N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Le geste défaillant de la marionnette

Carole GUIDICELLI2

Édition électronique :
URL : https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2626-le-geste-defaillant-de-la-marionnette
DOI : numerev_2603
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : GUIDICELLI2, C. (2025) Le geste défaillant de la marionnette. *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2603

Sous l’influence de Kleist et de Craig, la marionnette est devenue un modèle du corps humain en mouvement, comme en témoignent les esthétiques modernistes du XX^{e} siècle. Pourtant, sur la scène contemporaine, la marionnette représente souvent des corps empêchés, déformés, meurtris ou abîmés ; elle devient alors le support privilégié de l’expression du geste défaillant de l’humain et de sa vulnérabilité physique. C’est précisément pour sa facilité à faillir et à défaillir que la marionnette trouve sa place dans un certain nombre de pièces écrites en Europe de l’Ouest au début du XXI^{e} siècle. Prenant appui sur l’étude d’un corpus de textes d’auteurs français, anglais et italien, l’article examine comment cette défaillance du geste et ces ratages du corps s’inscrivent dans l’écriture dramatique et quelles visions de l’être humain et du monde ils nous donnent à voir. Par sa capacité à évoquer, de manière poignante, à la fois la fragilité de toute forme de vie et la réification du monde, la marionnette peut prendre le relais des mots pour donner à voir l’indicible.

Abstract

Under the influence of Kleist and Craig, the puppet was presented as a model of the human body in movement, as reflected in the modernist aesthetics of the 20th century. However, on the contemporary stage, puppets often show bodies that are impeded, twisted, wounded or damaged, making them the ideal medium for expressing the human body's failing gestures and physical vulnerability. Precisely because they fail and falter so easily, puppets can find their way into Western European playwriting at the beginning of the 21st century. Based on the analysis of a corpus of texts by French, English and Italian authors, the article examines how these faulty gestures and these failures of the body find their way in dramatic writing, and what visions of the human being and the world they give us to see. Through its ability to suggest, in a poignant way, both the fragility of all life forms and the reification of the world, the puppet can take over from language to show the unspeakable.

Mots-clés :
Vulnérabilité, Corps, Vulnerability, Réification, Body, Marionnette, Geste défaillant, Pièce pour marionnette, Objectification, Puppet, Failing gesture, Puppet theatre

---

Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet PuppetPlays (financé par l'Union Européenne à travers le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020, ERC GA 835193) et en constitue l'un des résultats.

« There is a crack, a crack in everything,

That's how the light gets in. »

Leonard Cohen, *Anthem* (1992)

Dans la lecture devenue classique du texte de Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes[1] » (1810), renforcée un siècle plus tard par le rêve d'Edward Gordon Craig sur la figure de la Surmarionnette, la marionnette est un modèle du corps humain en mouvement qu'elle dépasse en précision, en exactitude et en beauté. On sait combien cette utopie a eu un impact fondateur pour les esthétiques modernistes et avant-gardistes du XX^{e} siècle, au Bauhaus notamment[2].

Cependant, sur la scène contemporaine des marionnettes, de tout autres images du corps sont souvent données à voir : des corps empêchés, meurtris, abîmés. La marionnette apparaît alors comme le support d'une image fragilisée de l'humain. Cette image n'est pas seulement l'œuvre d'artistes plasticiens influencés par l'hyperréalisme, l'art brut ou encore la nouvelle figuration. Elle est aussi marquée par l'héritage du théâtre de la seconde partie du XX^{e} siècle (notamment les pièces de Samuel Beckett et les spectacles de Tadeusz Kantor), ainsi que par la danse contemporaine qui, à travers des univers chorégraphiques émancipés des canons de la danse classique puis moderne, n'hésite plus à mettre en scène des corps hors normes, ou encore vieillissants, blessés ou empêchés[3].

Le recours à la marionnette s'inscrit aujourd'hui dans de multiples perspectives. Mais il résulte aussi, et peut-être d'abord, d'un projet dramaturgique que l'on pourrait résumer en ces termes : la marionnette est l'instrument choisi pour représenter le geste défaillant de l'humain et sa vulnérabilité physique.

Mais qu'est-ce qu'un geste défaillant, à quels états de corps donne-t-il naissance et, plus encore, comment s'inscrit-il dans l'écriture ? Le geste défaillant s'apparente à un geste raté, tel que le définit par exemple Anne Pellois dans son entretien avec le

chorégraphe Loïc Touzé, selon une double valeur axiologique, c'est-à-dire dans ses aspects à la fois positifs et négatifs :

> 1. Ne pas partir, ne pas avoir lieu, avorter. […] Le verbe [rater] est utilisé au départ pour désigner un coup de feu qui ne part pas.
>
> 2. Ne pas réussir. Ne pas obtenir le résultat souhaité ; il se passe quelque chose, mais ce n'est pas la chose attendue.
>
> 3. Manquer l'occasion, la rencontre, laisser passer quelque chose qui aurait pu advenir d'une relation et qui ne se passe pas[4].

Si derrière le geste défaillant se profile toujours le risque d'un geste raté, il ne se confond pourtant pas entièrement avec lui : la défaillance échappe au constat immédiat du ratage en ce qu'elle n'en a pas le caractère définitif. Ponctuelle, accidentelle ou même structurelle (mais souvent cachée), elle laisse néanmoins deviner d'autres horizons que celui de l'échec et ouvre à de multiples interprétations. Elle dessine une faille, signale une faiblesse, un manquement (souvent pardonnable ou réparable) ou une perte (plus ou moins compensable). Quant à la vulnérabilité qu'elle révèle, celle-ci peut se révéler provisoire ou bien, au contraire, intrinsèque à l'être, à l'objet ou au système qui en fait l'épreuve.

L'hypothèse ici avancée est celle de la marionnette comme support et instrument privilégiés d'une manifestation de la défaillance au théâtre : une défaillance qui anticipe ou dépasse le potentiel de figuration de la marionnette et sa dimension plastique pour s'inscrire dans le projet dramaturgique des écrivains, au cœur même de leur geste d'écriture.

C'est ce que je me propose d'examiner à travers quatre pièces avec marionnettes – anglaise, françaises ou italienne –, toutes publiées dans les années 2000. Ces œuvres, de Neil Bartlett, Jean Cagnard, Marta Cuscunà ou encore Catherine Zambon, correspondent à différentes démarches d'écriture à l'égard de la marionnette. Que les textes de ces auteurs répondent ou non à une commande, qu'ils naissent au plus près du plateau ou bien qu'ils découlent d'un rêve autour de l'objet, la marionnette (quelles que soient les formes qu'elle prend) s'y impose chaque fois comme un point de départ et une nécessité.

