



HAL
open science

A l'oreille

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. A l'oreille. Etudes théâtrales, 2015, Les voix marionnettiques, n°60-61. hal-03155348

HAL Id: hal-03155348

<https://univ-artois.hal.science/hal-03155348>

Submitted on 30 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À l'oreille

Il est entendu que le corps marionnettique – celui de la marionnette, de l'effigie, du pantin, de l'automate, en passant par l'acteur ou le danseur marionnettisé, jusqu'à des formes très contemporaines d'avatars comme les androïdes, les hologrammes ou les masques vidéo – se place au cœur de la création visuelle et plastique. On a moins coutume de rappeler qu'il vivifie également la création verbale, sonore et musicale des pratiques les plus ancestrales aux plus contemporaines. Or, sur lui viennent pourtant se faire ou se défaire des mots, des langues, des accents, des tonalités, des mélodies, des cris, des sons et des silences venus soutenir ou perturber la représentation visuelle. Avec lui se développent de multiples possibles à l'incarnation de la parole et des corps. Et la voix de devenir un matériau scénique à part entière au même titre que les autres éléments de la représentation.

La voix marionnettique et le (dé)réglement des corps

Que les artistes dissocient la voix du corps (comme déjà Tadeusz Kantor séparait, de manière exemplaire dans *Je ne reviendrai jamais*, le corps de la source vocale ou sonore) et qu'ils en accusent le clivage (la prééminence des micros tenus par les interprètes derrière les pantins hyperréalistes des *Aveugles* dans la mise en scène de Bérangère Vantusso) ou que, se prêtant pourtant à des pratiques dissociatives, ils jouent d'effets de ressemblance et introduisent chez le spectateur le trouble d'une présence ou non d'acteurs vivants en scène (le dispositif scénique des *Aveugles* de Denis Marleau constitué de trépieds cachés dans la pénombre, que le spectateur ne voit pas durant la représentation, sur chacun desquels est fixé un haut-parleur diffusant les voix récitant le texte de Maeterlinck, ainsi que, superposés aux têtes des acteurs, les masques moulés sur lesquels sont projetées les images filmées de leur visage), qu'ils prêtent leur corps à la marionnette si bien qu'on peine à distinguer le marionnettiste de sa marionnette (comme c'est le cas d'Ilka Schönbein) ou bien qu'ils fassent du corps marionnettique un support résonnant, une surface réfléchissante pour les voix et les sons (les marionnettes dans *Une ritournelle* de Julika Mayer devenues surfaces de projection de voix enregistrées, celles de femmes âgées interviewées à travers l'Europe et dont les témoignages reviennent comme un refrain), qu'ils transforment le plateau en un espace vibrant, « vibratoire » et polyphonique interrogeant nos relations aux autres (le Babel des langues et des sons, les voix enchâssées et les corps qui s'entre-traduisent sans se comprendre dans *Paroles mortes ou Lettres de Pologne* de Daniel Lemahieu mis en scène par François Lazzaro), toujours nourrissent-ils l'illusion de la présence mais d'une présence tout à fait problématique où la singularité n'est jamais acquise.

Pareillement, les degrés de présence ne vont pas de soi quand, par divers procédés de dédoublement, dans une seule figure cohabitent ou s'affrontent plusieurs présences (dans *L'Ogre et la poupée* de Daniel Lemahieu, François Lazzaro tient le double rôle de Mimmo, le directeur de théâtre, et de Harpo, l'ogre qui est lui-même une autre facette de Mimmo exprimant son désespoir amoureux) ou lorsque des voix *in* ou *off* accompagnent et chevauchent le corps marionnettique (dans la mise en scène du *Spleen* par Hendrik Manne, la prose de Baudelaire soufflée en voix *off* par des voix d'enfants pendant que Michael Vogel fait vivre des êtres fantomatiques et que Charlotte Wilde alterne violon, basse et guitare électrique). De telles dramaturgies vocales et sonores nous rappellent que la voix, outre qu'elle cultive l'art du contrepoint, s'incarne dans différents régimes de présence – jusque dans des objets brusquement saisis par un discours et par une adresse qui semblent les

constituer en sujets autonomes (les objets dotés de la parole dans le théâtre de Philippe Dorin, par exemple, présents à chaque étape du processus de création et devenus, pour l'auteur, de véritables inducteurs d'écriture).

