

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE III – LITTÉRATURES FRANÇAISES ET COMPARÉE

Thèse de doctorat en littérature comparée

Hélène Beauchamp

*La marionnette, conscience critique et laboratoire du
théâtre*

*Usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années
1930 (Belgique, Espagne, France)*

DIRECTEUR DE THÈSE :
Monsieur François Lecercle

JURY :
Monsieur Guy Ducrey
Monsieur Bernard Franco
Monsieur Didier Plassard
Monsieur Serge Salaün

7 décembre 2007

Une marionnette, dans l'usage courant du terme, est un corps artificiel que son créateur fabrique selon l'idée qu'il se fait d'un personnage de théâtre. À la fin du 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle, nombre d'hommes de théâtre en Europe rêvèrent de s'offrir un semblable pouvoir de création et imaginèrent, dans des textes théoriques, des textes dramatiques et à la scène, une marionnette selon l'idée qu'ils se faisaient du théâtre.

Cette marionnette est à la fois un rêve qui hante l'imagination des auteurs, des metteurs en scène et des critiques, et une réalité concrète. On la retrouve en effet dans divers textes ou projets chargés d'une importante dimension utopique, qui ne verront pour certains jamais le jour à la scène, en tout cas à l'époque. La marionnette nourrit tantôt l'utopie d'un théâtre métaphysique, tantôt celle d'un théâtre populaire, d'un théâtre des origines, d'un théâtre total ou même d'un théâtre révolutionnaire. Elle parcourt ainsi l'imaginaire théâtral des avant-gardes¹ de la fin du 19^{ème} siècle jusqu'au milieu des années 1930, en prenant presque autant de formes qu'il y eut de conceptions nouvelles du théâtre. Si l'on rencontre, notamment en Espagne, beaucoup de ces marionnettes virtuelles, on les voit aussi, même dans des cadres restreints, s'incarner à la scène dans des formes multiples et nouvelles.

Cette marionnette réinvestie par les avant-gardes est un point de rencontre entre deux pratiques jusqu'alors relativement séparées : le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs. L'un comme l'autre ont une histoire jalonnée de traditions diverses, le premier occupant une place minoritaire par rapport au second. En Europe, les théâtres de marionnettes, à de rares exceptions près, n'ont en effet jamais eu le statut des scènes d'acteurs, et ont toujours évolué plus ou moins en marge du théâtre officiel. À la fin du 19^{ème} siècle, alors que les traditions de théâtre de marionnettes sont en voie de disparition dans les pays qui nous concernent et que le théâtre d'acteurs est en situation de crise, on commence à mêler, à confronter ou à fusionner une marionnette en train de se défaire du « théâtre de marionnettes » avec le théâtre d'acteurs. Le sujet de cette étude n'est donc pas « le théâtre de marionnettes », défini par une série de pratiques qui volent alors en éclat, mais « la marionnette au théâtre » : comment et pourquoi cet objet théâtral ancré jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle dans des traditions marginales entre-t-il dans le champ du « grand » théâtre, c'est-à-dire de la scène d'acteurs, et qu'y change-t-il ? Le corollaire de cette question est bien sûr de se demander aussi ce que la marionnette devient dans cette rencontre.

¹ Nous employons ce terme dans un sens général pour désigner les artistes, groupes ou mouvements caractérisés par une innovation esthétique forte, associée à une volonté de rupture et d'expérimentation. Entrent ainsi sous cette dénomination dans ce travail aussi bien les recherches des symbolistes au théâtre que les essais modernistes de Cocteau, ou le théâtre de Valle-Inclán, par exemple.

La formulation de cette question, que nous envisageons à partir d'un corpus de textes théoriques, de textes dramatiques et de réalisations scéniques², fait suite à un certain nombre de travaux consacrés aux relations entre la marionnette – ou ses avatars (mannequins, robots, automates) – et les scènes des avant-gardes du tournant du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle en Europe, qui ont mis en évidence le rôle de ces figures artificielles dans la rénovation scénique de divers pays³. Ces études révèlent la diversité des formes que prend la marionnette dans ces expériences d'avant-garde, les mutations qu'elle y subit, et les métamorphoses auxquelles elle soumet la scène⁴.