Analyser les composantes d'une poétique du geste défaillant dans l'écriture dramatique implique d'étudier comment cette écriture s'élabore en fonction des mouvements des marionnettes dans l'espace, des situations dramatiques et des représentations du corps que ces marionnettes véhiculent. Les gestes défaillants, au service de la création

d'images-corps et d'images-mondes, traduisent parfois la tension entre d'un côté un corps sublimé, idéalisé dans la danse, le rêve ou le souvenir, et de l'autre un corps déficient, voué au ratage. Souvent symptomatiques d'une réification du monde, ils deviennent alors autant de point de bascule vers l'absurde, voire l'effroi.

1. CORPS SUBLIMÉ VS GESTE DÉFAILLANT : UNE TENSION ONTOLOGIQUE DE LA MARIONNETTE ?

Prenant le contrepied de l'image idéale élaborée par Kleist d'une marionnette dont le corps, libéré de toute intentionnalité, est habité par la grâce, Catherine Zambon, dans sa pièce *Les Balancelles* créée en 2002, élabore une dramaturgie autour d'un corps de ballerine hors-norme, celui de La Lalue, incapable de danser sans chuter. La didascalie initiale de la pièce met en scène son apparition incongrue, dans un espace non moins étonnant : les toits d'un opéra. La Lalue s'y hisse avec difficulté et son corps nous apparaît d'abord par morceaux, telle une figure désarticulée et abîmée. On perçoit au bruit de sa respiration l'effort physique qu'elle fournit pour se hisser sur les toits. Quand on découvre enfin, avec surprise, ce corps énorme, l'autrice a soin de contrebalancer sa description par une série d'adjectifs valorisants qui désamorcent tout jugement négatif susceptible de se former dans l'esprit du lecteur :

> D'abord une main, puis un bout de corps. Difficulté de l'ascension. Elle est épuisée, essoufflée. C'est une silhouette impressionnante, ronde, immense, lourde, mais belle, lumineuse, enfantine. Rousse, trop maquillée. Elle est vêtue légèrement, un genre de tutu de danse fait de voile et de dentelles. Elle porte des chaussons de danse. Tout cela un peu piteux, délavé[5].

Aux antipodes des canons de la danse classique, le corps de La Lalue se montre impropre à l'exécution des mouvements dansés les plus élémentaires : « *Une fois arrivée en haut* », continue la didascalie, « *elle fait quelques pas de danse maladroits, elle s'écroule, se relève, recommence et finit par boitiller. On comprend qu'elle a mal au pied*[6]. »

La défaillance des gestes de la ballerine, à l'origine de sa blessure, souligne aussi un échec artistique qui ouvre une faille ontologique : une danseuse incapable de danser n'est plus rien. La Lalue, ne parvenant même plus à tenir debout sur ses jambes, ne

semble plus qu'une enfant qui n'aurait pas encore appris à marcher.

Depuis les toits de l'opéra, elle s'adresse à sa chienne Waterproof, restée sur le trottoir, dans un long monologue lui-même boiteux et enfantin. Elle doit s'y reprendre à plusieurs reprises pour relater le désastre de son audition devant le corps de ballet. La scène qu'elle essaie de nous dépeindre est en forme de ritournelle déséquilibrée : on comprend qu'elle est tombée en scène et qu'après sa chute, sa chienne s'est précipitée sur le plateau, sous les rires tonitruants des autres danseuses, pour interdire à quiconque de l'approcher. Incapable de supporter que son rêve de danseuse s'écroule, La Lalue a décidé de se suicider en sautant du haut du bâtiment :

> Vais crever aujourd'hui, reste en bas,
>
> Waterproof, regarde pas. Attends-moi tout en bas. Vais tomber.
>
> Trop de rires ici-bas
>
> et mon pied tout foutu.
>
> Pas personne pour secourir La Lalue ?
>
> Vais crever aujourd'hui, je crois bien. Vais tomber.
>
> Hop[7].

Et la didascalie d'indiquer : « *Elle se jette dans le vide*[8]. »

Le discours mime ici une défaillance des gestes conduisant à la perte du sujet, y compris sur le plan grammatical avec l'effacement du pronom « je ». L'appel à l'aide lancé par la marionnette suicidaire (« Pas personne pour secourir La Lalue ? ») n'est entendu par aucun autre personnage, mais il l'est en quelque sorte par l'autrice qui, en donnant un nouveau destin, après son suicide, à cette danseuse ratée, la sauve et l'élève par son geste d'écriture. Après la mort, La Lalue échappe en effet à la gravité pour devenir une marionnette portée par les airs, presque un nuage. Bientôt rejointe dans le ciel par une toute petite marionnette de princesse espagnole (elle aussi défunte suite à un accident de balancelle), La Lalue trouve l'amour. Son corps, auparavant lourd et gauche, se change en une matière moelleuse, douce et sensuelle dans laquelle sa petite compagne vient se lover avec délectation…

Cet envol de La Lalue réalise ainsi, sous la forme d'une image scénique, le projet initial

des *Balancelles*. Revenant sur la genèse de sa pièce, Catherine Zambon confie le coup de cœur qu'elle a ressenti, à l'occasion de rencontres d'écriture entre marionnettistes et auteurs, pour une poupée de grosse danseuse rousse en tutu que présentait une compagnie de marionnettistes[9]. Mais ce coup de cœur était accompagné d'un sentiment de malaise : cette figure féminine, engoncée dans un costume bien trop petit pour elle, laissait voir de manière obscène la touffe laineuse de son sexe… Catherine Zambon ressent immédiatement le besoin de sauver cette femme injustement condamnée, selon elle, à « la drôlerie et à l'échec[10] ». Elle la rebaptise donc La Lalue et la choisit comme personnage principal de façon à « énoncer à travers elle la grâce contenue dans ces immenses corps obèses auxquels la scène ne peut offrir que le tragique destin du rire et de la compassion[11] ».

