

**Émilie Combes: De l'inerte au vivant, déconstruction et reconstruction de soi. Quand la marionnette ouvre les portes du sensible.**

In: Uneins – Désuni – At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater.

Hg. v. Laurette Burgholzer, Beate Hochholdinger-Reiterer.

Berlin: Alexander 2021 (itw : im dialog 5), S. 154–165.

Émilie Combes

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

## De l'inerte au vivant, déconstruction et reconstruction de soi

Quand la marionnette ouvre les portes du sensible

Les créations contemporaines ne cessent de proposer un renouvellement du langage de la marionnette, avec une grande diversité de moyens scéniques et d'angles d'approche. Depuis une cinquantaine d'années, la révolution que représente la manipulation à vue a permis à la marionnette de prendre possession de la scène de théâtre, et en ce sens, de réformer son rapport au manipulateur, et au public. Alain Recoing fut l'un des premiers en France à s'être demandé précisément en quoi consistait la particularité du jeu de l'acteur-manipulateur et à l'avoir formulé de manière théorique, en invoquant »souvent une phrase de Paul Valéry à ce sujet [...] : ›qui regarde sa main se voit être et agir là où il n'est pas‹ (Beauchamp 2009 : 29). Pour Recoing, l'objet dans lequel l'acteur projette son intention doit en effet pouvoir constituer une représentation autonome, un ensemble de signes scéniques indépendants :

La main du marionnettiste [...] peut signifier quelque chose de complètement différent du manipulateur auquel elle appartient : elle est un personnage, l'autre, l'objet, le théâtre. Totalement dépendante de l'acteur quant à la mécanique, différente quant à la signification, l'acteur peut la contempler, l'interpréter [...] [et] y projette son imaginaire. (ibid.)

Le corps du marionnettiste peut alors fonctionner comme un espace de jeu, de déconstruction et de reconstruction, où le masque et la marionnette se font autre et soi. Dans le travail d'Alexandre Haslé, qui a longtemps collaboré avec Ilka Schönbein, les corps ordinaires

deviennent des corps ›extraordinaires‹, qui font surgir le personnage par la superposition ou l'hybridation. C'est la richesse de cette ›dualité‹ et les enjeux dramaturgiques et esthétiques du spectacle d'Haslé que nous nous proposons de présenter, afin de voir en quoi consiste son passage d'un corps objectif à un corps habité.

### **Dédoublement et hybridation des corps : comment entrer en scène ?**

Il s'agira tout d'abord de voir comment les objets marionnettiques, en corps à corps avec l'acteur qui les manipule, deviennent des extensions corporelles. Comment l'entité et la non-entité corporelle sont-elles mises en évidence par les choix d'entrée en scène ?

Dans le travail de Schönbein, »le corps produit par [la marionnettiste] est celui d'un être qui s'oppose à une définition monolithique de son identité, qui accepte les multiplicités dont il est composé« (Girard-Laterre 2011). Dans le spectacle *La Pluie*<sup>1</sup>, Haslé anime et/ou incarne seul l'ensemble des personnages, donnant vie à l'immobile et au souvenir, jouant d'un dualisme permanent, où l'inerte devient le point de départ et la condition du mouvement. Dans la lignée de Schönbein, le corps qui se démultiplie est l'un des points cardinaux du travail du metteur en scène. Pour chaque personnage, l'unité de son être éclate et se désagrège aussi rapidement que le corps de la marionnette prend vie. Ces marionnettes, à taille humaine<sup>2</sup>, s'animent sur le plateau, alors même que le projet scénique impose que toutes les manipulations se fassent à vue. Tout est lent, insaisissable, et presque ritualisé. Le comédien n'est pas caché derrière elles, il joue avec elles. Elles sont pour lui des partenaires :

