

Claude Jamain

Professeur émérite de l'université de Lille

cjamain@neuf.fr

Claude Jamain enseigne en *Esthétique des arts de la scène*. Il s'est formé à l'art des marionnettes avec Alain Recoing au Théâtre aux mains nues, à l'art du mime avec Maximilien Decroux et Pinok et Matho, et à la danse au sein de l'École de Solange Golovine. Il s'est ensuite formé avec Suzanne Oussov et Elisabeth Schwartz.

Marionnette. Apparition lumineuse

Résumé : La marionnette fascine moins par les histoires qu'elle raconte que par son pouvoir d'apparaître et de disparaître. Grâce à la lumière, elle crée un univers entre présence et absence, où se mêlent imaginaire, mystère et réflexion sur la fragilité de l'existence.

Mots-clés : Marionnette, Apparition, Lumière

Abstract: The puppet is fascinating not because of the stories it tells, but because of its ability to appear and disappear. Using light, it creates a world that exists between presence and absence, where imagination, mystery, and contemplation of the fragility of existence intertwine.

Keywords: Puppet, Appearance, Light

L'inquiétante apparition

La marionnette est un objet de dérision qui suscite le rire, mais également une source de fascination, suggérant qu'un drame secret est en train de se jouer. Elle jette le trouble dans l'esprit du spectateur, car elle apparaît d'une manière qui suspend momentanément le rapport ordinaire au réel. Ce ne sont ni la crudité des propos, ni la violence des actions représentées qui troublent, comme dans le cas des *puppi* siciliens ou bien de Guignol, mais plutôt le sentiment, pour le spectateur, d'être confronté à un autre monde. L'être marionnettique est bien improbable, si précaire et si peu humain, souvent fait des résidus du monde ordinaire ! Ce qui fascine et apporte le trouble, c'est proprement la faculté d'apparaître et de disparaître en un instant qu'a ce paquet de chiffons mêlé de bois et de fils de fer, qui n'est pas exactement un personnage comme sur la scène d'un théâtre. Il est pourtant l'extrémité visible d'un acteur souvent invisible, qui donne une voix supposée à ce pauvre être pour lui conférer un peu de réalité. Décidément rien d'autre qu'une matière surgie du vide, entrée tout à coup dans un cadre lumineux où elle prend vie, jetée là par la main qui manipule. Lorsque la marionnette n'est plus visible, elle est cependant toujours présente. Étrange présence : prête à surgir et à entrer en lumière ; elle n'était au fond que dissimulée !

La marionnette est d'un autre monde, comme son probable ancêtre, l'ombre : « l'ombre qui disparaît avec le jour revient avec lui porteuse des secrets de la nuit. Elle devient alors une porte ouverte pour l'imaginaire de l'envers de la vie, un lien avec la mort, la matérialisation de son angoisse » disait Jean-Pierre Lescot¹. Le cadre que les castelets traditionnels aimaient à dorer et à faire étinceler les sépare du monde ordinaire et si le cadre manque, c'est par une lumière autre que celle naturelle qu'est annoncé que quelque chose d'extraordinaire se produit là, à l'écart du monde et offert à la méditation du spectateur.

Parlerons-nous plutôt du sentiment de « ce qui est étranger dans le familier² », formule qui désigne bien l'état instable dans lequel se trouve le spectateur ? Cette métamorphose de la matière en un objet donné à voir en une suite d'apparitions que ne saurait accomplir l'acteur de chair, comme le dit Pierre Blaise³, se trouve pleinement réalisé dans le théâtre d'ombre

¹ Jean-Pierre Lescot, Propos recueillis en cours, avril 2018.

² C'est ainsi que nous traduisons l'*Unheimliche* de Sigmund Freud.

³ Propos recueilli lors des rencontres sur la marionnette, au Théâtre aux mains nues, Paris, le 22 mars 2023.

traditionnel. L'effet d'étrangeté au théâtre de marionnettes, tient beaucoup au double registre de ce spectacle : à la fois réaliste, et rituel, si bien qu'il s'adresse sous deux modes au spectateur.