Enfin, obéissant à telle diction, tel rythme ou soumise à diverses variations (accentuation, mise en relief, effacement ou silence), amplifications ou sonorisations, la voix est dotée d'une certaine plasticité. Une plasticité qui désigne, dès lors que la voix permet de caractériser une figure ou d'annoncer la venue d'une créature (dans *Si je te mange* d'Ilka Schönbein, le loup est reconnaissable autant à sa patte blanche qu'à sa voix rauque qui contraste avec la faible voix du chevreau). Une plasticité enfin où l'écoute est peau et où la diction est matière, voire objet (à propos de son *Théâtre des choses*, terme qu'il préférerait à l'expression « théâtre d'objets », Denis Silk disait que l'acteur devait « chosifier¹ » sa voix et l'adapter aux choses). Le propos vaut lorsque l'instrumentation d'objets ou de matériaux (naturels, artisanaux ou industriels) appelle à un timbre de voix particulier. La vocalité entre également en ligne de compte dans le tissu étroit et complexe des relations qui s'établissent entre le marionnettiste et sa marionnette, ce qu'Eloi Recoing nomme « l'effet-retour » de la marionnette sur le corps du marionnettiste, quand la nature même du corps marionnettique (poids, taille...) ouvre à une conduite physique spécifique pour l'interprète qui, à son contact, infléchira la nature de sa voix ou le volume qu'il convient de lui adapter (par exemple, Neville Tranter – du Stuffed Puppet Theatre – placé dans la nécessité de projeter sa voix avec beaucoup de puissance pour qu'elle corresponde à la grandeur des bouches de la marionnette dans *Schicklgruber, alias Adolf Hitler*).

Que le corps marionnettique se mue en corps parlant, chantant ou fredonnant (le petit homme, dansant sur un fil, s'accrochant à la vie et chantonnant une comptine avant de mourir dans les *Tranchées* de la Compagnie Zapoï), qu'il soit seul au plateau ou accompagné par des voix et des sons qui l'élèvent ou le soutiennent (*L'Opéra du dragon* de H. Müller par Johnny Bert, associant objets, marionnettes, acteurs-manipulateurs, comédienne-récitante et musicien-bruiteur), il demande qu'on l'écoute attentivement, ouvrant à son passage de larges plages de temps où l'oreille tour à tour s'éveille (voire, se réveille) et se referme (il en est ainsi de l'écoute qui « nécessite à la fois une ouverture et une fermeture : une sorte d'iris² »).

C'est ainsi que les arts dramatiques, scéniques et visuels se saisissent du corps marionnettique, se règlent ou se dérèglent sur lui pour proposer de nouvelles voies à l'animation des figures et à l'incarnation de la parole (ou du chant ou du cri). Encore faut-il pour cela ne pas craindre d'entendre l'inouï ou de se laisser dessaisir par lui. Si le corps artificiel (des personnages robotisés de Malevitch aux « bio-objets » de Kantor) a bercé les rêveries de bien des artistes – auteurs, metteurs en scène, chorégraphes, plasticiens mais aussi vidéastes ou cinéastes –, on veut ici surtout observer ce qui, avec la marionnette, vocalise,

¹ Denis Silk in Didier Plassard, *Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Institut International de la Marionnette, 1996, p. 325.

² « Pour qui sonne l'inouï », article collectif de Félix Galliou, Michaël Gorzejewski, Luc Guégan, Jean-Hugues Larché, Sandrick Le Maguer, Stéphane Marie et Mété Navajo, in *À l'oreille*, revue *Sprezzatura* n. 5, 2013, p. 6.

sonne ou babille aux oreilles des artistes. « J'ai rêvé, je rêve plus que jamais d'un théâtre d'ombres insensées et de voix rigoureuses, élancées, triomphantes : ombres d'acteurs incorporés, voix d'acteurs incorporés...³ », énonçait ainsi Didier-Georges Gabily dans ses notes de travail, après qu'Antonin Artaud ait, comme on sait, rêvé de corps marionnettisés mais aussi de pantins et de fantoches grimaçant, claudiquant et aux voix énormes (particulièrement après son expérience marquante du Théâtre d'Alfred Jarry), ou qu'il ait encore imaginé (dans *Les Cenci*) l'intervention de marionnettes dont le rôle consisterait à faire dire aux héros de la pièce ce qu'ils seraient incapables d'exprimer (faire entendre l'inouï, donc, encore et toujours, mais aussi faire entendre ce que nulle parole humaine ne pourrait proférer).

