

## Transfiguration des corps: Les corps pensants

Joëlle Noguès

Université Toulouse - Jean Jaurès (Toulouse - France)

**Résumé:** À partir de ma propre expérience de marionnettiste et de mon intérêt pour la marionnette habitée en Afrique, ma réflexion s'est portée sur le corps du manipulateur « hébergé » par la marionnette habitée, un corps à la fois « caché » et « révélé », sublimé, transfiguré par cette expérience d'habitation de la marionnette, qui lui fait traverser la frontière entre l'humain et le surhumain. Quelle place occupe aujourd'hui le corps du comédien marionnettiste face au corps de la marionnette ? Comment le corps du marionnettiste en vient-il à révéler le corps de la marionnette ? De l'être-deux à l'humain totémique, qu'est-ce que la marionnette fait à notre corps, nous qui la manipulons et dont elle en devient parfois une extension ?

**Trois mots-clés:** Transfiguration. Corps-frontières. Corps pensants.

Faire le théâtre de marionnettes, écrit Roland Shön<sup>1</sup>, c'est faire « le théâtre autrement. Autrement qu'en se soumettant au texte ; en ne laissant plus l'acteur occuper seul la scène, en lui proposant comme partenaires des marionnettes, des objets, des ombres, des images... ; en le poussant à jouer avec ces intrus jusqu'à même s'effacer derrière leur présence ».

Qu'est-ce que la marionnette fait à notre corps, nous qui la manipulons et dont elle en devient parfois une extension, au corps humain qui se marionnettise mais aussi à l'idée même d'un corps autre, abstrait. En mettant en scène la question de l'indétermination des frontières du corps, nous donnons à voir un corps métamorphosé, un corps-frontière, un corps au seuil entre le vivant et le non vivant?<sup>2</sup>

Mais les frontières ne sont jamais ce qu'elles sont et laissent transparaître une porosité qui permet un passage vers cet état marionnettique. Quelle place occupe aujourd'hui le corps du comédien marionnettiste face au corps de la marionnette ? Comment le corps du marionnettiste en vient-il à révéler le corps de la marionnette ? Même si un des corps est dissimulé (celui du comédien) c'est bien l'existence des corps qui est interrogée.

<sup>1</sup> Roland Shön. À Paris, vraiment ? in *Le pari de la marionnette au théâtre*. Éditions de l'œil. Théâtre de la marionnette à Paris. 2010. p.70.

<sup>2</sup> *Marionnettes, corps frontières*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Artois Presses Université. 2016.

À partager la scène nous avons deux présences, l'objet marionnette et le comédien marionnettiste.

Dans ce théâtre « cheval de Troyes » qu'est le théâtre de marionnettes, écrit toujours Roland Shön<sup>3</sup>, nous aborderons trois corps marionnettiques: Un **corps sublimé** dans le théâtre de marionnettes de Kleist où le corps du manipulateur acteur n'est pas le centre de la représentation, il se situe dans un entre-deux. Le rêve marionnettique d'un corps habité par la grâce. Un **corps utopique** : Schlemmer, Jarry sont à la recherche d'un « nouveau corps » pour l'acteur, voire d'un nouveau corps humain qui soit un corps philosophique, métaphysique, l'effigie du personnage. Puis le **corps contraint** : Le corps du manipulateur « hébergé » par la marionnette habitée, un corps à la fois « caché » et « révélé », sublimé, transfiguré par cette expérience d'habitation de la marionnette, qui lui fait traverser la frontière entre l'humain et le surhumain. Le corps du marionnettiste révèle le corps vivant de la marionnette.

#### **Corps sublimé. De l'entre-deux à l'être-deux<sup>4</sup>**

Dans son essai « *sur le théâtre de marionnettes* », publié en 1810, Heinrich Von Kleist interroge une représentation d'un spectacle de marionnettes à fils sous la forme d'un dialogue entre l'auteur supposé de l'essai et un danseur reconnu, fasciné par le spectacle que donnent ces marionnettes. Dans ce texte court, le dramaturge allemand aborde entre autres la question de la grâce au théâtre. Le corps du manipulateur acteur (*le machiniste*) n'est pas le centre de la représentation, il signifie le vivant possible, il se situe dans un entre-deux, à la frontière, à proximité du « sacré »: le rêve marionnettique d'un corps habité par la grâce.