D'une part, on s'y réfère à une actualité, une anecdote, une fantaisie, et d'autre part à l'être sensible et secret du spectateur, à son savoir essentiel : qu'il vit et meurt, qu'il apparaît et disparaît. Le jeu des marionnettes est donc double ; au premier degré, les figures⁴ racontent une histoire que le mouvement de la marionnette calque approximativement : histoire de Guignol, histoire du Roi Cerf, histoire des Pandavah, et d'autres encore. Et par-delà cette *lectio facillior*, et du fait de son peu de réalité, un autre spectacle se déroule : *ça* apparaît puis *ça* disparaît. Et la figure disparue reste en attente, suspendue dans l'obscurité. En cela, la marionnette se sépare radicalement d'un acteur de chair, lequel, un fois rentré dans la coulisse, retrouve une vie ordinaire ; il continue d'exister, ce que sait bien le spectateur, lequel sait aussi qu'au théâtre de Guignol, comme disait Albert Birot, « tout est faux : les nichons, les cheveux, les nez, les voix : c'est le commencement de la création⁵ ».

Cette autre *lectio* du spectacle, dépourvue de support narratif, nous pourrions la décrire comme un art du montré/caché ou encore d'une dialectique de la lumière et de l'ombre, ce qui fut le grand art du Wayang mais aussi du Théâtre de la mort de Tadeusz Kantor pour qui la scène était un espace instable entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la vie et la mort, un « gué secret⁶ ».

Les marionnettistes contemporains que sont François Lazaro, Roland Shon, Fabrizio Montecchi, Jean-Pierre Lescot, très sensibles à cette dimension du théâtre de poupées, y voient volontiers la trace d'un acte primitif et même magique, où le spectateur se trouve véritablement projeté dans un entre-deux qui requiert pleinement la bien connue « suspension de l'incrédulité » et qui place le spectacle sous le signe du « il était une fois ». Tel est le pari du

⁴ Le terme de figures est utilisé généralement par les montreurs de marionnettes, en particulier par Alain Recoing, correspondant aux *Figuren* des théâtres allemands ; les figures désignent tout objet manipulé, renvoyant ou non à la représentation humaine. De même, Alain Recoing aimait à utiliser le mot « poupées », correspondant au *Puppentheater* allemand, désignant les marionnettes, articulées ou non, manipulées par un montreur.

⁵ Pierre Albert-Birot, « Guignol, école dramatique », dans Didier Plassard (dir.) *Les Mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Institut de la Marionnette, 1996, p. 247.

⁶ Voir Virginie Lachaise, *Le Théâtre de Tadeusz Kantor, un 'gué secret' entre les vivants et les morts*, thèse soutenue en 2008, Paris 10, en ligne dans *Conserveries mémorielles*, 2016. Si Kantor n'a que rarement recouru à la marionnette proprement dite, sa réflexion sur la scène comme espace de passage entre présence et absence éclaire singulièrement l'esthétique de l'apparition qui demeure au cœur du théâtre de figures.

montreur de marionnettes qui, sous couvert d'un divertissement, reproduit le drame de l'existence humaine.

On pourrait certes reconnaître qu'il ne s'agit là que d'une avant-garde, active depuis le début du 20^e siècle, qui a programmé la progressive disparition de la référence au réel, et que les formes dites populaires, castelets des jardins publics, marionnettes de rue, qui se jouent le plus souvent en lumière naturelle, mettent toujours l'accent sur l'anecdote et demeurent un théâtre de langage. Le renouveau de la marionnette et son érection au niveau des spectacles « dignes » est sans doute lié à la possibilité de la double lecture.

Au service de cette vue secrète du spectacle de marionnettes, il y a la lumière. Elle donne vie et gouverne le principe de l'apparition, et l'éclairagiste est aujourd'hui le nécessaire compagnon du manipulateur, lorsqu'il joue en milieu clos⁷. Dès les premiers appareillages lumineux de la scène marionnettique, grande a été la tentation de jouer de la lumière, aisée à apparaître et disparaître, en éliminant quasiment toute matière et toute figure. Principalement dans ce que les techniciens nomment « le couloir de lumière », faisceau où la marionnette est visible par intermittence, prompt à disparaître autant qu'apparaître.