Si nous réexaminons sous cet angle le parcours de la marionnette dans la pièce, nous voyons donc comment la tension initiale entre le rêve de la danseuse et son corps défaillant se trouve finalement dépassée grâce au geste d'écriture. Un dépassement du même ordre est à l'œuvre dans l'essai de Kleist *Sur le théâtre de marionnettes*, si l'on suit l'analyse qu'en donne Bernard Dort. Selon lui, « Kleist oscille entre l'utopie d'un théâtre qui, tout artificiel qu'il soit, ne ferait qu'un avec la nature, et le refus de ce théâtre, dégradé aussitôt qu'il devient le fait des hommes et qu'il entre dans le mouvement de la répétition et de la durée[12] ». Or, poursuit-il, l'auteur nous désigne ainsi ce qui doit être « le rêve et la tâche cardinale de tout théâtre[13] » : en passant « par la dégradation de la répétition et par un affrontement à l'animalité du corps », « nous fa[ire] découvrir une "nouvelle ouverture sur le paradis"[14] ». Cependant, dans la perspective kleistienne, ce n'est qu'au prix d'un tel affrontement, en goûtant une deuxième fois au fruit de l'arbre de la connaissance, que le danseur surmontera ses défaillances et retrouvera la grâce aux sens esthétique et religieux du terme. Pour Catherine Zambon, en revanche, la fin des gestes défaillants passe par une mort symbolique, transfigurée par la découverte de l'amour et du plaisir.

C'est une tension comparable entre corps idéal et corps défaillant qui innerve l'écriture de la pièce *Or You Could Kiss Me*[15] (Ou bien tu pourrais m'embrasser) (2010), fruit de la collaboration de l'écrivain et metteur en scène anglais Neil Bartlett avec la *Handspring Puppet Company*[16], la célèbre compagnie sud-africaine de théâtre de marionnettes dirigée par Basil Jones et Adrian Kohler.

Inspiré d'éléments biographiques des deux directeurs artistiques, le texte retrace l'histoire d'amour d'un couple homosexuel en Afrique du Sud, selon une double perspective temporelle. L'action se déroule sur 13 jours, dans la petite ville de Port Elisabeth (près du Cap) durant l'hiver 2036, mais avec une série d'aller-retours dans le passé de l'été 1971 au Cap. Nous suivons ainsi le couple depuis l'éblouissement de la rencontre jusqu'aux adieux déchirants au seuil de la mort. Tandis qu'Adrian Kohler et Basil Jones représentent sur scène les deux protagonistes masculins, A et B, tels qu'ils sont aujourd'hui, leurs homologues du futur (A et B, âgés de 85 et 86 ans) sont figurés par deux marionnettes presque de taille humaine, de même que leurs doubles jeunes (A et B à 19 et 20 ans). La dramaturgie de la pièce repose ainsi sur une double tension :

l'une entre les corps marionnettiques jeunes et athlétiques rappelés par les souvenirs et ceux, vieillis et diminués, des marionnettes du futur ; l'autre, entre la précision et le contrôle absolu des gestes des manipulateurs et l'effort, les approximations, voire les ratages des corps vieillis dans l'accomplissement des gestes les plus simples. Chaque marionnette est manipulée par trois marionnettistes (dont Jones et Kohler eux-mêmes) qui, toujours visibles du public, peuvent d'autant plus facilement être assimilés à des aidants que le vieux B, atteint d'un cancer du poumon en phase terminale, peine à se déplacer et à respirer. C'est ainsi que le texte de Bartlett s'approche souvent d'une partition de jeu où la parole s'efface, comme dans la séquence liminaire intitulée « L'entrée » (« *The Entrance* ») qui se déroule dans les couloirs bruyants de l'hôpital, alors que le vieux A pousse le fauteuil roulant du vieux B sous le regard des A et B d'aujourd'hui (Kohler et Jones) qui ne prennent pas part à la manipulation : « A et B reconnaissent leurs futurs eux-mêmes » (« *A and B recognize their future selves*[17] »).

> OLD B veut quelque chose… une cigarette. Son masque à oxygène est difficile à enlever, tout est difficile.
>
> LES ASSISTANTS se tournent vers A et B pour obtenir de l'aide.
>
> A est le premier à faire un geste et à aller aider.
>
> Le VIEUX A allume une cigarette au vieux B. Au moment où la flamme s'allume, A et B se regardent.
>
> Le VIEUX B fume sa cigarette. La fumée s'enfonce dans ses poumons ravagés et impénitents.
>
> La maladie du VIEUX B le menace d'une terrible quinte de toux[18].

Neil Bartlett révèle comment le texte de la pièce s'est élaboré en fonction des différents tempos de la manipulation des marionnettes sur le plateau, c'est-à-dire en se confrontant à des questions liées au poids des corps, au mouvement empêché et aux gestes défaillants. L'écrivain en fournit un exemple significatif : « pour des jeunes de 19 ans, même les plus en forme, un grand plongeon dans l'Océan Indien glacial est un défi ; à 86 ans, traverser une pièce sans aide peut être une quasi-impossibilité » (« *for even the fittest of 19-year-olds, a high dive into the freezing Indian Ocean is a challenge; at 86, crossing a room unaided can be a near-impossibility*[19] »).

Bartlett confie que, dans cette pièce, la place de la parole par rapport au jeu des marionnettes s'est révélée complexe à négocier. C'est d'abord par l'écriture du mouvement que le flux de pensée des personnages se donne à voir : dans les vagues

de souvenirs qui apparaissent ou disparaissent, chaque défaillance de la mémoire provoque une rupture dans le geste, une immobilité soudaine ou un sursaut. Plus encore que sur la chorégraphie d'ensemble des corps marionnettiques, l'écriture a donc dû se concentrer sur leurs micromouvements. Substituant ainsi le geste à la parole, le texte laisse aussi souvent que possible prévaloir le mouvement du corps sur celui de la phrase prononcée. Telle est la fonction des nombreuses didascalies qui, dans la pièce, véhiculent les images des corps en mouvement tout en mettant souvent l'accent sur le travail du souffle : cette mise en évidence de la respiration, essentielle dans la pratique de Jones et Kohler pour donner vie aux marionnettes, souligne également ce qui fait défaut au vieux B, fumeur incorrigible qui va mourir d'un emphysème.

La fin de la scène 2 intitulée « Le rêve » (« *The Dream* ») illustre la façon dont la parole, le mouvement et le souffle se tissent ensemble à travers l'entrecroisement des répliques et des didascalies. Endormi aux côtés du vieux A, le vieux B rêve à partir d'un souvenir de jeunesse. Une didascalie pose la situation : « Ils jouent à cache-cache dans l'eau – le jeune A se cache, le jeune B cherche – ils retiennent leur souffle sous l'eau et explosent lorsqu'ils remontent à la surface » (« *They play hide and seek in the water — YOUNG A hides, YOUNG B seeks — they hold their breath underwater, and they explode when they surface*[20] »).

