvu qu'elle soit investie d'un jeu dramatique.

## 1.2 La marionnette contemporaine et ses nouvelles relations dramatiques

Traditionnellement, les marionnettes étaient manipulées soit par le haut, à l'aide de tringles ou de fils, soit par le bas, comme dans le cas de la marionnette à gaine, exception faite des silhouettes d'ombres qui pouvaient être manipulées à l'horizontale. Le manipulateur était, quant à lui, toujours caché. Le rapport du marionnettiste et de sa marionnette rappelait sans cesse :

[...] l'appel de l'âme vers son créateur, sa dépendance à son égard, soit la pulsion vitale, l'énergie corporelle venue des motivations premières de l'individu : satisfaire ses appétits, imposer sa volonté à l'autre, survivre en parvenant à s'extraire d'une situation dangereuse ou embarrassante<sup>5</sup>. (Plassard, 2009 : 23)

C'est la découverte du Bunraku au Japon, où la manipulation se fait à vue, qui va amener les marionnettistes européens à sortir du traditionnel castelet et à faire exploser les formes scéniques du théâtre de marionnettes « pour expérimenter de nouvelles formes de relations spatiales, en apparaissant désormais dans le même champ visuel que les figures qu'ils animaient. » (Plassard, 2009 : 23) Les marionnettistes vont chercher de nouvelles façons d'exprimer des idées, des émotions et des personnages. Cette rupture esthétique importante va provoquer plusieurs changements majeurs dans la manière de concevoir la manipulation de la marionnette. D'abord, notons que :

[...] l'abandon de la manipulation verticale (soit par le haut, soit par le bas) au profit d'une manipulation horizontale a permis aux marionnettistes de sortir des schémas religieux, structurés par l'opposition du ciel et de la terre, de l'âme et du corps, pour porter sur la scène un monde immanent [...]. (Plassard, 2003 : 23)

Ceci a eu une incidence importante sur l'évolution de la marionnette. Comme l'exprime Marthe Adam, professeure en théâtre de marionnettes, metteuse en scène et marionnettiste, cette découverte a fait en sorte de permettre au personnage incarné par la marionnette « d'être la représentation symbolique d'une idée, d'une émotion, d'un être imaginaire et même du marionnettiste lui-même, donc la marionnette peut ouvertement illustrer le double. » (Adam, 1992 : 55). On comprend l'incidence de ce changement sur la relation du marionnettiste envers ses marionnettes. En devenant tous les deux à égalité sur le plan visuel, ils peuvent dès lors entrer en relation. Le rôle du marionnettiste s'en trouve ainsi modifié :

Dans son jeu, il [le marionnettiste] est tantôt narrateur, donc distancié, tantôt protagoniste de ses marionnettes, tantôt uniquement manipulateur, donc au service du personnage plastique. (Adam, 1992 : 45)

Ces types de relations, énoncés par Adam, mettent non seulement en lumière le fait que la marionnette et le marionnettiste peuvent avoir des effets de présence très diversifiés, mais que surtout, le manipulateur peut enfin devenir visible aux yeux des spectateurs et du « regard » de la marionnette. Il peut véritablement devenir son partenaire de jeu et être à son tour personnage. Ceci a eu pour effet que : « Le jeu [de la marionnette] s'est considérablement transformé et s'est peu à peu rapproché de l'acteur. » (Adam, 1992 : 45). Toutefois, lorsque la marionnette joue avec le marionnettiste, ce sont plutôt les codes théâtraux propres à l'acteur qui semblent être mis de l'avant, au lieu des concepts de jeu codifié de la marionnette.

Ce changement de position du marionnettiste face à ses marionnettes l'amènera également à abandonner de plus en plus les traditionnelles tiges et fils, de manière à

simplifier sa manipulation. Ainsi, il ira jusqu'à donner vie à l'objet en posant ses mains directement sur la marionnette. (Adam, 1992 : 44). Et plus encore, on verra apparaître de nouvelles formes de marionnettes grâce à « [...] l'utilisation de matières insolites pour créer le personnage [...] » (Adam, 1992 : 44). Dès lors, un marionnettiste pourra utiliser certaines parties de son propre corps pour compléter par exemple celui de sa poupée. Il pourra manipuler certains membres d'une marionnette, lui donnant vie à travers un corps morcelé, etc.

Le corps du marionnettiste peut être découpé, hachuré, ses pieds seuls pouvant représenter le personnage. Des expériences menées par des marionnettistes proposent aussi de transformer le corps de la marionnette en tant que représentation stricte du personnage ; à la place d'une marionnette entière on voit des parties d'une marionnette. (Adam, 1992 : 44 - 45)

Ce changement de paradigme qui mènera parfois le marionnettiste à devenir lui-même un « objet marionnettique », permettra un élargissement des styles de manipulation. On verra même l'introduction de marionnettistes se servant de leur corps de manipulateur comme d'un élément scénographique. On parlera alors d'un « corps-castelet », qui permettra d'accueillir « [...] la figure dans le contact physique avec son propre corps transformé en abri, en obstacle ou en en paysage [...] » (Plassard, 2009 : 24). Le travail du marionnettiste Alain Recoing, du Théâtre aux Mains Nues, en est un bon exemple (Plassard, 2009 : 24). Quel que soit le cas de figure proposé, dans le théâtre de marionnettes contemporain, la manipulation se voit transformée. « Le jeu est donc moins codifié; on refuse le naturalisme maniéré en faveur d'un jeu appuyé non pas sur le mimétisme, mais sur un système de signes qui se recrée à chaque nouveau spectacle. » (Adam, 1992 : 55)

Ces nouvelles propositions de jeu ont ouvert la voie à toute une déclinaison de relations possibles entre le marionnettiste et sa marionnette. C'est donc dans ce contexte que sont apparus petit à petit de nouveaux types de marionnettes, dont la « marionnette-appendice » appelée aussi « marionnette-prothèse ». C'est grâce à l'ingéniosité et à l'audace de certains artistes que les codes de manipulation ont été bouleversés, permettant de créer des jeux dramatiques où les protagonistes « vivants » et « inertes » entrent en relation.

### 1.2.1 Les types de relations dramatiques entre la marionnette et l'interprète

Ces relations dramatiques qui seront dorénavant tissées entre marionnette et marionnettiste vont venir ouvrir un champ de possibilités qui auront pour conséquence de diversifier la dramaturgie des pièces de théâtre de marionnettes. Mais qui dit « relation dramatique », dit aussi « degré de présence » des protagonistes, car nous savons bien que ceux-ci ne sont pas toujours de force égale sur un même plateau de jeu.

Marthe Adam a identifié six « degrés de jeu<sup>8</sup> » pour définir les types de relations pouvant exister entre le marionnettiste, l'acteur et l'objet. Cette manière de nommer ces relations permet d'identifier le degré « d'implication » dramatique du marionnettiste envers sa marionnette. On observe que cela peut aller d'un degré quasi nul, où il se situe en retrait de sa marionnette, n'étant qu'au service de sa manipulation,

---

<sup>8</sup> Les informations concernant les *degrés de jeu* sont une gracieuseté de Marthe Adam et n'ont fait encore l'objet d'aucune publication officielle.

à celui où il joue avec elle comme si elle était une véritable partenaire de jeu. Claire Heggen, metteuse en scène et mime, cofondatrice du Théâtre du Mouvement en France, préfère pour sa part parler de « relations de jeu<sup>9</sup> » (Heggen, 2003 : 35).

Le tableau ci-dessous répertorie les caractéristiques des deux approches que nous avons tenté de mettre en parallèle. Il n'existe pas de correspondance exacte entre les deux terminologies, mais la démarche de les regrouper montre bien qu'il y a des similitudes et ce, bien qu'elles soient exprimées en des termes très distincts.

Tableau 1.1 : Les degrés et relations de jeu

<i>Les degrés de jeu</i> de Marthe Adam	<i>Les relations de jeu</i> de Claire Heggen
<p><b>DEGRÉ DE JEU 0</b></p> <p>L'échange entre le manipulateur et la marionnette est nul. La relation reste technique, le manipulateur joue en restant invisible.</p>	<p>Le manipulateur a une relation de témoin distancié et /ou iconoclaste en ramenant la marionnette à son état d'objet premier.</p>
<p><b>DEGRÉ DE JEU 1</b></p> <p>L'échange entre le manipulateur et l'objet est nul. La relation est technique, mais le manipulateur est visible.</p>	<p>Relation d'accompagnement parallèle à la marionnette, qui a sa vie propre.</p>

<sup>9</sup> Informations du tableau sont tirées de : Heggen, Claire. 2003. «Sujet-objet : entretien et pourparlers». *Alternatives théâtrales : Objet-danse*, n° 80, Bruxelles : Alternatives théâtrales, p.35.

<p><b>DEGRÉ DE JEU 2</b></p> <p>L'échange entre le manipulateur et la marionnette devient visible. Le marionnettiste s'implique corporellement pour faire vivre l'objet. Il devient son personnage objet. Il y a dédoublement du marionnettiste qui devient à la fois manipulateur, personnage et comédien.</p>	<p>Relation d'identification avec la marionnette</p>
<p><b>DEGRÉ DE JEU 3</b></p> <p>L'échange entre le manipulateur, le comédien et l'objet s'enrichit encore. Le comédien manipulateur fait non seulement vivre l'objet, mais réagit et répond aux émotions de l'objet. Ici, le marionnettiste est à la fois manipulateur, comédien et personnage.</p>	<p>Relation de partenaire de dialogue avec la marionnette</p>
<p><b>DEGRÉ DE JEU PARALLÈLE 1</b></p> <p>Une partie du corps du marionnettiste devient l'objet.</p>	<p>Relation de fusion</p>
<p><b>DEGRÉ DE JEU PARALLÈLE 2</b></p> <p>Les manipulateurs communiquent entre eux.</p>	<p>* Aucune information à cet effet</p>

Le « degré de jeu parallèle 2 » décrit par Marthe Adam, impliquant deux manipulateurs, ne trouve pas d'équivalent chez Claire Heggen, du moins elle n'en parle pas. Jurkowski quant à lui n'ignore pas le fait qu'une marionnette puisse être manipulée par plusieurs marionnettistes.

Le théâtre de marionnettes se caractérise d'ordinaire par la capacité d'un seul marionnettiste à interpréter plusieurs personnages. Cette convention n'a rien d'obligatoire, et le monologue d'une seule marionnette peut impliquer plusieurs animateurs. (Jurkowski, 2008 : 274)

Une relation entre plusieurs marionnettistes et une marionnette est possible, ce qui permet du même coup des interventions dramatiques entre eux et l'objet. Dans notre cas, nous nous sommes principalement intéressée au « degré de jeu 3 » et au « degré de jeu parallèle 1 », car ce sont ces deux types de relations que nous avons expérimentés et mis de l'avant dans notre essai scénique intitulé *La Petite sirène*. Ce sont aussi ces types de relations qui se retrouvent dans les créations de nos trois artistes à l'étude.

L'important dans toute relation dramatique entre marionnettiste et marionnette, c'est « Tout ce qui se passe dans l'entre-deux, le « trans » : transaction – transformation – transition – transport – transfert » (Heggen, 2003 : 36). C'est là en effet que tout se joue et que la réelle créativité du marionnettiste apparaît. C'est dans cette transformation des corps, dans ces transferts de jeu, dans ces mouvements de corps qui se répondent que se tissent les relations dramatiques entre les personnages et qu'apparaît une écriture des corps dans l'espace.

### 1.3 Hybridation de formes marionnettiques

Dans la section qui suit, nous aborderons quelques types de marionnettes contemporaines. Il ne s'agit pas ici de réaliser une étude exhaustive de chacune, mais bien plutôt de présenter celles qui nous ont inspirée pour nos expérimentations. Nous en avons retenu trois que nous décrirons. Nous présenterons, plus spécifiquement au chapitre III, les marionnettes que nous avons utilisées pour la création de notre essai scénique.

### 1.3.1 Effigie

Le mot *effigie* est utilisé dans diverses expressions auxquelles on attribue des sens différents. Il importe ici de les distinguer. Dans son livre *L'acteur en effigie*, Didier Plassard explique comment, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, les metteurs en scène, tels Edward Gordon Craig, Alfred Jarry et Maurice Maeterlinck, fatigués de produire ou d'assister à du théâtre d'acteurs où l'ego des interprètes était souvent mis à l'avant-plan, ont désiré prendre leur distance par rapport à ce type de théâtre. Ils aspiraient à ce que leurs acteurs fassent preuve de souplesse dans leur jeu et d'une docilité aussi grande que celle des marionnettes, lesquelles étaient citées alors comme un exemple à suivre. Le livre *L'acteur en effigie* décrit en quelque sorte cette image de l'« acteur idéalisé » tant souhaité par les metteurs en scène de ce début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le contexte d'aujourd'hui, Plassard décrit « l'acteur en effigie » comme étant « un théâtre où l'acteur s'efface en grande partie pour laisser la place au personnage » (Plassard, 1992 : 18).

Pour Brunella Eruli, directrice de la revue *Puck*, ce qu'elle nomme « théâtre d'effigie » consiste en des « acteurs utilisés comme des marionnettes sur la scène » (Eruli, 1991 : 11). Elle fait notamment référence aux interprètes du metteur en scène et plasticien américain Bob Wilson, lequel utilise souvent ses acteurs comme des silhouettes d'ombres. C'est comme si les corps étaient dessinés à deux dimensions sur des fonds de scène.

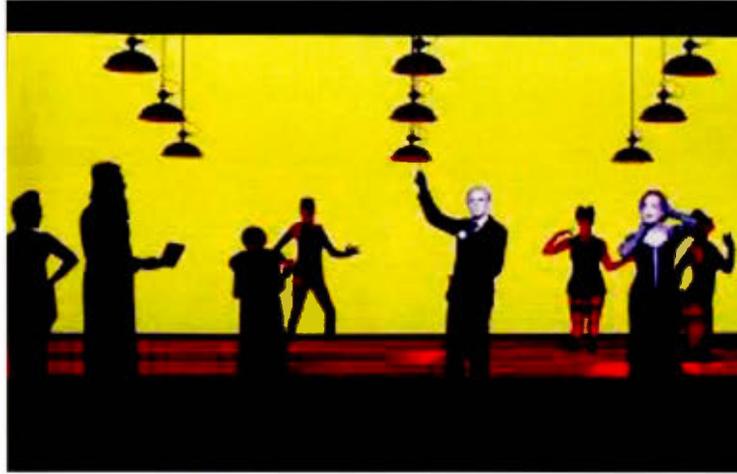


Fig. 1.1. *L'Opéra de Quat'sous* de Robert Wilson : un théâtre d'acteurs en effigie (2009)

Eruli donne également l'exemple de la chorégraphe Pina Bausch qui individualise ses danseurs, en exigeant d'eux que « chacun joue de son corps, de ses mouvements, de son nom. Mais les gestes répétitifs, obsédants, définissent le corps autant qu'ils l'enferment dans une compulsion à la répétition. Sous les corps libres, la marionnette apparaît. » (Eruli, 1991 : 11). En rendant les corps quasi robotiques, Bausch les déshumanise et les met en scène comme des marionnettes.

Enfin, il y a aussi ce que nous appelons tout simplement une « effigie ». Dans le théâtre de marionnettes contemporain, il s'agit la plupart du temps d'un théâtre où l'acteur n'est pas nécessairement présent sur scène. Les personnages peuvent être représentés soit par un mannequin, un automate, une marionnette morcelée, des objets et des masques. Certains d'entre eux peuvent même accueillir des images vidéo, comme c'est le cas par exemple des marionnettes électroniques utilisées par le metteur en scène montréalais Denis Marleau et créées par le plasticien Zaven Paré.

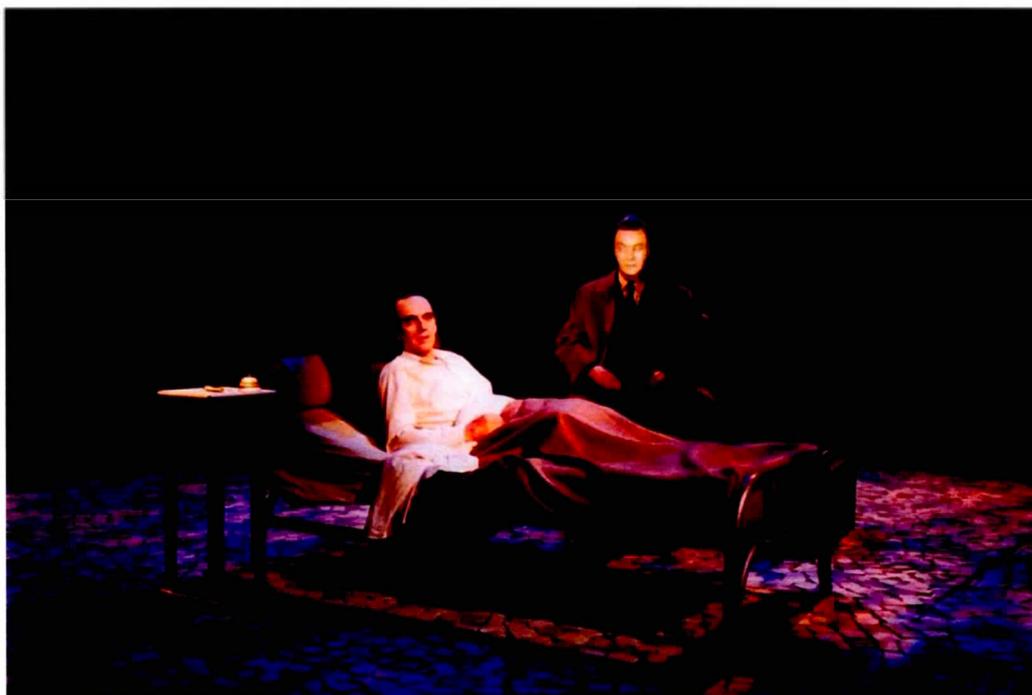


Fig. 1.2 *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (Théâtre Ubu, 1997)

Les effigies qui nous ont le plus inspirée sont celles qui consistent en des mannequins représentant souvent une figure du double des acteurs qui partagent la scène avec eux. On a qu'à penser au spectacle de *La Classe morte* (1975) du metteur en scène polonais Tadeusz Kantor, qui fait appel à des mannequins représentant des élèves aux visages blafards, en cire, assis sur de vieux bancs d'école en bois. Les jumeaux Leslaw et Vaclaw Janicki, comédiens de Kantor interrogés par Anne-Laure Czapla lors d'un entretien, expriment que, pour donner un semblant d'uniformité entre les acteurs et les mannequins, Kantor demandait à ses interprètes de ne pas se regarder lorsqu'ils parlaient sur la scène dans les tableaux où il y avait des dialogues, « car il a toujours voulu rompre avec le dialogue théâtral conventionnel. » (Czapla, 2000 : 55) Jurkowski parle aussi de *La Classe morte* et de ses marionnettes en ces termes : « Les mannequins, les marionnettes et les masques représentent ici le monde intérieur des personnages interprétés par les acteurs, et composent leur univers. » (Jurkowski, 2008 : 311) On

revient donc, en quelque sorte, à parler de la fonction symbolique de la marionnette, telle qu'énoncée par Bensky.



Fig. 1.3. *La Classe morte* de Tadeusz Kantor (1975)

On peut également nommer un autre exemple, comme le spectacle d'*Hamlet-Machine* (1995), mis en scène par Daniel Veronese de la compagnie argentine *El Periferico de Objectos*. Le metteur en scène utilise des « mannequins à taille d'homme (se confondant, lorsque tous sont immobiles, avec les manipulateurs). » (Fouquet, 2000 : 50). L'effet est saisissant. Bien que ces mannequins soient immobiles, ils semblent vivants grâce à la manière dont les acteurs entrent en relation avec eux. Le fait que le mannequin soit quasi identique à l'humain crée une image du double. Ce mimétisme génère un malaise, car on ne sait plus distinguer les comédiens des mannequins.



Fig. 1.4. *Hamlet-machine*, mise en scène de D. Veronese, compagnie *El Periferico de Objectos*, (1999)

Dans notre essai scénique, nous n'avons pas cherché à utiliser le mannequin comme étant une figure du double, mais plutôt comme un personnage à part. Il s'agissait d'un objet inanimé sous une forme morcelée qui prenait vie au fur et à mesure qu'il se recomposait sur notre propre corps. C'est ce que nous verrons plus en détails au chapitre III.

### 1.3.2 Maque de corps et masque de silhouette

Une des artistes qui, dans le milieu de la marionnette, parle de la « technique de masque de corps » est la marionnettiste allemande Ilka Schönbein. Si elle utilise parfois des masques devant son visage pour créer la peau d'un personnage, les « masques de corps » ont comme particularité d'être constitués à partir de moulages de ses membres. Il peut donc s'agir de son visage, mais aussi de ses bras, de ses mains, de ses jambes, etc. Ces doubles créent cette impression d'« inquiétante étrangeté », telle que décrite

par Freud, « visant l'intégrité du Soi par l'affaiblissement des frontières de celui-ci. » (Juselle, 2011 : 12-13) Ces moulages, construits à partir des « empreintes » de son propre corps, prennent ensuite vie sur elle à travers des personnages « hybrides » qu'elle matérialise d'une part par ses masques de corps devenus marionnettes, et d'autre part, par certaines parties de son propre corps qui complètent l'image de la marionnette vue dans son entièreté.



Fig.1.5 Ilka Schönbein dans *Le Voyage d'hiver* (2003) : masques de corps sur le torse

Il n'est pas rare que Schönbein utilise également des masques de corps qu'elle emploie comme « sur-masques » (Jusselle, 2011 : 48), c'est-à-dire une façon de juxtaposer plusieurs masques de manière à les enlever un à un pour laisser apparaître différents moments de vie d'un même personnage. Dans son spectacle *Voyage d'hiver*, elle enlève un masque après l'autre pour se retrouver à la fin en présence de trois représentations d'un même visage. Le sien, maquillé comme la patine de ses masques, puis un autre aux yeux clos et enfin un troisième demi-masque aux yeux ouverts.



Fig. 1.6 Ilka Schönbein dans *Le Voyage d'hiver* (2003) : utilisation de « sur-masques »

La technique du masque de corps « repose sur le principe d'un corps-à-corps définissant l'exploitation de l'articulation entre les parties mobiles et manipulatrices possibles de l'anatomie du corps et les « mannequins » et « masques » créés à partir des empreintes de celui-ci. » (Jusselle, année : 50) Ainsi, les masques de corps d'Ilka Schönbein sont des masques qu'elle « marionnettise » d'une certaine manière et qui lui permettent d'explorer la notion d'identité et de revisiter le thème de la mort.



Fig. 1.7 Ilka Schönbein dans *Le Voyage d'hiver* (2003) : masque de corps sur visage et torse

Claire Heggen aussi explore cette notion de « masque de corps », mais à travers le théâtre de mouvement. Elle ne cherche pas à représenter la figure du double, mais plutôt celle de la création de « chimères », comme elle se plaît à les qualifier, à partir notamment de masques neutres qu'elle déplace en différents endroits du corps : genou, tête, dos, hanche, fesses, etc. Ses masques servent à métaphoriser le corps et donnent à voir les relations qui peuvent s'établir entre eux. D'après Heggen, « selon qu'on incorpore ou désincorpore le masque, on tendra plus vers le mime ou vers la marionnette. » (Heggen, 2003 : 33)

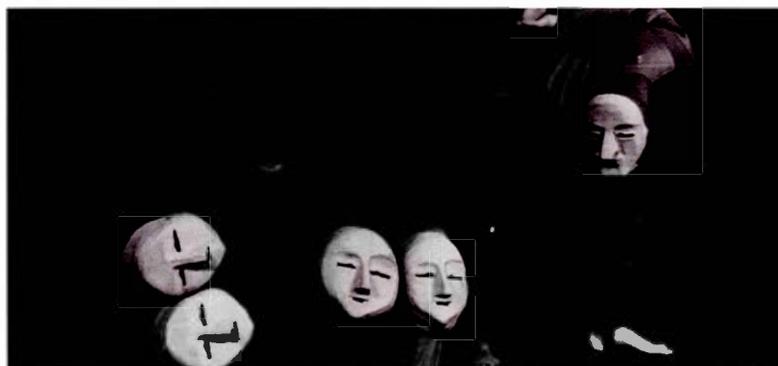


Fig. 1.8 Les masques de corps de Claire Heggen à partir de masques neutres

Si Ilka Schönbein construit ses masques en papier mâché et carton, le metteur en scène italien, Fabrizio Montecchi, en fait tout autant, mais pour créer des « masques-silhouettes ». Avec son équipe de scénographes du *Teatro Giocco Vita*, compagnie italienne spécialisée en théâtre d'ombres, il a mis au point une technique permettant de présenter deux facettes d'un même visage. Les masques comportent une extension sur le côté qui représente le profil du visage du personnage. Si bien que lorsque le masque est vu de face, l'ombre de son profil apparaît en simultané sur un écran disposé derrière l'interprète. Un double du personnage émerge alors en ombres. Cette extension projetée peut même devenir un espace scénographique pour un autre personnage. Ici, nous ne sommes pas dans l'idée d'un « masque de corps » moulé ou disposé sur un endroit inusité du corps de l'interprète, mais plutôt dans la conception d'un masque muni d'un appendice servant à des jeux d'ombres. Nous nous permettons d'exposer ce modèle de masque, puisqu'il vient en complément aux autres types de marionnettes que nous nous sommes proposé d'explorer pour notre essai scénique.