De manière générale, mes marionnettes sont visibles dans la pénombre et c'est ›à vue‹ que je les endosse pour les animer. Je me cache le moins possible tout en gardant un temps d'avance sur le public. Elles ne sont pour moi que des objets qui ne vivent que le temps d'un instant. Elles viennent, déposent un objet puis s'en retournent. (Haslé 2019)

L'entrée en scène de la marionnette, coïncidant avec la naissance du personnage et l'hybridation des corps, se déroule concrètement et techniquement par la mise en place de cadres d'apparition, permettant de diriger le regard des spectateur\_trice\_s à l'intérieur de ces cadres. Le manipulateur utilise des codes visuels simples : même si Haslé reconnaît se dissimuler le moins possible sur scène, il est vêtu de noir, et, par une subtile mise en retrait, parvient à nous faire oublier la main et la bouche qui donnent vie à ses créatures. La conscience de cette manipulation à vue, qui coexiste avec la manipulation du personnage, passe peu à peu au second plan pour être oubliée par les spectateur\_trice\_s qui ne voient plus que la vieille femme éperdue de souvenirs, puis les personnages anonymes, sortis de sa mémoire. L'acteur qui manipule à vue est confronté à une double contrainte : il doit être présent et absent, dedans et dehors. Le moindre déplacement d'énergie de sa part fait que le regard et l'attention du spectateur se dirigent, tantôt vers lui, tantôt vers la marionnette. Haslé agit donc avec la forme de la marionnette auprès de laquelle il doit trouver sa place et l'essentialité du mouvement. De plus, cette lisibilité dans le jeu peut être perturbée par l'utilisation des masques, portés sur son propre visage ou entrant dans la composition des marionnettes. En effet, ces derniers produisent souvent »un effet de distanciation. [...] La clarté est essentielle, le jeu doit être lisible« (Mehring 1985 : 186). L'acteur-manipulateur contraint alors son corps au degré zéro du mouvement pour donner vie aux corps marionnettiques. Son corps fait corps avec l'être inanimé qui naît de valises ou d'agencement de bouts de tissus auxquels le comédien insuffle la vie. L'entrée en scène du personnage nécessite d'organiser la disparition de l'acteur, cet être humain ordinaire, au profit de la marionnette. Se crée alors une corporalité particulière dans laquelle le corps organique et le corps marionnettique se confondent. Le marionnettiste devient alors »support scénographique« (Beauchamp 2009 : 36) :

le corps de l'acteur lui-même ne lui appartient plus, il devient le support de son personnage [...] : tel un montreur et au gré de ses impulsions physiques ou psychiques, l'acteur impose des vibrations au personnage joué, le seul vivant aux yeux du spectateur. (Eruli 1985 : 209)

Il fait de son corps un castelet virtuel sur lequel la marionnette prend appui. Si l'on ne retrouve pas chez Haslé, comme dans les spectacles de Schönbein, ce rapport de force manipulateur-manipulé, il n'en demeure pas moins qu'il met son corps à la disposition de la marionnette et joue avec le changement de statut de la matière.

### **Assemblage d'unités corporelles**

L'objet marionnettique, doté d'une identité propre, agit comme un pouvoir déformant sur le corps du manipulateur et dès lors, crée l'hybride, permettant ainsi d'explorer une nouvelle identité ou du moins de «devenir autre, le temps d'une représentation» (Haslé 2019). Si selon le comédien c'est avant tout le principe du théâtre, où «je est un autre», la marionnette traduit particulièrement bien cette altérité. L'enjeu est donc de réfléchir à l'utilisation qu'Haslé fait de la marionnette dans un processus de déconstruction et reconstruction du corps. Le visage des marionnettes est souvent formé par un masque rattaché à un costume, définissant ainsi son corps anthropomorphe. Sa face, ses membres ou son corps peuvent être «chaussés» par le comédien, qui peut également remplacer une partie du corps marionnettique par ses propres membres. Quoi qu'il arrive, c'est toujours à partir d'un certain point du corps du manipulateur que celui de la marionnette se place et prend forme. L'objet marionnettique est donc à la fois une marionnette dotée d'une identité propre et une déformation du corps du manipulateur. Il fait de l'objet un corps, plus encore, il l'inclut à sa propre enveloppe corporelle, pour ne plus constituer avec l'objet qu'un seul organisme.