Les mouvements de plongeon et de nage en apnée des personnages se traduisent, en termes de manipulation, par le vol plané et le piqué des marionnettes qui, tels des oiseaux, s'arrachent à la gravité terrestre. La nage devient une parade amoureuse qui culmine dans une jouissance intense exprimée par une puissante expiration. Le bref échange dialogué qui suit nous ramène au jeu d'enfants.

> Jeune B : Où es-tu ?
>
> Jeune A : Par ici.
>
> Jeune B : Je te vois[21].

Puis le rêve tourne au cauchemar :

> Le jeune A s'éloigne en nageant puissamment et le jeune B ne le trouve pas ; il panique - il ne peut plus retenir son souffle, il commence à se noyer dans l'eau profonde et froide - et le vieux B se réveille terrifié dans la nuit, haletant, marmonnant d'abord, puis criant dans une panique

épouvantable[22].

La didascalie montre comment l'attention du spectateur, via le travail du souffle accompli par les manipulateurs, se déplace depuis la marionnette du jeune B vers celle du vieux B soudainement en proie à la suffocation et qui se réveille brutalement dans un cri d'angoisse.

Le retour brutal à la vie quotidienne du vieux couple à travers le dialogue qui s'ensuit ne signale pas simplement la peur de la mort imminente de B, mais exprime aussi son angoisse plus radicale, celle de l'effacement de toute trace de ce que fut leur histoire : « Il ne restera plus rien !!! Rien !!! Plus rien ! », s'exclame le vieux B (« *There will be nothing left!!! Nothing!!! Nothing left*[23] ! »).

Les mouvements de respiration de la marionnette, dans la pièce, semblent donc constitutifs à la fois de ce qui fait la grandeur et la beauté de cet instrument et de ce qui trahit sa fragilité et dessine l'horizon de sa défaillance. Dans la première scène de la pièce, quand le vieux B sort de l'hôpital et marche quelques pas jusqu'au taxi qui l'attend, il manque soudain de souffle. Une didascalie indique alors : « Le spectacle s'arrête un instant, et nous entendons le vieux B se battre pour respirer » (« *The show stops for a moment, and we hear Old B fighting for breath* »[24]). C'est parce que la marionnette court sans cesse le risque de la défaillance respiratoire qu'elle est une métaphore saisissante de la fragilité de la condition humaine.

Dans un entretien lors duquel on demande aux marionnettistes de la *Handspring Company* ce qui constitue la singularité de cet instrument, ceux-ci insistent notamment sur sa grande capacité à échouer (« parce que la marionnette peut échouer », « *because the puppet can fail*[25] »). En particulier, expliquent-ils, dans l'exécution des petites actions du quotidien : se lever d'une chaise, prendre un verre sur une table et le boire, par exemple, constitue un défi pour un marionnettiste, tant la préhension d'un objet par une marionnette est toujours une action difficile à réaliser. Cependant, lorsque la marionnette y parvient, ces actions quotidiennes prennent alors une portée extraordinaire et nous donnent l'impression de les voir effectuer pour la toute première fois.

Cette maladresse constitutive de la marionnette permet de mettre en valeur différentes fêlures ontologiques de l'être humain : son besoin de reconnaissance et d'amour (Zambon, Bartlett), sa peur du vieillissement, son angoisse de la disparition qui, au-delà de son propre corps, s'étend à l'ensemble d'un univers physique et mental (Bartlett). De tout cela, les gestes défaillants sont autant de symptômes.

Mais, portés par les marionnettes, les gestes défaillants peuvent aussi s'imposer, chez plusieurs auteurs contemporains, comme la métaphore de l'échec de l'homme dans le monde capitaliste quand il est réduit à sa simple apparence physique et que sa valeur

se résume à sa seule force de production.

2. GESTE DÉFAILLANT ET RÉIFICATION DU MONDE

Dès 1923, dans *Histoire et conscience de classe*, Georg Lukács explique comment le capitalisme, en isolant les individus et en rationalisant l'organisation sociale à travers des approches uniquement techniques centrées sur la productivité marchande, opère une « réification » (*Verdinglichung*) du monde. Selon le philosophe hongrois, la « forme marchande » s'étend ainsi à l'« ensemble des manifestations vitales de la société[26] ».

À la lumière de la thèse de Lukács, il est aisé de comprendre l'intuition de Jean Cagnard qui, désireux d'écrire une parabole sur la précarité face au monde du travail, opte pour les marionnettes. C'est ainsi que *L'Entonnoir* (2007) relate l'itinéraire d'un personnage nommé Précair qui, ayant perdu son emploi de boulanger, perd aussi ses bras et se change rapidement en homme de bois. Tandis que les hommes qu'il croise ont parfois plus de deux bras voire de deux jambes, ce qui démultiplie leur force de travail tout en leur assurant une place confortable dans le monde, lui se retrouve impuissant et rapidement exclu de tout ce qui constitue une vie d'homme.

C'est d'abord Zalou, sa femme, qui le quitte, lui reprochant, plus encore que la perte de son emploi, sa nouvelle condition physique.

> Zalou : Tu reviens à la maison avec des bras tout raides. Tu ne m'aimes pas.
>
> Précair. Moi, je t'aime avec ces bras-là. C'est pas des bras qui empêchent d'aimer.
>
> Zalou : Une femme, on ne peut pas l'aimer avec du bois.
>
> Précair : Si, on peut.
>
> Zalou : Comment tu fais pour me serrer contre toi ?
>
> Précair: Avec mes jambes.
>
> Zalou : Et pour me caresser ?
>
> Précair : Avec les pieds.
>
> Zalou : Avec les pieds, c'est pas de l'amour.

> Précair : Si, il y a plein d'amour dans les pieds.
>
> […]
>
> Zalou : Je ne peux plus vivre avec toi maintenant. Tu es devenu étrange.
>
> Précair : Je suis le même, Zalou. À l'intérieur, je n'ai pas changé.
>
> Zalou : Quand je vois tes bras, j'ai envie de les brûler. Alors je vais faire ma valise[27].