Les auteurs contribuant à ce volume d'*Études théâtrales* s'intéresseront donc aux dispositifs vocaux ou sonores qui soutiennent le drame ou la représentation, qui conditionnent les régimes de figuration ou de présence, y compris lorsque la voix surgit d'une utopie de la marionnette, c'est-à-dire quand les dispositifs scéniques ne relèvent pas du domaine strict de la marionnette mais s'y ressource, voire se réinventent sous son influence. Se présente alors devant le spectateur un champ de perception où le son et la voix ouvrent à une vision, comme l'ont déjà largement thématiqué les artistes du carrefour naturo-symboliste (de Yeats à Maeterlinck, comme nous le rappelleront Pierre Longuenesse et Claire Rosé). Dans une autre mesure, le propos vaut dans les cas de visualisation du son dans les dispositifs scéniques (les écrans montrant ce que la scène sonorise dans *Les Anneaux de Saturne* chez Katie Mitchell, dont il sera question avec Françoise Dubor).

Les théâtres de la voix marionnettique

Des voix en *playback* marionnettisant les acteurs chez Carmelo Bene aux effigies obstinément persécutées par des voix chez Gisèle Vienne en passant par ces voix *off* qui, chez Jan Fabre, profèrent des ordres et contraignent le corps du danseur si bien qu'il hésite entre révolte et soumission (artistes qu'aborderont Cristina De Simone, Julie Sermon et Aurore Heidelberger), jusqu'à ces voix venues désarticuler et/ou animer les personnages dans les écritures, celles par exemple de Larry Tremblay, Kossi Efoui, Werner Schwab ou encore Valère Novarina (auteurs que convoqueront Pauline Bouchet, Pénélope Dechaufour, Gérard Thiériot et Céline Hersant), multiples sont les écritures (dramatiques, scéniques, filmiques ou chorégraphiques) à dialoguer avec les pratiques vocales marionnettiques et à révéler l'intimité du corps par la voix. Le dialogue entamé, s'érigent de singuliers théâtres de la voix marionnettique : soit que les artistes multiplient les écarts, les zones de friction ou d'émancipation entre la voix et le corps (phénomène déjà ancré dans les traditions marionnettiques européennes jouant d'une voix en décalage physique avec son incarnation par le biais de l'association d'une voix modifiée par un instrument nommé « pratique » ou « pivetta »), soit qu'ils jouent du décentrement, voire de la mise à distance, entre l'origine de la voix et sa répartition dans l'espace, soit encore qu'ils orchestrent une inadéquation entre la voix et l'objet ou le corps en action (le groupe de recherche théâtrale argentin « El Periférico de Objetos » que présentera Hélène Beauchamp, faisant entendre des cris humains sortant de masques de chevaux ou de poulets au cou brisé), concourant de la sorte à accentuer

³ Didier-Georges Gabily, in *Notes de travail*, Paris, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2003, p. 73-74.

l'étrangeté des corps et/ou à attiser cette *oscillation*⁴ entre les territoires du vivant et de la mort, voire à constituer le corps marionnettique comme une menace pour l'humanité (dès lors qu'il tend à l'exclure, à la dominer ou à la phagocyter).

Parfois encore les artistes proposent d'étonnants drames de bouches (silencieuses ou volubiles) qui supposent des émissions vocales et des tonalités d'interprétation spécifiques (comme déjà avec les voix du *Bunraku* soumises à une minutieuse codification, comme nous l'expliquera Lise Guiot). Parmi ces drames de bouches et scènes d'engloutissement (de la naissance de la petite Lili dans *L'Ogre et la poupée* de Daniel Lemahieu au loup qui terminera en brochettes dans *Sinon je te mange* d'Ilka Schönbein), nombreux sont ceux qui rejouent la question de la manducation : une manducation qui saisit et anime le corps et où la bouche n'est pas seulement « l'organe qui parle mais qui goûte, qui éprouve⁵ » où les questions enfin d'incarnation et d'incorporation sont souvent étroitement liées, quitte à passer par la métaphore même de la nourriture et à nous entraîner vers les territoires du deuil ou de la mort, permettant ainsi « fantasmatiquement [...] à l'humanité blessée de se reconstituer [...] de cicatriser⁶ ».