Les procédés d'assemblage d'unités corporelles, éphémères, permettent à Haslé de créer de nouvelles identités. Hanna est le personnage principal, fil conducteur de la narration : il s'agit d'une marionnette portée où l'un des bras de l'acteur manipule la tête par le cou, tandis qu'il prête son bras au personnage. Pour l'ensemble des personnages, les techniques d'assemblage varient et les matières permettent d'exploiter une large gamme de manipulation. Lorsque la figure de la marionnette est extérieure au visage nu de l'acteur, la tête de la marionnette est gainée par la main du manipulateur, c'est le cas de Hanna, de l'Homme

à la pomme, de la jeune mariée... Qu'il s'agisse de masques, de marionnettes portées ou à gaine, le comédien leur alloue une partie de son corps : sa tête (le vieillard et l'homme au théâtre), ses jambes et ses pieds (l'homme à la pomme), ses bras (Hanna, l'Homme à la pomme, la jeune femme). Ces assemblages d'unités corporelles diverses impliquent des corps entravés, des contraintes physiques. Quand Haslé prête ses pieds à l'Homme à la pomme, c'est comme s'il devait suivre à petits pas le personnage qu'il dirige. Quant au vieillard, comme les deux mains du marionnettiste sont allouées au personnage, sa tête est manipulée avec la bouche, à l'aide d'une tige. Ainsi, la matière des personnages est hybride : à la fois tissus, masques, prothèses, et corps du marionnettiste lui-même.

Dans *La Pluie*, la question du corps ›vide‹ et ›habité‹ traverse le projet de création. Le marionnettiste passe d'un corps ›ordinaire‹ à un corps ›habité‹ :

Je prête mon corps aux marionnettes et je tente de leur donner une dynamique différente en fonction d'elles. Ce sont elles qui viennent m'habiter. Ceci dit, être sur scène avec ou sans marionnettes oblige à une dynamique corporelle qui ne saurait être ordinaire. (ibid.)

Ce travail d'assemblage des corps permet la création d'une identité nouvelle, d'un corps marionnettique. Pour le manipulateur, «cela permet surtout d'être plusieurs en étant seul !» (ibid.) Quand son corps se mélange aux corps des marionnettes, il se confond avec l'objet, met son corps en partage et acquiert un statut de matière animée. Au-delà de l'idée de faire de son corps une sorte de sculpture vivante, il diffuse une part de son identité dans la marionnette. Il partage un corps à la fois dissimulé et présent, par le biais d'une gestuelle fluide, prêtant à la marionnette allure, intention et existence. Le corps se meut, dans un jeu de poids et de contrepoids, dédoublé davantage que morcelé ; car ce sont bien des silhouettes soudées qui évoluent sur scène, auxquelles le corps humain initie l'énergie. Si le public perçoit deux entités physiques distinctes, le geste du marionnettiste est canalisé par l'intention attribuée au personnage, et devient un instrument narratif, fondant ainsi une seule personnalité. A l'inverse, lors de la mort de la jeune

femme, le marionnettiste ›sort‹ du personnage. La marionnette se vide de son vivant. On voit l'individu se re-diviser, dans un moment touchant et poétique, où la marionnette, réifiée, objectivée, n'est plus personnage animé mais costume, ultime vestige d'un personnage disparu.