Les gestes d'amour comme l'étreinte ou la caresse sont eux aussi soumis à une rationalisation instrumentale des comportements. Quand ils sont défaillants, ils deviennent un facteur d'exclusion. Aux yeux de sa femme, Précair n'est plus qu'un monstre, un être hybride entre le végétal et l'objet, et constitue par son existence même une aberration qui appelle la destruction.

La défaillance des gestes, première étape d'un processus de réification, prépare la chute du personnage, au sens propre comme au sens figuré, et annonce la perte de son statut d'être humain.

Pour comprendre l'ensemble du processus qui affecte Précair, il est important de revenir au début de la pièce. Le protagoniste, assis sur un banc, y observe un arbre dont une branche est prête à tomber. Mais la chute attendue ne se produit pas et c'est le bras du personnage qui tombe, privant ainsi Précair de son outil de travail. La pensée de Lukacs s'avère encore une fois éclairante. Dans la lignée de Marx, le philosophe hongrois souligne en effet comment la productivité, valeur suprême du monde marchand, s'insinue peu à peu dans les consciences et au sein des relations les plus intimes, isolant les individus et réduisant leur vie et leur rapport au monde à un calcul. Au final, cette « réification des consciences » se traduit, selon lui, par une « attitude contemplative[28] », c'est-à-dire une impuissance à agir sur le monde pour le transformer et lui donner du sens. De cette passivité qui frappe tout particulièrement la classe ouvrière, Lukacs espère voir surgir une prise de conscience collective et salutaire conduisant à un sursaut révolutionnaire.

Tel serait peut-être le sens de la parabole contenue dans *L'Entonnoir* à travers le processus de transformation physique et mentale du personnage. Alors que les jambes de Précair deviennent à leur tour des branches qui restreignent sa mobilité, le personnage se met à déployer une énergie étonnante. À la scène 6 de la deuxième partie de la pièce intitulée « Rue du boulot. Bout du rouleau », Précair s'efforce, mais en vain, de pénétrer dans la seule échoppe de la rue qui représente pour lui « le royaume du travail ». Cependant, nous indique la voix didascalique, « l'échoppe devient une

proie qui se ne cesse de lui échapper[29] ». Puis la rue se métamorphose en serpent. La voix didascalique poursuit :

> Précair se défend, revient à la charge, une lutte s'engage entre lui et la rue : il veut du boulot ! Mais la chaussée prend des positions stupéfiantes face à un homme un peu rigide des membres, avouons-le. Et ce qui doit se passer se passe : une ruade plus déterminée qu'une autre envoie Précair au tapis, et la rue prend les airs, oui, elle prend les airs, tel un tapis volant et disparaît loin loin à l'horizon, loin des emmerdeurs qui exigent de survivre.
>
> Précair est comme un tas de brindilles sur la chaussée[30].

En adoptant un ton mi-épique, mi-humoristique, tout en convoquant les images d'un combat contre un monstre gigantesque, la même voix didascalique prépare l'échec absolu de l'anti-héros. Précair, malgré son courage, n'a ni la ruse ni l'adresse d'un David, et encore moins la force d'un preux chevalier. La geste de l'homme de bois devient gesticulation impuissante du pantin. Ou peut-être faudrait-il dire que, dans le monde capitaliste contemporain, la bravoure et la détermination d'un seul ne comptent pour rien ? La défaite de l'insignifiant petit bonhomme de bois est totale.

Pourtant, à la scène suivante, Précair réapparait, réparé, ou plutôt recyclé en installation végétale contemporaine, le temps d'un cocktail artistique et mondain. Planté dans un pot de fleurs, il est cependant très loin d'être élevé à la dignité d'une œuvre d'art. Au contraire, il suscite tout à tour l'indifférence, la peur (un homme craint, en le regardant, de perdre ses bras) ou encore des fantasmes loufoques, et finit en partie recouvert par les détritus abandonnés par les invités. Une fois seul, assis sur un banc public, il tente de rassembler les arguments prouvant qu'il appartient encore au genre humain. Le principal repose sur sa capacité à se déplacer :

> Je suis pas une plante. Je suis un homme de l'humanité du monde des gens de la population des individus bipèdes à deux jambes intelligente… Je sais courir… Si je veux je me lève et je cours le cent mètres en deux minutes. En deux jours le cent mètres je le cours si je veux. Une plante, combien de temps il lui faut pour courir le cent mètres ? L'éternité[31].

Dans ce discours, l'accumulation des termes désignant le genre humain relève davantage de l'auto-persuasion que de la preuve, de même que la démonstration de la

nature humaine par la vitesse de déplacement tourne court avec le passage brutal de « deux minutes » à « deux jours ». L'immobilisation progressive le fait sortir de l'espèce humaine.

D'autres défaillances s'ensuivent, entraînant une nouvelle métamorphose : Précair perd sa tête, remplacée par une bouteille vide au-dessus de son tronc, et il est privé du langage. Sa déchéance se poursuit encore dans la pièce : au milieu des sans-abris qui ne forment pourtant plus qu'une ombre de société humaine rongée par la faim, Précair ne se déplace plus qu'à quatre pattes et s'exprime en aboyant. Seule la mort restaure son intégrité corporelle et lui rend son statut de bipède, ce qui lui permet de gravir un escalier conduisant jusqu'aux cieux.

La métaphore de l'entonnoir, qui donne son titre à la pièce, traduit la glissade continue et inexorable du personnage, sans délivrer pour autant un message politique ou idéologique. La parabole de l'homme qui perd son humanité parce qu'il a perdu son travail passe par l'écriture poétique, laquelle sauve au final ce qui reste de ce petit homme par une transfiguration. La pièce, destinée au jeune public, porte un regard plein de délicatesse et non dénué d'humour sur cette histoire qui, tel un conte d'Andersen, se clôt par la mort du protagoniste. La marionnette, par sa défaillance intrinsèque, permet à l'écrivain de créer des images-corps et des images-mondes à la fois fortes et décalées qui mettent en lumière, avec une distance salutaire pour les enfants, la mécanique sociale implacable qui écrase les humains devenus « surnuméraires » ou « superflus[32] » (Hanna Arendt) et donc « jetables[33] » parce que défaillants.

3. DE LA DÉFAILLANCE À L'EFFROI, OU LA MARIONNETTE AU SECOURS DE L'INDICIBLE

Ce processus de réification, poussant à l'élimination d'une humanité condamnée parce que considérée en elle-même comme « défaillante », a trouvé son exacerbation sous le régime national-socialiste allemand à travers la mise en place des camps d'extermination.