Les marionnettes ont un avantage : l'absence de sentiments, d'affectation. L'homme est au contraire un être conscient et est le plus souvent à la recherche de l'effet à produire. Or voici ce qui empêche la grâce d'advenir. La grâce apparaît si l'être est inconscient de la beauté du geste effectué. Mais dans le même temps il n'était pas possible que le machiniste ne puisse découvrir l'âme de la danse autrement « qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, en d'autres termes, le montreur devait danser »<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Roland Shön. Ibid. p. 70

<sup>4</sup> Noémie Lorentz. *La déesse se reconnaît à son pas*. in Les scènes philosophiques de la marionnette. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l'Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016. p.60.

<sup>5</sup> Sur le théâtre de marionnettes. Heinrich Von Kleist. Traduction de Jean-Claude Schneider. Séquences. 1991. P.22 « *le machiniste put la découvrir autrement qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ce qui revient à dire : en dansant* »

La connaissance et l'affectation rendent lourd, la marionnette ignorante de la force d'inertie garde l'état d'innocence de spontanéité. L'état d'innocence la place entre deux extrémités, entre la conscience infinie d'un Dieu et l'inconscience animale.

Kleist nous dit qu'il est nécessaire que « l'âme (vis motrix) » soit au centre de gravité du mouvement, pour qu'une animation ne soit pas fautive ou affectée.

Les marionnettes ont de plus l'avantage d'échapper à la pesanteur. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière car la force qui les soulève est plus grande que la force qui les attache à la terre. La grâce, écrit Kleist, apparaît dans sa plus grande pureté dans cette conformation humaine du corps qui, ou bien n'a aucune conscience, ou bien une conscience infinie.

C'est la raison pour laquelle les marionnettes sont dans le même temps moins qu'un homme (un sujet), puisqu'elles sont de simples objets (objets manipulables), plus assujetties que lui aux lois de la pesanteur, mais elles sont aussi plus que lui mobiles et que cette mobilité extraordinaire est de ne plus être soumises à la loi universelle.

Ni sujet ni objet, entre ciel et terre, tout à la fois soumises et non soumises à la loi, elles sont le lieu de l'indéterminé par excellence. Les marionnettes n'ont pas de point de repos. L'espace qui leur est propre est improbable. Ce n'est donc qu'au prix de cette apparente contradiction que nous est donné à voir cet au delà de toute limite. C'est cette contradiction qui fait de la marionnette un objet inerte mais aussi un être de mouvement pur. C'est elle qui lui confère sa grâce, sa légèreté et une incroyable mobilité.

Cette quête du centre de gravité est à faire à l'intérieur de la figure nous dit Kleist. « Tout mouvement a son centre de gravité, il suffisait de maîtriser ce point à l'intérieur de la figure ; les membres qui ne sont que des pendules suivaient sans autre intervention de façon mécanique, d'eux-mêmes. Un tel mouvement était fort simple »<sup>6</sup> ; le centre de gravité décrit une ligne droite, les mouvements des membres décrivent des courbes, avec des mouvements accidentels, qui deviennent une rythmique, une danse. Cette danse toujours en devenir se situe entre présence et absence. Pour la marionnette bouger est une question de vie ou de mort.

Pour l'homme une telle urgence n'existe pas, il n'a pas à chercher d'autres points d'appui pour éviter son effondrement. Le savoir et la conscience l'éloigne, trouble l'image.