Principes esthétiques

Auparavant, des systèmes lumineux complexes avaient été élaborés, surtout lorsque les ombres furent à la mode, au cabaret du *Chat noir*, dans les années 80 et 90 du 19^e siècle, avec Henri Rivière principalement. La presse contemporaine clame son étonnement devant cet « inoubliable spectacle » :

« C'est grâce à de subtiles combinaisons de verres, ou glaces colorées, éclairées par un appareil oxyhydrique tout spécial, que Rivière crée pour baigner ses paysages d'une lumière en constante naturelle, de la lumière ambiante, et variable avec les ciels. Les verres, inventés par lui, revêtus d'un émail particulier, et cuits comme des pièces céramiques, lui donnent des ciels d'une profondeur et d'un éclat que la peinture ne saurait

⁷ Qu'on appelle aujourd'hui le créateur lumière. C'est Jean Vilar qui crée en 1951 la charge de « régisseur des éclairages ». Voir *La Lumière au théâtre*, dossier réalisé par Georges Banu, entretiens de Jean Kalmann et Georges Banu avec Pierre Saveron, André Diot et Patrice Trottier dans *Travail théâtral*, n. 31, avril-juin 1978, pp. 92 – 119.

atteindre (on les fait glisser, ces verres, sur des rainures disposées parallèlement devant l'appareil oxyhydrique). Certains spectacles ont exigé la mise en mouvement de cent cinquante glaces colorées⁸. »

Plutôt qu'une dimension magique, avec un arrière-plan métaphysique comme ce fut le cas plus tard, il s'agissait pour Rivière, qui avant tout était peintre et décorateur, d'explorer les divers aspects plastiques de la lumière colorée, avec ces montages complexes, dans une vue assez précisément pictorialiste, et de restituer les délicatesses des paysages bretons avec tout l'art de l'aquarelliste qu'il était.

L'utilisation des montages lumineux complexes a rendu très précaire la représentation de la figure et la marionnette dès lors a beaucoup été du côté de la représentation lumineuse, c'est-à-dire de la forme vers l'informe. Un exemple précoce de cette tentative est, en juin 1919, à Rome, la représentation de *Matoum et Tevibar* de Pierre Albert-Birot par Enrico Prampolini « théâtre d'exception pour Marionnettes », avec son système scénographique « plastico-dynamique, du dynamisme obtenu avec la lumière colorée, qui crée des architectures de la stylisation des marionnettes plastico-dynamiques⁹ ».

L'anecdote de science-fiction est au service de cette tentative, il s'agit de représenter la planète Mars :

« Le 1er tableau (par nécessité, nous dûmes diviser votre drame en deux actes) représentant la terrasse du palais royal dans le parc : plusieurs plans plastiques d'étoffes colorées à vifs contrastes, des fleurs synthétiques de soie lumineuses, une étrange atmosphère à la fois lumineuse et pénombree créait l'illusion fantasmagorique du monde martien. Le second tableau représentait un parc aux couleurs très vives et très éblouissantes et au fond surgissait le château rouge et lumineux édifié pour Matoum par les architectes du roi. Ici aussi, les plans d'étoffes créaient une arabesque très vigoureuse et la couleur sculptait merveilleusement les volumes. / Les personnages, très originaux dans leurs costumes à couleur vive / Je dirai seulement que Matoum avec sa tête lumineuse, qui tantôt s'allumait, suscita de grands applaudissements. En plus l'illumination fantastique qui inondait la scène et allumait les fleurs à chaque parole de Matoum et l'ombre qui couvrait tout

⁸ Edouard Sarradin, « Henri Rivière et son œuvre », *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, janvier 1898, n° 1, 2e année, p. 37. Le goût pour le japonisme n'est pas étranger à ces montages.

⁹ Enrico Prampolini, lettre du 18 juin 1919 publiée dans *SIC* n° 47 et 48, 15 et 30 juin 1919.

durant le verbiage de Tévibar éveillèrent un sincère enthousiasme ¹⁰ . »

Peut-être le point le plus avancé sur cette pensée de la marionnette dans sa fonction magique est-il l'œuvre du marionnettiste viennois Richard Teschner, « le magicien de Gersthof », pour qui obtenir l'effet d'étrangement était absolument essentiel. Sentiment rendu par une absence de paroles, une musique semblable à des nénies, des figures sans yeux et sans caractère affirmé, mais surtout par des effets lumineux qui se sont complexifiés de son travail au théâtre de marionnettes de Prague en 1905 jusqu'à la construction du *Figuren Spiegel* à Vienne, dans les années 30¹¹.