« Auschwitz », ce territoire de l'innommable et de l'infigurable, où l'humain n'est plus qu'une chose condamnée à disparaître en fumée, la marionnette peut l'habiter. Par sa capacité à passer imperceptiblement de l'animé à l'inanimé, à investir les états intermédiaires entre la vie et la mort ainsi qu'entre la forme et l'informe, la marionnette repousse les limites auxquelles se heurtent les corps vivants des acteurs pour

représenter l'extrême. *È bello vivere liberi* (C'est beau de vivre libres), la pièce de Marta Cuscunà (2009), actrice, marionnettiste et metteuse en scène italienne, le montre bien. C'est l'adaptation de la biographie d'une célèbre figure de la résistance au fascisme pendant la Seconde Guerre mondiale, Ondina Peteani : celle-ci a porté inscrite sur un bout de papier, tout au long de sa vie, la phrase servant de titre au spectacle.

È bello vivere liberi se construit autour d'une rupture, à la fois dans le récit et dans le mode de représentation de la protagoniste. En effet, pendant les trois quarts de la pièce, Marta Cuscunà incarne elle-même Ondina, une toute jeune femme portée par sa joie de vivre et sa passion pour la liberté, et qui décide de rejoindre un groupe de partisans communistes. Mais quand Ondina est arrêtée puis envoyée à Auschwitz, l'actrice renonce à l'incarner et se met en retrait pour laisser place à une marionnette. En effet, un corps vivant en pleine santé lui paraît impropre à représenter celui décharné et presque fantomatique d'une déportée. Refusant également de recourir aux archives photographiques afin d'éviter que les spectateurs ne détournent immédiatement leurs yeux d'images insoutenables, elle choisit une poupée longiligne, à la tête démesurément grande et aux yeux exorbités et cernés de noir, pour figurer la déportée Ondina. La bascule qui s'opère entre le corps vivant et débordant d'énergie de la jeune actrice et la figure blanche et maigre de la marionnette est saisissante pour le spectateur. La longue séquence quasi muette qui s'ensuit résonne d'autant plus fortement qu'elle s'accompagne, pour Marta Cuscunà, d'un changement brutal de fonction dramaturgique : cessant de représenter le personnage d'Ondina, elle devient sa manipulatrice et son bourreau.

> La lumière éclaire le wagon à bestiaux. L'actrice ouvre la trappe et l'on peut voir la marionnette d'Ondina dans le wagon, puis l'actrice soulève le toit du wagon et le place verticalement à côté du train, le couvercle devenant ainsi la cheminée du wagon. La comédienne se place à l'arrière du wagon et enfile ses bras dans deux longs gants en plastique noir. La marionnette regarde autour d'elle. L'une des mains s'approche de la marionnette et lui arrache sa robe, la laissant nue. Un grand bruit de vrille se fait entendre. La marionnette tremble de froid. La main s'approche et lui arrache les cheveux, en même temps qu'un grand bruit de branches cassées se fait entendre. La main ordonne à la marionnette de s'allonger sur le sol. La marionnette s'exécute. La main prépare le bras de la marionnette, puis saisit un tampon de numérotation et, d'un geste sec, appose la marque sur le bras. Le bras se brise en mille morceaux. La marionnette se relève très lentement sur ses genoux et regarde le bras brisé[34].

Habillée de noir et arborant un visage impassible, Marta Cuscunà manipule avec

dextérité la marionnette et les éléments du décor. Elle incarne un agent méticuleux du Mal radical, s'attaquant à des êtres déjà affaiblis. Surtout visible par ses mains gantées de plastique noir, elle devient à elle seule l'allégorie du système concentrationnaire et de la machine à exterminer : la couleur noire renvoie à l'uniforme des SS, les gants réveillent le souvenir des expérimentations atroces pratiquées par les médecins nazis, et les gestes précis et minutieux de la manipulation sont autant de coups portés à la victime, chacun lui faisant perdre une part d'elle-même, ses cheveux ou un bras. De plus, le jeu d'échelle accentue la menace : la disproportion de la main de la marionnettiste, terrifiante dans sa proximité avec le visage de la marionnette, suggère qu'elle pourrait facilement saisir cette dernière et écraser sa tête contre le sol.

Le corps de la marionnette, soumis et impuissant, devient un objet malmené, marqué et partiellement détruit, dont seuls les grands yeux ouverts semblent encore exprimer une détresse humaine, victime et témoin de l'horreur. Le contraste est saisissant entre d'un côté, les micromouvements de la marionnette qui « tremble de froid » (« *trema per il freddo*[35] ») et ceux rapides, fugaces et violents qui lui ôtent toute dignité humaine en la dénudant et en lui arrachant sa chevelure féminine. La marionnette apparaît ici dans une vulnérabilité absolue, acceptant en silence les violences que son bourreau lui inflige. C'est ainsi qu'un « énorme bruit de branches brisées » (« *un forte rumore di rami spezzati*[36] ») déchire le silence avant que la marionnettiste ne saisisse le bras de la poupée pour lui apposer d'un geste sec un numéro et que le membre se fracture en mille morceaux. La dissociation de l'effet sonore et de l'événement renforce encore le malaise produit par la scène.

Un peu plus tard, Ondina voit une jeune déportée ukrainienne en piteux état.

> Une autre marionnette prend vie, semblable à une larve qui regarde la marionnette d'Ondina. [...]
>
> Soudain, une petite fleur rouge s'épanouit sur le sol boueux du wagon. Les deux marionnettes la regardent avec incrédulité. La jeune fille ukrainienne, désespérée, se recroqueville contre le mur. [...]
>
> Soudain, un grand grondement se fait entendre et une main noire entre par une trappe dans la cheminée. La trappe se referme. Ondina reste seule[37].

C'est une expérience limite sur le corps de l'autre que permet la poupée aux membres arrachés, privée de sa dignité et métamorphosée en une chose informe et monstrueuse, incapable de se mouvoir et qu'il devient si facile d'écraser. « [C]elui qu'on n'a pas perçu comme un être humain et qui pourtant est un homme, est transformé en chose afin qu'aucun de ses mouvements ne mette en cause le regard du maniaque[38]», écrit

Adorno. En effet, le maniaque, en nourrissant sa perception erronée de l'Autre par des justifications prétendument rationnelles, s'est conditionné à ne plus voir en cet Autre son semblable, mais un animal ou un objet. Bientôt cet animal ou cet objet sont perçus comme sources de problèmes qu'il importe de régler sans état d'âme.