Alors que ces travaux montrent que la marionnette tend à se diluer dans les « révolutions scéniques »⁵ du début du 20^{ème} siècle, nous avons pris le parti de revenir à la marionnette et d'en faire notre objet principal. En effet, si acteurs, marionnettes, acteurs marionnettisés, mécanisés, mannequins, effigies et simulacres divers se partagent les rôles de ce nouveau théâtre, le modèle qui a engagé leur déploiement depuis la fin du 19^{ème} siècle, et que l'on médite à l'époque dans les textes théoriques et dramatiques du corpus belge, français et espagnol sur lequel nous avons centré notre attention, est celui de la marionnette⁶.

Dans notre questionnement sur les raisons de cette rencontre étonnante entre la marionnette et les scènes savantes des avant-gardes, nous avons ainsi été amenée à revenir à ce modèle qui nourrit en profondeur l'imaginaire théâtral de l'époque. L'investigation sur les racines de ce « mouvement marionnettique » nous a conduite à dégager une hypothèse principale, parfois évoquée ailleurs mais jamais étudiée en elle-même : les visions du théâtre qui se rassemblent autour de la marionnette, si différentes soient-elles, se rejoignent dans une

² Ces trois éléments sont en effet indissociables dans la pratique de l'époque, et seule leur analyse parallèle peut permettre de donner du sens à des faisceaux de discours et d'expériences qui convergent vers la marionnette au point de former un véritable « mouvement », c'est-à-dire un phénomène unique dans l'histoire du théâtre, et qui contribue à en changer le cours.

³ On pense à Harold B. SEGEL, *Pinocchio's Progeny : Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1995, qui, en envisageant la « descendance de Pinocchio » à l'échelle européenne, montre qu'il s'agit d'un mouvement de fond qui parcourt les avant-gardes dans leur diversité.

⁴ Nous renvoyons surtout, pour la formulation de ces problématiques, à l'ouvrage de Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992. Il montre comment les marionnettes, robots, mannequins et autres simulacres peuplent les scènes réelles ou imaginaires de ces avant-gardes, et surtout comment ils y rencontrent l'acteur et le transforment, soumettant en même temps le théâtre tout entier à un processus de métamorphose.

⁵ Nous empruntons cette expression à Denis BABLET, *Les Révolutions scéniques du 20^{ème} siècle*, Paris, Société Internationale d'Art, 1975.

⁶ Dans des champs différents, comme en Allemagne et en Italie, ou bien dans le domaine russe par exemple, il faudrait ajouter au modèle de la marionnette – et il se confond souvent avec elle dans les expériences de ces pays – celui de la machine. Le futurisme et le constructivisme y orientent en effet l'usage des figures artificielles autour de la rencontre problématique de l'homme et de la technique. Voir sur cette question Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie, op. cit.*

intense volonté de rénovation et dans une opposition ferme – qui prend parfois des allures de révolte ou de révolution – au théâtre dominant de la fin du 19^{ème} siècle, celui qui occupe les scènes officielles et attire le public. C’est cette activité « d’agitation et de propagande » contre le théâtre officiel qui explique, selon nous, la présence si frappante de la marionnette au sein des différentes avant-gardes théâtrales du tournant du siècle. Et c’est l’ancrage dans cette énergie polémique qui oriente les formes que l’on donne à la marionnette moderne et les territoires que l’on privilégie dans son usage. La marionnette, par sa complexion physique et ses traditions, nourrit les révoltes des hommes de théâtre, qui façonnent à leur tour ce matériau selon leur désir de déconstruire un théâtre ancien et d’en fabriquer un nouveau. Ce double mouvement contribue ainsi à ouvrir des champs qui marqueront tout le théâtre du 20^{ème} siècle comme la parodie, la méta-théâtralité, la distanciation, la fusion des arts sur la scène, mais aussi la recherche d’un théâtre populaire et politique.