La grâce est un état de présence immédiate parce que toujours en devenir. Cependant la marionnette doit tout à son marionnettiste. « Sous ses doigts,

---

<sup>6</sup> *ibid.*, p.19

écrit Claude Gaudin<sup>7</sup>, des mouvements mécaniques deviennent un spectacle esthétique ». Plus loin dans le même texte « ce qui enchante le spectateur n'est plus la vie sublimée dans un corps vivant, c'est l'imitation d'une autre face de la vie ». La marionnette n'est pas un faux semblant de l'homme mais une allégorie, une métaphore de l'idée de l'homme. Alors que la marionnette est portée, manipulée par le marionnettiste, celui-ci s'efface, disparaît aux yeux des spectateurs, comme englouti par cette présence qui s'impose dans le lieu théâtre, une marionnette protagoniste de la scène.

Cette présence non présence du manipulateur pourrait être définie comme une présence en creux comme le dit Daniel Larrieu<sup>8</sup> : « Le manipulateur est là pour que le mouvement existe dans un objet inanimé. L'état physique induit par le fait de travailler sur la présence de l'objet sollicite à la fois une très grande concentration dans l'instant et à proportion égale une très grande absence, abstraction de soi. Le manipulateur donne du mouvement à l'objet inanimé mais c'est aussi la façon dont il se place par rapport à l'objet, sa concentration envers l'objet, qui le rend animé [...]. La notion de retrait appliquée à l'interprétation en danse, peut nous emmener assez loin. Cette attitude ou façon de danser, cette forme de présence en creux, s'attache à montrer, disons, la valeur du mouvement pour le mouvement »<sup>9</sup>.

La marionnette évoquée par Kleist est la marionnette à fils. La manipulation de cette marionnette nécessite un éloignement physique du comédien vis à vis de sa marionnette. La marionnette est en état de suspension. La position surplombante du manipulateur et les fils obligent à une distance, ce n'est pas cependant une absence mais bien un retrait.

Aujourd'hui dans le théâtre contemporain, la place du marionnettiste a changé et son propre corps se met en jeu. Noémie Lorentz parle d'un théâtre de l'être-deux<sup>10</sup>. La manipulation de la marionnette n'est plus dissimulée mais se fait sous le regard du spectateur révélant l'illusion. La sublimation du corps de la marionnette portée par Kleist est alors réinterrogée. Le regard du spectateur n'est plus sollicité seulement par l'objet marionnette et son

<sup>7</sup> Claude Gaudin. *La Marionnette et son théâtre*. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

<sup>8</sup> Daniel Larrieu, chorégraphe. Compagnie ASTRAKAN, Daniel Larrieu. Directeur du Centre Chorégraphique de Tours de 1994 à 2002.

<sup>9</sup> Irène Filiberti, « Regarde le plastique voler. Entretien avec Daniel Larrieu », in *Alternatives Théâtrales*, n° 80, *Objet danse* 2003.

<sup>10</sup> Noémie Lorentz. In *Les scènes philosophiques de la Marionnette*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroix, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l'Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016. p.60.

mouvement mais par l'ensemble de la scène, sur le sens de ce duo, sur l'apparition de l'objet et de son manipulateur, double de chair ou ombre bienveillante<sup>11</sup>.

Nommer la dualité marionnettiste/marionnette bouleverse cette vision romantique de Kleist. Le corps du marionnettiste acteur prend sens et n'est plus une simple action technique et peut devenir à son tour un sujet-objet, lui-même personnage appartenant au même monde que l'objet lui-même.

### **Corps utopique, indétermination des corps**

« ...et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel »<sup>12</sup>

Dans ce très beau texte, Michel Foucault nous parle d'abord du corps comme topie, lieu duquel on ne peut échapper, puis d'un corps utopique, un corps sans lieu, le corps impossible, illusoire. S'il est vrai que de notre corps on ne peut s'échapper « je ne peux pas me déplacer sans lui, je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs »<sup>13</sup> alors l'utopie fabuleuse sera d'en chercher un autre : « mais il y a aussi une utopie qui est faite pour effacer les corps. Cette utopie, c'est le pays des morts »<sup>14</sup>. Cette quête d'un corps autre amène à se projeter dans des expériences qui brouillent ou tendent à brouiller les frontières : frontière du moi et de l'autre, de l'intérieur et de l'extérieur.