La pièce de Marta Cuscunà déplace donc, pour le spectateur, les catégories du soutenable et du figurable afin d'obliger le spectateur à se confronter à un double jeu de regards : d'un côté le regard « maniaque » du bourreau qui déshumanise l'être qu'il anéantit, de l'autre le regard de la victime silencieuse dont l'effondrement physique et psychique ne sont plus perceptibles que par quelques tremblements. « Les artistes d'aujourd'hui sont ceux dans les œuvres desquels l'effroi le plus extrême se prolonge dans un tremblement[39] », souligne Adorno. Autant de tremblements qui ébranlent notre humanité.

Pour écrire le léger tremblement qui affecte peu à peu le corps vieillissant et signifier la défaillance qui s'installe, pour exprimer la dégringolade d'un corps, sa réification progressive et son exclusion programmée d'un monde régi par la performance et l'efficience, ou encore pour traduire l'effroi d'un monde totalitaire qui broie les êtres jugés défaillants, la marionnette se révèle un instrument de jeu sans pareil. Parce qu'elle concentre le regard du spectateur sur les micromouvements, mais aussi qu'elle permet d'aller jusqu'au bout du processus d'annihilation des corps, elle repousse les limites du figurable et peut ainsi contribuer à remettre en question les critères dominants de la réussite, de l'efficacité et de la perfection, en pleine conscience de leur potentiel mortifère.

Par sa capacité à dire le monde sans le secours de la parole, elle met au défi l'écrivain en l'obligeant à réinventer un langage. C'est ainsi que les textes examinés opèrent tour à tour par densification, détour, transfiguration ou focalisation sur les mouvements du corps, offrant au marionnettiste une matière de jeu qui lui permet de donner forme à cette « figure du seuil » qu'est devenue la marionnette « intranquille » d'aujourd'hui, oscillant sans cesse entre l'humain et l'inhumain[40]. Revisitant leurs langues, ces mêmes écrivains, sous l'impulsion de la marionnette, les font respirer autrement.

NOTES

---

[1] Voir Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Sillage, « Domaine germanique », 2010.

[2] Voir Didier Plassard, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Lausanne / Charleville-

Mézières, L'Age d'Homme / Institut International de la Marionnette, « Théâtres années 20 », 1992.

[3] Chez Raimund Hoghe ou Thierry Thieû Niang, par exemple.

[4] Anne Pellois, dans Loïc Touzé & Anne Pellois, « 'Amplifier le désastre par la tentative du sauvetage même' – Entretien avec Loïc Touzé », *Agôn [en ligne]*, n°9, 2021, mis en ligne le 17 novembre 2021, consulté le 19 janvier 2024. URL : http://journals.openedition.org/agon/8725.

[5] Catherine Zambon, *Les Balancelles*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, « Nocturnes théâtre », 2002, p. 7.

[6] *Loc. cit.*

[7] *Ibid.*, p. 9.

[8] *Loc. cit.*

[9] Il s'agit de la compagnie Flash Marionnettes, fondée en 1981 à Strasbourg par Corine Linden et Francesca Sorgato.

[10] Catherine Zambon, « De l'origine des Balancelles », https://theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Balancelles/ensavoirplus/idcontent/10214 consulté le 18 janvier 2024.

[11] *Loc. cit.*

[12] Bernard Dort, « Un "voyage autour du monde" », *Théâtre / Public*, n° 43, janvier 1982, p. 68-70.

[13] *Ibid.*, p. 70.

[14] *Loc. cit.*

[15] *Or You Could Kiss Me* a été créé le 5 octobre 2011 dans la salle du Cottesloe Theatre

du Royal National Theatre à Londres.

[16] Fondée au Cap (Afrique du sud) en 1981, la Handspring Puppet Company est aujourd'hui l'une des compagnies de théâtre de marionnettes les plus célèbres au monde grâce à une série de collaborations avec le cinéaste, plasticien et metteur en scène William Kentridge (*Woyzeck on the Highveld* (1992), *Faustus in Africa* (1994), *Ubu and the Truth Commission (*1998), *Il Ritorno d'Ulisse* (1998) et *Confessions of Zeno* (2002), ainsi que grâce à l'immense succès international du spectacle *War Horse* (2007) pour lequel la compagnie a créé et manipulé des marionnettes de chevaux grandeur nature. Plusieurs des spectacles de la compagnie continuent leurs tournées internationales parfois depuis plus de vingt ans.

[17] Neil Bartlett & Handspring Puppet Company, *Or You Could Kiss Me*, London, Oberon books Ltd, « Oberon Modern Plays », 2010, p. 28.

[18] *« OLD B wants something... a cigarette. His oxygen mask proves difficult to get off; everything proves difficult.*

THE ASSISTANTS look to A and B for help.

A is the first one to make a move and go and help.

OLD A lights old B a cigarette. At the moment that the flame is lit, A and B look at each other.

OLD B smokes his cigarette. The smoke goes deep into his ravaged, unrepentant lungs.

OLD B's disease threatens him with a terrible coughing fit. » Ibid.

[19] *Ibid.*, p. 9.

[20] *Ibid.*, p. 34.

[21] *« Young B : Where are you ?*

Young A : Over there.

Young B : I see you. » Loc. cit.

[22] *« Young A swins powerfully away and Young B cannot find him; he panics - he cannot hold his breath any longer, he begins to drown in deep, cold water – and old B*

wakes up terrified in the night, gasping for air, first mumbling, then shouting out in dreadful panic. » Loc. cit.

[23] *Loc. cit.*

[24] *Ibid.,* p. 30.

[25] Basil Jones & Adrian Kohler, « What is unique about puppets in theatre? », https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JcHA4r3EBqk consulté le 18 janvier 2024.

[26] Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe. Essais de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Minuit, « Arguments », (1960), nouvelle édition augmentée 1974, p. 112.

[27] Jean Cagnard, *L'Entonnoi*r, Paris, éditions Théâtrales, « Théâtrales Jeunesse », 2007, p. 17-20.

[28] Georg Lukács, *op. cit.*, p. 117.

[29] *Ibid.*, p. 23.

[30] *Ibid.*, p. 24.

[31] *Ibid.*, p. 31-33

[32] Voir Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme, tome 3 : Le Système totalitaire* [1951], Paris, Seuil, « Points », 1972.