Ainsi, les manipulations d'Haslé reposent toutes sur des membres partagés, dans une sorte d'étreinte chorégraphiée. Le corps de chair révèle un corps désincarné et offre à voir un corps à corps objet-acteur où le corps du marionnettiste est contraint, tout autant que la marionnette voit sa mobilité contrainte par la main qui la manipule. Si la création d'une nouvelle identité impose que l'objet devienne corps, l'objet perturbe le corps. Une dépendance physique peut s'instaurer entre la marionnette et l'acteur, notamment lors de la création du vieillard à la mallette, à qui il prête la totalité de son corps. Le personnage est en effet constitué par le corps du marionnettiste, qui se déplace courbé et à l'aide d'une canne, et qui porte sur sa tête le masque permettant de faire naître le personnage. Il s'établit donc un espace dialogique entre le corps de ses marionnettes et le sien, organique, qui les héberge ou, à distance, les manipule. Cependant, Haslé ne ressent aucune soumission de son corps à ceux des objets : «Je me place toujours en retrait» nous confiait-il, «mais je les considère comme des partenaires à part entière. Comme des acteurs» (ibid.). Pour Haslé, «même s'il est difficile d'exister à côté d'une marionnette tant la fascination qu'elle exerce est grande» (ibid.), il n'y a pas de conflit entre le manipulateur et la marionnette. Tout est jeu de souplesse dans la manipulation, pour que l'organique et l'inerte fusionnent.

### **Surgissement de l'inquiétante étrangeté face à ces nouvelles identités**

Dans ce jeu d'équilibre entre un corps habité ou manipulé, l'objet marionnettique devient prolongation, et le corps de l'acteur, dont chaque partie peut être ›marionnettisable‹ se fait ›composite‹. Cela nous pousse alors à nous demander dans quelle mesure la mise en scène d'une nouvelle identité implique un sentiment d'étrangeté, sentiment qui apparaît lorsque l'intime surgit comme étranger, inconnu,

au point d'en être effrayant. Il s'agit donc d'un phénomène rattaché au connu, qui apparaît à propos de choses familières, mais qui ont un caractère d'intimité, de secret. Une des premières causes de ce sentiment d'étrangeté dans le spectacle de Haslé serait que les parties du corps devenues marionnettes semblent vivre leur vie propre et être douées d'autonomie. Les marionnettes ont une humanité, une sensualité pour le moins inhabituelles, tout en conservant cette part de mystère qui est le propre de l'objet prenant vie sous nos yeux.

De plus, ce sentiment d'inquiétante étrangeté naît également d'un jeu sur les dimensions corporelles. En effet, le metteur en scène joue sur les différences d'échelles, déjoue les perspectives et les points de vue multiples. Ainsi, la maison d'Hanna qui, avec le temps, se remplit de tous les objets que les voyageurs lui laissent, est figurée par une valise permettant un jeu de disproportion entre la taille des objets et celle d'Hanna, qui semble disproportionnée et immense, mettant pour autant en valeur la quantité des petites choses qui envahissent son habitat. De même, la taille du petit violoniste, simplement manipulé avec les doigts d'une main, contraste fortement avec les autres personnages. Pour le metteur en scène, ce jeu sur les tailles et ces variations d'échelle permettent de « créer des espaces oniriques », « un effet de surprise permis par les marionnettes » (ibid.). Il va de soi que cela crée également une distance, un sentiment d'étrangeté chez le spectateur. Étrangeté qui peut être ressentie par le manipulateur lui-même, lorsque celui-ci oublie qu'il les manipule, ou qu'il se laisse surprendre par l'un de leurs gestes.