Fig. 1.9 Stage réalisé à Jonquières avec Fabrizio Montecchi sur l'écriture en théâtre d'ombres en 2010

Extrait du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare

### 1.3.3 Marionnette-prothèse et marionnette-appendice

Le cas de figure où le marionnettiste joue un personnage en tant qu'acteur, tout en manipulant une marionnette qui entre en relation intime avec lui, en étant juxtaposée ou fusionnée à lui, c'est ce que nous définissons dans le cadre de notre mémoire par les termes « marionnette-appendice » et « marionnette-prothèse ». Ainsi, ces catégories regroupent les marionnettes dont la manipulation se fait à main prenante et pour laquelle une partie du corps de la marionnette est placée dans le prolongement d'un membre de son manipulateur. Il peut s'agir de marionnettes morcelées dont certaines parties seraient fusionnées au corps de l'interprète, comme les masques de corps, les mannequins juxtaposés au corps de l'interprète et les marionnettes complétées par une partie du corps d'un marionnettiste. Il peut s'agir par exemple d'une tête et d'un tronc greffés au corps d'un marionnettiste qui prête à son tour ses propres jambes de manière à compléter le corps de la poupée à manipuler, comme c'est le cas chez Ilka Schönbein ou chez les deux marionnettistes israéliennes Yaël Inbar et Revital Ariely qui ont créé et joué *L'Histoire de Gertrude* pour la première fois en 1998.



Fig. 1.10 Marionnette-appendice avec jambes d'une marionnettiste dans *L'Histoire de Gertrude* (1998)

Cette manière d'hybrider les corps de la marionnette avec celui de l'acteur-marionnettiste a inspiré d'autres artistes, comme Duda Païva des Pays-Bas qui se plaît à créer des personnages composés en partie d'éléments marionnettiques et de son propre corps.

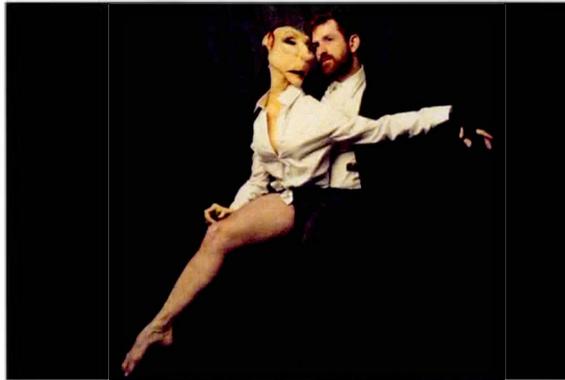


Fig. 1.11 Duda Païva avec une marionnette-appendice et utilisation de sa jambe

La danseuse et marionnettiste belge Nicole Mossoux utilise pour sa part des marionnettes-appendices qui sont situées la plupart du temps dans le prolongement de son épaule, mais aussi parfois au-dessus de sa tête ou à la hauteur de sa taille. La figure du double est également fortement présente dans son travail.



Fig. 1.12 Nicole Mossoux dans *Twin Houses* avec une marionnette-appendice sur l'épaule

Le marionnettiste japonais Hoichi Okamoto fait aussi appel à des marionnettes-appendices, mais qui sont constituées d'un masque blanc légèrement peint, dont le corps est drapé de grands tissus. Les costumes des deux protagonistes se mêlent de manière à cacher à la fois le point d'attache de la marionnette au corps d'Okamoto, mais aussi la manipulation de ce dernier.



Fig. 1.13 Hoichi Okamoto avec une marionnette-appendice faite de tissus et masque

Ainsi, peu importe le style de marionnette-appendice et prothèse employé, l'utilisation de cette forme marionnettique semble suggérer aux créateurs le thème de *l'altérité*. Comment l'autre peut-il être notre double ? Comment peut-il être avec moi ou contre moi ? Qui domine qui ? Qui se soumet à qui ? Quelle est la relation de pouvoir ou de charme qui s'établit entre la marionnette et le personnage joué par l'acteur-

marionnettiste ? Avec la marionnette-prothèse et appendice, le corps du marionnettiste est d'office sollicité pour jouer un personnage et donner vie à un objet inanimé situé dans son prolongement. Nous verrons au chapitre II quelles sont les caractéristiques des deux corps en présence et comment le marionnettiste réussit à donner vie à deux entités simultanément.

## CHAPITRE II

### DIALOGUE ENTRE LES CORPS INERTES ET VIVANTS

« S'absenter sans disparaître » (Heggen, 2003 : 34)

Le corps... N'est-ce pas là le point de jonction où s'effectue le métissage entre l'acteur et la marionnette? Cette mise en relation des corps de la marionnette et de l'interprète dans l'espace dramatique ne peut être rendue possible sans comprendre la portée symbolique de chacun d'entre eux. Quel sens ces corps apportent-ils sur scène? Quelles relations dramatiques peuvent-ils avoir entre eux? Que doit faire l'acteur-marionnettiste pour se rapprocher de sa marionnette et ainsi donner l'illusion de partager son univers? Quels procédés théâtraux doit-il mettre en œuvre pour y arriver? Voilà les questions auxquelles il nous a fallu trouver réponse pour trouver des outils nous permettant de mettre en relation le corps inanimé de la marionnette avec le corps vivant de l'acteur-marionnettiste en vue de les métisser dans une œuvre de théâtre-danse-marionnette.

#### 2.1 La mise en relation du corps de l'acteur et de la marionnette

La marionnette possède un avantage incontestable par rapport à l'acteur lorsqu'elle est manipulée, car elle capte immédiatement l'attention du spectateur. Elle a une présence si forte qu'elle réussit souvent à faire oublier la présence de son manipulateur. Que possède-t-elle qui la rende aussi attrayante aux yeux des spectateurs? Nous croyons qu'une partie de la réponse se trouve dans la première loi esthétique énoncée par Bensky au chapitre 1, soit sa force symbolique.

### 2.1.1 Le corps théâtral de la marionnette

Selon Brunella Eruli « la marionnette est le corps théâtral par excellence. » (Éruli, 1991 : 7) Elle est sculptée et donne à voir une réalité : son personnage. On n'a qu'à prendre pour exemple la marionnette de Pinocchio, elle ne pourra jamais représenter autre chose que ce personnage. La marionnette est d'emblée prête à jouer. « Ce corps sans autres fonctions que théâtrales paraît avant tout le lieu d'une imitation de la réalité. La marionnette croit imiter la réalité, alors qu'elle la reconstitue de toute pièce. » (Éruli, 1991 : 7) La théâtralité instantanée de la marionnette et sa grande habileté technique sont peut-être là quelques raisons qui font qu'elle demeure si fascinante. De plus, grâce aux mouvements induits par son manipulateur, la marionnette peut déjouer les lois de la pesanteur, ce qu'un être humain ne saurait évidemment faire. Enfin, elle a pour avantage, comme mentionné au chapitre 1, de ne pas être « affectée » par son ego ou de quelconques sentiments.

En montrant la marionnette comme exemple à suivre, Craig aspirait à ce que les interprètes puissent transposer par des gestes et des mouvements symboliques leurs émotions et actions de manière plus détachée, afin de trouver entre autres plus de constance dans leur jeu. Inspiré par les écrits de Craig, le mime Étienne Decroux développera un vocabulaire gestuel propre à l'acteur pour le rendre plus apte corporellement à transposer en gestes et en mouvements des émotions. La théorie de Craig portant sur la « sur-marionnette » est en quelque sorte une métaphore de l'acteur idéal. Depuis, le jeu de l'acteur a évolué. Quelle place l'interprète occupe-t-il dans l'espace dramatique par rapport à la marionnette?

### 2.1.2 Le « corps-image » de l'acteur et le *paradoxe du marionnettiste*

Éruli affirme que l'acteur ne possède pas d'emblée de corps théâtralisé. Il doit faire oublier au spectateur la présence de son « corps propre<sup>10</sup> ». Le corps de l'acteur au « je », c'est-à-dire celui de sa réalité propre, est le « corps réel » de celui-ci. Il s'agit en fait de notre corps au quotidien, notre enveloppe externe, unique à chacun. L'acteur, selon elle, doit opérer une transformation pour devenir un « corps-image » (Éruli, 1991 : 8) et ainsi faire croire à son personnage. On peut donc dire que l'acteur possède deux types de corps : un « corps réel », qui peut devenir « corps – image » ou que l'on pourrait aussi qualifier, comme le font certains auteurs, de « corps fictif ». Eugenio Barba parle pour sa part d'un « corps dilaté » où « les particules qui composent le comportement quotidien ont été excitées et produisent plus d'énergie, leur mouvement a été accéléré, elles s'éloignent, s'attirent, se repoussent, avec plus de force, plus de vitesse, dans un espace plus grand. » (Barba et Savarese, 1995 : 35). En construisant un personnage, l'acteur donne à son comportement sur scène une dimension « extra-quotidienne » (Barba et Savarese, 1995 : 59). Un peu à la manière de la marionnette, il devient dans l'espace scénique « *un corps en vie* » (Barba et Savarese, 1995 : 59).

Alors qu'en est-il au juste du corps du marionnettiste lorsqu'il doit donner vie au corps théâtral de la marionnette ? C'est ce que Bufano décrit comme étant le « paradoxe du marionnettiste » :

Il [le marionnettiste] n'est pas ce corps [celui de la marionnette] qu'il prend en considération. Ce n'est pas son corps propre qu'il perçoit en interprétant son

---

<sup>10</sup> La terme « corps propre » est un mot utilisé par Maurice Merleau-Ponty en phénoménologie de la perception pour désigner le corps réel.

personnage, mais cet autre corps en rapport avec d'autres corps qui ne sont pas davantage le corps des interprètes. (Bufano, 1991 : 39)

Le marionnettiste n'a pas à être le corps de la marionnette ni à vivre ses émotions. Il doit plutôt tenter de s'approprier le corps de cet « objet intermédiaire » (Bufano, 1991 : 39) situé dans le prolongement de son corps pour le faire vivre. Il est situé à la genèse de sa vie.

Lié à la marionnette par la chair et les sons, le manipulateur, se chargeant d'elle – au propre comme au figuré – lui donne les repères nécessaires à la vie dont elle est dépourvue : le haut, le bas, la terre, le ciel, le mouvement, la mort. (Eruli, 1991 : 7)

On peut donc faire un parallèle avec le *paradoxe du comédien* de Diderot qui estime que l'acteur doit se distancier des émotions vécues par les personnages qu'il incarne en les étudiant avec sang-froid. L'acteur n'est pas le personnage, il n'est que son support de vie. Pour le marionnettiste, c'est la même chose. Il est le lieu où naît et évolue la marionnette et c'est lui qui va lui créer son « espace dramatique » (Bufano, 1991 : 41). Il doit alors apprendre à « s'absenter sans disparaître » (Heggen, 2003 : 34).

Que se passe-t-il alors lorsqu'un interprète est à la fois acteur et manipulateur d'une prothèse ou appendice, comme c'est le cas pour nos trois artistes à l'étude? N'y aurait-il pas là un troisième paradoxe, soit celui que nous pourrions nommer le *paradoxe de l'acteur-marionnettiste*? L'interprète dont la marionnette est une prothèse doit forcément effectuer une double dissociation en créant un écart entre lui et les deux personnages qu'il joue. Son corps devient le lieu de résidence de cet espace partagé entre les trois entités qui le composent : lui comme personne réelle, son personnage

fictif et sa marionnette qui lui fait corps. L'acteur- marionnettiste doit non seulement transformer son corps pour se faire oublier comme manipulateur, mais il doit également opérer une forme de scission de son énergie pour donner vie aux deux protagonistes simultanément. De plus, c'est en conservant une tension dans son corps qu'il peut parvenir à maintenir un effet de présence sur scène. L'acteur-marionnettiste doit donc chercher l'équilibre entre son *anima* (énergie douce, souple) et son *animus* (énergie vigoureuse), au sens où l'entend Eugenio Barba et Nicola Savarese (Barba et Savarese, 1995 : 58)<sup>11</sup> tout en fournissant l'énergie de l'impulsion de vie à sa marionnette.

### 2.1.3 La marionnette – appendice comme prolongement du corps du marionnettiste

Nos expériences professionnelles en théâtre de marionnettes nous montrent que plus nous « connaissons » la marionnette que nous devons manipuler, autrement dit, plus nous avons une idée concrète de ses limites physiques et de ses possibilités d'expression dramatique, plus nous sommes en mesure de la percevoir comme une extension de nous-même. Il devient alors plus aisé de lui insuffler une respiration, un rythme, une forme de conscience et de vie, car elle n'est pas reçue comme un objet extérieur à nous, mais plutôt intégrée en nous, tant sur le plan physique que psychique. Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception* (1945 : 177), parle de la notion « d'habitude » qui permet, selon lui, de s'approprier l'espace et même des objets pour en faire le prolongement de notre corps. Il donne en exemple le bâton de l'aveugle qui, par habitude, devient une extension intégrale de son bras et de son corps tout entier. Il écrit à ce sujet : « [...] le bâton n'est plus un objet que l'aveugle percevait, mais un instrument avec lequel il perçoit. C'est un appendice du corps, une extension de la

---

<sup>11</sup> Le psychiatre suisse Carl Gustav Jung associe pour sa part l'*anima* à l'énergie féminine et l'*animus* à l'énergie de l'homme, disant que chaque être humain a les deux composantes dans des proportions plus ou moins grandes.

synthèse corporelle. » (Ponty, 1945 : 178) Ainsi pour intérioriser la marionnette en nous, nous devons bien visualiser ses contours, ses volumes, son attitude générale, sa marche, selon les critères énoncés par Bensky au chapitre 1. Cela peut se faire par une observation de celle-ci, mais aussi par une projection de ses caractéristiques. Un des moyens de la comprendre et de la saisir dans son fonctionnement est en jouant dans un premier temps avec elle sans chercher à mettre en scène des actions. De plus, on peut réaliser des exercices de visualisation pour l'imaginer de l'intérieur, avec ses sensations corporelles, ses émotions et son imaginaire. C'est là que de simple objet, la marionnette devient vivante et exprime le prolongement de notre pensée. Elle devient une véritable partenaire de jeu avec qui nous pouvons, en tant qu'interprète, entrer en relation. Est-ce qu'alors la marionnette par sa forme et sa composition impose un mouvement et un rythme particulier à son manipulateur? Qu'est-ce qui initie le mouvement chez la marionnette et chez l'acteur-marionnettiste? Qui manipule qui?

## 2.2 Le mouvement à la genèse du dialogue entre la marionnette et son manipulateur

Pour comprendre comment un être inerte et un autre vivant peuvent se répondre par le mouvement et bouger ensemble dans un espace commun, nous nous sommes intéressée à diverses approches corporelles. Nicole Mossoux, qui pratique la danse contemporaine avec son collègue Patrick Bonté, créent des œuvres qui se situent à la frontière de la danse et du théâtre. Dans l'ouvrage qui comprend des entretiens sur leur vision de leur travail artistique, Mossoux explique comment est généré le mouvement dans leur travail. « En fait, ce qu'on cherche, c'est le mouvement « utile » : il faut qu'il soit engendré par une impulsion, une intention plus ou moins précise, ensuite qu'il soit habité tout au long de sa course. Mais il ne peut l'être que s'il sait où il va, ou du moins à quoi il tend, ou ce qu'il tend. » (Bonté, Mossoux et Marx, 2006 : 71) Ce mouvement intérieur dont parle Mossoux, on le retrouve aussi dans les images que génère

l'interprète butô pour augmenter la présence du mouvement exécuté. Pour Nicole Mossoux, il est important de laisser venir l'impulsion, de ne pas la forcer. Elle écrit :

Donc se laisser guider par une sorte de nécessité, et je dirais plutôt réagir qu'agir ; se laisser contaminer par l'ensemble du plateau quand il y a plusieurs acteurs, suivre ce qui advient, plutôt que de chercher à provoquer, qu'être volontaire. Laisser les gestes s'induire. Et alors les suivre à la trace, les surveiller. (Bonté, Mossoux et Marx, 2006 : 71).

Cela rejoint en quelque sorte les propos du maître japonais, metteur en scène et comédien, Yoshi Oïda qui explique que les mouvements du corps sont générés par l'écoute qu'on lui porte et que c'est lui qui décide : « on se trouve dans une position donnée du corps, en train d'effectuer un mouvement, et on demande alors au corps : « As-tu envie de passer à une autre position ou à une autre action ? Qu'est-ce qui te serait agréable ? ». La décision appartient au corps. » (Oïda, 1998 : 58). Il ajoute que « Chaque fois qu'on se trouve dans telle ou telle attitude ou en train de faire tel ou tel type de mouvement, le corps veut faire quelque chose en réponse. Il faut apprendre à écouter ses injonctions. » (Oïda, 1998 : 58)

Mais comment peut-on être à l'écoute des mouvements d'une marionnette ? Est-ce en observant son corps que son compagnon de jeu peut être attentif aux mouvements qu'elle commande ? En effet, il semblerait, à en croire les propos de Yoshi Oïda et de Nicole Mossoux, que si l'on ne tient pas compte de la sculpture, autrement dit de la morphologie de la marionnette, il soit impossible de la rendre véritablement vivante, car on ne respecte ni ses mouvements naturels, ni son rythme. Si nous suivons ce raisonnement, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'impulsion du mouvement vient d'abord de cette perception que l'on a d'un objet, puis de notre ressenti par rapport à

celui-ci. Ces propos rejoignent ceux de Jacques Lecoq, lorsqu'il écrit à propos des objets immobiles et du rythme :

La démarche *mimodynamique* met en jeu les rythmes, les espaces et les forces des objets immobiles. En regardant la tour Eiffel, chacun peut ressentir une émotion en mouvement. Il s'agira à la fois d'une dynamique d'enracinement, d'élan vertical, de vitesse dégressive, qui n'aura rien à voir avec la tentative de représentation imagée (figuration mimée) de ce monument. Plus qu'une traduction, c'est une émotion. Le terme émotion signifie étymologiquement : « mettre en mouvement ». (Lecoq, 1997 : 57)

On comprend maintenant comment une marionnette, simple objet qu'elle est, peut *relancer* l'acteur-marionnettiste et le *contaminer* par ses mouvements. Éric Bass, metteur en scène du *Sand Glass Theatre* au Vermont énonçait, lors d'un stage donné à Montréal en 2001, que c'est la marionnette qui dicte à son manipulateur quoi faire. Il expliquait que le marionnettiste doit avoir l'attitude du bon parent qui suit son enfant qui apprend à marcher : le guider au besoin, mais le laisser marcher seul, suivre ses mouvements. De par sa constitution et sa construction, la marionnette dégage une énergie qui à son tour suggère une impulsion au manipulateur dans une forme d'auto-réponse où chacun a son propre rythme. « De surcroît, travailler sur un rythme « réel » qui épouse l'action favorise l'émergence spontanée de sentiments sincères. » (Oïda, 1998 : 56)

Le marionnettiste insuffle un peu de son âme à la marionnette, nécessaire à la rendre vivante, et elle lui répond. C'est dans cette forme d'aller-retour cyclique, qu'ils entretiennent une relation dialectique créant « une image scénique porteuse de sens, qui ne préten[d] pas détenir une vérité mais dans laquelle règne une tension liée aux contradictions dont elle est nourrie. » (Bonté, Mossoux et Marx, 2006 : 80)

### 2.3 Mises en relation de la marionnette et de l'interprète chez les trois artistes

Ilka Schönbein, Nicole Mossoux et Hoïchi Okamoto sont trois artistes qui nous émerveillent par leur grande présence scénique. Nous avons observé que leur formation corporelle semble leur permettre d'amplifier leur présence et rendre leur corps plus théâtral. Ils se servent du langage gestuel qu'ils ont développé pour inventer des relations avec leurs marionnettes et écrire le « texte dramatique » de leurs spectacles, pris dans le sens suivant :

Le mot *texte* avant de signifier texte parlé ou écrit, imprimé ou manuscrit signifiait « tissage ». En ce sens, il n'y a pas de spectacle sans texte. Ce qui concerne le « texte » (le tissage) du spectacle peut être défini comme la « dramaturgie » : c'est-à-dire *drama-ergon*, travail, mise en œuvre des actions. (Barba, Savarese, 1995 : 48)

L'écriture scénique de leurs spectacles se réalise à partir de la résultante du mouvement des corps dans l'espace. Le corps est « la manière dont une présence transforme toutes les présences, transforme l'espace. » (Longuet Marx, 2006 : 31) Dans cette dernière section de notre chapitre, nous allons présenter notre analyse des spectacles des trois artistes qui nous a permis d'identifier un certain nombre de composantes dans la création d'une œuvre métissant le théâtre et la marionnette contemporaine dans une forme s'apparentant à la danse. Pour ce faire, nous exposerons les éléments qui semblent faire partie du processus de création de ces artistes, soit leurs sources d'inspiration concernant les thèmes abordés, les relations dramatiques et les moyens qu'ils mettent en œuvre pour se rapprocher du corps de leur marionnette. De plus, nous aborderons la manière dont ils abordent certains éléments scéniques, tels la musique et l'espace.

### 2.3.1 Les points communs entre Schönbein, Mossoux et Okamoto<sup>12</sup>

Schönbein, Mossoux et Okamoto partagent de nombreux points communs. Si nous avons à les présenter sous une même bannière, nous pourrions dire qu'ils sont trois artistes qui présentent des spectacles solos sans paroles, soutenus par de la musique, mettant en scène leur corps incarnant un personnage avec des marionnettes-appendices. Tous ont une formation en danse ou dans un quelconque art du mouvement : l'eurythmie pour Schönbein, la danse contemporaine pour Mossoux et le butô pour Okamoto. Leurs spectacles semblent se créer à la manière de la danse, i.e. avec une gestuelle bien présente, mais aussi une écriture scénique sous forme de tableaux moins narratifs et linéaires qu'en théâtre, mais plutôt fragmentaires et débridés. Ils laissent le soin au spectateur de reconstituer le sens du spectacle. De plus, ils jouent dans des espaces scénographiques très dépouillés. Okamoto et Schönbein jouent même parfois en extérieur, contrairement à Mossoux qui présente toujours en salle de spectacle. Tous les trois font appel à plusieurs procédés esthétiques pour cacher la manipulation afin de créer l'illusion que la marionnette a sa propre vie. Par contre, bien que tous utilisent la marionnette-prothèse, ils n'entretiennent pas la même relation dramatique avec cette dernière. C'est à travers la description sommaire de leur travail que nous décrirons comment ils tissent leurs relations et utilisent les procédés esthétiques pour fusionner le théâtre de marionnettes contemporain à la danse<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Un tableau récapitulatif des approches utilisées par Schönbein, Mossoux et Okamoto et des relations dramatiques développées dans leurs créations est disponible en appendice A.

<sup>13</sup> Il est à noter que, compte tenu de la multiplicité des sources portant sur le travail d'Ilka Schönbein, l'analyse de ses créations est plus exhaustive que dans le cas des deux autres artistes.