La lumière par sa caresse sur la matière, fabrique les physionomies, les humeurs, le drame. Et dans ses constructions lumineuses, il organise l'espace de façon extrêmement complexe, pour créer une lumière très mobile à partir de sources lumineuses variées mais bien distribuées¹², en usant de couleurs, de textures lumineuses diverses (fumées colorées, écrans). Tout cela crée une étrangeté qui s'adresse au spectateur intérieur, du reste particulièrement ouvert à la pensée du mystère des âmes, dans une Vienne décadente où la mort affleure partout dans le vivant. C'est une œuvre poétique, disent les critiques, si la poésie est la tentative de faire voir l'autre côté de ce qu'on nomme réalité, question au reste récurrente à cette époque : le théâtre de figures, hors de tout discours et de tout réalisme est une machine magique qui explore les limites du réel.

Sitôt que le spectacle de marionnettes devint un espace de recherches scénographiques, il prit de la distance par rapport au répertoire et l'anecdote se trouva d'autant réduite que les moyens techniques prenaient de l'importance. On allait décidément vers la défiguration dont Alfred Jarry avait fait la promotion¹³. Dès les montages électriques de Rivière, et encore plus

¹⁰ *Idem*. On peut compléter par la didascalie de *Matoum et Tévibar* : « de chaque côté du théâtre un ou deux plans en papier suspendus de manière à pouvoir pivoter. L'une des faces est grise, l'autre multicolore. Le fond, en papier également, est rayé de jaune et rouge. Des lampes électriques étant placées derrière, on peut à volonté illuminer tout ou partie du décor. L'ouverture de la scène est fermée non par un rideau, mais par deux portes s'ouvrant au dehors ». (Pierre Albert-Birot, « Matoum et Tévibar », *SIC* 31, 1er octobre 1918, n.p.).

¹¹ Voir Claude Jamain, « Richard Teschner, le magicien de Gertshof », dans *Manip*, n° 50, 2017, p.12.

¹² Voir Meiderle Martina, *Richard Teschner 1879 – 1948 Maler, Graphiker und Kunsthandwerker Studien anhand von ausgewählten Beispielen*, Diplomarbeit Magistra der Philosophie, Wien Universität, 2013, « Die Bühnen », p. 62 sq. Consulté le 14 juillet 2026, <https://theses-gateway.univie.ac.at/api/document/get/file/22369>

¹³ Contre la tradition, Jarry sculpte la forme monstrueuse d'Ubu, lui donne une voix « n'appartenant à personne », et produit un théâtre « non de la représentation, mais de l'hallucination et de l'incertitude » (Brunella Eruli, « Ubu et l'homme à la tête de bois », *Puck* n°1 « L'avant-garde et la marionnette », Institut international de la marionnette, 1988, p. 9 et 11).

avec Prampolini, le jeu des marionnettes est devenu un spectacle de lumière et de couleurs et est entré dans la catégorie des arts plastiques, démarche déjà engagée par les futuristes¹⁴. Par la lumière, le lieu scénique devient « extraordinaire » pour reprendre l'expression de Jean Kalmann¹⁵, ouvrant, depuis l'avènement de l'électricité à la scène, de nouvelles directions que les recherches scénographiques contemporaines ont beaucoup explorées. La lumière crée l'espace et le temps, construit la figure par les angles d'illumination, jusqu'à l'éblouissement, introduit une dialectique (*dixit* Montecchi), peut devenir drame à elle seule, une fois maîtrisée et graduée, en jouant sur l'apparition et la disparition, ce qui a exigé une amélioration constante des moyens lumineux, et une qualité particulière de l'ombre, dans ce qui reste une petite scène, plutôt que la recherche d'une puissance lumineuse.

Créer l'apparition lumineuse

Longtemps, on a joué les marionnettes en lumière naturelle, jusqu'à l'époque contemporaine, ou bien en chambre avec éclairage *a giorno* (bougies, gaz, électricité), sans variations, mises à part des possibilités d'éblouissement, comme pour les *puppi* siciliens dont les armures renvoient les éclats lumineux. Le système d'éclairage était alors calqué sur celui de la scène de théâtre¹⁶. Toutefois, le recours à la lumière pour les marionnettes a été plus complexe ; ce jeu exige une qualité de lumière pour transcrire des émotions, les faire sentir au spectateur et ménager les apparitions.