Qu'avec la confrontation au corps marionnettique l'on découvre alors que « ça parle », voire que « ça sonne » ou que « ça chante », que l'on assiste, stupéfaits, à ce que des corps, *a priori* inertes, soient brusquement chargés de vie et s'animent par la voix, l'écoute demeure en tout cas aux aguets quand elle ne s'ouvre pas à l'errance du moment où la polymorphie (la multiplicité des présences) s'associe à un dispositif polyphonique (la multiplicité des voix). Tympan grand ouvert, nous sommes introduits à de nouvelles manières de réagir, de dire, de comprendre, de voir et d'entendre le monde : un monde qui résonne dans l'intime, parfois tel un secret tant la parole semble sortir du sommeil celui qui habituellement se tait ou dont il serait entendu qu'il ne parle pas. Ce monde peut aussi se faire l'écho du champ social, particulièrement quand les voix marionnettiques se font subversives, se muent en résonateurs d'une communauté et s'élèvent pour déjouer la censure (telle la voix de l'irrévérencieux *Mobarak* dans la marionnette traditionnelle iranienne que nous exposera Yassamam Khajehi). Et l'oreille de chercher, de détecter ou d'ausculter le corps aussi bien intime que social.

L'horizon marionnettique de la voix

Entre dématérialisation des corps et corps affirmant leur matérialité, entre effets de chœur et dispositifs préférant la diffraction des voix et des corps, comment la dimension vocale et

⁴ Vladimir Jankélévitch, in *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 261.

⁵ Marcel Jousse, in *La Manducation de la parole (L'Anthropologie du geste 2)*, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1975, p. 228.

⁶ Michel Picard, in *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1995, p. 31.

sonore de ces corps vient-elle dire quelque chose de nos discours, de nos ritournelles et de nos mondes ? Comment, en somme, les auteurs et les artistes se mettent-ils à l'écoute de la voix marionnettique et s'efforcent-ils de la traduire ? Peu ou prou, l'ensemble de ces questions dit quelque chose de cet élan que tenaille la voix, de son insatisfaction chronique également – cela tout spécifiquement dans les cas de dispositifs polyphoniques et surtout polymorphiques où n'existe pas de visage ou de corps auquel la voix puisse se rattacher (et/ou s'en éprendre et/ou la posséder) mais une infinité de visages ou de corps autour desquels la voix semble voltiger comme si elle errait partout sans jamais rien trouver.

En parlant ici de « voix marionnettiques » et non de « voix de la marionnette », en outre de rendre saillant le fait qu'on ne s'intéresse pas à la seule manipulation vocale dans le théâtre de marionnettes ou d'objets, on entend pointer qu'il s'agit d'abord d'examiner ce qui, dans la voix, est proprement « marionnettique » et la constitue comme telle, à la fois dans les écritures et au plateau, ce qui, enfin, avec la voix anime les corps – disant cela, nous ne manquons pas de nous rappeler l'étymologie du mot « animation » : « anima », le « souffle ». Le marionnettique est ici l'objet d'une heuristique qui ouvre l'espace d'un questionnement : sur la voix d'abord (qui fait corps, se désolidarise du corps mais aussi est corps), sur les écarts ensuite qui se creusent ou se résorbent, avec la voix, dans et sur le langage, dans et sur les corps, vivants, inanimés ou animés (gestes et postures).

Difficile de ne pas être saisi par l'horizon marionnettique de la voix, spécialement quand les dramaturgies vocales prennent les contours d'une langue étrangère qui nécessite même dans certaines traditions la présence d'un traducteur (parfois susceptible d'introduire un décalage comique avec les paroles énoncées) ou quand elles rendent les voix quasiment inaudibles (ou déformées, ne serait-ce que par un sifflet, une pratique) ou encore quand elles se séparent un temps des mots pour saturer l'espace ou les corps de sons (succions, essoufflements, raclements de gorge, bruits de bouche...).

L'infans de la voix marionnettique

Il y a là, on le reconnaîtra sans mal, autant de manifestations d'un *infans* de la voix qui la relie intimement à la marionnette : quelque chose qui n'a pas (encore) accès à la parole et où « l'expropriation est le sujet du langage⁷ » pour reprendre les mots de Giorgio Agamben lorsqu'il nomme « enfance » la vocation muette du langage. C'est ainsi que bien des créations de Pierre Meunier (*Du fond des gorges* à sa pièce pour jeune public *Molin Molette*) nous font éprouver non pas seulement cette difficulté à accéder au langage et à s'en emparer mais désignent la vocation muette du langage.

Et si cette enfance qui menace d'engloutir nos discours et nos corps n'était pas aussi ce que met en scène la voix marionnettique ? Et si cette enfance pointait cette scène inassignable où l'on peut avoir peur et/ou où l'on joue à (se) faire peur, où l'on enferme ses peurs et ses angoisses (cette angoisse que Jean-François Lyotard baptise l'*infantia*⁸, c'est-à-dire, plus que ce qui ne parle pas, « ce qui ne se parle pas », autrement dit un inarticulable qui ne se laisse ni

⁷ Giorgio Agamben, in *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 1989, p. 66.