### 2.3.2 Ilka Schöbein : relation de fusion<sup>14</sup>

L'actrice, marionnettiste, danseuse, auteure dramatique et metteuse en scène allemande, Ilka Schönbein a d'abord été formée en danse eurythmique (art du mouvement créé par Rudolph Steiner au début du XX<sup>e</sup> siècle, prônant l'alliance de l'âme et du geste plutôt que l'effort et la technique), avant d'étudier la marionnette (principalement à fils) avec le marionnettiste Albrecht Roser à Stuttgart. Après avoir terminé ses études et avoir tourné pendant une dizaine d'années avec d'autres compagnies, elle fonde le *Theater Meschugge* et produit ses propres spectacles. Elle mentionne que depuis qu'elle a décidé de couper les fils de ses marionnettes et qu'elle les a « autorisées à se rapprocher d'elle », elle expérimente toutes sortes de manipulations : « [...] j'expérimente toujours de nouvelles techniques de manipulation à l'aide de mon corps, je joue avec les mains, avec les pieds, avec la tête ou avec les fesses. » (Plassard, 2009 :24) Elle fait en effet usage de ses différentes parties corporelles pour y greffer des marionnettes-appendices, fabriquées à partir de papier mâché et de plâtre, qu'elle place dans le prolongement de ses membres.



Fig. 2.1 Ilka Schönbein avec des extensions de jambes

<sup>14</sup> À noter que nos analyses du travail de cette artiste sont basées en partie sur des écrits, mais aussi sur des extraits vidéo présentés dans le film *Anima : l'Esprit des marionnettes* (2005), ainsi que sur le visionnement de plusieurs courts extraits mis en ligne sur la chaîne YouTube.

D'autres marionnettes sont construites que partiellement. Elle les complète de ses bras et jambes, comme dans *Métamorphoses* où elle attribue à la marionnette de la fillette ses propres jambes.



Fig. 2.2 Ilka Schönbein interprétant la mère et la fille dans *Métamorphoses* (1999)

Dans d'autres cas, ses marionnettes sont simplement manipulées dans le prolongement de sa main, comme le bébé dans *Métamorphoses*. Elle emploie également la technique du *corps-castelet*. Dans le spectacle cité précédemment, il y a un tableau où Schönbein fait apparaître un bébé naissant entre ses jambes, lesquelles prennent la forme de l'ouverture du vagin, par lequel doit passer le nouveau-né. Le bébé-marionnette est manipulé par une des mains de l'artiste très près de son corps, afin de faire croire au lien charnel entre la mère et l'enfant qui veut à un certain moment téter voracement au sein de sa mère.



Fig. 2.3 Le corps-castelet d'Ilka Schönbein dans *Métamorphoses*

Schönbein a une relation fusionnelle avec ses marionnettes. Ces dernières sont toutes attachées très étroitement à son corps. Nous pourrions même dire qu'elles sont souvent en partie imbriquées en elle, créant des relations dramatiques d'une grande intimité. Son corps scindé en deux devient la terre d'accueil de tous ses doubles. Ils sont pour la plupart moulés à partir de ses membres. Ceci est d'autant plus frappant dans l'usage abondant qu'elle fait des « masques de corps », tels que décrits au chapitre I. Elle crée ainsi des personnages fragmentés, qui sont une fois de plus des doubles d'elle-même. Ces masques sont construits comme des empreintes imparfaites de son visage et de son corps. Ils sont souvent partiellement ajourés par endroits afin de laisser apparaître son propre visage ou son corps. Schönbein aime confondre le spectateur et juxtaposer des masques en les plaçant les uns sur les autres par couches successives pour les dévoiler un à un. La figure 1.6 du chapitre I est très explicite à cet effet, tout comme cet exemple décrit par Jacques Jusselle qui a fait une étude approfondie du travail de Schönbein :

Un exemple est celui du début de *Métamorphoses* où sous le masque de la vieille grand-mère se cache le masque de la mère, qui manipulera elle-même

la marionnette de l'enfant, masque derrière lequel apparaîtra enfin le visage de la jeune fille, dansant avec le fantôme de la mère. (Jusselle, 2011: 48)

Parfois les ouvertures qui sont volontairement pratiquées par Schönbein dans ses masques de corps lui permettent de compléter l'image qu'elle veut créer en faisant apparaître un de ses membres. À titre d'exemple, il y a ce masque enrobant sa poitrine où apparaissent ses mains jointes ensanglantées à la place de son cœur (voir figure 1.7). Elle joue à la fois sur les superpositions et sur les contrastes. Ses marionnettes ont souvent des « [...] tailles amplifiées ou diminuées (petite vieille à la tête comme rétrécie sur un corps trop haut, énorme face lunaire irrégulière de l'enfant du *Roi Grenouille* ou de celui de *Chair de ma chair*) à la peau granuleuse ou vérolée [...] » (Prost, 2009 : 46).



Fig. 2.4 Photo tirée du spectacle *Chair de ma chair* (2006) d'Ilka Schönbein

De plus, l'utilisation de corps disproportionnés et souvent démantelés (voir chapitre I, figure 1.5) crée des personnages étranges aux allures monstrueuses. Pour reprendre les mots de Brigitte Prost, maître de Conférences à l'Université de Rennes 2, les spectacles de Schönbein relèvent de « l'esthétique grotesque » (Prost, 2009 : 46).

Elle explore l'humanité en soumettant les corps à leurs besoins vitaux (défécation, accouplement, nourriture) – autrement dit, réclame des corps organiques, ou choisit la transgression de la norme humaine pour les teints blafards ou gros donnés à ses personnages. (Prost, 2009 : 47)

Cette marionnettiste met en scène le laid, le déshumanisé, la mort. Ses marionnettes semblent toutes exprimer la souffrance (la soif, la faim, le froid, la tristesse, la douleur, etc.). En ce sens, il y a une parenté avec l'univers de Kantor. En effet, « des dénominateurs communs peuvent être relevés entre les deux artistes – comme leur goût pour la mémoire et le passé, leur esthétique commune du sale, de la récupération, du lambeau et de l'objet usé ou dégradé, mais aussi leur refus de tout naturalisme. » (Prost, 2009 : 46) Ses créations nous font penser au butô, c'est comme s'il s'agissait d'une danse où l'on assiste au dernier souffle de vie avant la mort. Toutefois, bien qu'elle soit toujours présente, « cette mort est toujours pensée comme un passage, un principe de régénération. » (Prost, 2009 : 48) À ce titre, Brigitte Prost nous en donne un exemple éloquent :

Même la première création d'Ilka Schönbein, *Métamorphoses*, reprise cinq fois dans des formes différentes, nous parle de la Shoah et des ghettos, de la gangrène du nazisme, de la prostitution, de la souffrance, de la misère et de la mort, mais finit par l'image de l'envol d'une colombe, ultime étape, comme pour une régénération de l'espèce humaine au terme d'un parcours qui apparaît comme la traversée de la vie par une femme. (Prost, 2009 : 48)

Ce thème récurrent du passage du temps et de la vie traverse la plupart des œuvres de la marionnettiste, tout comme celui de l'abus et de la violence faite à la femme, à la mère et à la fillette. Ce thème de la féminité parcourt un grand nombre de ses créations.

Pour cacher la manipulation et se rapprocher de l'esthétique de ses marionnettes, Schönbein maquille non seulement son visage, mais aussi des parties de son corps nu pour leur ressembler, donnant une texture meurtrie, brute et pâle à sa peau comme à celle de ses marionnettes. En plus de chercher à rendre invisible sa manipulation, Schönbein dirige le regard du spectateur comme une illusionniste, détournant l'attention sur une action ou un aspect de son personnage, pendant qu'elle dévoile une autre partie et se métamorphose sous nos yeux.

Sa gestuelle accompagne la marionnette, souvent dans une forme de lenteur, comme si chaque mouvement devait être vécu pleinement, avec une grande concentration, car c'est la dernière fois qu'il aura lieu. Il y a quelque chose de très sacré dans sa manière de bouger. Sa formation en eurythmie, qui consiste en quelque sorte à traduire en mouvements les idées et les émotions de l'âme, plutôt que de les exprimer par une technique très précise, apporte une intensité dramatique aux gestes de la marionnettiste. Schönbein confirme que la danse joue un rôle dans ses créations :

Les mouvements que j'effectue avec les marionnettes ont en effet un rapport avec la danse. Mais on ne peut pas dire de mes spectacles que c'est de la danse. Ma formation à la danse (de Rudolph Steiner) me permet de me concentrer sur chacune des parties de mon corps. (Flashgo, 2008 : 70)

Voilà qui rappelle à la fois le concept de « Samadhi<sup>15</sup> » énoncé par le maître japonais Yoshi Oïda, ainsi que la focalisation exigée en butô pour plonger au fond de soi. C'est donc d'une part par une méthode de travail qui fait appel au corps, et d'autre part par

---

<sup>15</sup> Issu de la philosophie bouddhiste traditionnelle, le concept de « Samadhi » implique une « concentration profonde ». Autrement dit, la personne se concentre totalement sur ce qu'elle fait sans laisser ses autres idées vagabonder dans sa tête et venir la perturber. C'est de cette manière qu'un interprète peut réussir « à ressentir l'existence de quelque chose « de plus » que son énergie personnelle. » (Oïda, 1998 : 22)

la mise en scène imbriquée dans le jeu de l'interprète, que l'écriture des textes chez Schönbein se réalise :

Ils [Les textes] se tissent, comme pour l'artiste de cirque, avec ce qui vient du corps, effaçant toute opposition entre auteur, metteur en scène, interprète. Ainsi, même s'ils s'appuient sur un fond culturel qui les détermine, ils seront soumis comme tout autre matériau aux processus des métamorphoses. (Jusselle, 2011 : 62-63)

Le texte scénique est pour ainsi dire profondément lié au travail corporel de Schönbein, à sa gestuelle et à son imaginaire intérieur. Sûrement parce que ses créations tirent leur origine d'une source textuelle, on sent chez Schönbein la ligne dramaturgique dans ses œuvres, i.e. une histoire qui sert de trame de fond, et ce, même si l'écriture se fait par tableaux. L'écriture scénique se construit à travers le jeu et la mise en scène des corps dans l'espace, soutenue par la présence de la musique, qui vient compléter une partie de l'écriture dramatique. La musique apporte une dimension dramatique et complète les tableaux. Dans *Métamorphoses*, la marionnettiste utilise de la musique klezmer qui apporte des accents nostalgiques à l'ensemble de l'œuvre. Dans d'autres spectacles, elle intègre la musique en direct, par l'introduction d'un instrumentiste et d'une chanteuse. Dans ses derniers spectacles, on voit de plus en plus l'introduction de la parole et de la voix en guise de narration.

C'est donc à travers ses prothèses, ses masques de corps et l'apparition de son corps fictif maquillé à la manière de ses marionnettes qu'Ilka Schönbein brouille la frontière entre l'inerte et le vivant. C'est une magicienne des corps dans l'espace qui met en scène l'universel à travers des scènes du quotidien.

### 2.3.3 Nicole Mossoux : relation avec le double

Nicole Mossoux est une danseuse et chorégraphe belge qui a été formée en danse contemporaine à l'École Mudra fondée par Maurice Béjart à Bruxelles dans les années '70. Elle a fondé la compagnie Mossoux-Bonté avec son complice Patrick Bonté, issu du monde du théâtre. Les deux artistes créent ensemble des œuvres hybrides qu'ils qualifient de « théâtre-danse ». Le spectacle *Twin Houses*<sup>16</sup>, créé pour la première fois en 1994 et dont il sera question ici, met en scène Nicole Mossoux avec cinq marionnettes-appendices, prenant la forme de mannequins articulés. Sur le site Internet de leur compagnie, on peut y lire que « le spectacle se présente comme une suite de contes brefs, tantôt cruels tantôt burlesques. Il est entrecoupé de noirs qui seraient comme des trous de mémoire [...] où prendrait naissance l'« Unheimlich », l'inquiétante étrangeté. » (2017 : [http://mossoux-bonte.be/fr/spectacles/9\\_twin-houses](http://mossoux-bonte.be/fr/spectacles/9_twin-houses)).

Dans le travail de Nicole Mossoux, nous remarquons que la relation physique est moins fusionnelle que chez Ilka Schönbein. La plupart des marionnettes sont à peu près de la taille de la danseuse-marionnettiste et viennent se greffer en différents endroits de son corps. Tout comme Schönbein, Mossoux doit la plupart du temps prêter ses jambes à la marionnette pour compléter l'image de cette dernière. Ces mannequins auxquels elle donne vie sont l'extériorisation de plusieurs identités qui viennent tantôt la hanter, tantôt la dominer. Dans leur processus de travail, Mossoux et Bonté disent en effet travailler sur des « états » (de turbulence, de déséquilibre, d'altération) plutôt que sur des actions. (Martin –Lahamani, 2009 : 37) Ils demandent en général à leurs interprètes de plonger au fond d'eux-mêmes, « de creuser leurs étrangetés, montrer les faces

---

<sup>16</sup> Ce spectacle tourne depuis sa création en 1994 à travers le monde.

cachées de leur personnalité, faire sortir d'eux des matières imprévues et se laisser surprendre. » (Martin –Lahamani, 2009 : 37)

Dans le cas de *Twin Houses*<sup>17</sup>, Nicole Mossoux a procédé de la même façon, et ce sont « une série de doubles bizarrement greffés à son corps » (Martin –Lahamani, 2009 : 37) qui sont apparus. C'est comme si tous ses alter ego prenaient possession d'elle, cherchant à la contrôler, l'engloutir, l'écraser. Dans *Twin Houses, le premier tableau met en scène deux personnages : un homme à l'air inquiétant (une marionnette) cherchant à contrôler de manière violente une femme qui écrit dans un livre (jouée par Mossoux). La marionnette-prothèse est moulée sur la ceinture scapulaire de la danseuse-marionnettiste qui la manipule grâce à ses propres mouvements d'épaules, lui prêtant également un de ses bras.*



Fig. 2.5 Photo tirée du spectacle *Twin Houses* – Mossoux manipule le mannequin sur son épaule

---

<sup>17</sup> Ce spectacle a été présenté à Montréal les 23, 24 et 26 septembre 2011 au théâtre Espace Libre dans le cadre de la 5<sup>e</sup> édition des *Rencontres internationales du mime de Montréal*. Nous avons pu assister à la représentation du 24 septembre 2011. C'est donc sur cette dernière et des extraits vidéo présentés dans le film *Anima* que nous basons nos observations.

Mossoux manipule d'autres marionnettes-appendices qui sont soit devant elle (comme cette femme, représentant une sorcière qui manipule un serpent), ou soit juxtaposées à son corps. Là encore, l'effet d'étrangeté créé est saisissant.

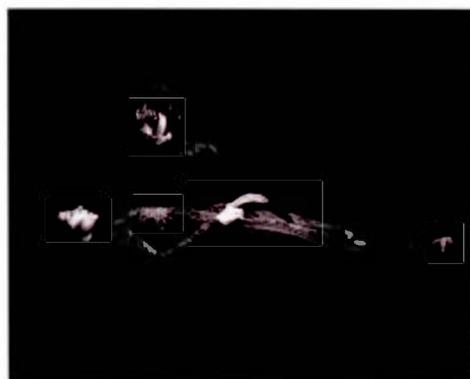


Fig. 2.6 Mossoux manipulant la sorcière devant elle Fig. 2.7 Mossoux manipulant son double de côté

La marionnette représentant un homme, semblant être un militaire, est juxtaposée à l'interprète qui se place tantôt face à lui et tantôt en parallèle, adoptant avec lui une marche militaire. Puis, l'homme s'élève au-dessus d'elle, la surplombant et la dominant de son corps tout entier, au point de l'engloutir et de la faire disparaître dans les tissus de son manteau.



Fig. 2.8 *Twin Houses* (1995) – manipulation en face à face Photo : M. Wajnrych

Il y a aussi ce tableau où Mossoux joue avec deux marionnettes à la fois, dont l'une d'entre elles est liée à sa taille. La danseuse-marionnettiste devient une fois de plus la victime de ses marionnettes qui interagissent avec elle dans un rapport de force totalement inégal. Dans *Twin Houses*, la plupart des relations semblent conflictuelles et ce sont les marionnettes qui semblent bien souvent prendre possession de la marionnettiste. Il s'agit d'une métaphore des multiples personnalités qui se terrent au fond de l'être humain.



Fig. 2.9 Photo tirée du spectacle *Twin Houses* – Manipulation double en simultané

Tout comme Schönbein, Nicole Mossoux utilise différentes stratégies pour effacer la frontière entre le vivant et l'inerte de manière à confondre le spectateur qui ne sait plus qui est l'être vivant et qui est l'être inanimé, ni même qui manipule qui. Pour ressembler à ses marionnettes, cette artiste utilise une gestuelle inspirée de la danse contemporaine, mais aussi de la corporalité de la marionnette elle-même. Autrement dit, Mossoux adopte les caractéristiques de l'inanimé. Elle déshumanise sa gestuelle, notamment dans sa manière de regarder, d'articuler ses mouvements et de tourner la tête. Par exemple, ce sont rarement ses yeux qui bougent pour regarder dans une direction, mais toute la tête entière, comme dans le jeu masqué. Son visage reste figé dans une forme de neutralité, comme celui des marionnettes qu'elle manipule. De plus,

en maquillant son visage et en utilisant une perruque s'apparentant à l'esthétique extérieure de ses marionnettes, elle crée vraiment l'image du double et se fond à celles-ci.

Lorsqu'elle manipule ses marionnettes, Mossoux détourne souvent son regard ailleurs que sur sa marionnette. Cela a pour effet de diriger l'attention du spectateur vers ce qu'elle veut qu'il voie. Parfois la marionnette joue seule, et parfois Mossoux intervient, entrant dans une relation avec ses mannequins où souvent elle devient la victime et la dominée. Un dialogue muet s'installe entre les deux partenaires de jeu, soutenu seulement par la musique. Mossoux et ses doubles se rencontrent dans une écriture scénique fragmentaire, inspirée de Pina Bausch, comme une série de tableaux où seule l'intention est recherchée. La dramaturgie du spectacle est moins palpable que chez les deux autres marionnettistes à l'étude. C'est le spectateur recevant les impressions du spectacle qui construit son propre chemin et son histoire.

Mossoux dit utiliser la danse comme un outil, mais non comme une finalité en soi. Elle et Patrick Bonté recherchent essentiellement le mouvement engendré par une impulsion. L'interprète ne se laisse donc pas emporter par sa danse,

il est en quête de l'intonation juste, il attend la charge adéquate, l'image qui le portera jusqu'au geste suivant, la césure musicale qui lui permettra de se vider, de se déposer avant de repartir. Il est habité, non par sa danse, mais par un être, un autre lui-même, qui s'est emparé de ses gestes, le temps d'une représentation. (Bonté, Mossoux et Longuet Marx, 2006 : 71)

Mossoux développe dans son jeu une grande écoute de ses envies, de ses désirs, de ses mouvements et des qualités biorythmiques de son corps, tout en restant consciente des

*ingrédients* qui composent son environnement extérieur. C'est la relation de tous ces éléments et de ceux « qui n'ont pas de liens directs, comme par exemple un son avec une couleur » qui font pour elle « avancer la dramaturgie » (Bonté, Mossoux et Longuet Marx, 2006 : 76).

#### 2.3.4 Hoïchi Okamoto : relation pygmalion<sup>18</sup>

Pour le marionnettiste japonais Hoïchi Okamoto, fondateur du Dondoro Theatre à Tokyo (1974), la relation physique entretenue avec sa marionnette est plus distanciée que chez les deux autres artistes vues précédemment. Formé en théâtre de marionnette, en fabrication de masques, en théâtre gestuel et en danse, ce marionnettiste mélange les formes théâtrales traditionnelles japonaises avec des éléments plus contemporains issus de la danse, du théâtre gestuel ou du mime. Les marionnettes qu'il manipule sont pour la plupart de taille humaine et sont vêtues à la manière traditionnelle japonaise. Elles représentent toutes des femmes. La marionnette est attachée à la taille du marionnettiste, sur le devant de son corps et son point de jonction est caché par le large et long drapé de son costume. En étant derrière elle, Okamoto cache sa manipulation. Cela a pour effet non seulement de donner beaucoup d'attention à la poupée manipulée, mais aussi d'entretenir par moment une relation fusionnelle avec elle. Le marionnettiste devient son partenaire de jeu entrant en dialogue avec cette dernière. Sa marionnette porte en guise de visage un masque blanchâtre qui semble sculpté dans le bois et dont

---

<sup>18</sup> Notre analyse repose ici essentiellement sur un extrait que nous avons vu dans le film *Anima : l'Esprit des marionnettes* (2005), ainsi que sur le visionnement d'un extrait de son spectacle *Miroku – denshō* (*La légende de Miroku*) mis en ligne sur VIMEO dans le cadre du Festival Ohayô, Japanishes ! 2008 présenté à Leipzig en Allemagne. Ce spectacle raconte l'histoire de l'arrivée d'un bouddha salvateur.

les yeux sont taillés très sommairement. Ce masque rappelle ceux utilisés dans le Nô. Un soupçon de couleur rouge souligne la présence de ses lèvres. La plupart du temps, Okamoto aussi porte un masque blanc qui lui permet de ressembler à la poupée qu'il manipule. Autrement, il maquille sa peau de manière blanchâtre pour se rapprocher de l'esthétique de sa marionnette, ce qui contribue à accentuer cet effet de symbiose entre le danseur-marionnettiste et sa marionnette (Voir figure 1.13 du chapitre 1).



Fig. 2.10 Hoichi Okamoto faisant corps avec sa marionnette-prothèse

Tel Pygmalion, Okamoto donne vie aux marionnettes qu'il sculpte en nous racontant les relations amoureuses, souvent déchirantes, que lui et sa marionnette entretiennent. Cet artiste domine tantôt sa marionnette, comme un maître envers son élève ou tantôt la guide, comme une personne qui accompagne un mourant.

Okamoto travaille souvent dans une gestuelle qui est lente et empreinte de délicatesse, comme si manipuler un être inerte demandait un travail d'une grande intériorité ainsi qu'une grande concentration. Ses yeux, lorsqu'ils ne sont pas cachés par un masque, sont gardés mi-clos pour éviter que le monde extérieur ne vienne interférer avec ce qu'il vit de manière si intense avec son amoureuse, comme s'il s'agissait de leur dernier moment.



Fig. 2.11 Hoichi Okamoto manipulant les yeux mi-clos sa marionnette

Les jambes minces du marionnettiste donnent parfois l'illusion qu'elles appartiennent également à cette femme qu'il manipule et qui tantôt le charme, l'envoûte, lui fait l'amour, tantôt se laisse charmer et caresser par lui. « La frontière entre l'immobilité et la vie fascine Okamoto qui a découvert que ce principe organise également les danses butô, le nô, le bunraku et le kabuki. » (Jurkowski, 2008 : 308). La danse butô, écrit Veillette,

[permet] de plonger au fond de soi-même et de fouiller dans les profondeurs de notre mémoire personnelle et collective pour y trouver des mouvements qui remontent à des origines lointaines. « Dans cette danse, on ne recherche pas tant un corps qui parle, mais un corps qui écoute, cherchant à entendre d'où le prochain mouvement appelle (Fraleigh, 1999a, p. 62). » (Veillette, 2003 : 4 - 5)

Ainsi, ces danses, mais aussi la qualité dynamo-rythmique empruntée au bunraku, inspirent Okamoto qui s'en sert pour codifier son langage corporel tout comme celui de sa marionnette. « Sa gestuelle, qui a quelque chose de shamanique, crée autour de lui un espace des métamorphoses qui est son élément vital. » (Tschudin, 2008 : 50) Ainsi, quand il manipule ses marionnettes, il arrive à faire perdre le fil, à brouiller complètement les pistes de l'identité du manipulateur et de sa créature, notamment dans *Kiyohime Mandara*, un conte classique où une femme trahie par son bien-aimé réclame vengeance. (Tschudin, 2008 : 50) Bien que le spectacle soit sans paroles, on sent la présence d'une dramaturgie sous-jacente dans ses œuvres. Il s'inspire notamment de contes classiques et des histoires racontées dans le théâtre de bunraku. Tout comme Schönbein et Mossoux, Okamoto métisse la danse et la marionnette en y ajoutant en plus non pas des masques de corps, mais tout simplement des masques. Ceux-ci sont des personnages qui interviennent à un moment ou à un autre de la pièce. Pour les manipuler, il se cagoule en noir, comme le font les marionnettistes qui pratiquent le bunraku. La musique induit une forme de poésie aux images qui défilent sous les yeux du spectateur. La scène est dépouillée, plus que chez les deux autres artistes. L'esthétique de ses spectacles évoque la finesse des estampes traditionnelles japonaises. Ses créations ont l'intensité dramatique du butô. Le propos de ses œuvres porte justement sur la frontière entre la vie et la mort, thème commun et cher à nos trois artistes à l'étude.