Le théâtre d'ombre, qui est sans doute la plus ancienne forme du genre est l'épure de ce jeu du montré/caché ; il déréalise encore plus les figures et fut en connivence avec des pratiques magiques, dès les premiers temps du monde. Et il exige de travailler la lumière, par des systèmes variés de filtres, qui vont rendre la platitude de la figure émouvante avec une grande variété d'émotions jusqu'à celle magistrale de l'apparition et de la disparition ; dans le théâtre

¹⁴ De même que les recherches de la danseuse-chimiste Loie Fuller à la même époque.

¹⁵ Propos tenu lors du 24^e festival interuniversitaire du spectacle vivant, Université de Lille, 27 septembre 2010.

¹⁶ Par exemple dans *Beaucoup de bruit pour rien* (1948) de Georges Lafaye, fonds Lafaye de la BNF : « Éclairage fixe : herse et rampe, une casserole centrale dans le castelet, deux casseroles en dehors, cour et jardin. deux projecteurs jardin et cour ». Fonds Georges Lafaye, BNF Arts du spectacle, catalogué partiellement sous la cote générique COL-201.

indonésien classique, où le récit est bien connu de l'assistance qui n'y prête sans doute que peu d'attention, puisque la force du spectacle et ce qui mène aux exclamations du public et à la suspension de son souffle est précisément dans le jeu de la lumière qui fait voir ou bien cache : on montre le combat du bien et du mal et celui de l'ombre et de la lumière.

Longtemps, le *Dalang*, qui manipule les ombres, fut assis derrière la flamme d'une lampe (touque à l'huile de coprah) montée sur deux volets qu'il manœuvrait à l'aide de ses genoux, et il faisait ainsi vaciller la flamme, qui montrait par ses variations et ses intermittences les émotions des figures, jusqu'à l'extinction progressive, lorsque cessent les images et que vient le silence. L'introduction, dans ce théâtre, de la moderne ampoule électrique suspendue au-dessus du *Dalang* a bien sûr fait perdre une dimension au jeu des ombres. Peut-être le jeu des ombres trouvait-il sa plus grande force dans la précarité d'une flamme. Ainsi, Jean-Pierre Lescot, en son théâtre de Fontenay, désirait beaucoup retrouver cette tradition et jouer les ombres à la bougie, en laissant une grande part à l'obscurité pour que vacille la figure, dévoilant ainsi sa terrible précarité bien plus que son personnage.

Au sortir de la Seconde guerre mondiale, les possibilités d'éclairage de la scène marionnettique restent calquées sur la grande scène de théâtre, puisque le théâtre de marionnettes est encore conçu comme un théâtre en réduction, en volume et en possibilités, car il demeure un théâtre modeste. Ainsi, André-Charles Gervais, en 1947, écrit que « l'éclairage d'un castelet pose les mêmes problèmes que celui d'une scène de théâtre et, par conséquent, se résout par les mêmes procédés¹⁷ ». Dans ce cas, il s'agit de créer une atmosphère lumineuse, un fond sur lequel vont se détacher les effets plus circonscrits, des « touches lumineuses » semblables aux touches de couleur d'un tableau. On est là, avec Gervais, dans une esthétique du tableau, avec des effets de lumière à la manière impressionniste pour donner du relief à certaines actions ou suggérer un sentiment.

Toutefois, les expérimentations de marionnettes allant bon train, la figure perd progressivement son caractère de personnage pour déléguer à la lumière les significations. Car

¹⁷ André-Charles Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris, Bordas, 1947, p. 22. Il prévoit herse, rampe et projecteur, et trois circuits d'ampoules électriques formant trois couleurs. Les projecteurs sont des sortes de caissettes en tôle, de formes variable, munies d'un cylindre extensible porteur d'une lentille devant laquelle peut s'assujettir un écran coloré. La lumière provenant de l'ampoule placée à l'intérieur de la boîte est dirigée par le cylindre et concentrée à une distance variable selon qu'on éloigne ou qu'on rapproche la lentille de l'ampoule par le moyen du cylindre extensible. Un dispositif permet aussi de diminuer le diamètre de l'ouverture du cylindre et par conséquent la surface éclairée (*Ibid.*, p. 23).

les améliorations en matière de matériel d'éclairage se multiplient et vont permettre un jeu fin, la possibilité d'éclairages raffinés au service d'effets scéniques. Les lampes deviennent plus légères et plus discrètes¹⁸, les jeux d'orgue remplacent les rhéostats.