À travers l’étude des expériences autour de la marionnette dans trois pays – la Belgique, la France et l’Espagne – entre lesquels les contacts sont importants, il nous semble qu’on peut d’une part s’interroger sur la circulation européenne de ce réinvestissement de la marionnette par les avant-gardes, et d’autre part rassembler un corpus de texte dramatiques, théoriques et de réalisations scéniques suffisant pour envisager la variété des nouvelles directions théâtrales que propose ce mouvement, mais qui reste assez limité pour qu’on puisse l’analyser précisément. Les limites chronologiques de cette étude s’inscrivent dans les grandes évolutions de l’histoire du théâtre. Elle commence au moment du déploiement du mouvement symboliste, qui congédie l’acteur, jugé trop personnel et cabotin, refuse les schémas familiaux du drame bourgeois pour prôner un théâtre plus universel et concède aux marionnettes un jeu stylisé et suggestif qui comble ses désirs de désincarnation de l’interprète. À la fin des années 1930, outre la rupture imposée par les grands événements historiques – Guerre Civile en Espagne et Seconde Guerre Mondiale – il semble que les territoires esthétiques que l’on recherche à travers la marionnette soient en grande partie intégrés dans la pratique théâtrale. Brecht a systématisé dans ses pièces et ses écrits théoriques les techniques de distanciation. Les scènes officielles ont donné leur place à des spectacles tendant vers le « théâtre total », et les dramaturges ont intégré la subversion des genres traditionnels – comédie, tragédie, drame bourgeois, comédie de mœurs et autres – dans leurs nouvelles techniques d’écritures. La marionnette, à la fois parce qu’elle s’est diluée dans ces nouvelles pratiques, et peut-être parce qu’on n’a plus besoin d’elle et de ses traditions pour mener un combat esthétique, n’est plus au centre des préoccupations des nouvelles avant-gardes.

C'est la dialectique critique et expérimentale qui se construit autour de la marionnette dans ce corpus – comme l'indique le titre, la marionnette fut à la fois la « conscience critique » et le « laboratoire » du théâtre – qui oriente l'architecture d'ensemble de la thèse.

La majorité des expériences marionnettiques du tournant du siècle s'élaborent à partir d'un théâtre presque mort – le théâtre de marionnettes dans ses formes traditionnelles – contre un théâtre qu'on aspire à détruire – le théâtre officiel. Cette confrontation a lieu le plus souvent dans le cadre de groupes d'avant-garde plus ou moins importants qui ont animé les « théâtres d'art » du début du 20^{ème} siècle. À partir de ces trois champs du théâtre – traditions de la marionnette, théâtre officiel, groupes d'avant-garde – s'édifie l'objet de notre étude : une utopie théâtrale centrée autour de la marionnette, chargée à la fois de rendre à la scène un pouvoir métaphysique et de la régénérer en lui infusant l'énergie du théâtre populaire.

Dans ce contexte, la marionnette a été l'instrument de multiples stratégies d'attaque et de subversion du théâtre officiel : théories (essentiellement des discours contre le réalisme et l'acteur), subversion des piliers du théâtre « bourgeois » (la morale et le langage), inscription de cette subversion au cœur de l'écriture (méta-théâtralité et parodie), contestation idéologique et politique, notamment en Espagne où l'on fait un réel usage politique de la marionnette au théâtre.

En même temps qu'elle démonte le théâtre, la marionnette le reconstruit dans des termes nouveaux, selon un procédé de fabrication revendiqué par le Père Ubu : « Cornegidouille ! nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés.⁷ » À partir de l'usage critique qu'on en fait, il semble que la marionnette participe au retournement théorisé par Brecht à travers la notion de distanciation : elle nourrit des techniques de rupture avec l'identification et de recul commentatif par rapport l'action. Ces mises à distance s'appliquent aussi à la vision scénique, notamment à travers la figure hybride de l'acteur-marionnette, qui se déploie dans des formes multiples. Les recherches intenses menées autour de ce nouveau corps théâtral constituent alors un cadre privilégié d'expérimentation de la rencontre des arts sur la scène, pour un théâtre qui ne se conçoit plus comme la mise en œuvre d'une action, mais plus largement comme une animation de la matière et une mise en jeu des métamorphoses du vivant.