Ainsi, pour ces trois artistes le mouvement est synonyme de mises en relations des corps et d'écriture scénique, alors que les procédés esthétiques sont les moyens d'illusion, permettant de rapprocher le corps fictif de l'acteur du corps théâtral de la marionnette. Nous verrons dans le prochain chapitre de quelle manière nous nous y sommes prise pour créer à notre tour une œuvre mettant en scène des marionnettes-appendices.

## CHAPITRE III

### *LA PETITE SIRÈNE : UN CORPS – À - CORPS MARIONNETTIQUE*

« Ne jamais oublier que le but du voyage... c'est le voyage lui-même ! »  
(Lecoq, 1997 : 25)

Le cadre théorique de notre recherche, situé à la croisée des théories sur la marionnette de Roger-Daniel Bensky, des analyses historiques d'Henryk Jurkowski, de Didier Plassard et de Marthe Adam, nous a été précieux pour cerner les procédés esthétiques propres à la marionnette et ses déclinaisons formelles. De plus, l'analyse de la pratique artistique d'Ilka Schönbein, de Nicole Mossoux et d'Hoïchi Okamoto nous a permis d'entrevoir des manières de métisser le théâtre de marionnettes contemporain avec la danse en vue de notre essai scénique. D'autres sources d'inspiration, issues de notre pratique artistique ainsi que de formations suivies au fil de nos années de carrière professionnelle en théâtre et dans divers arts du mouvement, nous ont également aidée à explorer les interrelations entre l'inerte et le vivant dans un essai scénique. Nous avons cherché un processus de création qui nous permettrait de mettre en relation des marionnettes-appendices avec le personnage interprété par une actrice-danseuse-marionnettiste, dans une œuvre sans paroles. Ce troisième et dernier chapitre est une invitation à plonger au cœur de notre recherche pratique pour y découvrir le fruit de nos expérimentations ayant mené à la présentation de *La Petite sirène*, inspirée du conte d'Hans Christian Andersen.

#### 3.1 Déconstruction et réécriture : *La Petite Sirène* d'Andersen

Pour réaliser la partie pratique de notre projet de recherche, nous avons traversé quatre

étapes de travail : la *phase analytique* (l'analyse du matériau de base, soit le texte) ; la *phase pré-exploratoire* (avec la création de prototypes et la recherche des personnages à construire et à interpréter) ; la *phase exploratoire* (improvisations avec les prototypes) et la *phase d'écriture scénique* (écriture et mise en scène). C'est au terme de ce travail que nous avons présenté un essai scénique intitulé *La Petite sirène*<sup>19</sup>.

### 3.1.1 La phase analytique : la charge symbolique du conte

Durant la « phase analytique », nous avons décortiqué le texte d'origine servant de point de départ à la création de notre essai scénique. Nous avons choisi de travailler sur le conte de *La Petite sirène*, écrit par le poète, romancier et dramaturge danois Hans Christian Andersen. Deux raisons ont principalement motivé ce choix. D'une part, cette histoire nous a profondément touchée dans notre enfance, et ses thèmes, dont nous reparlerons un peu plus loin, nous semblaient toujours actuels et pertinents à exploiter. D'autre part, ce conte offre du point de vue marionnettique plusieurs défis intéressants par le fait que certains de ses personnages appartiennent au monde terrestre et d'autres au monde marin; ce qui nous oblige en tant que créateur à sortir d'un univers réaliste. Ceci est d'autant plus vrai avec la présence de quelques personnages fantastiques dont l'auteur ne nous a pas livré de description précise. Nous sommes bien obligée de les imaginer à notre façon. Ce sont pour toutes ces raisons que nous avons choisi de travailler sur cette œuvre d'Andersen.

---

<sup>19</sup> Le mémoire-crédation *La Petite sirène* a été présenté du 29 au 31 mai 2014 à la salle Claude-Gauvreau de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Une captation vidéo est disponible au Centre de documentation de l'École Supérieure de théâtre (CEDEST), ainsi qu'à l'audiovidéothèque de l'UQAM.

L'objectif de cette première étape de travail était donc de comprendre la symbolique sous-jacente à ce conte afin d'orienter nos choix de conceptions scéniques et la réécriture de l'histoire à venir. En raison du fait que l'exercice recherché était de s'inspirer des personnages du conte et de la fable en elle-même pour étudier les relations dramatiques possibles et leurs conséquences sur l'écriture scénique, nous avons choisi de nous concentrer sur la fabrication de trois personnages prenant la forme de marionnettes-prothèses. En faisant ce choix de restreindre le nombre de personnages et de créer une œuvre non-verbale, nous voulions nous détacher du texte du conte original. Nous avons analysé l'histoire pour nous en inspirer et ensuite nous l'avons reconstruite à notre manière. Cette étape a été cruciale pour cerner, entre autres, les thèmes abordés et saisir la psychologie et la symbolique associées aux personnages.

### 3.1.1.1 Les thèmes du conte

*La Petite Sirène*<sup>20</sup>, conte paru en 1836, raconte l'histoire d'une sirène adolescente, benjamine de sa famille, qui désire quitter le monde sous-marin où elle vit. Elle rêve de découvrir le monde d'en haut (la Terre). Elle souhaite retrouver un jeune homme qu'elle a sauvé d'un naufrage et dont elle est tombée amoureuse. Toutefois, elle vivra un grand nombre de déceptions qui la mèneront vers sa propre perte. Il s'agit d'un conte

---

<sup>20</sup> *La Petite sirène* fait partie des 178 contes adaptés par Andersen à partir des récits et légendes populaires appartenant à la tradition scandinave ou inspirés de sa propre vie. Ces contes se divisent en deux catégories. Il y a d'abord les *historier*, c'est-à-dire des « récits qui ne font pas appel au merveilleux et qui ont pour héros des êtres humains comme les autres, confrontés à des situations de la vie quotidienne » (Vigroux, 1990 : 11) et il y a les *eventyr*, c'est-à-dire « des contes de fées dans lesquels interviennent des événements merveilleux et surnaturels » (Vigroux, 1990 : 11), auxquels ce conte appartient.

où les déceptions sont grandes et où la tristesse domine.

La richesse des thèmes et des métaphores de ce conte fait partie des raisons qui le rendent intéressant pour un art aussi symbolique que celui de la marionnette. Trois thèmes ressortent de l'œuvre littéraire. Le premier est certainement celui de la marginalité et du désir d'émancipation. En effet, même si la jeune protagoniste a tout pour vivre heureuse dans son palais avec ses sœurs, sa grand-mère et son père, le roi des mers, elle se sent différente d'eux, qui se satisfont de leur vie au fond de la mer. Se sentant incomprise et profondément seule, elle ne rêve que d'une chose : partir. Il s'agit d'ailleurs d'un thème récurrent chez Andersen :

Le voyage est une forme particulièrement efficace de l'expérience initiatique, propre au conte populaire, et les personnages d'Andersen, même dans les œuvres de son invention, sont presque tous amenés à quitter le milieu d'origine pour parcourir le monde. (Vigroux, 1990 : 178)

La jeune protagoniste a également un autre objectif en tête : celui de rejoindre l'amour rêvé, ce qui constitue le deuxième thème d'importance dans l'œuvre. Toutefois, l'histoire nous montre celle d'un amour ardemment recherché et amèrement déçu. Elle fera tout pour retrouver le jeune prince tombé de son navire, qu'elle aura sauvé. Pour y arriver, elle demandera l'aide de la sorcière des mers afin d'obtenir un élixir lui permettant de transformer sa queue de sirène en jambes. Contre cet élixir qui la rendra humaine, elle échangera ce qu'elle a de plus précieux. Mais pire encore, elle acceptera le pacte exigé par la sorcière. Ainsi, si elle ne réussit pas à se faire aimer du prince, son propre cœur se brisera et elle deviendra écume de mer pour le reste de ses jours.

Le sacrifice constitue le troisième thème qui traverse ce conte. Comble de l'abnégation,

au nom de l'amour, lorsque ses sœurs tenteront à la fin de l'histoire de conjurer le sort qui lui est destiné et l'imploront de planter un poignard dans le cœur du prince endormi auprès de sa jeune mariée, la petite sirène choisira de lui laisser la vie sauve et de mourir à sa place. Le sacrifice est aussi synonyme ici de souffrance. La petite sirène sera prête à endurer la douleur aiguë ressentie dans ses jambes lorsqu'elle marche et surtout lorsqu'elle danse pour le prince. Elle se résignera également au fait de se faire traiter avec indifférence par ce dernier. Bref, elle sera prête à tout pour se faire aimer de lui.

Cette métaphore de l'adolescente ou de la jeune femme aveuglée par l'amour nous est apparue de manière très évidente lorsque nous avons été confrontée à des événements touchant à cette thématique survenus dans l'actualité pendant notre travail de recherche. Une jeune fille s'étant montrée nue devant sa webcam s'est enlevé la vie après avoir subi de la cyberintimidation. Les sacrifices sordides que certaines adolescentes et femmes sont prêtes à réaliser pour espérer obtenir l'amour de l'autre font malheureusement encore la manchette. Voilà une des raisons qui font que ce conte d'Andersen demeure toujours aussi actuel.

Si le thème du sacrifice traverse l'œuvre entière, il est loin d'être le seul élément qui fait référence à la religion judéo-chrétienne. Nous avons été étonnée de retrouver un champ lexical associé à la religion dans l'ensemble du texte et dans l'utilisation de certaines métaphores<sup>21</sup>. Peu touchée par cette morale judéo-chrétienne, nous avons choisi d'occulter cet aspect dans notre réécriture de la fable afin de mettre l'accent sur les thèmes qui nous semblent plus pertinents et actuels, tout en considérant les symboles qui pourraient y être associés.

---

<sup>21</sup> Pour plus de détails concernant l'utilisation des références religieuses dans le conte de la *Petite sirène*, lire Auchet, Marc. 2003. *Andersen : Contes*. Paris : Librairie Générale Française, p. 7-31.

### 3.1.1.2 La symbolique des couleurs

L'analyse de la symbolique du texte a été très révélatrice pour développer nos conceptions et élaborer une charte de couleurs associée aux marionnettes, décor et costumes. Nous avons ainsi décelé la présence de deux couleurs dominantes dans le conte, qui caractérisent également les deux lieux qui y sont représentés : le bleu et le rouge.

Dès le début de l'histoire, le bleu caractérise le monde *d'en bas*, celui de la mer où vivent les sirènes, ces petites princesses vierges qui peuvent vivre près de trois cents ans. Même les arbres qui poussent devant leur château au fond de l'eau sont bleus. Il s'agit aussi de la couleur des yeux de la petite sirène. Le bleu fait référence à un milieu de vie calme, paisible et immensément grand, comme le ciel. C'est aussi dans le texte d'Andersen une métaphore des Cieux, où certains êtres ont le pouvoir de vie ou de mort (comme la sorcière des mers). C'est également là où règne la Vierge Marie, symbole de la divinité féminine, de la virginité, de la maternité et la source de vie comme l'eau.

L'autre couleur dominante du conte est certainement le rouge, qui correspond autant à l'amour qu'au désir et à la passion de la petite sirène, mais également à la souffrance, à la blessure, au châtement, à l'Enfer, au sang et au feu. C'est peut-être pour cette raison que l'auteur a choisi de décrire le soleil, astre de lumière appartenant au monde d'en haut, comme étant rouge, lorsqu'il est vu du fond de la mer par les sirènes :

Les jours de calme, on pouvait apercevoir le soleil, semblable à une petite fleur de pourpre versant la lumière de son calice. (Vigroux, 1990 : 25)

Ainsi, la présence du bleu et du rouge dans le conte de *La Petite sirène* rappelle cette opposition entre le monde *d'en bas* et celui *d'en haut*, entre la mer et la terre, le monde des femmes et celui des hommes. Dualité quasi irréconciliable qui trouve une certaine forme d'équilibre à travers un troisième monde, celui de l'Air, représenté par la transparence des corps et de l'esprit des « petites filles qui appartiennent au monde de l'air », qui apparaissent à la fin du conte pour venir sauver l'âme de la jeune sirène et l'amener au ciel. Nous avons choisi de ne pas représenter ces personnages dans notre essai scénique. Nous avons simplement gardé l'idée de la transparence dans la fabrication des silhouettes d'ombres semi-opaques utilisées pour évoquer la présence des sœurs de la petite sirène<sup>22</sup>. Les ombres font pour nous référence au monde de l'invisible. C'est la raison pour laquelle nous avons attribué aux personnages des sœurs le rôle de narratrices. Elles sont présentes quasi indirectement par la narration et leur silhouette d'ombres, mais elles sont absentes de l'action de la pièce<sup>23</sup>.

### 3.1.2 Phase pré-exploratoire : le choix des personnages et de leur forme physique

Afin de nous concentrer sur l'essentiel de l'expérimentation, certains personnages qui nous apparaissaient secondaires ont été écartés (les petites filles de l'air, les marins, les jeunes filles découvrant le prince, le père de l'héroïne, à peine évoqué). Il nous restait donc les sœurs de la petite sirène, sa grand-mère, la sorcière des mers, le prince et la princesse. Avec la réalité de la production, la construction de trois marionnettes

---

<sup>22</sup> Lynn Katrine Richard a réalisé la conception et la fabrication des silhouettes d'ombres.

<sup>23</sup> Les personnages des sœurs de la petite sirène n'étant pas des prothèses, mais des ombres, elles ne feront pas l'objet de notre analyse.

seulement était possible. Il nous fallait donc identifier non seulement quels seraient les personnages construits sous forme d'une marionnette-appendice, mais également ceux qui feraient l'objet d'une interprétation par le corps de l'actrice-marionnettiste.

Pour les sélectionner, nous avons donc procédé à des essais en laboratoire pour évaluer le potentiel de jeux dramatiques de chacun des personnages. Nous avons travaillé avec des prototypes réalisés très sommairement et de manière très brute par notre conceptrice de marionnettes<sup>24</sup>, à partir de papier kraft, de carton, de tissus, de broches, de laine et de rubans gommés. Nous avons exploré différentes positions de ces objets sur notre corps pour voir quel effet cela provoquerait et surtout, quelles situations ou relations dramatiques pouvaient surgir lorsque la marionnette, greffée à notre corps de marionnettiste, était placée au-dessus de notre tête ou sur l'épaule, le torse, la hanche, les fesses, un genou, un bras, etc. Nous nous sommes largement inspirée de la pratique artistique des trois artistes analysés au chapitre II pour réaliser nos essais.

Les diverses positions de la marionnette sur notre corps modifiaient bien évidemment les relations entre les personnages, mais aussi le canevas de notre histoire. À titre d'exemple, tout ce qui était manipulé au-dessus de notre tête créait un rapport de force où la marionnette nous dominait. Lorsque l'objet était manipulé à hauteur des genoux, cela créait un petit personnage qui suscitait un effet d'étrangeté. Un rapport plus affectueux apparaissait dans nos échanges, comme une mère avec son enfant. Cette relation pouvait toutefois se transformer, et notre personnage de chair pouvait devenir plus dominant à l'égard de celui fait de matière. Lorsque les deux personnages se trouvaient davantage au même niveau, par exemple lorsque la marionnette se trouvait sur notre épaule, un rapport d'égal à égal s'exerçait.

---

<sup>24</sup> Notre conceptrice de masques et marionnettes était la scénographe et marionnettiste Émilie Racine.

Au terme de nos essais, nous avons retenu trois personnages à fabriquer sous forme de marionnettes-prothèses ou appendices<sup>25</sup>. Il s'agit :

- de la petite sirène, que nous avons choisi de manipuler dans le prolongement de notre bras, un peu à la manière d'Ilka Schönbein avec son bébé dans *Métamorphoses*. Le fait d'utiliser une marionnette de plus petite de taille que les autres permettait de créer un rapport d'échelle plus crédible par rapport à la symbolique des personnages que nous voulions conserver (petite sirène = petite, jeune et vulnérable / grand-mère et sorcière = grandes, vieilles, imposantes / prince = être idéalisé, grand, robuste, majestueux);
- de la vieille femme, pouvant aussi bien représenter la grand-mère et la sorcière, fabriquée sous forme d'un masque de corps (lequel est inspiré du travail d'Ilka Schönbein et de Claire Heggen), pouvant être manipulé au-dessus de la tête et possiblement être complété par une prothèse sur le côté du masque, comme dans les expériences du *Teatro Gioco Vita*<sup>26</sup>. Le fait d'utiliser le masque nous permettait de jouer sur cette idée de faire apparaître une double facette d'un même personnage;
- du prince, prenant la forme d'une figure de proue, construite à la manière des effigies et des mannequins vus au chapitre I, mais dont les membres sont morcelés et manipulables séparément. Le fait d'avoir choisi de le représenter

---

<sup>25</sup> Pour procéder au choix final des personnages, nous nous sommes d'une part appuyée sur l'importance du rôle joué par les personnages dans le conte pour faire avancer l'action, et d'autre part sur nos expérimentations en laboratoire à l'aide des prototypes. Nous avons écarté le personnage de la princesse qui découvre le prince sur la plage et deviendra son épouse, car elle ne nous a pas semblé essentielle pour traiter des thèmes du conte.

<sup>26</sup> Nous avons toutefois abandonné l'idée assez tôt dans notre processus pour privilégier des marionnettes-appendices complètes et non juste sous forme de masques.

comme un personnage rigide et démembré permettait de montrer qu'il n'était qu'un objet, un rêve et une illusion dans la tête de la petite sirène, un amour idéalisé. Ce prince n'est pas réel, il n'est pas tangible et il est incapable d'exprimer quelque émotion que ce soit. Il n'est qu'un leurre.

Il restait à déterminer quel(s) rôle(s) nous attribuer pour interagir avec nos marionnettes-prothèses. L'histoire de *La Petite sirène* se passant en partie dans la mer, comment pourrions-nous faire pour personnifier, en tant qu'humain, un personnage marin, alors que notre corps est assujéti à la pesanteur ? Dans quels lieux devrions-nous situer la plupart de nos actions ? Quelles clés devrions-nous donner au spectateur pour lui permettre de comprendre cet essai scénique sans paroles ? Voilà quelques-unes des questions auxquelles nous avons tenté de répondre durant l'étape exploratoire.

### 3.1.3 Phase exploratoire : les improvisations

Cette étape à laquelle nous avons consacré le plus de temps, nous a permis d'essayer plusieurs pistes dramaturgiques en vue d'arriver à l'écriture de notre synopsis d'actions. Même s'il n'y avait pas nécessairement de texte dit par un personnage sur la scène, il nous fallait déterminer de quel point de vue serait racontée la fable : celui de la grand-mère, d'une des sœurs, de la sorcière des mers ou tout simplement d'une narratrice extérieure à l'histoire ? Pour explorer les diverses avenues qui s'offraient à nous, nous avons procédé à des improvisations structurées en nous basant sur la méthode des cycles *REPERE*<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Développée par Jacques Lessard, cofondateur du Théâtre Repère à Québec, cette technique exploratoire comprend quatre étapes représentées chacune par un acronyme contenu dans le mot *RE-P-E-RE*, qui peuvent se répéter plusieurs fois en boucle, créant des cycles. Cette méthode d'exploration donne beaucoup de liberté aux créateurs permettant des allers-retours entre la ressource de départ et les résultats trouvés.

Afin de nous permettre d'aller un peu plus de l'avant dans nos expérimentations, de nouveaux prototypes un peu plus élaborés que les premiers ont été fabriqués. Toutefois, pour véritablement avancer dans l'écriture de notre synopsis d'actions, il nous fallait prioritairement déterminer quels personnages notre « corps-image » pourrait représenter. C'est au terme de plusieurs essais improvisés visant à combiner divers duos de personnages que le choix s'est en quelque sorte imposé à nous. Notre corps fictif d'actrice-marionnettiste interpréterait d'abord le personnage de la vieille, par l'utilisation de notre corps tout entier surmonté d'un masque, et par la suite, celui de la petite sirène.

Cette combinaison de personnages nous permettait d'une part de donner vie au masque de corps de la vieille qui entrerait en relation avec la petite sirène (représentée par une petite marionnette située dans le prolongement de notre bras), pour ensuite nous métamorphoser et laisser émerger la petite sirène grande nature en lui permettant d'entrer en relation avec le prince (prenant la forme d'une figure de proue juxtaposée à notre corps de marionnettiste). Nous avons constaté par le fait-même que nous aurions quatre manières de représenter la petite sirène sur scène. La première serait sous forme d'une marionnette-appendice, la seconde incarnée par notre propre corps d'actrice avec un costume représentant une queue de sirène ; la troisième prenant une forme humaine avec des jambes, et enfin la quatrième, en silhouette d'ombres, permettant essentiellement de faire certains liens dramaturgiques entre les tableaux.

Enfin, comme nous l'écrivions un peu plus tôt, nous avons choisi de raconter l'histoire à travers le regard des sœurs de la petite sirène, qui sont en quelque sorte observatrices de ce qui se passe. Elles sont les témoins impuissants du triste sort réservé à leur

benjamine. Représentées sous forme de silhouettes, elles représentent pour nous l'incarnation d'âmes quasi immortelles pouvant rendre compte de ce qui se passe dans la vie au fond des mers<sup>28</sup>.

La méthode des cycles *REPERE* nous a été une fois de plus utile pour élaborer nos premières idées de synopsis, mais pour ce qui est de l'exploration du vocabulaire gestuel des personnages, nous avons procédé différemment. Nous nous sommes concentrée sur des approches d'exploration corporelle telles que développées en danse contemporaine. Nous avons été guidée dans ce processus exploratoire par des danseurs professionnels<sup>29</sup> afin de nous aider à développer un vocabulaire gestuel propre à chaque personnage. Nous en reparlerons plus longuement à la section 3.3 de notre mémoire.

#### 3.1.4 Phase d'écriture scénique : le synopsis d'actions

Notre synopsis s'est construit au fur et à mesure que nous apprenions à apprivoiser la matière qui faisait corps avec nous et avec laquelle nous développons des relations dramatiques. L'intégration progressive des véritables éléments de manipulation, soit le masque, les marionnettes et les costumes, nous a amenée à réajuster ce que nous avions imaginé en terme d'actions avec nos marionnettes prototypes, puisqu'un certain décalage était présent entre ce qui avait été projeté et la réalité de l'objet terminé. Ce phénomène est courant et tout à fait normal en théâtre de marionnettes.

---

<sup>28</sup> Les silhouettes dans notre essai scénique ont été manipulées par la marionnettiste Lucile Prosper.

<sup>29</sup> Nous avons principalement travaillé avec Sandy Bessette, Pierre-Paul Savoie et Maryse Poulin. Nous avons également eu l'aide ponctuelle de Chantal Häusler, Simon Fournier, Anouk Thériault et Anna Ward.

Notre processus d'écriture s'est appuyé principalement sur une démarche visant à travailler corporellement sur la construction de nos images intérieures, comme on utilise parfois en danse, notamment en butô : par exemple, le danseur intériorise la sensation de marcher sur un plancher lisse et froid. Le mouvement que l'interprète crée renvoie à son tour une image qui lui est extérieure et qui peut trouver son écho soit par la réponse d'un autre corps, soit au contact de l'espace ou encore de la musique. Le mouvement est ainsi générateur d'une écriture des corps dans l'espace.