Oskar Schlemmer<sup>15</sup> en créant ses ballets triadiques, est à la recherche d'un « nouveau corps » pour l'acteur, voire d'un nouveau corps humain qui soit un corps philosophique, métaphy-sique. Il aborde la danse après la sculpture afin de retrouver le « sens intérieur » du mouvement. Schlemmer habille ses danseurs de costumes abstraits, aux formes géométriques, mettant en évidence le mouvement lui-même et non l'interprète. Il met en scène des abstractions de corps humain. Il transforme les corps des interprètes en figure d'art : une manipulation sculpturale des corps. Les formes humaines sont transformées en formes géométriques, cubiques, se rapportant à l'espace. Les corps se font

<sup>11</sup> *ibid.* p. 61-62.

<sup>12</sup> Michel Foucault. Conférence radiophonique 1966. Parue aux éditions Lignes en 2009 sous le titre *Le corps utopique suivi de les hétérotopies*.

<sup>13</sup> *ibid.* p.9

<sup>14</sup> *ibid.* p.13

<sup>15</sup> Oskar Schlemmer (1888-1943) enseigne à l'école du Bauhaus à partir de 1920 d'abord la sculpture puis un atelier de la scène. Il y crée les ballets triadiques.

marionnettes. Schlemmer parle d' « anatomie métaphysique »<sup>16</sup>. Les effets kinesthésiques sont propres à perturber le regard du spectateur mais aussi à installer le trouble au niveau de l'interprète lui-même quant à l'appropriation de son propre corps et de la perception qu'il en a, en relation avec la situation du corps par rapport à l'espace.

L'apparence de la forme humaine est perçue comme un élément scénique, le corps organique rencontrant ses limites. L'homme est alors vu comme un mécanisme fait de nombres et de mesures et non plus comme organisme de chair et de sang. Le costume détermine et rend visible un corps qui s'inscrit dans l'espace, son rôle étant de produire une nouvelle figure afin de manifester l'être spatial de l'homme. À travers sa création de la *Kunstfigur*, Schlemmer propose un rapprochement entre homme et mécanique.

La frontière entre le corps de la marionnette et le corps de son manipulateur est intérieure, une frontière faite pour effacer les corps pour en proposer un troisième, abstrait.

Se confondant l'un avec l'autre, cette symbiose propose une nouvelle vision d'un corps marionnettique, un corps métamorphosé, un corps utopique, illusoire.

« Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées, impersonnels et jouer enfermés dans un masque afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir. »<sup>17</sup> déclarait Alfred Jarry lors de la première représentation d'*Ubu* au Théâtre de l'Œuvre à Paris le 10 décembre 1896.

*Ubu* fut écrit pour des acteurs jouant comme des marionnettes. *Ubu* fait penser aux personnages du théâtre de marionnettes à gaine comme le cruel *Punch*, et Jarry va jusqu'à suggérer l'emploi de la pratique<sup>18</sup> par les comédiens afin de fabriquer une autre voix, celle des marionnettes. *Ubu* est donc un homme-marionnette. Dans cette cohabitation des deux corps (le corps du comédien et le corps de la marionnette), il ne s'agit pas de reproduire l'apparence du réel mais d'en extraire la réalité cachée pour créer une forme inédite, nouvelle. La projection de notre regard sur l'objet marionnette en crée le mouvement et transfigure ainsi son aspect en lui donnant une existence inhabituelle.

<sup>16</sup> Dirk Schepper. Le théâtre expérimental d'Oscar Schlemmer in Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art. Centre National de la Danse. 2002. P.50

<sup>17</sup> « De l'inutilité du théâtre au théâtre », septembre 1896, dans Œuvres complètes.t.I. Gallimard.1972. Coll.La Pléiade. P.399-401

<sup>18</sup> La pratique ou pivetta en italien, swazzle en anglais, est petit instrument fait de deux lamelles qui vibrent sous le souffle de l'interprète, utilisé par *Punch* et *Pulcinella*.

Pour Jarry, le corps marionnette est l'effigie du personnage. « L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un masque l'enfermant, l'effigie du personnage, laquelle n'aura pas comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère) mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes... »<sup>19</sup> Comme l'entendait Jarry Ubu est « une abstraction qui marche ».