Par ailleurs, Haslé met en scène ces nouvelles identités par l'utilisation du masque. Porter un masque implique un travail physique global, qui peut générer ce sentiment d'étrangeté. Selon Jacques Lecoq, « c'est d'abord changer de corps en changeant de visage. [...] Le corps en état de jeu masqué [...] ne peut se manifester dans une économie de mouvement naturel comme dans la vie quotidienne » (Lecoq 1985 : 265). De plus, les masques dans le travail scénique de Haslé ont un semblant de visage pour que les spectateur\_trice\_s puissent s'identifier à l'objet présenté : a minima des cavités pour former des yeux, une représentation du nez et de la bouche. Le spectateur y reconnaît, même de manière sommaire, les traits identifiables à ceux d'un visage

humain. A lui ensuite de recomposer par l'imagination le corps, ou le reste du visage dans sa totalité. Les masques utilisés par Haslé, qu'ils soient directement portés sur sa tête, ou bien rattachés aux corps de ses marionnettes, présentent la particularité d'avoir des yeux ›vides‹. La cavité oculaire est visible et indetifiable par un travail sur le relief, mais aucune précision n'est ajoutée, ni pupille, ni iris, venant ›humaniser‹ le regard. Ce choix permet d'éviter un regard trop direct et précis, et va sans doute de paire avec sa volonté de mettre en scène des figures fantomatiques voire spectrales. Mais partant du principe que les yeux sont le reflet de l'âme, ces visages aux cernes bouffies peuvent générer un sentiment de malaise. Selon Denis Bablet, »tout est là [dans le masque], l'autre et nous, la vie et la mort, l'illusion et le réel, le proche et le lointain. Et par-dessus tout, l'étrange et l'étranger, l'être venu d'ailleurs, et les profondeurs du choc métaphysique« (Bablet 1985 : 11). Il permet en un sens de »dépasser l'illusion et le réel immédiat, retrouver l'étrange et redonner au théâtre cette force magnétique qui naît du face à face de l'homme avec son image, une force fondée sur le double courant de l'attraction et de la répulsion« (ibid.). En effet, le masque est une sorte de deuxième visage, »une tête autre, plus grande, mais aussi un corps qui semble transformé extérieurement et qui, en réalité, est transformé de l'intérieur« (Aslan 1985a : 13). Cette transformation physique qui contamine l'intériorité du porteur, animé par l'esprit de son personnage, afférent au masque, génère ce sentiment d'étrangeté qui émane de cette nouvelle identité scénique, tant le masque dote l'acteur, même provisoirement »d'une énergie supérieure à la sienne« (ibid.).

Le recours à l'objet-prothèse que représente le masque permet les transitions entre les personnages où l'identité de l'un se déconstruit pour laisser place à une nouvelle entité. Le terme de ›corps‹ peut alors se comprendre dans le sens de ce qui constitue le personnage et par lequel se construit la relation à ce qui l'entoure, non pas donc comme un avoir, mais comme le lieu et le temps de son identité. Le masque est une expansion : »[Il] accroît la pluralité de l'acteur en scène, il permet échange, permutation en cours de spectacle, métamorphose, suggestion onirique« (Aslan 1985b : 281). Pour Haslé, le masque et la marionnette sont la même chose et relèvent de la même technique. Ce sont des personnages que l'on fait vivre. Lorsqu'[il] met un masque

c'est pour [lui] une possibilité de disparaître et laisser la place à deux personnages. (Haslé 2019)

Le masque transforme le corps de l'acteur en créatures inventives et poétiques. Dès lors, le corps ›ordinaire‹ devient ›corps extraordinaire‹, et de l'acteur ainsi métamorphosé émane une énergie nouvelle. Enfin, la puissance du masque – ou de la marionnette – pousse à la réflexion : »le masque nous regarde impitoyablement, il nous oblige à la rencontre, il ne nous laisse pas nous dérober« (Krejča 1985 : 206). Ainsi, son importante puissance d'expression génère un sentiment d'étrangeté. En effet, il force l'acteur à trouver d'autres moyens d'expression, lui permettant ainsi de »découvrir un nouveau langage« (Mehring 1985 : 184). Les spectateurs vont, de leur côté, découvrir le degré d'étrangeté que le masque injecte, les particularités de cette ›identité théâtrale‹ qui se dégagent par la posture.