Mais il y a plus, car la réécriture de l'histoire, dans notre cas, s'est tissée comme une partition d'images et d'actions. La mise en scène s'est confirmée en même temps. On ne retrouve donc pas de différenciation entre les deux modes, celui de l'écriture et de la mise en scène. Tout se crée, s'écrit et se met en place à partir des éléments qui sont sur le plateau, d'où la nécessité de réaliser de nombreux essais. C'est ce que l'on nomme « écriture de plateau » ou « écriture scénique » (Pavis, 2014 : 74). L'avantage de ce type d'écriture est que « *tout* élément signifiant peut prendre place dans le travail de scène » (Tackels, 2015 : 93). Elle permet du même coup d'intégrer des « formes hybrides [...] qui mêlent et confrontent corps qui parlent et corps qui dansent. » (Tackels, 2015 : 93) Dans notre cas, ce sont autant les éléments visuels que sonores qui, tour à tour, prennent le relais pour créer en quelque sorte une partition de mise en scène.

Ce qui a été le plus important dans notre processus d'écriture scénique a été d'être très à l'écoute de nos sensations intérieures et de voir où ça voulait bouger, comment le corps et la marionnette voulaient se répondre l'un à l'autre. C'est là où nous avons mis en pratique le concept de « Samadhi », tel qu' énoncé au chapitre 2. Nous nous sommes donc laissé guider par nos sensations et par la matière. Nous avons procédé à un travail

de « perception intérieure » pour reprendre l'expression de la chorégraphe française Odile Duboc (Longuet-Marx, 2010 : 93). Nous avons surtout travaillé à partir de notre respiration et tenté de nous mettre le plus possible dans un état de concentration avant d'improviser, notamment en préparant physiquement notre corps par un réchauffement et en effectuant un travail de visualisation portant sur l'environnement où évoluent les personnages, soit le fond de la mer. Nous pouvions par exemple imaginer la fluidité de l'eau, mais aussi sa densité, l'étendue du fond de la mer, le sable, la luminosité, etc. Lorsque nous nous sentions désorientée vis-à-vis de nos marionnettes, ne sachant pas vers quelles voies elles nous dirigeraient, c'est parce qu'en général nous perdions notre propre contact intérieur et qu'il fallait nous recentrer sur nos sensations et notre visualisation. Notre synopsis d'actions s'est ainsi développé à partir d'improvisations sensorielles menant à une écriture visuelle plus poétique que narrative.

#### 3.1.4.1 La musique comme moyen d'écriture des corps dans l'espace

Un des éléments scéniques qui est entré très tôt dans notre processus d'écriture est la musique, jouée en direct par un musicien d'origine africaine et une musicienne québécoise<sup>30</sup>. Bien qu'ils n'aient jamais travaillé ensemble, nous avons choisi de les réunir. Nous avons besoin de sonorités percussives, rappelant la Terre des hommes, et d'autres évoquant l'eau, la mer, la fluidité et la féminité. Ces musiciens ont principalement travaillé à créer des ambiances sonores plutôt qu'une musique mélodique pour chaque tableau. De plus, avec l'aide d'instruments de percussions, guitare électrique, bols d'eau, flûte, tambour marin, etc., ils ont créé des ambiances qui entraient véritablement en conversation avec nos actions. Le mouvement de la

---

<sup>30</sup> Dumisizwe Vuyo Bhembe et Maryse Poulin ont agi à titre de concepteurs et de musiciens pour la création de notre essai scénique.

marionnette et de notre corps dans l'espace leur renvoyait une image à laquelle ils répondaient par des sons et de la musique, qui à leur tour nous animaient. Cette dernière image nous inspirait un mouvement avec notre marionnette-prothèse, provoquant encore une fois une nouvelle situation que les musiciens décodaient et à laquelle ils répondaient. Un véritable dialogue s'établissait entre nous.

La musique a été introduite dès la moitié de la phase exploratoire, alors que nous étions encore en train de réaliser des improvisations. C'est avec la musique que nous avons trouvé le plus de liberté dans notre création et notre processus d'écriture, car elle nous dirigeait vers des univers inattendus et des situations parfois improbables. La musique faisait progresser les actions et la dramaturgie. Notre synopsis d'actions s'est ainsi beaucoup écrit à partir de ce dialogue avec la musique qui a été pour nous une véritable révélation. Nous avons compris que cet élément scénique provoque en nous moult sensations et permet de plonger pleinement dans notre imaginaire.

### 3.2 Processus de création scénographique et scénique

Un spectacle théâtral repose sur le jeu. Non pas sur celui des acteurs, mais sur le jeu de tous les éléments du théâtre. (Jurkowski, 2008 : 144)

Nos concepteurs ont dû relever un défi de taille. Avant de réaliser leurs conceptions, ils avaient en leur possession le conte original de *La Petite sirène*, mais non pas la réécriture que nous ferions de cette histoire, d'où certains ajustements rendus nécessaires durant nos explorations et pendant que nous faisons la mise en scène.

Souvent en théâtre professionnel, les conceptions scéniques sont réalisées avant la mise en scène ou pendant cette étape de travail. Il est rare que le canevas ou le texte ne soit pas déjà écrit. Dans notre cas, compte tenu que la phase pré-exploratoire avec la matière a été assez courte, cela ne nous a pas permis de développer le canevas final. Il était clair que tous les prototypes qui seraient construits durant cette étape de travail seraient appelés à évoluer. À la lumière de notre écriture scénique et des limites de la matière, nous avons révisé certaines des conceptions pour mieux répondre aux besoins de notre recherche. Les lignes qui suivent permettront de présenter de quelle manière chaque marionnette a été conçue et comment le vocabulaire gestuel pour chacune s'est élaboré.

### 3.2.1 La petite Sirène

#### 3.2.1.1 Dialogue avec la matière

Le personnage de la petite sirène, qui était aussi la plus petite de nos poupées à manipuler, a pris la forme d'une marionnette à main prenante avec une tête en papier mâché (d'abord modelée en argile) et dont le corps trouvait son prolongement le long de notre bras jusqu'à l'extrémité de notre coude. Toutefois, compte tenu que notre avant-bras est droit et rigide, l'image créée n'offrait pas celle d'une queue de sirène avec son mouvement ondulatoire. Pour résoudre ce problème, notre conceptrice a fabriqué un corps plus souple monté sur un ressort, ce qui lui conférait un mouvement ondulatoire fluide comme un poisson. Le désavantage toutefois était que la marionnette se situait principalement dans le prolongement de notre main plutôt que dans celui de tout notre avant-bras. Aussi, en raison des tissus effilochés utilisés pour couvrir le corps de la marionnette, celui-ci pouvait donner à penser qu'en fait il s'agissait du prolongement de ses cheveux plutôt que de son torse. C'est d'ailleurs ce que la conceptrice de silhouettes d'ombres a fait en associant les tissus aux cheveux du

personnage en ombre (voir fig. 3.2). L'image dégagée était celle d'un corps assez mince proportionnellement à la tête de la marionnette. Nous n'avons toutefois pas pu trouver de meilleure solution que de conserver le ressort pour donner au mouvement du personnage cet effet ondulatoire qui lui correspondait si bien. En raison du fait que nous partagions une moins grande surface corporelle avec elle, c'est la marionnette qui nous a semblé la moins *connectée* à notre corps. En contrepartie, sa légèreté contribuait à lui insuffler des mouvements propres au monde marin, soit en apesanteur.

Un autre défi s'est présenté à nous: comment créer le lien entre les trois incarnations scéniques de la petite sirène, celle en marionnette, celle d'ombre et celle humaine ? Quel indice donner au spectateur pour qu'il comprenne ce jeu d'échelles, et sache qu'il s'agit du même personnage et ce, peu importe sa forme ? Pour résoudre ce problème, nous nous sommes inspirée de notre analyse symbolique portant sur les couleurs. Le rouge, dans l'œuvre d'Andersen est la couleur de l'amour, de la passion, de la souffrance et du sang. Étant donné que la conceptrice de costumes avait imaginé celui de la petite sirène dans les tons de beige, d'ocre et de rouille-orangé, avec une couronne de fleurs rouges, pour symboliser la souffrance, la marionnette devait suivre cette charte des couleurs.



Fig. 3.1 La marionnette de la petite sirène avec Patricia Bergeron / Crédit photo : Émilie Racine, 2014

Elle fut ainsi coiffée des mêmes échantillons de tissu que notre costume<sup>31</sup> de la petite sirène, avec l'ajout d'une couronne de fleurs rouges. Malheureusement, nous avons dû abandonner cette couronne en cours de route, car elle ne tenait pas en place, ni dans nos cheveux, ni sur la tête de la marionnette. Les costumes étant intimement liés à la conception des marionnettes, les deux conceptrices ont donc dû faire régulièrement des allers-retours entre elles pour s'assurer de la complémentarité de leurs conceptions. Même la fabrication de la silhouette d'ombres représentant la petite sirène marionnette a nécessité de lui faire un profil ressemblant à celui de la marionnette-appendice. Des retailles des mêmes tissus ont également été utilisées pour créer un rappel au niveau de l'image.

<sup>31</sup> Sandra Turgeon a assuré la conception des costumes de l'essai scénique *La Petite sirène*.



Fig. 3.2 La petite sirène en silhouette d'ombres semi-opaque, avec des tissus au niveau de la tête rappelant ceux portés sur la tête du personnage en format humain. / Crédit photo : Marc-André Goulet

Nos expérimentations entre notre marionnette sirène et notre corps d'actrice-marionnettiste interprétant le personnage de la vieille nous ont permis de découvrir qu'une relation de protection pouvait exister entre elles, comme une mère protège son enfant. La petite sirène avait aussi une envie de jouer à cache-cache au-dessus de la tête de l'aînée. Toutefois, cette relation est vite devenue conflictuelle. C'est d'ailleurs cette dernière proposition de jeu que nous avons retenue dans notre synopsis d'actions. Dans l'histoire que nous nous sommes forgée, la vieille sorcière interdit à la petite sirène de s'approcher de trop près de la figure de proue, car voyant son engouement pour la statue, elle décide de profiter de la naïveté de l'enfant. Elle veut prendre possession de sa voix et pour ce faire, elle désire lui faire miroiter qu'en buvant une potion, des jambes lui pousseront et elle pourra mieux se faire aimer du jeune homme (figure de proue). La sorcière des mers ne veut surtout pas au début de la pièce que la petite sirène s'approche de trop près de la figure de proue, car cette dernière pourrait se rendre

compte qu'il s'agit simplement d'une statue de bois. En interprétant le personnage de la vieille, nous sentions que nous avions du pouvoir sur la marionnette sirène, puisque notre corps la dominait. Nous pouvions l'empoigner, l'écraser et même la mordre.



Fig. 3.3. La petite sirène faisant face à la sorcière / Crédit photo : Marc-André Goulet

Plus loin dans notre synopsis d'actions, la petite sirène marionnette fait place à la petite sirène humaine, que nous incarnons par notre corps propre, et qui apparaît derrière le corps imposant de la sorcière, manipulé au bout de nos bras au-dessus de notre tête, juste avant de faire boire l'élixir à la jeune protagoniste.

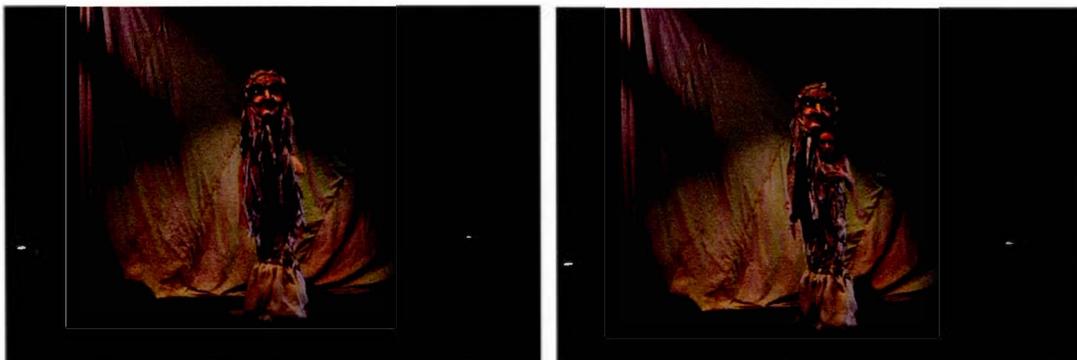


Fig. 3. 4 et fig. 3.5 Apparition de la petite sirène humaine / Crédit photo : Marc-André Goulet

Notre conceptrice de costume s'est inspirée de revues de mode contemporaine pour concevoir un costume qui puisse évoquer une queue de sirène plutôt que de la représenter de manière réaliste. La petite sirène marionnette reprend une partie du même tissu pour que la corrélation entre la petite sirène humaine et celle en marionnette puisse se faire aisément pour le spectateur. Nous avons également épinglé dans nos cheveux des tissus rappelant ceux utilisés sur la marionnette. Ainsi, malgré leurs différences d'échelle, les deux personnages pouvaient être identifiables pour le public. Enfin, nous nous sommes maquillé le visage pour nous rapprocher de celui de la marionnette et donner cette illusion d'être son double.



Fig. 3.6. La petite sirène humaine, le double de la petite sirène marionnette / Photo Marc-André Goulet

### 3.2.1.2 Corps, gestuelle et mouvement

Pour développer la gestuelle de notre personnage de la petite sirène humaine, nous nous sommes entourée de danseurs et chorégraphes professionnels<sup>32</sup> et avons utilisé plusieurs approches, notamment pour la partition de mouvements concernant le tableau de la métamorphose de la petite sirène humaine découvrant ses jambes. Par exemple, avec Sandy Bessette, nous avons réalisé un travail corporel sur la dynamique des mots et des couleurs. Cet exercice était à mi-chemin entre les explorations que l'on peut faire en théâtre sur le vocabulaire et le mouvement, inspirées de l'approche de Jacques Lecoq avec les verbes (par exemple : je jette, je me jette, je suis jeté) que le *Questionning method*<sup>33</sup> de Pina Bausch. Par exemple, nous devions mettre en mouvement des mots tirés du conte original (exemples : huîtres, rouge), puis énoncer verbalement ce que nous avons ressenti en les exprimant corporellement. Une autre méthode a consisté à travailler sur les oppositions dans le corps. Par exemple, en ne se déplaçant jamais directement vers un point, mais en allant d'abord à l'opposé de manière à créer une opposition et une torsion dans notre corps, le rendant ainsi plus présent et plus actif. Une troisième approche ressemblait beaucoup à celle de Mossoux, c'est-à-dire attendre que le mouvement juste survienne, en laissant « les gestes s'induire » (Longuet Marx, 2006 : 71) et surtout en étant à l'écoute de notre ressenti. Enfin, nous nous sommes également basée sur des exercices de butô, notamment par la visualisation de l'espace, de l'ancrage dans le sol, le travail sur les textures imaginées dans notre environnement, pour élaborer notre gestuelle et amplifier notre présence sur scène.

---

<sup>32</sup> Pierre-Paul Savoie, Sandy Bessette, Chantal Häusler, Simon Fournier, Anouk Thériault et Anna Ward.

<sup>33</sup> Cette manière de faire consiste à lancer des mots aux danseurs pour qu'ils les attrapent, qu'ils lancent un son à leur tour qui est ensuite relancé à un autre interprète qui le réceptionne et le lance à son tour à travers sa gestuelle. (Gauthier, 2008 : 183-184)

Pour comprendre la manière dont on bouge avec des jambes qui sont douloureuses comme les ressent la petite sirène dans le conte, nous avons expérimenté la démarche de la petite sirène avec des pointes de ballet classique et expérimenté le déséquilibre dans notre corps. Ensuite, nous avons poursuivi ce travail par des expérimentations à l'aide de béquilles. Puis, nous avons transposé ces mouvements dans notre corps sans avoir recours à aucun de ces accessoires, à l'exception d'une branche de bois abandonnée au fond de la mer, dont la petite sirène se servira pour apprendre à marcher et à garder son équilibre, tel que présenté dans notre essai scénique.

Nous avons aussi réalisé un travail gestuel en vue de détourner le regard du spectateur pendant que nous devions procéder à une manipulation que nous voulions cacher. Cela s'est produit notamment au moment où nous devions enlever la queue de la petite sirène après avoir bu l'élixir (voir extrait vidéo à 17 min 56 sec). En apportant l'attention sur un de nos bras en mouvement dans les airs, pendant que nous étions couchée au sol, nous pouvions nous servir de notre seconde main pour enlever la jupe servant de queue de sirène pour dévoiler nos jambes. C'est donc cet amalgame d'approches diversifiées qui nous a permis de construire petit à petit des partitions gestuelles pour les tableaux où notre corps d'actrice-marionnettiste devait interpréter la petite sirène.

### 3.2.2 La vieille femme

#### 3.2.2.1 Dialogue avec la matière

Le personnage de la vieille est un personnage ambigu qui comporte pour nous deux facettes d'une même personne : la grand-mère aimante et la sorcière sordide. Cette

double personnalité que nous voulions incarner à même une seule marionnette a influencé sa conception ; son visage devait pouvoir dégager autant la gentillesse que la méchanceté. L'idée de ce dédoublement de personnalité grand-mère / sorcière nous est venue en phase pré-exploratoire avec notre conceptrice de marionnettes, mais aussi à la lecture d'une analyse rédigée par le psychologue clinicien français, Michel Moral, dans un article paru en 2002 dans la revue *Dialogue*.

Moral fait l'hypothèse qu'un des dilemmes de la jeune fille pour trouver un conjoint est de se séparer de sa mère, qui est le premier objet d'amour. Il s'est intéressé à analyser les relations mère-fille, en se basant sur deux interprétations du conte de *La Petite sirène*, l'histoire originale d'Andersen et celle revisitée par Walt Disney. Il exprime l'idée que dans une version comme dans l'autre, la sirène doit, pour s'émanciper et vivre sa sexualité, se détacher de la mère.

En effet, la sirène, jeune fille aux jambes serrées (en fin de latence) qui vit au fond de la mer (mère) et qui est curieuse de la vie des humains (de la sexualité), représente parfaitement la situation de la jeune femme qui, au sortir de l'adolescence, aborde le problème du choix d'un conjoint ou, du moins, d'un partenaire sexuel. La problématique développée (avoir des jambes et quitter le milieu sous-marin, c'est-à-dire *changer*, pour rejoindre le prince) illustre précisément la séparation de la fille d'avec la mère en vue de l'union à un homme. (Moral, 2002: 89)

Dans l'histoire originale, la mère de l'héroïne est morte. C'est la grand-mère de la sirène qui représente cette image aimante et maternelle. Toutefois, sans s'en rendre compte, elle retient sous son emprise la jeune sirène en la décourageant d'aller goûter à la vie du peuple vivant au-dessus des eaux. Selon Moral, la seconde figure maternelle est incarnée, aussi étrangement que cela puisse paraître, par le personnage de la sorcière. Bien qu'Andersen ne précise pas de quelle espèce marine il s'agit, il la décrit

comme étant une figure féminine âgée. Est-ce une vieille sirène qui a mal tourné ou un être hybride appartenant au monde marin ? Qu'importe, c'est elle qui permettra à la petite sirène de réaliser son rêve d'accéder au prince et au monde des humains.

Ainsi le personnage de la sorcière joue à la fois le rôle d'adjuvant et d'opposant à la quête de la petite sirène. Elle aide le sujet (l'héroïne) à atteindre son objet (son rêve d'amour et d'émancipation), mais en même temps, elle s'oppose à sa réussite, en ne lui laissant pratiquement aucune chance, l'issue du pacte proposé étant la mort. La sorcière des mers, selon Moral, représente en quelque sorte la figure de la mère frustrée qui voit sa fille comme une rivale. Il décrit en ces termes les deux modèles maternels :

La problématique décrite est celle d'une mère abîmée qui, brutalement confrontée à l'éveil de la sexualité chez sa fille, tente de trouver une issue par des tentatives successives qui visent soit à conserver l'emprise, soit à détruire son pansement narcissique (sa fille), mais pas à accepter de s'en détacher. Le bonheur de sa fille lui est insupportable, car il réactive sa blessure narcissique secrète qui est, évidemment, l'absence de plénitude sexuelle. Faute de jambes qu'elle pourrait écarter, la bonne mère, grand-mère, ainsi que la mauvaise mère, sorcière, n'ont pas eu accès à la jouissance. (Moral, 2002 : 90)

Nous avons donc conservé cette double facette de ce personnage durant les phases « pré-exploratoire » et « exploratoire » de notre recherche, pendant la création de notre synopsis d'actions et la conception / fabrication du personnage. Lorsque nous avons été rendue à l'étape d'écriture scénique, nous avons mis de côté le personnage de la grand-mère aimante pour ne garder que celle de la sorcière rusée et méchante. Le prototype représentant la grand-mère, qui devait servir à la présentation scénique, avait été créé au départ sous la forme d'un masque plein. À l'intérieur, deux petites ouvertures grillagées avaient été pratiquées pour nous permettre comme interprète de voir la scène avec une vision somme toute assez réduite. Le masque de grande taille

monté sur un casque de construction, venait prendre place devant notre visage. Le tout était surmonté de rastas et d'une étoile de mer venant ajouter à la lourdeur de la structure existante. Enfin, le costume d'un vert somptueux, rappelant les algues et les mousses marines du fond de la mer, venait envelopper notre corps tout entier et se greffer à une partie du masque à l'arrière.



Fig. 3.7 Le personnage de la grand-mère / sorcière (1<sup>ère</sup> conception) / Crédit photo : Émilie Racine

À un moment de notre synopsis, nous avons déterminé que le masque et le costume de la grand-mère seraient montés au-dessus de notre propre tête, cachée par les tissus du personnage, pour graduellement laisser dévoiler l'autre corps caché sous le costume, soit celui de la petite sirène humaine. Le masque de corps se transformait ainsi à la vue des spectateurs en marionnette-appendice, passant d'une grand-mère aimante à une sorcière méchante. Cette dernière entrait en relation avec la petite sirène humaine, ne cherchant qu'à la dominer et à l'absorber au creux de son corps.

Étant donné la lourdeur du casque et des accessoires qui y étaient suspendus, sans parler du costume volumineux qui gênait les mouvements, il n'était pas possible de réaliser cette métamorphose. C'est à contrecœur que nous avons dû abandonner cette proposition qui fonctionnait visuellement très bien lorsque nous n'avions pas trop à nous mouvoir.

Pour simplifier la manipulation du personnage, nous avons conservé le masque représentant la vieille et nous nous sommes amusée à le bouger en divers endroits de notre corps. Nous nous sommes inspirée du travail de Claire Heggen qui explore les diverses possibilités relationnelles du corps à l'aide de masques neutres. Nous avons trouvé la position définitive de notre masque de corps en le posant sur notre abdomen. En étant pratiquement au même niveau que la petite sirène, cela lui conférait un aspect moins menaçant. Ce type de relation entre la vieille et notre héroïne nous a semblé intéressant à exploiter. Cela permettait ainsi d'exprimer le fait qu'il ne faut pas se fier à ce que l'on voit, car sous une apparence chaleureuse peut se cacher un cœur de pierre. Toutefois, en amenant le personnage plus bas que ce qui avait été prévu au départ, cela rendait notre manipulation de la petite sirène un peu plus difficile. Nous devons travailler davantage au bout de nos bras pour tous les mouvements où la sorcière devait agripper un objet en bas de son menton. Aussi, un nouveau costume<sup>34</sup>, cachant notre visage et le mode d'attache du masque au corps, a été fabriqué rapidement pour concorder avec le nouveau mode de manipulation mis en place.

---

<sup>34</sup> Ce deuxième costume de la vieille a été fabriqué par Lucile Prosper, agissant également à titre d'assistante metteuse en scène.