Antigone de Georges Lafaye, donnée en 1984, dont la BnF conserve la conduite, nous donne un excellent exemple de cette démarche. La pièce montre sept cylindres noirs, sur fond et côtés noirs, ce qui est du reste une innovation de Lafaye. Un appareillage électrique sans doute complexe, qui n'est pas décrit dans le document, comprenant des effets lumineux alors nouveaux (contre plongée, latérale etc.) et des projections d'images reconnaissables, mais sans rapport avec l'intrigue (dessins d'architecte, concrétions minérales, etc.) permet de construire la tragédie. Par exemple :

« Un éclairage, en arrière des cylindres, prend la relève des projections. Cet éclairage ne doit pas être intense. Il a pour fonction de détacher le silhouettage des cylindres, jusque-là indistincts, qui doivent donner l'impression d'une masse menaçante, tandis qu'en arrière la lumière, venue d'en haut, peut suggérer l'association de cette menace à une origine surnaturelle¹⁹. »

On est donc en marche vers une conception du spectacle de marionnette comme abstraction, et le fait que les plasticiens, peintres ou sculpteurs s'intéressent alors aux marionnettes n'est pas étranger à cela. On cherche une spécificité pour séparer le jeu des marionnettes de celui des acteurs, ce qui est l'éloigner de toute réalité. L'abstraction n'est-elle pas un excellent moyen de provoquer l'étrangement ? Le futurisme qui influença Prampolini avait été largement dans cette direction, de même que le Bauhaus, avec le marionnettiste Lothar Schreyer (1919-1923) et également Laszlo Moholy Nagy : la scène devient lieu abstrait et mécanique et c'est une tentative d'éliminer la figure humaine au profit de la figure artistique.

Dans *Abstrakte Revue* (1926) de Andor Weininger, le spectacle fait fond sur un système de surfaces mobiles présentant des bandes colorées et des cercles tournants entre lesquels bougent des marionnettes aux formes géométriques avec des effets de réflexion lumineuse et

¹⁸ Cela jusqu'à l'arrivée des LEDs qui permettent aux figures d'ombre de prendre du champ, de ne plus être collées à l'écran, et de gérer le flou, avec l'assistance d'un ordinateur. Le problème pour les théâtres d'ombre était la netteté liée à la bidimensionnalité (si on recule, trop de flou), qui fut en partie résolu avec les lampes halogènes développées aux États-Unis en 1958 qui donnaient une lumière punctiforme. On pouvait alors varier les points de lumière, les températures de lumière et engager un travail de sculpture de la figure par la lumière, et créer du volume ou isoler la figure.

¹⁹ BnF Fonds Georges Lafaye. *op.cit.*, feuillet « Antigone ».

un fond sonore de bruits. Un nouveau public naît pour le spectacle de marionnettes.

Toutefois, ces recherches et ces innovations vont conduire à diviser les activités marionnettiques, les publics et le répertoire : d'une part la marionnette traditionnelle va conserver les canevas anciens, la marionnette lyonnaise, celle de Lille, d'Amiens, ou de Belgique, conservant le lien avec le théâtre de foire ou le carnaval, avec des techniques traditionnelles, d'autre part une recherche qui se fait comme une modalité des arts plastiques, du côté de l'abstraction en construisant un jeu de la marionnette calqué sur la peinture. Tout cela pour un public plus restreint, d'une autre culture que le public populaire pour qui la « nécessité intérieure » de Kandinsky a peu de signification.

Plus encore, Gaston Baty, qui appelait au renouveau des petits théâtres forains, jugeait que la sensibilité au jeu des marionnettes s'était usée et il déplorait la disparition des marionnettes populaires, elles aussi devenues un art pour les élites et que la masse ne pouvait plus comprendre vraiment les marionnettes ; masse, disait-il « assotée à force de spectacles réalistes où elle n'a qu'à regarder passivement ce qu'on lui montre, elle ne saurait plus se servir du tremplin à rêves que lui apporterait la poupée²⁰ ».