### **La cohabitation des corps, créatrice d'énergies expressives**

Ainsi, notre étude vise bien à montrer en quoi l'objet marionnettique, loin d'être un simple accessoire de théâtre, constitue dans le travail de Haslé l'élément central qui transforme le corps. Tout en dépendant de celui de l'acteur il démultiplie sur scène les identités, et permet d'ouvrir des espaces de projections mentales. Il s'agira donc en dernier lieu de réfléchir à ce que cette cohabitation des corps met à jour. En effet, la marionnette, impulsion de vie, énergie expressive, ouvre des espaces de significations. Fruit de la rencontre entre la matière, les gestes et la parole du manipulateur, Hanna est la porteuse d'un langage composite qui met en jeu l'imaginaire. D'autant plus que les marionnettes peuvent constituer une sorte de manifestation de nos états de pensée. En ces êtres étranges, on s'étonne en effet de reconnaître des reflets de nous-mêmes. Voilà l'étrange alchimie du théâtre de marionnettes : nous projetons nos émotions sur des éléments inorganiques. Et ceux-ci, comme des miroirs, réfléchissent cet élan de notre imagination émotionnelle. Si de manière générale au théâtre, tout est signe et tout fait sens, la marionnette exacerbe ce processus et agit sur le spectateur, sans même avoir besoin de parler. D'ailleurs dans *La Pluie*, seul le

personnage d'Hanna a la parole. L'ensemble des autres personnages sont des identités muettes, qui évoluent silencieusement sur scène, sur une toile de fond de musique yiddish qui vient rythmer et occuper l'espace sonore, et scénique. Le théâtre de marionnettes permet de faire d'une chose inerte, une entité pleine de vitalité, de créer des images, voies d'accès à l'imaginaire.

Les personnages de *La Pluie* sont suffisamment ›universels‹ pour qu'on puisse s'y identifier ou les identifier à des personnes réelles, notamment la veuve, ou le Monsieur à la pomme. Chaque marionnette, chaque personnage est criant de vérité, d'humanité. Mais la marionnette permet également de ›sortir de soi pour mieux se voir‹ et permet en ce sens au spectateur de prendre du recul par rapport au réel, tout en y étant ancré. Le spectateur se détache alors de la notion de corps réel. Ainsi, le décalage amené par l'utilisation de la marionnette permet de traiter de thèmes difficiles et douloureux, de passer par le drame, les peurs, ou ici, métaphoriser l'holocauste.

Enfin, la marionnette permet dans *La Pluie* de faire naître et exister sur scène le souvenir. Ce dernier se matérialise en effet par le biais de l'objet. Le jeu entre l'acteur et la marionnette permet d'évoquer des spectres, de convoquer des figures disparues. Haslé devient porteur de la mémoire orale de la vieille femme et nous raconte ses différentes rencontres. »Des objets que va manipuler Hanna«, explique-t-il, »vont naître les gens qui les lui ont donnés, et qui, sans la marionnette, n'existeraient plus que dans sa mémoire« (Haslé 2019). Autour des objets, les souvenirs de la vieille femme ressurgissent et s'animent sous la forme de marionnettes, comme autant de fantômes qui reprennent de manière fugace possession des biens qui lui ont été confiés avant de devoir la quitter à nouveau. Exister dans le souvenir, c'est exister encore, serait-ce de manière éphémère. Les personnages proviennent d'un autre monde, d'un univers mémoriel, et tout l'avantage des marionnettes est de constituer cet autre monde, ce seuil entre vivant et inerte, identité humaine et objet.