⁸ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991.

prononcer à voix haute ni écrire bien qu'il hante toute parole), cette scène qui, parce qu'elle est aussi celle de la naissance et du premier cri qui l'accompagne, interroge la genèse même de la création (*via* le motif du drame utérin ou *via* la scène de l'accouchement, par exemple, de la naissance de Kouki dans la pièce marionnettique *L'Ogre et la poupée* de Daniel Lemahieu à la mise au monde d'Hamlet, à l'état d'abord de mollusque avant même d'être *infans* dans *Amleto* de Castellucci, jusqu'aux différentes scènes d'accouchement dans le théâtre d'Ilka Schönbein) ?

On ne s'étonnera pas que la figure de l'enfant et l'univers parfois opaque qu'il inspire aux adultes traversent de multiples spectacles où l'on décèle la présence de voix marionnettiques : du *Pinocchio* de Carmelo Bene dont l'artiste révèle toute la force subversive du pantin (spectacle dont l'interaction entre voix et marionnette sera le sujet de réflexion de Cristina De Simone), en passant par *Chair de ma chair* d'Ilka Schönbein (l'un des spectacles d'Ilka Schönbein analysé par Marie Garré Nicoara avec *La Vieille et la bête*), jusqu'à *La Nuit tombe* de Guillaume Vincent (mise en scène où l'avatar marionnettique de l'enfant sera le cœur du propos de Rafaëlle Pignon). La figure de l'enfant ou de son avatar, hautement singulière tant elle se présente dans sa radicale différence (d'interprétation du réel, notamment), apparaît sur le plateau comme un intercesseur pour un monde tel que nous ne le voyons ou ne l'entendons pas, ne manquant pas de manifester une réalité traumatique qui oscille entre le conte, l'épouvante et le drame psychologique et d'où l'interrogation métaphysique n'est pas absente.

Vers une poétique de la voix marionnettique : textes et scènes

Dans ce contexte, qu'en est-il de la voix quand elle semble provenir d'un corps qui n'est pas celui d'un acteur vivant ? Quelles sont les zones de friction ou d'émancipation entre la voix et le corps animé ? Quelle est la place de la bouche – nourricière, matricielle – dans ces corps animés par un manipulateur ventriloque ? Que reste-t-il enfin de l'objet ou du corps artificiel quand je l'entends plus que je ne le vois ? Ces questions esquissent à grands traits certains des contours d'une poétique de la voix marionnettique – poétique résolument plurielle tant coexistent avec elle plusieurs dynamiques jouant parfois ensemble dans une même performance, un même spectacle ou un même texte.

Une telle poétique n'a de cesse d'interroger la confrontation du langage parlé avec le langage scénique et gestuel. Comment la voix entre-t-elle en écho ou en interférence avec la partition gestuelle marionnettique ? De quelle façon la mise en voix de la figure peut-elle assumer l'acte d'animation ? Comment la voix vient-elle activer l'imaginaire du spectateur, notamment quand les caractéristiques physiques de la marionnette sont si minimales ou si communes que le corps marionnettique ne se singularise que par la voix qui lui est associée ? Comment la voix figure-t-elle mais aussi défigure-t-elle le corps marionnettique ? Comment la voix marionnettique, si elle peut faire figure de symptôme d'une crise de l'image, joue-t-elle cependant avec ou contre l'image ?

Ces diverses interrogations, ce volume les portera aussi bien à la scène qu'aux écritures dramatiques, qu'elles se dirigent ou non « vers » la marionnette, qu'elles soient ou non écrites « par » ou « avec » la marionnette, cela d'autant plus quand elles proposent des « espaces phonés⁹ » où le niveau rythmique et articulatoire importe autant que la caractérisation des figures ou des personnages. Entre mise en abyme du discours, effets de choralité ou

⁹ Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, Rennes, PUR, 2011.

dédoublings du personnage, comment les dramaturgies modernes et contemporaines invitent-elles la marionnette à s'emparer de ces écritures ? Comment les écritures s'emparent-elles de l'imaginaire marionnettique ou épousent-elles ses contours ? On connaît d'ailleurs de très beaux compagnonnages entre marionnettistes et auteurs : Alain Recoing et son fils Éloi, François Lazaro et Daniel Lemahieu. On connaît encore des marionnettistes devenus auteurs (Philippe Aufort, Laurent Contamin...). Qu'est-ce qu'écriture et voix marionnettiques révèlent l'une de l'autre, soit que les textes convoquent l'univers de la marionnette (comme d'autres convoqueraient l'univers de la danse, du cirque...), soit qu'elles jouent sur des figures (à articuler, ou à désarticuler) qui posent des défis à l'incarnation des corps, soit qu'elles proposent des corps à animer par le souffle ?