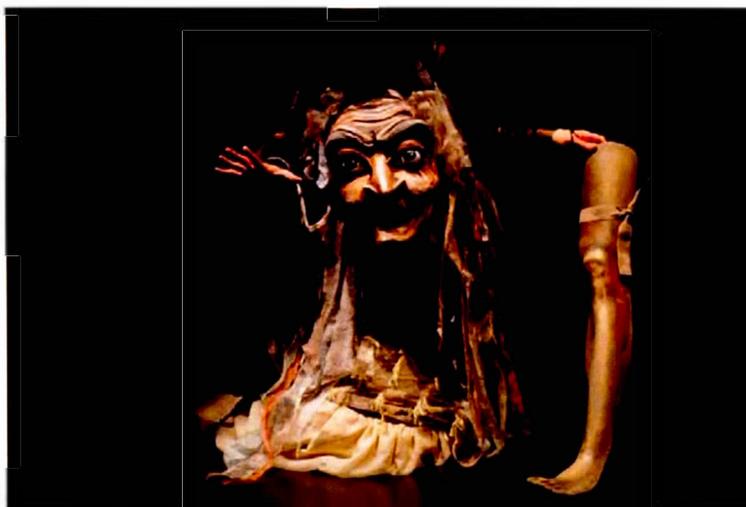


Fig. 3.8 Le personnage de la sorcière (2<sup>e</sup> conception) / Crédit photo : Marc-André Goulet

Cette modification de la conception initiale a apporté des changements à notre synopsis d'actions. Nous avons donc écarté le personnage de la grand-mère pour ne garder que celui de la sorcière qui, sans être trop méchante au départ, se montre rusée pour arriver à ses fins et éliminer la petite sirène.

### 3.2.2.2 Corps, gestuelle, mouvement

La gestuelle du personnage de la sorcière a été développée en s'inspirant du mouvement ondulatoire de certains poissons, qui tantôt circulent lentement et paisiblement dans l'eau, tantôt se déplacent rapidement avec une grande agilité. L'image de la carpe pour sa rondeur et sa grosseur, ainsi que celle du poisson-chat pour ses nageoires situées près de la tête nous ont habitée tout au long de notre processus de création. Nous nous efforcions de maintenir nos mains de chaque côté de la tête du personnage de la sorcière en leur imprégnant un mouvement ondulatoire pour simuler

des nageoires. Celles-ci s'arrêtaient de bouger pas moments, faisant des arrêts sur images, comme font les marionnettistes de bunraku pour accentuer un mouvement, mais aussi comme le font les poissons lorsqu'ils font du surplace. Cette manière de faire donnait à voir ce que la sorcière pensait ou voyait. L'orientation donnée à son regard se faisait tout d'un bloc. Autrement dit, lorsque la marionnette regardait quelque part, c'est tout son corps qui se tournait en cette direction, comme cela se fait en jeu masqué. C'est en effet toute la tête du comédien qui se tourne pour regarder en une direction et non pas juste les yeux.



Fig. 3.9 La sorcière des mers prenant la forme d'un masque de corps manipulé à même le torse avec ses nageoires sur le côté de la tête / Crédit photo : Marc-André Goulet

De plus, nous nous sommes inspirée du butô pour la marche, imaginant un sol mou et frais à la fois, composé de sable, ainsi que de la marche du Nô, en gardant les pieds toujours en contact avec le sol, glissant à petits pas. De plus, nous imaginions notre corps traversé par les remous des courants au fond de la mer, ce qui apportait un certain mouvement ondulatoire dans notre corps. Nous avons essayé de concentrer ce

mouvement plus intérieurement qu'extérieurement, pour donner une unicité à tous les personnages. Autant la petite sirène humaine que la figure de proue ne bougeait pas en intégrant ce mouvement ondulatoire de manière permanente. Cette onde était donc bien présente en nous, mais réduite à sa plus simple expression et à peine extériorisée. La respiration du masque sur notre torse était toutefois bien présente visuellement, car il s'agit d'un élément crucial pour donner l'illusion de vie de ce personnage. Nous devons ainsi exagérer l'amplitude du mouvement donné à notre abdomen pour rendre expressif le masque. Un des défis était l'orientation du regard du masque, puisqu'initialement il avait été conçu pour être porté plus à la verticale, ses yeux regardaient plu haut. Il nous a donc fallu travailler énormément les regards de la marionnette pour réussir à la rendre crédible.

Enfin, l'évocation d'une voix pour la sorcière a été créée à partir de sons inaudibles émis en direct par la voix de notre musicien, donnant ainsi une présence sonore au personnage. Une narration préenregistrée et diffusée au moment où la sorcière des mers s'adresse directement à la petite sirène (afin d'établir avec elle les termes de leur pacte) a été réalisée en studio. Loin d'être essentielle, cette narration permettait néanmoins d'offrir une clé de compréhension supplémentaire au spectateur. Les autres voix de la vieille, notamment son rire méchant étaient réalisées en direct par notre musicien.

### 3.2.3 La figure de proue

#### 3.2.3.1 Dialogue avec la matière

Dans le conte original, le jeune homme que la petite sirène sauve des eaux devient un objet de convoitise pour elle. Il représente l'amour idéalisé, le véritable « prince

charmant » que l'on retrouve dans un grand nombre d'histoires. Dans notre réécriture scénique, il n'est pas question du sauvetage d'un humain tombé d'un navire, comme dans le conte original. Nous avons plutôt imaginé un navire faisant naufrage, écroulé au fond de la mer, où une figure de proue est juchée sur l'épave. La figure de proue étant apparue récemment au fond des eaux, la petite sirène découvre son existence et s'en amourache, croyant qu'il s'agit d'un véritable homme. Nous avons choisi avec notre conceptrice de marionnettes de le représenter en nous inspirant des critères de beauté des statues gréco-romaines.



Fig. 3.10 et fig. 3.11 La figure de proue, représentant le prince dans la tête de la petite sirène / Crédit photo : Émilie Racine

Autrement dit, il est une fabrication factice de l'homme idéal. Sa construction réalisée

avec des pièces détachables (tête, torse, bras, jambe) en papier mâché se veut la métaphore de l'homme plastique, ayant une image *parfaite*. Cet homme fabriqué à la manière d'un mannequin morcelé est à la fois un avatar et une chimère qui prend vie peu à peu à travers la manipulation de tous ses membres.

Cette marionnette représentant la figure de proue avait été fabriquée au départ comme un mannequin dont le torse, la tête et un bras pouvaient être manipulés en un seul morceau ou en trois pièces séparées. Les jambes quant à elles étaient détachées du corps, mais fixées au dispositif scénographique représentant l'épave.



Fig. 3.12 La figure de proue en pièces détachables / Crédit photo : Émilie Racine

Nos explorations nous ont amenée à modifier légèrement la conception initiale de la marionnette. Voulant nous rapprocher de l'objectif de notre mémoire création consistant à jouer avec des appendices pour voir quelles relations dramatiques en résulteraient, nous avons choisi de détacher une jambe de l'épave, de l'évider et de laisser l'autre attachée au bassin et au sexe du mannequin dans les entrailles du bateau échoué. De plus, nous avons choisi de séparer le bras du mannequin du reste du corps afin de le suspendre dans l'épave et de trouver un moyen pour l'enfiler au bout de notre bras et le manipuler, même si au départ, il n'avait pas été conçu pour ça.

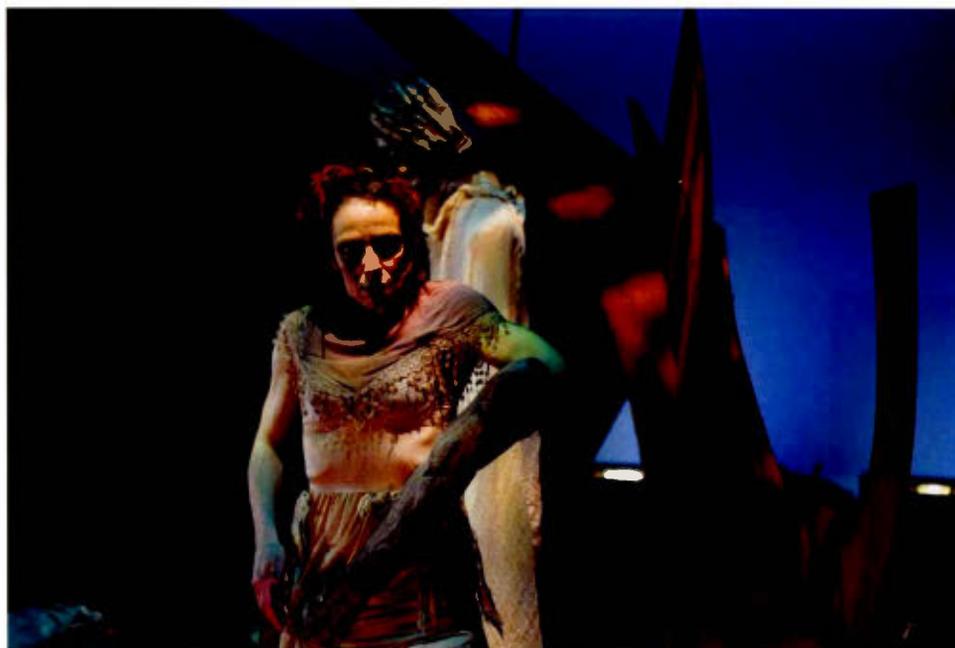


Fig. 3.13 Le bras de la figure de proue manipulé dans le prolongement de notre bras / Crédit photo : Marc-André Goulet

C'est en séparant et en manipulant les différentes parties de son corps, i.e. le bras laissé

seul dans l'épave, la tête avec le torse, suspendus sur la proue du bateau, la jambe et le sexe du mannequin déposé dans la coque du navire, ainsi que la jambe évidée posée au sol un peu en retrait de l'épave, que nous avons pu découvrir les relations dramatiques qui allaient se tisser entre nous. Cette exploration avec les pièces détachées a beaucoup fait avancer la construction de notre synopsis d'actions. C'est ainsi que les membres de la figure de proue ont pris tour à tour possession de notre corps, voulant se réunifier pour recréer un être s'incarnant sous la forme d'un homme dominateur et conquérant : le capitaine du bateau. Dans un premier temps, nous nous sommes laissée manipuler par la jambe évidée posée au sol, qui une fois juxtaposée à la nôtre, s'est mise à nous guider vers l'épave (à 23 min. 38 sec. de la vidéo).

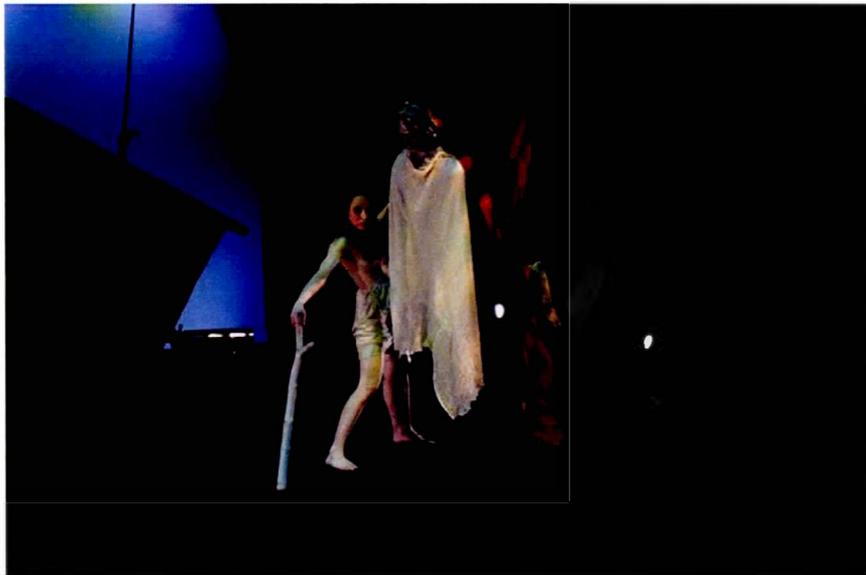


Fig. 3.14 La jambe évidée posée sur celle de l'héroïne la dirigeant vers l'épave / Crédit photo : Marc-André Goulet

Là, un bras du mannequin gisant en dehors du navire s'est mis à prendre vie à travers la manipulation de notre bras qui l'avait enfilé (à 24 min. 13 sec. de la vidéo). Puis, ce nouveau bras s'est mis à caresser le corps du personnage de la petite sirène, cherchant à toucher ses parties intimes et à lui ouvrir les jambes.



Fig. 3.15 Le bras prenant vie et manipulant la petite sirène / Crédit photo : Marc-André Goulet

Il l'entraîne peu à peu dans une danse prenant la forme d'un tango amoureux, mais qui devient de plus en plus violent dans ses mouvements, au fur et à mesure qu'il tente de la diriger vers le torse et la tête de la figure de proue suspendue à l'épave (de 27 min 26 sec. à 27 min. 36 sec. de la vidéo).

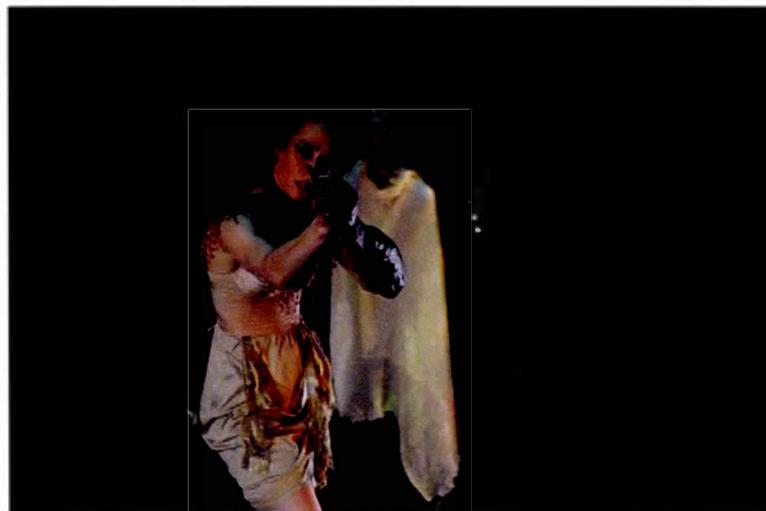


Fig. 3.16 Le tango avec le bras de la figure de proue / Crédit photo : Marc-André Goulet

Arrivé près du mannequin, le bras encercle le torse, recouvert partiellement d'un tissu. Il oblige la petite sirène à ériger le tronc de la figure de proue devant elle et à l'élever au-dessus de sa tête. La petite sirène se retrouve soudain absorbée à l'intérieur du personnage. Cet avatar reconstitué à partir de la composition de toutes ses pièces détachées réunifiées prend vie à même le corps de l'interprète (à 28 min. 14 sec. de la vidéo).



Fig. 3.17 La figure de proue reconstituée en capitaine de bateau / Crédit photo : Marc-André Goulet

Dans notre synopsis d'actions, la petite sirène lui invente une existence, elle l'imagine capitaine du bateau échoué au fond de l'eau. Lorsqu'elle émerge de derrière lui, c'est pour tenter de faire sa connaissance. Elle essaie d'attirer son regard vers elle (à 29 min 16 sec. de la vidéo) et de le charmer, mais rien n'y fait. Le regard de cet homme se tourne inlassablement vers l'épave, comme s'il voulait en reprendre possession. La relation de charme fait place à la colère chez la petite sirène. Elle décide de mettre un terme à l'idée obsessionnelle de l'homme de rejoindre son navire en choisissant de le

démembrer. Une nouvelle métamorphose s'opère alors pour le mannequin qui se fait arracher le bras, puis la jambe par la petite sirène qui a tôt fait de lui empaler la tête et le torse sur une partie de la coque du navire, dans la continuité du bassin et de sa jambe abandonnée.



Fig. 3.18 La figure de proue et la petite sirène faisant corps-à-corps/ Crédit photo : Marc-André Goulet

C'est là que la petite sirène décide de lui faire l'amour, dans un ultime effort pour se faire aimer de lui, en se frottant contre son sexe. En voyant qu'il reste de bois, elle prend conscience de sa naïveté et comprend qu'elle s'est fait manipuler par la vieille sorcière. C'est là que, dans sa dernière danse la conduisant vers la mort, elle répètera les mouvements et les gestes qu'elle a enregistrés dans son corps lorsqu'elle dansait avec le bras de celui qu'elle imaginait être son prince charmant, dans le seul court et véritable moment de bonheur partagé avec lui.

### 3.2.3.2 Corps, gestuelle, mouvement

Pour construire la gestuelle associée à la figure de proue toute entière prenant vie sur notre corps, nous avons imaginé des membres qui prennent possession, comme quelque chose qui nous happe et nous entraîne quelque part sans qu'on le veuille. Nous devons donc imaginer, pour chaque partie du corps voulant prendre possession de nous, que c'était cette partie qui décidait quand et comment elle bougeait, pour garder toujours la surprise d'être prise au piège. Le reste du corps de la petite sirène bougeait donc dans une forme de geste incontrôlé, comme un écho aux mouvements des membres de la figure de proue. Quant à cette dernière, au moment où elle prend vie à travers notre corps tout entier, c'est l'idée d'une marche militaire qui nous est venue lors de nos improvisations avec la musique. Étant capitaine de bateau, il est réaliste de penser que la figure de proue puisse avoir ce type de marche. Quant à la chorégraphie avec le bras, elle fut véritablement inspirée du tango. Toutefois, au lieu que ce soit la main du guideur déposée dans le dos de sa partenaire qui dirige, c'est plutôt la main de la figure de proue qui prenait celle de la petite sirène, d'où des gestes un peu mécaniques, saccadés, moins contrôlés et plus maladroits.

Quant à la danse finale de la petite sirène, elle est inspirée par le butô, danse de la mort où la mémoire de tous les gestes réalisés avec la figure de proue sont intégrés. C'est comme s'il s'agissait d'empreintes laissées sur le corps de la petite sirène, avec le souvenir d'un amour rêvé et inassouvi, ainsi que d'une souffrance sans fin. Cette dernière partie de notre essai scénique a toujours été improvisée, car nous attendions de voir quel membre de notre corps voulait bouger, comment il voulait s'exprimer, par quel geste, à quel rythme, avec quelle ampleur. La musique tantôt nous suivait, tantôt nous guidait, dansant un dernier tango avec l'âme du personnage.

Les appendices de cette marionnette sont certainement celles qui nous ont permis d'explorer le plus de relations dramatiques : la prise de possession, le contrôle, le tango amoureux, la manipulation physique violente, le charme, la tendresse, la jalousie, la colère, le désespoir. Comparativement aux deux autres marionnettes, le rapport d'égal à égal, entretenu avec le corps de la marionnette qui surplombait tantôt légèrement notre épaule ou placée carrément au-dessus de notre tête, nous imposait une relation d'intimité et de domination selon le cas, avec tout ce qu'elle peut comporter d'amour et de haine. C'est aussi le jeu avec ces appendices qui nous ont permis le plus de décliner une variété de mouvements et de faire avancer notre synopsis d'actions.

#### 3.2.4 Dialogue avec l'espace et la lumière

La scénographie<sup>35</sup> et l'éclairage ont contribué à recréer un effet de grandeur, voire l'immensité du fond de la mer par l'utilisation d'un cyclo, celle d'un plancher de danse noir et la présence d'un dispositif scénographique assez dépouillé. Nous avons également en plein centre de l'espace scénique un grand tissu, représentant une voile de bateau. Cette voile était appelée à tomber en diagonale après que le navire se soit échoué au début de la pièce, puis elle servait d'écran pour les scènes de théâtre d'ombres. Un dispositif scénique représentant l'épave du bateau était situé sur le plateau côté cours. Il était ajouré par des travers en bois servant à représenter la coque du navire. Seule une figure de proue y était accrochée, recouverte d'un morceau de lambeau, à moitié déchiré. Un bras et une jambe sortaient de l'épave au début de la pièce. Le spectateur ne pouvait pas savoir s'il s'agissait de membres humains ou de ceux de la figure de proue, mais il le découvre au fur et à mesure que l'action progresse.

---

<sup>35</sup> Colin Saint-Cyr a assuré la conception du décor de l'essai scénique *La Petite sirène*.

À jardin, on retrouve une caisse tombée du navire qui sert de siège à la sorcière des mers. Tout à côté, une cage à homards s'est échouée au sol. Enfin, un peu en avant-scène, une jambe évidée jonche le sol. Un immense tulle est placé devant les spectateurs afin de donner cette impression d'être ailleurs, dans un autre monde, comme si on était dans le fond des eaux, avec cette densité parfois sombre et inquiétante. L'éclairage avait pour but de diriger le regard du spectateur, d'isoler certaines marionnettes et certains moments de notre histoire. Un éclairage comme celui retrouvé en danse, c'est-à-dire avec l'utilisation de projecteurs latéraux, fut largement utilisé pour cibler les marionnettes à éclairer et isoler certaines actions. La lumière bleue projetée sur le cyclo évoquait l'immensité de la mer et le rouge utilisé sur la toile évoquait les sacrifices que la petite sirène s'impose : donner sa voix et aller vers la mort.

Quant au théâtre d'ombres, il a servi à créer des liens dramaturgiques, amenant des clés pour comprendre le fil narratif de la pièce et permettant de créer une poésie visuelle pour certains tableaux. Parfois, ce moyen d'expression a été utilisé pour réaliser des retours dans le passé, comme par exemple le naufrage du navire avec les marins à bord, mais aussi pour mettre de l'avant le narrateur de la pièce (soit les sœurs de la petite sirène) et enfin en servant de conclusion à la pièce. En effet, les dernières images montrent la petite sirène se transformant en écume de mer et nageant au-dessus des eaux pour l'éternité.

## CONCLUSION

« Tout théâtre est théâtre d'illusion dans la mesure où il cherche à susciter un effet de réel tel que le spectateur prenne la fiction pour la mise en scène d'un monde possible et les personnages pour des reproductions humainement acceptables. » (Corvin, 2008 : 697)

Cette phrase résume assez bien, à elle seule, un des objectifs de cette recherche que nous nous sommes proposée de réaliser dans le cadre de ce mémoire-crédation : créer l'illusion que le langage de la danse (prise au sens large) et celui du théâtre de marionnette ne font qu'un. Pour ce faire, nous avons tenté dans notre présentation scénique de brouiller la frontière entre l'organique (l'acteur) et l'inerte (la marionnette). Pour tendre vers cette unité des formes d'expression, il nous a fallu trouver des stratégies pour métisser le théâtre de marionnettes à la danse, mais aussi pour hybrider notre corps vivant d'actrice-marionnettiste au corps inerte de la marionnette.

Notre recherche nous a ainsi permis d'expérimenter toutes sortes de relations dramatiques entre nos divers personnages représentés sous forme de marionnette, masque, mannequin-appendice, ombres et acteur. Contrairement à Nicole Mossoux et à Hoïchi Okamoto qui interprètent avec leur corps toujours le même personnage, nous devions en interpréter deux à la fois et en alternance : la sorcière des mers et la petite sirène. Ceci occasionnait par le fait même un défi supplémentaire, car nous ne pouvions garder le même costume et nous devions adopter des gestuelles différenciées. Une des

grandes distinctions de notre approche par rapport à celle de nos trois artistes à l'étude est que nous n'avons pas cherché à mettre en scène des doubles de nous-mêmes. À l'exception de la petite sirène, qui, pour des raisons plus d'ordres pratique et technique, a été représentée sous la forme d'une marionnette, d'une silhouette et d'une ombre, nous avons plutôt cherché à mettre en relation des personnages diversifiés. Le fait de travailler non pas sur des doubles « psychologiques », mais bien sur des personnages distincts, nous a donné la liberté d'explorer diverses relations dramatiques avec des personnages de petite, moyenne et grande taille.

De notre recherche, nous retenons principalement quatre observations. La première est que, pour parvenir à dissocier notre personnage fictif de celui de la marionnette et leur donner vie avec un degré de jeu similaire, un entraînement à la fois corporel et mental est nécessaire. Pour être à l'affût de l'impulsion qui nous amène à bouger intérieurement comme extérieurement, les techniques de concentration et d'imagerie intérieure apprises lors de stages et des cours de butô nous ont été fort utiles. Comme le dit si bien Eugenio Barba : « S'il existe un apprentissage ou un training physique, il doit exister un apprentissage ou un training mental. Il faut travailler sur le pont qui relie la rive physique et la rive mentale du processus créatif. » (Savarese et Barba, 1995 : 35)

Le deuxième constat auquel nous sommes arrivée a été de découvrir que les relations dramatiques sont tributaires des relations physiques et que celles-ci sont intimement liées au mouvement. Nous avons été étonnée d'observer à quel point tout était interrelié dans cette création. L'écriture scénique ne pouvait se faire sans la présence des marionnettes, la création de relations dramatiques dépendait de l'imbrication du mouvement et de la musique, des costumes et des marionnettes. En résumé, un changement de conception ou de fabrication avait des conséquences sur tout le reste.