Dans cette cohabitation des corps, il ne s'agit donc pas de reproduire l'apparence du réel, mais d'en extraire une réalité cachée. Selon Joëlle Noguès, »les marionnettes sont chargées, sacrées, et mystérieuses, elles sont un double de l'homme créé pour projeter son être [...]. Elles nous

plongent dans le monde de la métamorphose où l'impossible devient réalité» (Noguès 2016 : 33). Les marionnettes manipulées par Haslé sont donc ›les absents‹, ceux que Hanna a croisés alors qu'ils étaient poussés dans ce train. Les marionnettes ouvrent alors les portes du sensible et de l'imaginaire, dessinant en creux cette absence. Le long monologue d'Hanna est illustré par l'apparition de ces spectres. Les séquences narratives sont portées par la musique, ce qui donne l'impression d'un flottement dans l'espace temporel et renforce l'impression de huis clos dans un ›espace mental‹, dans la conscience du personnage.

Ainsi, à la fois réelles et fictives, excroissances ou enveloppes du corps de l'acteur, les marionnettes semblent à la fois exister et appartenir au passé, au souvenir. Si c'est bien le corps de l'acteur-manipulateur qui va ›transporter‹ ces images mémorielles, le dédoublement du corps de l'acteur laisse apparaître un corps hybride, hanté par ces images. Le corps du marionnettiste passe d'un corps ›objectif‹, à un corps habité. Ainsi, ce travail de construction et de reconstruction des identités, ces jeux d'assemblages et ce processus d'hybridation dotent la marionnette d'une identité propre, tant elle semble agir comme un objet autonome, évoquant une puissance invisible, et une pluralité d'identités.

### Bibliographie

- Aslan, Odette (1985a) : »Introduction«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 13–15.
- Aslan, Odette (1985b) : »Du rite au jeu masqué«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 279–289.
- Bablet, Denis (1985), »Avant-propos«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 9–12.
- Beauchamp, Hélène (2009) : *Alain Recoing. La marionnette ou ›je est un autre*, Paris : THEMMAA.
- Eruli, Brunella (1985) : »Masques, acteurs, marionnettes, objets transitionnels«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 209–217.
- Girard-Laterre, Marion (2011) : »L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein«, sur : [www.agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066](http://www.agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066) (consulté le 21 avril 2020).

- Krejča, Otomar (1985) : »Le regard du masque«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S., p. 203–207.
- Lecoq, Jacques (1985) : »Rôle du masque dans la formation de l'acteur«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S., p. 265–270.
- Mehring, Wolfram (1985) : »Le masque au Théâtre de la Mandragore«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S., p. 183–187.
- Naly, Gérard (2017) : *Ilka Schönbein, un théâtre charnel*, Montreuil : Éditions de l'Œil.
- Noguès, Joëlle (2016) : »Corps caché, corps révélé. Des marionnettes habitées africaines au corps transfiguré d'Ubu«, in : Hélène Beauchamp/Joëlle Noguès/Élise Van Haesebroeck (dir.), *Marionnette, corps-frontière*, Arras : Artois Presses Université, p. 33–38.

## Entretien

Combes, Émilie. Entretien mené avec Alexandre Haslé. 17.11.2019.

## Spectacle

Haslé, Alexandre/Compagnie Les Lendemain de la veille (2001) : *La Pluie*, Théâtre de la Commune CDN d'Aubervilliers.

## Notes

- 1 Adaptation de la pièce *La Pluie*, écrite par Daniel Keene, où une vieille femme, Hanna, raconte dans un long monologue sa vie passée à veiller sur des objets confiés par des voyageurs montés précipitamment dans un train pour un voyage dont ils ne reviendront pas. Obsédée par le souvenir de ces silhouettes, elle évoque tous les objets qui vont faire naître ces figures issues de sa mémoire.
- 2 Elles apparaissent pour la plupart très réalistes, constituées d'un masque expressif et de vêtements en tissus, manipulées par le comédien qui leur prête ses bras ou ses jambes et manipule le cou des personnages avec la main ou encore la bouche.

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



**u<sup>b</sup>**

---

**UNIVERSITÄT  
BERN**

© by Alexander Verlag Berlin 2021  
Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin  
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com  
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,  
auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-565-2  
ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-572-0  
DOI: 10.16905/itwid.2021.13