Si l'on n'avait pas encore interrogé de front la fonction critique de la marionnette au tournant du siècle, on n'avait pas non plus jusqu'ici envisagé ce réinvestissement de la

⁷ Alfred JARRY, citation liminaire d'*Ubu enchaîné*, dans *Œuvres complètes*, tome I., Paris, Gallimard, 1972, p. 425-462, p. 425.

marionnette par les avant-gardes avec la volonté claire de dégager les lignes de force d'un corpus de textes dramatiques et de les considérer d'un point de vue littéraire.

Ainsi, c'est le degré d'usage dramaturgique de la marionnette qui a justifié notre partage entre des textes « marionnettiques » et les autres textes. Nous avons donc défini un corpus de pièces « marionnettiques », ce terme étant le seul que nous ayons trouvé pour rassembler des œuvres écrites « pour », « avec », « à la manière de », « en pensant à » la marionnette. Cet ensemble est justifié par le critère suivant : la marionnette y est présente de façon importante, soit en tant que telle (les pièces spécifiquement destinées aux marionnettes), soit dans un dispositif de théâtre dans le théâtre qui occupe une fonction structurelle, soit parce qu'elle oriente profondément les choix d'écriture (forte désincarnation ou marionnettisation des personnages par leur caractérisation, intégration de jeux de scène empruntés au théâtre de marionnettes populaire notamment). Les autres textes, même sous-titrés « pour marionnettes », lorsqu'ils ne présentent qu'une relation superficielle et simplement métaphorique avec la marionnette (par exemple, des hommes menés par leurs intérêts comme des marionnettes par leurs fils, sujet d'une pièce « *para muñecos* » de Jacinto Benavente⁸), ont été écartés de ce corpus et placés dans la catégorie des « autres textes dramatiques » convoqués dans ce travail. Ce choix porte sa part de subjectivité, et certaines œuvres restent pour nous tangentes, inspirées par le théâtre de marionnettes mais soumises à tellement d'autres influences que la présence de la marionnette s'y efface. C'est le cas par exemple pour *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca. C'est alors la conjonction de l'intérêt permanent de Lorca pour les marionnettes, des éléments apportés par l'éditrice sur la genèse du texte⁹ et de certaines déclarations de l'auteur à propos de sa pièce, qui nous a conduite à l'intégrer à nos analyses.

À cet égard, la marionnette est à la fois un sujet d'investigation et un prisme qui permet de lire autrement des œuvres appartenant au patrimoine littéraire des pays concernés : l'objet de cette étude est aussi la relecture d'une littérature. Qu'est-ce que ces considérations sur la marionnette peuvent apporter aujourd'hui aux lecteurs ou aux spectateurs du théâtre de Maeterlinck, d'Alfred Jarry, de García Lorca ou de Valle-Inclán – puisque ce sont les quatre noms, parmi les auteurs principaux de notre corpus, qui se sont imposés aujourd'hui ?

⁸ Jacinto BENAVENTE, *Los Intereses creados*, Madrid, Cátedra, 1995 (1907). Dans cette œuvre sous-titrée « *farsa para muñecos* », l'intrigue, le jeu des acteurs et les personnages doivent en réalité beaucoup plus à la *commedia dell'arte* qu'aux marionnettes.

⁹ Voir l'étude de Margarita Ucelay dans Federico GARCÍA LORCA, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 2002 (1938) (L'œuvre date vraisemblablement de 1926).

Il ne s'agit donc pas d'analyser « le théâtre de marionnettes des avant-gardes » ni « la dramaturgie de la marionnette au tournant du siècle », mais les manifestations de la marionnettisation du théâtre et ses contours problématiques. Cette « marionnettisation du théâtre » existe indéniablement, et elle engage des choix esthétiques particuliers. Elle ouvre sur la scène du tournant du siècle des territoires privilégiés qui rejoignent les grandes réformes théâtrales du début du 20^{ème} siècle. La marionnette et son théâtre, tels qu'on les explore et qu'on les reconstruit à ce moment là, représentent, par rapport à d'autres formes de spectacles venues alors nourrir les expériences des avant-gardes comme le cirque, la pantomime ou la danse, un concept qui synthétise d'une façon particulièrement efficace les grands enjeux du théâtre moderne.