[33] Voir Bertrand Ogilvie, *L'Homme jetable. Essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, Paris, Amsterdam, Hors collection, 2012.

[34] C'est moi qui traduis. Texte original italien : « *La luce illumina il vagone bestiame. L'attrice apre il portellone e si vede il pupazzo i Ondina in lager, poi l'attrice soleva il tetto del vagone, lo mette in verticale accanto al treno, in questo modo il coperchio diventa la ciminiera del lager. L'attrice si sposta sul retro del vagone e infila le braccia in due lunghi guanti di plastica neri. Il pupazzo si guarda intorno. Una delle mani si*

avvicina e le strappa via il vestito lasciendola nuda. Si sente un forte rumore di veno. Il pupazzo treme per il freddo. La mano si avvicina e le strappa i cappelli, contaporaneamente si sente un forte rumore di rami spezzati. La mano ordina al pupazzo di stendersi a terra. Il pupazzo esegue. La mano prepara il braccio del pupazzo, poi afferra un timbro numeratore e con un gesto secco appone il marchio sul braccio. Il braccio si frantuma in mille pezzi. Il pupazzo si alza in ginocchio molto lentamente e guarda il braccio in frantumi. » Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi*, dans *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine, Forum, 2000, p. 63.

[35] *Loc. cit.*

[36] *Loc. cit.*

[37] « *Si anima un altro pupazzo, simile a una larva que guarda il pupazzo di Ondina. […] Improvvisamente, dal surpavimento fangoso del vagone, sboccia un piccolo fiore russo. I due pupazzi lo guardano incredule. L'ucraina, disperata, si rannichia contro la parete. […] Improvvisamente si sente un fortissimo ruggito e una mano nera entra da una botola della ciminiera. La botola si chiude. Ondina resta sola* ». *Ibid.*, p. 63-64.

[38] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Payot, « Religions de l'humanité », 2003, p. 142.

[39] Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1978, p. 158.

[40] Didier Plassard, « Les scènes de l'intranquillité », *Puck. La marionnette et les autres arts*, Institut International de la Marionnette / Éditions L'Entretemps, Charleville-Mézières / Montpellier, n°20, 2014, p. 11-16.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W. *Dialectique négative*, Paris : Payot, collection « Critique de la politique », 1978.

–, *Minima Moralia : réflexion sur la vie mutilée*, Paris : Payot, collection « Religions de l'humanité », 2003.

Arendt, Hannah *Les Origines du totalitarisme*, tome 3 : *Le Système totalitaire* [1951], Paris : Seuil, collection « Points », 1972.

Bartlett, Neil & Handspring Puppet Company *Or You Could Kiss Me*, London : Oberon Books Ltd, collection « Oberon Modern Plays », 2010.

Cagnard, Jean *L'Entonnoir*, Paris : Théâtrales, collection « Théâtrales Jeunesse », 2007.

Craig, Edward Gordon « L'Acteur et la Surmarionnette » [1908], dans *De l'Art du Théâtre* [1911], Belfort : Circé, collection « Penser le théâtre », 1998.

Cuscunà, Marta « È bello vivere liberi », dans *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine : Forum, 2000.

Dort, Bernard « Un "voyage autour du monde" », *Théâtre Public*, n° 43, janvier 1982, p. 62-70.

Feenberg, Andrew « La réalisation de la philosophie : Marx, Lukács et l'École de Francfort », *Philosophie*, n° 133, février 2017, p. 52-67. En ligne : Cairn.info, mis en ligne le 09 mars 2017, consulté le 18 janvier 2024. URL : https://www.cairn.info/revue-philosophie-2017-2-page-52.htm ; DOI : 10.3917/philo.133.0052.

Guéguen, Haud & Jeanpierre, Laurent (dir.) « Lukács : possibilité objective et conscience de classe », dans *La perspective du possible. Comment penser ce qui peut nous arriver, et ce que nous pouvons faire*, Paris : La Découverte, collection « Sciences humaines », 2022, p. 105-124. En ligne : Cairn.info, mis en ligne le 27 janvier 2022, consulté le 18 janvier 2024. URL : https://www.cairn.info/la-perspective-du-possible--9782348067341-page-105.htm.

Kleist, Heinrich von *Sur le théâtre de marionnettes* [1810], Paris : Sillage, collection « Domaine germanique », 2010.

Lukács, Georg *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste* [1923], traduit de l'allemand par Costas Axelos et Jacqueline Bois, Paris : Minuit, collection « Arguments », 1960.

Ogilvie, Bertrand *L'Homme jetable. Essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, Paris : Amsterdam, 2012.

Plassard, Didier *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Lausanne/Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette et L'Âge d'Homme, collection « Théâtres années 20 », 1992.

–, « Les scènes de l'intranquillité », *Puck. La marionnette et les autres arts*, Institut International de la Marionnette/Éditions L'Entretemps, n° 20, 2014, p. 11-16.

Touzé, Loïc & Pellois, Anne « Entretien avec Loïc Touzé : “Amplifier le désastre par la tentative du sauvetage même” », *Agôn* [En ligne], n° 9, 2021, mis en ligne le 17 novembre 2021, consulté le 19 janvier 2024. URL : http://journals.openedition.org/agon/8725 ; DOI : 10.4000/agon.8725.

Zambon, Catherine *Les Balancelles*, Carnières-Morlanwelz : Lansman, collection « Nocturnes théâtre », 2002.

AUTRICE

Carole Guidicelli est ingénieure de recherche au sein du Centre de Recherche RIRRA 21 de l'Université de Montpellier Paul-Valéry et pour le projet ERC PuppetPlays consacré aux pièces pour marionnettes en Europe de l'Ouest du 17e au 21e siècles (financé par la Commission Européenne, Horizon 2020, GA 835193). Docteur en études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, elle est spécialiste de mise en scène et de dramaturgie contemporaines, et des liens entre le théâtre et les autres arts. Principales publications : Dossier "La place du mort", *Alternatives théâtrales* : Expériences de l'extrême (n° 99, 2008) ; *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains* (Institut International de la Marionnette / L'Entretemps, Charleville-Mézières / Montpellier, 2011) ; (avec Plassard D.) : La Marionnette sur toutes les scènes, *Art-press 2* (n° 38, août-sept-oct. 2015) ; (avec Cécile Decaix) special issue: 'Shakespeare and Puppets', *Cahiers Elisabéthains* (117-1, July 2025, https://journals.sagepub.com/toc/caea/117/1).