Nous l'avons expérimenté lors des allers-retours entre l'atelier et la salle de répétition. Si les conceptions de marionnettes ont dans l'ensemble bien servi notre propos, il n'en demeure pas moins que nous avons dû modifier la conception de la marionnette grand-mère. Cette marionnette devait au départ être un masque plein, placé devant notre visage, à peine ajouré au niveau des yeux, fixé sur un casque de construction recouvert de tissus, à la manière d'une coiffe de reine. Nous avons procédé à des modifications majeures de cette conception en raison de la lourdeur des matériaux qui provoquait une pression inutile sur notre colonne vertébrale lorsque nous bougions. En choisissant de libérer le masque de son casque et de ses tissus, puis en le bougeant en divers endroits sur notre corps, nous avons ouvert le champ des possibles quant aux mouvements pouvant être réalisés par le personnage de la vieille. Cette modification de la conception a eu une incidence sur les relations avec les autres personnages, et par conséquent, sur l'écriture et la mise en scène de la pièce. Même observation du côté du synopsis d'actions, du dispositif scénographique et de l'éclairage. Le changement d'un paramètre entraînait toujours des modifications à d'autres niveaux. Il était donc difficile de travailler ces éléments séparément, car ils étaient interdépendants les uns des autres.

Notre troisième point concerne l'écriture scénique. Nous avons écrit la pièce comme une série de tableaux, à la manière d'une fresque peinte, avec des couleurs de bleu, de rouille, de rouge, de beige et de noir. Le tango, l'amour, la passion, c'était le rouge. La féminité, la vie, la profondeur intérieure, c'était le bleu. L'amour qui se consume, la souffrance, c'était la couleur rouille. Le beige représentait la virginité, l'immaculée. La pénombre et le noir représentaient la mort.

Par ailleurs, le fait de créer à partir d'un conte écrit pouvait freiner notre imaginaire qui ne pouvait totalement se déployer dans un univers plus littéraire que visuel. Cela dit,

cet imaginaire s'est tout de même nourri des éléments extérieurs (mouvements, espace, éléments scéniques comme la lumière et la musique) qui sont entrés en relation avec nous et ont traversé notre corps. Ces éléments ont généré des images intérieures associées à des émotions. La réponse à ces images s'est traduite en mouvement organique, composé d'un rythme intérieur, d'une respiration et même d'un regard qui ouvre sur l'espace. À notre avis, c'est ce mouvement qui s'inscrit dans un dialogue avec les autres mouvements qui apporte une présence au personnage. La visualisation de la matière ou d'images est un outil dont on se sert beaucoup en butô et en théâtre de mouvement. Cette manière de faire apporte un travail sensible du corps qui devient soudainement conscient et disponible à son environnement intérieur et extérieur dans un moment présent. Plus cette imagination est détachée de toute histoire, plus il est facile de créer pour nous. Si la création tire ses origines d'une fable préexistante, comme ce fut notre cas, alors il devient plus difficile de s'en libérer : le processus créateur peut être mis en péril en raison de sa structure narrative trop rigide. Paradoxalement, nous pourrions dire que ce qui finalement nous a aidée à écrire, c'est la contrainte. Celle d'abord de devoir mettre en scène peu de personnages, mais aussi le fait de devoir raconter une histoire sans paroles. Il nous a donc fallu trouver d'autres modes narratifs. La musique, le mouvement, la marionnette et la danse furent nos moyens de faire dialoguer les corps dans l'espace, créant une partition de jeu où chacun à tour de rôle prenait le relais de l'action. Nous aurions aimé pousser plus loin l'exploration d'une mise en scène sans logique narrative, mais nous croyons qu'il sera plus aisé de le faire dans un autre travail où il n'y aura pas dès le départ un texte.

Notre dernière constatation, et c'est sûrement celle dont nous sommes la plus fière, est d'avoir réussi à élaborer un processus de création métissant danse et théâtre de marionnettes dans un spectacle sans paroles. Nous avons découvert notre propre façon de créer du mouvement, d'entrer en relation avec nos marionnettes et d'écrire un spectacle sans paroles, par les images intérieures, la musique, les sensations, etc. Nous

saisissons à présent l'importance de faire rentrer la musique assez tôt dans notre processus de travail pour entrer en dialogue avec elle. De plus, nous avons compris la nécessité de se donner beaucoup plus de temps en phase pré-exploratoire pour pouvoir éliminer plus facilement des canevas dramatiques sans issue et s'assurer que les conceptions concordent bien avec nos besoins. Il reste toutefois en suspens un élément que nous n'avons pas pu vérifier assez précisément, ce sont les clés de compréhension à donner au spectateur pour qu'il puisse recréer le sens. Comment dire, sans tout dire ?

Comme l'écrit si bien Evelyne Lecucq, « décider de mettre en scène l'inanimé, de l'artificial, du mécanique – ou de l'électronique parfois – a pour but d'éviter tout réalisme ou toute psychologie convenue. ». (Le Bœuf, 2009 : 67) C'est ce que nous nous sommes efforcée de faire avec la *Petite sirène*, cherchant à plonger dans un univers différent du conte original, proposant une relecture et un éloignement des images reçues via les livres et les films sur le sujet. De cela, nous pouvons être fière tout comme d'avoir parcouru cette aventure. Comme dit Lecoq : « Ne jamais oublier que le but du voyage... c'est le voyage lui-même » (Lecoq, 1997 : 25) et en cela, celui du mémoire-crédation nous aura amenée dans des contrées étonnantes qui sont maintenant pavées de repères sur lesquels nous pourrons prendre assise lors de nos prochaines explorations et créations.

## APPENDICE A

### TABLEAU D'ANLYSE DES CRÉATIONS DES TROIS ARTISTES À L'ÉTUDE

Légende : (voir notices complètes en référence)

- 1) Tsudin, Jean-Jacques. 2008
- 2) Bonté, Patrick, Nicole Mossoux et Anne Longuet Marx. 2006
- 3) Debroux, Bertrand et Yannick Mantell. 2010
- 4) Flashgo, Patrick. 2008
- 5) Compagnie Mossoux-Bonté, Festival international des Brigittines. 2009

ARTISTE	TECHNIQUES IMPLIQUÉES DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION	SOURCES D'INSPIRATION ET THÈMES ABORDÉS	ESTHÉTIQUE	RELATION PHYSIQUE ENTRE LES CORPS DU MANIPULATEUR ET DU MARIONNETTISTE	DRAMATURGIE	MUSIQUE	ESPACE
Nicole Mossoux et Patrick Bonté	<p>« Théâtre-danse » : théâtre où la danse est un outil et non une finalité en soi. (2)</p> <p>Mélangent les structures et les disciplines (marionnette, danse, théâtre, ombres). (3)</p> <p>Recherchent « l'acte singulier », celui-ci qui tend vers l'universel. « Nous sommes émus par ce qui nous concerne personnellement, non par ce qui prétend nous toucher tous », p. 72. (2)</p> <p>Travaillent non pas sur des actions ou personnages, mais plutôt sur des états (3)</p> <p>Moteur de travail : travailler sur la faille, le décalage, l'incapacité à pouvoir se situer (3)</p> <p>Se laissent guider par l'intervention d'éléments concrets qui peuvent donner la cohérence au projet, ex : la scénographie (2).</p>	<p>Références : littéraires, picturales, cinématographiques (Henri Michaux, Proust, Céline, Faulkner, Henri Miller, Marcel Moreau, Freud. (3)</p> <p>Travaillent sur l'exploration de l'intime (2)</p> <p>Travaillent sur l'étranger vs le familial (2)</p> <p>Thème du dédoublement (dans Twin Houses) (3)</p>	<p>S'inspirent de Bausch, de Kantor et de Bob Wilson, mais sans faire comme eux.</p>	<p>Dans « Twin Houses », ils mettent à distance le visage. La relation de la marionnette et de l'actrice en est une de deux partenaires distancés. Tantôt Nicole impose sa présence, tantôt elle s'efface (relation de dominant/dominé)</p> <p>Marionnette greffée au corps de Nicole.</p>	<p>Le narratif est important et se crée à partir d'une situation, d'une idée, d'une intention. (2)</p> <p>Narrativité thématique, sans psychologique ou romanesque, sans personnage, sans récit, mais à l'intérieur du spectacle, il peut y avoir de petites histoires racontées. (3)</p> <p>Fragmentation (2), i.e. pas de continuité narrative. Il s'agit d'histoires courtes s'enchevêtrant les unes aux autres. (3)</p>	<p>Présence de la musique très importante dès le départ dans leur processus de travail</p> <p>Ils travaillent en répétition avec des bandes de sons hybrides avant la création de la bande musicale finale</p> <p>Twin Houses est un spectacle sans paroles</p>	<p>Espace dépouillé, qui est éclairé par des projecteurs latéraux comme en danse contemporaine.</p> <p>L'espace est organisé de manière à ce que l'humain ne soit pas au centre de de l'univers. (3)</p>

ARTISTE	TECHNIQUES IMPLIQUÉES DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION	SOURCES D'INSPIRATION ET THÈMES ABORDÉS	ESTHÉTIQUE	RELATION PHYSIQUE ENTRE LES CORPS DU MANIPULATEUR ET DU MARIONNETTISTE	DRAMATURGIE	MUSIQUE	ESPACE
<p><b>Ilka Schönbein,</b> Theater Meschugge, qui veut dire « fou » en yiddish. (4)</p>	<p>Art de la gestuelle eurythmique auprès de <b>Rudolph Steiner.</b> Cette technique lui permet de se concentrer sur chacune des parties de son corps;</p> <p>Travail de théâtre de <b>marionnette</b> avec <b>Albrecht Roser</b> où elle s'initie à la marionnette à fils;</p> <p>Expérience de théâtre de rue;</p> <p><b>Butô</b> (Ilka dit qu'en butô on travaille souvent le corps nu pour exprimer des sentiments qui ne passeraient pas si le corps était habillé. (4))</p> <p>Les <b>mouvements</b> qu'elle effectue avec les <b>marionnettes ont «un</b> <b>rapprochement avec la danse,</b> mais on ne peut pas dire de ses spectacles que c'est de la danse.</p>	<p><b>Thèmes :</b> l'existence d'une femme : l'enfance, l'amour, la naissance, la vieillesse, la peur de la mort, le quotidien, la souffrance, la mort. (4)</p> <p>Fait une <b>danse de la</b> <b>vie.</b> (5)</p> <p>La vraie raison de créer pour elle, c'est la <b>souffrance</b> (4)</p>	<p>Proche <b>expressionnistes</b> <b>allemands</b> (4)</p> <p>Ilka affirme que plus jeune, elle appréciait la peinture de expressionnistes comme <b>Shiele, Munch.</b> (4)</p> <p>Elle cherche à jouer avec son personnage d'actrice comme elle joue avec ses marionnettes. C'est pourquoi <b>les deux doivent</b> <b>se ressembler.</b> (4)</p> <p><b>Visages des marionnettes</b> sont souvent de taille humaine et expriment la <b>faim, la tristesse.</b> (4)</p> <p>Lorsqu'elle travaille des masques de corps, elle <b>préfère travailler en</b> <b>partie nue, car les</b> <b>vêtements gênent l'image</b> ainsi que le rapport entre masque et chair. (4)</p> <p>Elle <b>joue avec l'illusion</b> pour perturber le regard du spectateur et trouver une vérité intérieure (4)</p>	<p>Utilise à la fois l'appendice, la marionnette qui fait corps à elle et parfois même le masque.</p> <p><b>Relations :</b> a) <b>tantôt de fusion avec une</b> <b>certaine distanciation de</b> <b>l'actrice</b> (ex : mère et sa fille sur ses genoux qui sautille); b) <b>d'accompagnement mutuel</b> (ex : les mariés); c) <b>une relation de</b> <b>partenaires de dialogue</b> (ex : le bébé qui naît des cuisses de sa mère).</p>	<p>Dramaturgie avec une narration sous- entendue et une symbolique.</p> <p><b>Dramaturgie du</b> <b>quotidien, sur le</b> <b>thème de la</b> <b>souffrance</b> (4)</p>	<p><b>Musique</b> <b>toujours</b> <b>présente</b> dans ses œuvres et servant de trame de fond sur laquelle les histoires évoluent. (Souvent des airs mélancoliques joués à l'accordéon)</p> <p>N'utilise pas la parole</p>	<p><b>Espace</b> <b>assez</b> <b>dépouillé</b> avec quelques éléments de décor ou seulement quelques accessoires, en salle ou en extérieur.</p>

ARTISTE	TECHNIQUES IMPLIQUÉES DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION	SOURCES D'INSPIRATION ET THÈMES ABORDÉS	ESTHÉTIQUE	RELATION ENTRE LES CORPS DU MANIPULATEUR ET DU MARIONNETTISTE	DRAMATURGIE	MUSIQUE	ESPACE
<p><b>Hoïchi Okamoto,</b> Cie Dondoro fondée en 1974.</p>	<p>Manipulation du <b>bunraku</b> et du <b>butô</b></p> <p><b>Marionnettes de dimension humaine</b> : ayant un masque, tout comme le marionnettiste qui la manipule.</p>	<p>Contes japonais</p> <p>Les relations entre la femme et l'homme</p> <p>La mort</p>	<p><b>Japonaise</b>, proche de celle du <b>bunraku</b>, très épurée, avec utilisation de masques presque entièrement blancs</p>	<p><b>Relation fusionnelle</b> avec sa marionnette qui lui fait corps.</p> <p>Le visage du manipulateur est toujours masqué, comme celui de la marionnette pour s'apparenter à elle.</p> <p>Relation de partenaires de jeu distancés.</p> <p><b>Gestuelle</b> qui a quelque chose de <b>shamanique</b> qui crée un <b>espace de métamorphoses</b>. (4)</p> <p>Il crée l'<b>illusion</b>, fait perdre le fil au spectateur en brouillant les pistes de l'identité du spectateur et de sa créature. (1)</p>	<p>Contes classiques japonais (1)</p>	<p><b>Musique</b> la plupart du temps présente, mais parfois il y a des silences.</p> <p>Spectacles <b>sans paroles</b>.</p>	<p><b>Espace dépouillé</b>, en salle ou en extérieur, avec quelques accessoires.</p>

## APPENDICE B

### SYNOPSIS D' ACTIONS POUR L'ESSAI SCÉNIQUE LA PETITE SIRÈNE

Synopsis écrit et présenté par Patricia Bergeron (version du 24 mai 2014)

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<b>Prologue (narration)</b>	Une des sœurs sirènes en ombre	<p><b>Il était une fois... la mer...</b></p> <p><b>Au plus profond de cette immensité, il y avait un magnifique château dont les murs étaient de corail et le toit orné de</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Son de mer</li> <li>2. Quelques notes de violon</li> <li>3. Narration</li> </ol>	<p>Noir sur le plateau. Éclairage sur les musiciens seulement</p> <p>Ouverture de la lumière derrière la voile</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
		<p>coquillages qui faisaient entendre leur doux cliquetis...</p> <p>Clic...Clac...Clic...Clac...Clic-clac...Clac...</p> <p>Et il y avait nous, les petites sirènes, nous les petites princesses du peuple de la mer.</p> <p>Et puis il y avait toi, petite sœur, la plus jeune d'entre nous, toi qui rêvait d'accéder au monde d'en haut, le monde des hommes...</p>	<p>(son de coquillages)</p>	<p>Apparition d'une main en ombre prenant la forme d'un coquillage</p> <p>Mouvements d'ouverture et de fermeture de la main sur les clics et clacs</p> <p>Les doigts se transforment en petites sirènes.</p> <p>Une autre main apparaît et se mélange à l'autre main. La main des sœurs disparaît alors que celle de la petite sirène s'élève lentement vers le haut dans le</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>Transition vers la tempête</b></p> <p><b>La tempête (en ombres)</b></p>		<p><b>Tu t'es perdue en suppliant la sorcière de t'aider à atteindre ton rêve, mais qui peut te juger, qui?</b></p> <p><b>Aujourd'hui, nous tes sœurs désirons honorer ta mémoire en chantant et racontant ton histoire...</b></p> <p><i>Fin de la narration</i></p>	<p>Chants de sirènes qui font la transition dans le noir</p>	<p>coin jardin, puis effacé par le mouvement du corps.</p> <p>Cheveux, puis bras, puis apparition de la queue qui recule vers la lumière pour obscurcir une grande partie de la voile.</p> <p>La lumière s'éteint doucement sur la voile.</p> <p>Ouverture de la lampe derrière la voile pour</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>Transition de la tempête vers le fond de l'eau</b></p>			<p>Le chant des sirènes diminue sur le son du mélodica, puis revient progressivement lorsque les marins sont en panique à bord du bateau pendant la tempête en ombres</p>	<p>l'apparition du navire voguant sur la mer et l'apparition de la Petite sirène en ombres.</p> <p>Le vent se lève et les éclairs apparaissent. La mer s'agite et le navire coule.</p> <p>La lumière de théâtre d'ombres s'éteint progressivement et la voile bascule en oblique (la partie la plus haute du côté jardin).</p> <p>Lumière douce sur l'épave et</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<b>Le coup de foudre</b>	Apparition de la petite sirène en ombres	<i>La petite sirène (seule) voit la figure de proue et se met à s'agiter, excitée. Puis elle repart.</i>		à l'apparition de la Petite sirène en ombres.
<b>La vieille et l'élixir</b>	Entrée de la vieille côté jardin de la voile.	<i>La vieille s'avance devant la voile et regarde devant elle de manière panoramique pour constater ce qui vient de se passer. Puis elle contourne le cube pour se diriger un peu vers le centre de scène. Elle aperçoit la figure de proue. Mouvement de recul. « Qu'est-ce que c'est » se demande-t-elle? « Un homme?... Intéressant...Approchons-nous... » « Oh, ce qu'il est beau! Il m'excite!!! Et... que vois-je? Une jambe? Sa jambe?... Ça me donne une idée... Tiens... Tiens... et Si je fabriquais un élixir pour... pour éliminer...Oui!... C'est ça!</i>		

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>Les sœurs sirènes et l'élixir</b></p>	<p>sœurs sirènes sur la voile en théâtre d'ombres + Petite sirène</p>	<p><i>Agenouillons-nous et prenons un peu de poudre de ce mâle en puissance! »</i></p> <p><i>Les sœurs sirènes apparaissent en ombres. Elles surprennent la vieille en train de préparer son élixir. La petite sirène se joint à ses sœurs pour leur parler du prince, quand elle aussi aperçoit la vieille en train de concocter une potion.</i></p> <p><i>La vieille s'agenouille, caresse la jambe abandonnée au sol, puis la gratte trois fois. Elle met la poudre ainsi recueillie dans un flacon qu'elle a pris dans sa poche et jubile de joie à l'idée du plan qu'elle se fait pour éliminer une des sirènes.</i></p> <p><b>Hi! Ha! Ha! Ha!</b>  <i>(Rires mesquins de la sorcière réalisés par le musicien)</i></p>		<p>Éclairage de derrière la voile</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>La rencontre de la mini-sirène et de la vieille</b></p>	<p>Petite sirène en ombres</p> <p>Mini-sirène marionnette</p>	<p><i>La vieille sent soudainement la présence des sœurs sirènes derrière elle qui l'épient. Elle cache alors son élixir et recule vers le cube de bois pour s'y asseoir.</i></p> <p><i>La petite sirène apparaît et regarde la figure de proue de manière admirative.</i></p> <p><i>Pendant ce temps les sœurs sirènes sortent de scène. La Petite sirène reste sur place observant la vieille puis elle sort du côté jardin.</i></p> <p><i>Apparition de la mini-sirène qui vient faire un jeu de cache-cache autour de la vieille.</i></p> <p><i>En tournoyant autour d'elle, la Petite sirène aperçoit à nouveau la figure de proue et tombe alors dans une rêverie. Comme hypnotisée par le jeune homme, elle se dépose doucement sur le front de la vieille</i></p>		<p>Fin de l'éclairage de derrière la voile.</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
		<p><i>qui la réveille d'un coup de tête. La petite sirène s'agite et demande à la vieille une potion pour accéder au prince. La vieille lui répond d'abord par la négative pour la faire languir.</i></p> <p><i>La petite sirène décide alors de s'approcher quand même du prince (mouvements d'avancée et de recul de la part de la mini et de la vieille 2 x)</i></p> <p><i>La petite sirène cherche une autre issue pour accéder au prince quand soudain elle constate la présence de la jambe au sol. Elle s'approche, mais la vieille se prépare à la capturer par la queue.</i></p> <p><i>La vieille l'attrape et la mord en se dirigeant vers le fond de la scène en plein centre. La mini se débat, réussit une fois à s'échapper, mais la vieille la capture de nouveau. Finalement, la petite sirène se</i></p>	<p>Narration des sœurs</p>	

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>Narration des sœurs</b></p>	<p>Apparition des sœurs en ombres qui supplient la mini de ne pas insister et de revenir auprès d'elles.</p>	<p><i>libère et bouscule la vieille pour lui voler son élixir. La vieille fâchée réussit à reprendre sa potion des mains de la mini.</i></p> <p><i>La petite sirène s'arrête un instant et écoute l'appel de ses sœurs d'une oreille. Moment de suspension.</i></p> <p><b>Ô petite sœur, oublie ton rêve d'atteindre ton prince charmant, car tu pourrais y laisser ta peau. Petite sœur, la sorcière t'a prévenue que tu cours à ta perte si tu bois l'élixir qui te ferait pousser des jambes. Écoute-la avant qu'elle ne change d'idée et éloigne-toi vite. Abandonne l'idée de rejoindre cet homme et reste parmi nous pour l'éternité.</b></p>		<p>Noir sur le plateau</p> <p>Sœurs sirènes en théâtre d'ombres sur le cyclo. Noir sur le plateau.</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<b>L'engloutissement de la mini par la vieille et panique des sœurs</b>	La vieille + la mini + les sœurs en ombres.	<i>La Petite sirène, décidément résolue à suivre son amour, ignore l'avertissement de ses sœurs et fonce de nouveau sur la vieille pour lui prendre son élixir. La vieille l'arrête. La regarde et part à rire. Cette dernière décide alors d'acquiescer au souhait de la Petite sirène. Elle l'enveloppe de son voile noir et la fait disparaître à l'intérieur d'elle.</i>		Noir sur scène. Les sœurs sirènes apparaissent en ombre sur le cyclo
<b>Le combat Petite sirène humaine et la vieille</b>	Les sœurs en ombres  Petite sirène (humaine) et la vieille	<i>Les sœurs en ombres s'agitent.</i>  Dans le noir, la mini-sirène disparaît dans le cube. Changement de costume (détacher le masque de corps et enlever le costume de la vieille) pour devenir le personnage de la petite sirène-humaine.		Noir et effet stroboscope devant au centre, près du cube.
	Petite sirène humaine + masque	<i>Images (effet stroboscope) du combat de la Petite sirène avec la</i>		

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>Métamorphose de la petite sirène : apparition des jambes</b></p>	<p>de la vieille + sœurs sirènes en ombres</p> <p>Petite sirène humaine seule en scène + sœurs en ombres</p>	<p><i>vieille pour lui voler son élixir. Étrangement de la vieille. Dans le noir, faire disparaître le tissu et le masque dans le cube.</i></p> <p><i>La Petite sirène (avec sa queue) boit la potion. Début des contorsions. Perte de la queue au sol. Roulements au sol vers le centre du plateau jusqu'à la hauteur de la figure de proue.</i></p>		<p>Les sœurs sirènes voient la scène de métamorphose de leur jeune sœur et elles disparaissent au moment où la petite sirène perd sa queue.</p>
<p><b>Découverte des jambes</b></p>	<p>Petite sirène humaine seule</p> <p>Petite sirène humaine et jambe de bois</p>	<p><i>Elle découvre l'existence de ses jambes humaines. Elle les examine puis tente de se mettre debout. Perte d'équilibre. Chute. Elle cherche quelque chose dans l'espace pour l'aider à garder son équilibre.</i></p> <p><i>Elle voit la jambe de la figure de proue gisant au sol. Elle l'examine de haut en bas, à l'intérieur. La compare à la sienne, joue avec les</i></p>	<p>Amplifier le son de la chute du bois.</p> <p>Silence ou écho.</p> <p>Musique étrange qui va vers un</p>	