De nos jours, le réalisme est revenu sous une nouvelle forme et a empiété sur les expériences de ce qui fut une avant-garde, à laquelle on pourrait donner le nom de marionnette « lyrique », c'est-à-dire « affirmation de l'unique, exaltation de ce qui n'apparaîtra qu'une fois et qui va disparaître²¹ ». Pourtant, chaque fois qu'une figure surgit de l'ombre avant d'y retourner, le théâtre de marionnettes rappelle ce qui constitue peut-être sa vérité la plus profonde : toute présence est précaire, toute apparition est une disparition en devenir. Ce nouveau réalisme conçoit le spectacle comme un questionnement, une dénonciation, un documentaire ; il se donne pour tâche d'envisager les grands problèmes actuels, luttes et revendications sociales ou politiques et de ce fait a tendance à multiplier « les images sans ombre qui n'ouvrent sur rien et se referment sur tout²² ».

²⁰ Gaston Baty, *Trois Petits Tours et puis s'en vont. Les Théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1800-1890*, Paris, Odette Lieutier, 1942, p.245.

²¹ Définition proposée par Annie Lebrun. L'impossibilité du lyrisme vient de cette « prison invisible que les images forment autour de nous, sur la sidération et la suspension critique qu'elles instaurent, tant par la saturation que par leur constant recours au grandiose et au spectaculaire », *Annie Lebrun et le soulèvement lyrique*, Radio France, émission *Poésie et ainsi de suite*, 10 février 2024, 13e mn sq.

²² Annie Lebrun, *La Vitesse de l'ombre*, Paris, Flammarion, 2023, p.120.

L'étrangement provoqué par les marionnettes est devenue rare et le spectacle de l'apparition lumineuse paraît daté. La fascination exercée par la marionnette ne tient peut-être pas seulement aux récits qu'elle raconte et aux figures qu'elle représente. Elle tient aussi à cette expérience singulière par laquelle une présence surgit momentanément de l'obscurité avant d'y retourner. Les formes de cette apparition ont changé au cours de l'histoire : l'expérience qu'elles rendent possible demeure.

BIBLIOGRAPHIE

Albert-Birot Pierre, « Guignol, école dramatique », dans Plassard Didier(dir.) *Les Mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Institut de la Marionnette, 1996, pp. 246-247.

Banu Georges, « La Lumière au théâtre », dossier réalisé par, entretiens de Jean Kalman et Georges Banu avec Pierre Saveron, André Diot et Patrice Trottier, dans *Travail théâtral*, n. 31, avril-juin 1978, pp. 92-119.

Baty Gaston, *Trois Petits Tours et puis s'en vont. Les Théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1800-1890*, Paris, Odette Lieutier, 1942.

Eruli Brunella, « Ubu et l'homme à la tête de bois », *Puck* n°1 « L'avant-garde et la marionnette », Institut international de la marionnette, 1988, pp. 8-10.

Gervais André-Charles, *Marionnettes et marionnettiste de France*, Paris, Bordas, 1947.

Jamain Claude, « Richard Teschner, le magicien de Gertshof », dans *Manip*, n° 50, 2017, pp. 12-13.

Lachaise Virginie, *Le Théâtre de Tadeuz Kantor, un 'gué secret' entre les vivants et les morts*,

dans *Conserveries mémorielles*, n°18, 2016, mis en ligne le 08 juin 2016, consulté le 13 juillet 2026, <http://journals.openedition.org/cm/2190>

Le Brun Annie, *La Vitesse de l'ombre*, Paris, Flammarion, 2023.

Meiderle Martina, *Richard Teschner 1879 – 1948 Maler, Graphiker und Kunsthandwerker Studien anhand von ausgewählten Beispielen*, Diplomarbeit Magistra der Philosophie, Wien Universität, 2013, consulté le 14 juillet 2026, <https://theses-gateway.univie.ac.at/api/document/get/file/22369>

Prampolini Enrico, lettre sur *Matoum et Tevibar*, le 18 juin 1919, dans *SIC* n° 47 et 48, 15 juin et 30 juin 1919, pp. 379-380.

Sarradin Édouard, « Henri Rivière et son œuvre », *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, janvier 1898, n° 1, 2e année, pp. 33-44.

Fonds Lafaye Georges, BNF Arts du spectacle, catalogué partiellement sous la cote générique COL-201.