Car tel est bien l'enjeu de la poésie dramatique, animer le corps par le souffle, comme s'y exerce Philippe Malone dans *Septembres*, pièce qui, par ailleurs, après avoir fait entendre le poème *Lied Vom Kindsein* de Peter Handke, s'ouvre sur la figure d'un enfant qui avance comme un funambule ou une marionnette :

« et l'enfant ouvre les yeux et sans voir encore – il n'a pas de passé – se dresse dans la nuit claire pantin d'espoir et d'os s'anime gauchement sous le fil des étoiles se lève contre l'obscurité et le regard transparent armé de cécité s'engage sur le chemin en apprenant la marche¹⁰ ».

Et tel peut être aussi le travail du marionnettiste. Évoquant les images qui ont pu bercer son imaginaire et sa réflexion, François Lazaro reviendra ainsi sur ces manipulateurs prévenants renvoyant aussi bien à la naissance qu'à la mort et sur ces anges attentifs qui, dans *Les Ailes du désir* – film de Wim Wenders faisant entendre ce même poème de Peter Handke –, prennent par le dos ou par le cou les vivants pour les faire parler.

Séparer le champ des textes de celui des mises en scène eut été arbitraire. D'abord, parce qu'ils ont le même horizon : à l'instar du texte, la scène est un regard porté sur le monde. Ensuite parce que loin de s'opposer, ils partagent certaines problématiques esthétiques. Parmi elles, on compte la question de la disparition progressive des corps avec un passage du visuel à l'audible, par exemple lorsque la présence de la marionnette devient juste une voix. Je pense encore aux enjeux liés à la démultiplication des voix venant morceler les personnages ou à ces figures envisagées comme des coquilles vides, devenues caisses de résonance des voix et des sons et qui attendent d'être animées par des acteurs successifs, jusqu'à ces personnages-surfaces, personnages parlés par d'autres dans les cas d'une dramaturgie de la ventriloquie, en passant par ces personnages-supports (comme les mannequins) qui, de Tadeusz Kantor à Gisèle Vienne, sont devenus des espaces de projection des voix. Ce sont aussi des enjeux ontologiques ou idéologiques qu'ils partagent parfois, y compris avec d'autres arts comme le cinéma ; cela principalement par le prisme d'un questionnement sur l'identité, les strates qui la constituent et sur ce qui peut la mettre en péril (de la bouche et de sa béance comme annonciatrices d'un engloutissement de l'humain chez le cinéaste Svankmajer, comme le montrera Laurence Tuot).

Un voyage au cœur de nos altérités

¹⁰ Philippe Malone, *Septembres*, Les Matelles, Espaces 34, 2009, p. 12.

Au final, on se demandera donc comment la voix vient bousculer la représentation de la marionnette, de l'objet, du corps et plus généralement la représentation de l'autre. Qu'est-ce qui se passe quand ça parle, quand l'objet ou le corps inanimé prend la parole ou quand encore il se trouve mis en voix ou mis en hypothèse par des voix ? Qu'est-ce qu'on entend quand ça parle haut et fort mais aussi quand ça chuchote, balbutie, peine à dire ou à se dire ? Comment la voix s'énonce mais aussi s'annonce-t-elle ? Qu'advient-il quand la voix n'obéit plus à un mouvement d'extériorisation au monde mais d'intériorisation du monde, c'est-à-dire lorsqu'elle s'abîme dans ce qui l'a fait naître ? Nous sommes là au cœur de la question de nos altérités, voire de nos aliénations, de la représentation de soi, de l'autre, et du monde.

Prêtons à présent l'oreille à ces voix marionnettiques et entamons ce « voyage sonore » (aurait dit Peter Handke) – voyage qui ne prétend pas à l'évidence visiter tous les territoires de la création concernés par les questions qui nous animent mais que nous avons toutefois souhaité aussi transversal que possible de par la diversité des espaces visités (Argentine, Belgique, France, Iran, Italie, Japon, Québec...) et des époques abordées (des pratiques traditionnelles comme le *Bunraku* aux formes scéniques contemporaines).