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>La découverte de la verticalité</b></p>	<p>Accessoire : le bois de grève</p>	<p><i>trois jambes, puis décide de vêtir la jambe du prince. Avec sa propre jambe à elle, elle caresse sa nouvelle jambe de bois, puis tente de se lever. Déséquilibre. Chute. Elle aperçoit un bois de grève dans l'espace. Elle le saisit et se lève en utilisant à la fois le bois comme béquille et sa jambe prothèse. Découverte de la sensation d'être debout. Jeu avec la jambe de bois et le bois de grève.</i></p>	<p>sentiment danger</p>	
<p><b>Le bras prend possession de son corps</b></p>	<p>Petite humaine avec jambe de bois et bras de la statue</p>	<p>Soudain, la jambe de bois prend possession d'elle la dirigeant dans l'espace. Surprise, la petite sirène échappe le bois de grève ou le dépose.</p> <p><i>Moment de suspension. Puis la jambe reprend son chemin dirigeant la Petite sirène derrière l'épave.</i></p>		

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>Tango bras-sirène</b></p>		<p><i>Cette dernière regarde dans l'épave et aperçoit la main qui se met à bouger. Apeurée, elle se penche et se cache derrière l'épave pour ne sortir sa tête du côté de la proue. La main glisse lentement vers elle, allant jusqu'à son visage le caresser, puis la main glisse vers l'épaule de la petite sirène ou le bras et l'attire vers lui. La Petite sirène est forcée de sortir de sa cachette.</i></p> <p><i>La main descend le long du bras de la Petite sirène, lui ouvre les jambes, la fait marcher vers le centre du plateau.</i></p> <p><i>Début d'un tango où le bras dirige, puis la danse se transforme de plus en plus en quelque chose d'agréable pour la Petite sirène.</i></p>	<p>La musique sonne de plus en plus de manière discordante et s'arrête brutalement.</p> <p>Tango</p>	<p>La lumière bascule lentement vers le rose, comme si la sirène entraînait dans sa bulle, dans son imaginaire rose-bonbon.</p>

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>Bras dirige vers l'épave</b></p> <p><b>La rencontre avec la tête et le torse de la figure de proue</b></p>	<p>Petite sirène humaine avec jambe de bois (et bras de la statue) + tête avec torse.</p> <p>Figure de proue seule avec jambe de bois</p>	<p><i>Soudain, le bras, devient plus violent dans ses gestes et cesse toute danse.</i></p> <p><i>Arrêt de quelques secondes pendant lesquelles la Petite sirène est suspendue au bout du bras du prince.</i></p> <p><i>Puis le bras attire la Petite sirène vers l'épave.</i></p> <p><i>La Petite sirène s'approche de la figure de proue grâce au bras qui insiste pour qu'elle le touche, le caresse. Trouver une manière de garder ou de se débarrasser du bras.</i></p> <p><i>La Petite sirène est intimidée. Puis le bras l'encourage à enlacer de ses bras le prince. La Petite sirène décroche la figure de proue.</i></p>	<p>Effet percussif à la musique pour marquer les pas.</p> <p>Musicalement, appuyer ce</p>	

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>La figure de proue prend possession de la Petite sirène</b></p> <p><b>Naissance du capitaine</b></p> <p><b>Obsession pour l'épave</b></p>	<p>Figure de proue avec jambe de bois et Petite sirène humaine</p> <p>Figure de proue (seule) et jambe de bois</p> <p>Figure de proue sans la jambe de bois et Petite sirène humaine</p>	<p><i>Il s'ensuit un jeu de regards, puis ce dernier constate l'existence de sa jambe de bois. Il regarde la Petite sirène et décide de prendre possession de son corps pour s'édifier et prendre vie à travers elle.</i></p> <p><i>Le Prince glisse le long de ses côtes et il monte sur la tête de la sirène la faisant disparaître derrière lui. Il prend vie sur elle.</i></p> <p><i>Marche militaire. Arrêts. Le prince figure de proue se prend pour un grand capitaine et il est indéniablement attiré par l'épave qui est son bateau. Il veut repartir, naviguer, diriger les matelots.</i></p> <p><i>Puis il s'arrête au centre à la hauteur de l'épave et regarde en sa direction. La Petite sirène</i></p>	<p>moment important, car pour une fois c'est la sirène qui prend la décision et le <i>leadership</i> dans l'action</p>	

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>La colère de la Petite sirène</b></p>	<p>Figure de proue et sirène Petite humaine</p>	<p><i>réapparaît derrière lui et tente d'attirer son attention. Il regarde toujours vers l'épave et ne fait pas attention à elle. Elle lui tourne la tête vers elle à quelques reprises pour le forcer à la regarder, mais il s'obstine.</i></p>		
<p><b>Le Prince est fâché et il attire la Petite sirène vers l'épave</b></p>	<p>Figure de proue sur le bassin et Petite sirène humaine</p>	<p><i>Alors elle décide de lui enlever sa jambe de bois pour l'affaiblir et le forcer à demeurer avec elle.</i></p>		
<p><b>La découverte de la jambe-bassin</b></p>	<p>Petite sirène humaine et la figure de proue sans la jambe prothèse</p>	<p><i>Le prince est fâché de voir qu'on lui a arraché la jambe. Il décide d'aller coûte que coûte vers son épave, obligeant la Petite sirène à le suivre. Lutte entre les deux. La Petite sirène tente de le garder vers elle, mais lui ne veut pas.</i></p>		
		<p><i>Les deux personnages découvrent le bassin-jambe avec le sexe de la figure de proue dans l'épave. Le Prince veut aller compléter son corps. La Petite sirène ne veut pas,</i></p>		

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
		<p><i>mais finalement abdique et le dépose dans l'épave en le plaçant au sommet de son bassin, mais à une condition : qu'il lui donne l'amour qu'elle réclame.</i></p> <p><i>La Petite sirène glisse sa jambe sur celle de la figure de proue couchée dans l'épave pour lui faire l'amour. Elle se frotte sur lui, mais aucune sensation ne survient.</i></p>		
<b>Faire l'amour</b>	<p>Petite sirène humaine seule</p> <p>Prince et Petite sirène humaine</p>	<p><i>Elle recule en avant-scène regardant le prince, le bras, la jambe de bois.</i></p> <p><i>Elle se souvient du toucher du prince, sa main dans la sienne, sa main sur son corps et entre ses jambes.</i></p>		
<b>La constatation</b>	<p>Petite sirène humaine seule</p>	<p><i>Elle comprend à présent qu'elle s'est métamorphosée pour rien, car c'était un leurre, un piège de la sorcière. Elle sait qu'elle a tout fait cela pour rien et qu'elle ne survivra pas dans le fond des eaux,</i></p>		

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
		<i>maintenant qu'elle est une humaine et qu'elle n'a pu se faire aimer de lui.</i>		
		<i>Danse de la mort et de la mémoire du corps</i>		
<b>Danse de la mort</b>	Petite humaine	<i>Elle s'approche de la voile, puis comme si elle nageait droit vers elle et finit par s'engouffrer au creux des vagues pour disparaître à tout jamais (en roulant sous la toile et en apparaissant de l'autre côté en ombres)</i>		Lumière très rouge sur la voile et obscurité devant.
<b>La mort</b>	Petite humaine			
		<b>Ô Petite sœur, petite écume de mer, ton amour t'a perdu. Aujourd'hui, nous nous consolons en nous roulant sur le dessus des vagues et en pensant qu'ainsi, nous nous rapprochons un peu de toi.</b>	Narration ( <i>Qui a été coupée après la 1<sup>ère</sup> représentation</i> )	Petite humaine en ombres se roulant dans les vagues et passage du bateau.
<b>L'écume de mer</b>				

Tableau	Personnages	Texte / Actions	Son	Éclairage
<p><b>FIN</b></p>		<p><i>On aperçoit en théâtre d'ombres la Petite sirène devenue écume de mer flotter entre les vagues, un bateau passe de nouveau au-dessus d'elle, elle continue de flotter jusqu'à ce qu'aucun mouvement ne survienne et qu'elle meurt.</i></p>	<p>Musique accompagnant le bateau et / son de la mer</p>	<p>Garder à la fin l'éclairage sur les musiciens, puis éteindre graduellement tout sur le son des vagues.</p>

## BLILIOGRAPHIE

### Monographie en théâtre et en art:

Aslan, Odette. 2002. *Butôs*. Paris : CNRS Éditions, 388 p.

Auchet, Marc. 2003. *Andersen : Contes*. Paris : Librairie Générale Française, p 7 -31.

Barba, Eugenio. 2004. *Les nouvelles formes de l'interprète : théâtre, danse, cirque, marionnettes*. Paris : CNRS éditions, 292 p.

Barba, Eugenio et Savarese, Nicola. 1995. *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Coll. «Bouffonneries», no 32-33. Lectoure (France): Bouffonneries - Contrastes, Holstebro (Danemark): ISTA-International School of Theatre Anthropology, p. 34 - 201.

Bensky, Roger Daniel. 1971. *Recherche sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Paris : A.G. Nizet, 128 p.

Birringer, Johannes. 1991. «Pina Bausch: dancing across borders». In *Theatre, theory, postmodernism*. p. 132 – 145.

Blumenthal, Eileen. 2005. *Puppetry : A world History*. New York : Harry N. Abrams, 271 p.

Bonté, Patrick, Nicole Mossoux et Anne Longuet Marx. 2006. *L'actuel et le singulier : Entretiens sur le théâtre et la danse*. Morlanwelz (Belgique) : Lansman, 120 p.

Craig, Edward Gordon. 1999. « L'acteur et la sur-marionnette ». In *De l'Art du Théâtre*, Strasbourg : Circé, p. 79-106.

Craig, Edward Gordon. 1977. *Gordon Craig on Movement and Dance*. New York : Dance Horizons, 263 p.

Decroux, Étienne. 1963. *Paroles sur le mime*. Paris : Librairie théâtrale, 206 p.

Delco, Alessandro. 2005. *Merleau-Ponty et l'expérience de la création : Du paradigme au schème*. Coll. « Philosophie d'aujourd'hui ». Paris : Presses universitaires de France, 193 p.

Deprun, Jean. 1968. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Ponty*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 131 p.

Rail, G., & Harvey, J. 1995. *Contribution de Foucault à la sociologie des pratiques corporelles*. Revue S.T.A.P. S., 16 (38), p. 25-34.

Gaudin, Claude. 2007. *La marionnette et son théâtre : Le « théâtre » de Kleist et sa prospérité*, Rennes : Presses universitaires. 190 p.

Gélinas, Aline (dir. publ.) et Michèle Febvre. 1993. *Les vendredis du corps : le corps en scène, vision plurielle : essais*. Montréal : Cahiers de théâtre Jeu / Festival international de nouvelle danse, 202 p. ill.

Gély, Raphaël. 2000. *La genèse du sentir : Essai sur Merleau-Ponty*. Bruxelles : Éditions Ousia. 216 p.

Hall, Edward T. 1984. *Le langage silencieux*. Paris : Éditions du Seuil, 237 pages.

Jurkowski, Henryk. 2000. *Métamorphoses : la marionnette au XX<sup>e</sup> siècle*. Coll. «La recherche». Chaleville-Mézières : Éditions de l'Institut international de la marionnette, 270 p.

Jurkowski, Henryk. 2008. *Métamorphoses : la marionnette au XX<sup>e</sup> siècle*. Coll. «La recherche». Chaleville-Mézières : Éditions de l'Institut international de la marionnette, 327 p.

Jurkowski, Henryk. 2013. *Aspects of puppet theatre*. Londres : Éditions Palgrave MacMillan, 206 p.

Laurin, Michel. 2005. *Histoire culturelle de l'art – La modernité : De la révolution française à l'après -11 septembre 2001*. Laval : Éditions Beauchemin, 277 p.

Jusselle, Jacques. 2011. *Ilka Schöbein : Le corps : du masque à la marionnette*. Paris : Éditions THEMMAA, 94 p.

Kleist, Heinrich Von. 1991. *Sur le théâtre de marionnettes*. France : Éditions Traversière, 72 p.

Lecoq, Jacques. 1997. *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale*. Coll. «Actes Sud-Papiers». Paris : Actes sud- Papiers, 170 p.

Oïda, Yoshi avec la collaboration de Lorna Marshall. 1998. *L'acteur invisible*. Essai trad de l'anglais par Isabelle Famchom. Coll. «Le Temps du théâtre». Arles : Actes Sud, 184 p.

-----, 2007. *L'acteur rusé*. Essai trad. de l'anglais par Valérie Latour-Burney. Coll. « Le Temps du théâtre ». Arles : Actes Sud, 141 p.

-----, 2007. *L'acteur flottant*. Essai trad. de l'anglais par Martine Millon Coll. « Le Temps du théâtre ». Arles : Actes Sud, 221p.

Plassard, Didier. 1992. *L'acteur en effigie : Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Coll. « Théâtre des années vingt ». Lausanne : L'Âge d'Homme, 371 p.

Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, p. 7 – 13.

Tackels, Bruno. 2015. *Fragments d'un théâtre amoureux*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, coll. Essais, p. 93.

Tremblay, Larry. 1993. *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, 135 p.

Varela, J. Francisco. 1989. *Autonomie et connaissance*. Paris : Éditions du Seuil, p. 45

Vergely, Bertrand. 2003. *Les grandes interrogations esthétiques*. Toulouse : Les Éditions Milan, 64 p.

Vigroux, Albine. 1990. *La petite sirène et autres contes*. Paris : Larousse, 208 p.

### **Périodiques en théâtre:**

Aufort, Philippe. 2009. « Aérostat Marionnette Kiosque ». *Théâtre/Public*, n° 193, p.89.

Beauchamps, H. et Larrue, J.-M. 1990. Les Cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard. *L'Annuaire théâtral*, vol. 8, 131-143.

Bell, John. 2004. « Faire ce que le comédien ne peut faire », *E pur si muove - La Marionnette aujourd'hui*, n° 3, Montpellier : Éditions L'Entretemps, p. 49 - 51

Bufano, Ariel. 1991. « Esprit froid et courage chaud : Les marionnettes ont toujours raison », In *Puck : des corps dans l'espace*, n° 4, Charleville-Mézières (France): Institut international de la marionnette, pp 39-41.

Czapla, Anne-Laure. 2000 « La gemellité dans le travail de Tadeusz Kantor ». *Alternatives théâtrales : le théâtre dédoublé*, no 65-66. Charleville-Mézières : Éditions de l'Institut international de la marionnette, p. 55-56

Debroux, Bernard et Georges Banu (dir. publ.). 2000. *Alternatives théâtrales : le théâtre dédoublé*, no 65-66. Charleville-Mézières : Éditions de l'Institut international de la marionnette, 120 pages.

Debroux, Bernard et Mancel, Yannick. « Jeu et mouvement. Une dramaturgie de l'intime et du sensible ». *Alternatives théâtrales : Théâtre - danse : la fusion ou rien !*, n° 105, Bruxelles : Alternatives théâtrales, p. 20 - 32.

Eruli, Brunella (dir. publ.). 1988. *Puck : l'avant-garde et la marionnette*, n° 1, Charleville-Mézières (France): Institut international de la marionnette, 119 p. ill.

-----, 1991. *Puck : des corps dans l'espace*, n° 4, Charleville-Mézières (France): Institut international de la marionnette, 119 p. ill.

-----, 1996. *Puck : langages croisés*, n° 13, Charleville-Mézières (France): Institut international de la marionnette, 119 p. ill.

-----, 1998. *Puck : Interférences*, n° 11, Charleville-Mézières (France): Institut international de la marionnette, 119 p.ill.

Flashgo, Patrick. 2008. « Pour moi, la vraie raison de créer, c'est la souffrance », *E pur si muove*, no 6, p. 70 –71.

Fouquet, Ludovic. 2000. « Marionnettes à Avignon, regard de spectateur ». *Alternatives théâtrales : le théâtre dédoublé*, no 65-66. Charleville-Mézières : Éditions de l'Institut international de la marionnette, p. 48-50.

Heggen, Claire. 2003. « Sujet-objet : entretien et pourparlers ». *Alternatives théâtrales : Objet-danse*, n° 80, Bruxelles : Alternatives théâtrales, p. 32-36.

Institut international de la marionnette. 2000. *Puck : langages croisés*, n° 13. Charleville-Mézières (France) : Institut international de la marionnette, 113 p.ill.

Kafka, Elke.2005. « L'art secret du marionnettiste », *E pur si muove - La Marionnette aujourd'hui*, n° 4, p. 20 –21.

Le Bœuf, Patrick (dir. publ.). 2009. « Les marionnettistes contemporains et Craig ». *Craig et la marionnette*, Arles : Actes Sud / Bibliothèque nationale de France, p. 63-71.

Martin – Lahamani, Sylvie. 2010. « Même pas mort...Ou la dialectique des images et des corps animés et inanimés ». *Alternatives théâtrales: Théâtre - danse : la fusion ou rien !*, n° 105, Bruxelles : Alternatives théâtrales, p. 37 - 39.

Lazaro, François. 1991. « Une étrange amnésie : La vida es baile ». *Puck : Des corps dans l'espace*, n° 4, Charleville-Mézières (France) : Institut international de la marionnette, p. 88-94.

Longuet Marx, Anne. 2010. « Corps théâtral et corps dansant selon Odile Duboc ». *Alternatives théâtrales : Théâtre – danse : la fusion ou rien !*, n° 105, Bruxelles : Alternatives théâtrales, p. 93.

Mossoux, Nicole. 1996. *Spectacles*. Bruxelles : Éditions Bucrane Théâtre et Lunule, p.44

Niculescu, Maragareta (dir.publ.). 1988. *Puck: L'Avant-garde et la marionnette*, n° 1, Charleville-Mézières (France) : Institut international de la marionnette, Paris : L'âge d'homme, 79 p. ill.

Niculescu, Margareta (dir.publ.). 1993. *Puck : Musique en mouvement*, n° 6, Charleville-Mézières (France) : Institut international de la marionnette, 111 p. ill.

Niculescu, Margareta (dir.publ.). 1996. *Puck : Images virtuelles*, n° 9, Charleville-Mézières (France) : Institut international de la marionnette, 111 p. ill.

Plassard, Didier. 2009. « Marionnette oblige: éthique et esthétique sur la scène contemporaine » in *Théâtre/Public no 193: La marionnette ? – Traditions, croisements, décloisonnements*, p.22-25

Prost, Brigitte. 2009. « De l'esthétique grotesque d'Ilka Schönbein » in *Théâtre/Public no 193: La marionnette ? – Traditions, croisements, décloisonnements*, p. 46-48.

Tschudin, Jean-Jacques.2008. « Historique du théâtre de marionnettes`au Japon », *E pur si muove*, no 6, p. 50-51.

### **Monographie en danse :**

Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron, 163 p., ill.

Frétard, Dominique. 2004. *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*. Paris : Cercle d'art, 174 p.

Gauthier, Brigitte. 2008. *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris: L'Arche, 220 p.

Izrine, Agnès. 2002. *La danse dans tous ses états*. Paris : L'Arche, 190 p.

Loupe, Laurence. 2000. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 392 p.

Rousier, Claire. 2002. *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*. Pantin : Centre national de la danse, 191 p.

Tembeck, Iro. 2001. *La danse comme paysage : sources, traditions, innovations*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 157 p.

Veillette, Mario. 2003. *Analyse d'une pratique d'enseignement de la danse bâto*. Mémoire de maîtrise. Département de danse, Université du Québec à Montréal.

### **Périodiques en danse :**

Bourassa, André G. 1985. « Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre ». *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver), p 73-94.

Febvre, Michèle. 1991. « La danse et l'effet – théâtre : théâtralité? ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 59, p. 38-43.

Gendron, Adeline. 2006. « Mise en scène et chorégraphie : la fusion de deux discours ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 119, 2<sup>e</sup> trimestre, p. 76-101.

Birmant, Julie. 2000. « L'acteur, manipulateur et manipulé – entretien avec Neville Tranter ». *Alternatives théâtrales : Le théâtre dédoublé*, n° 65-66 (novembre), Charleville-Mézières (France): Institut international de la marionnette, p. 40-41, ill.

Wagner, Meike. 1998. « La marionnette dans le royaume des ombres ». *Puck : Interférences*, n° 11, Charleville-Mézières (France): Institut international de la marionnette, p. 49-52, ill.

### **Monographies en philosophie :**

Varela, Francisco. 1988. *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant*. Collection : La couleur des idées. Paris : Seuil, p. 45

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *La synthèse du corps propre, Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, p. 173-179

### **Mémoires et thèses en théâtre et danse:**

Adam, Marthe. 1992. « Analyse comparative du jeu marionnettiste-manipulateur au XIX<sup>e</sup> siècle et du jeu du manipulateur-acteur dans le nouveau théâtre de marionnettes au XX<sup>e</sup> siècle ». Mémoire création de la maîtrise en art dramatique, Montréal, Université du Québec à Montréal, 95 p. ill.

Haché, Ginette. 2006. « Le non-dit comme moteur de création au confluent de la danse et du théâtre ». Mémoire création de la maîtrise en danse, Montréal, Université du Québec à Montréal, 111 p.

Martin, Geneviève. 2008. « Paysage sous la peau : la dynamique du métissage comme approche du corps pluriel scénique », thèse de doctorat en études et pratique des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 161p. ill.

Tembeck, Iro Valaskais. 1994. « La nouvelle danse montréalaise : ses antécédents, ses perceptions publiques, ses caractéristiques : un essai de définition ». Thèse de doctorat. Montréal, Université du Québec à Montréal, Faculté des études supérieures, 356 p. ill.

### **Ouvrages de références :**

Corvin, Michel. 2008. « Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde ». Paris : Éditions Bordas, 1 583 p.

Dortier, Jean-François. « Le Dictionnaire des sciences humaines ». Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 829 p.

Pavis, Patrice. 2014. « Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain ». Paris : Éditions Armand Colin, 293 p.

-----, 2006. « Dictionnaire du théâtre ». Paris : Éditions Armand Colin, 447 p.

Robert, Paul. 1990. « Le Petit Robert 1 ». Paris : Éditions Le Robert, 2175 p.

### **Sites Internet :**

Monfort, Anne. « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3/ 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, Consulté le 19 juin 2011 de <http://trajectoires.revues.org/index392.html>

Van Haesebroeck, Elise. « Le corps marionnettique comme corps-frontière : appel à contribution - Journée d'études LLA-CREATIS, Maison de la Recherche, Université Toulouse Le Mirail », *Fabula, la recherche en littérature* [En ligne], mis en ligne le 16 décembre 2010, consulté le 22 janvier 2012 de [http://www.fabula.org/actualites/le-corps-marionnettique-comme-corps-frontiere\\_41662.php](http://www.fabula.org/actualites/le-corps-marionnettique-comme-corps-frontiere_41662.php)

Moral, Michel. « Les deux versions de la Petite Sirène ou comment la relation mère-fille pèse sur le choix du mari de la fille. », *Dialogue - Contes, familles et thérapies : si la clinique m'était contée* n° 156, 2002 / 2, p. 89-103 [En ligne], consulté le 7 novembre 2014 de <http://www.cairn.info/revue-dialogue-2002-2-page-89.htm>.

Compagnie Mossoux-Bonté. 1994. *Twin Houses*. [En ligne], récupéré de [http://mossoux-bonte.be/fr/spectacles/9\\_twin-houses](http://mossoux-bonte.be/fr/spectacles/9_twin-houses)

### **DVD :**

Hurax, Marc (réal). 2005. *Anima : L'Esprit des marionnettes* [DVD]. France : ADAV documentaire

### **VIDEO :**

Hoïchi Okamoto. 2008. *Miroku – denshō – puppet performance by Japanese performer Okamoto Hōichi @ Festival Ohayō, Japan! 2008 in Leipzig*. [Vidéo]. Récupéré de <https://vimeo.com/31251310>