De par l'indétermination des limites du corps, le corps marionnettique nous apparaît comme un corps métamorphique, au seuil entre le vivant et le « non-vivant », ce « non-vivant » étant en attente d'être animé d'une certaine vie qui le projettera dans un « état marionnettique »<sup>20</sup>. Cet état marionnettique propose un autre regard sur l'humain, sur un autre possible des corps, toujours à la frontière entre le corps philosophique et le corps réel, jetant le trouble et interrogeant cette réalité. D'un corps sublimé par Kleist dans une relation transcendante avec une force extérieure, nous arrivons à un corps qui se meut selon une force immanente, son mouvement étant porté par le marionnettiste agissant à l'intérieur même du corps.

### Corps contraint, surhumain totémique

Les marionnettes sont donc un double de l'homme créé pour projeter son être, mais aussi un double de la société. Elles nous plongent dans le monde de la métamorphose où l'impossible devient réalité. L'humain s'identifie au surhumain totémique.

Le corps du marionnettiste assume la dimension vivante de l'homme marionnette : sa démarche, sa danse. Si l'objet marionnette assume l'enveloppe extérieure de la figure théâtrale, l'âme, la *Vis Motrix* (la force du mouvement) de la figure est assumée par le manipulateur, le vivant. Le corps du manipulateur acteur se situe à la frontière du vivant et du non-vivant. Le marionnettiste et l'objet marionnettique témoignent de l'état de fragilité de la vie et de la mort. Craig écrit « Celle-ci (*la marionnette*) ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort. »<sup>21</sup>

Dans cet entre-deux se joue le paradoxe de la marionnette. Ses gestes pleins d'un silence qui ressemble à la mort. Elle transcende en elle le réel pour réunir

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 405-410

<sup>20</sup> Marionnette, corps frontière. Études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès et Élise Van Haesebroeck. Artois Presses Université. 2016. p.9

<sup>21</sup> Edward Gordon Craig, « L'Acteur et la Surmarionnette », in *De l'art du théâtre* [1912], Saulxures, Circé, 1999, p.74

les forces antagonistes de la vie et de la mort. D'autant plus paradoxal, si le corps du manipulateur est à l'intérieur de la marionnette. Mais nous sommes bien dans le sens de l'effigie. Le marionnettiste acteur se fait porteur de la figure du personnage, un porteur caché. La présence énigmatique de ce corps paradoxal se charge d'une puissance de suggestion, il s'agit de donner à voir, « il semble que tout être qui a l'apparence de la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires, et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel »<sup>22</sup>.

Avec le marionnettiste à l'intérieur de la marionnette s'engage alors un dialogue entre présence et absence. L'immatériel et le matériel interagissent avec une action de dépendance. Ces dépouilles deviennent la prolongation du vivant par l'artifice. Plus aucune référence au corps du comédien, il est entièrement dissimulé par la matière, absorbé par elle. Ce corps nouveau transfiguré révèle une présence énigmatique où corps humain et corps objet se confondent. Le corps du marionnettiste révèle le corps vivant de la marionnette. Le corps de chair révèle le corps désincarné : un corps à corps objet et marionnettiste, face à un binôme matériel/immatériel.

Mais dans ce corps à corps, le corps du marionnettiste est contraint. Il n'agit plus seul mais agit contraint par la forme de la marionnette qui l'enferme. Il doit y trouver sa place, sa liberté, chercher la libération du mouvement. En fait il lui faut trouver l'essentialité du mouvement.

La contrainte l'oblige à aller chercher une énergie vitale plus liée à l'essence même du mouvement qu'à l'imitation d'un mouvement naturaliste. Nous pourrions parler de transgression dans le sens de ne pas se conformer à une attitude naturelle, voir d'aller contre, pour en dépasser les limites. Nous sommes là dans l'objectivation de l'idée, le corps vivant du marionnettiste révèle le corps de la marionnette. Le marionnettiste doit trouver l'espace de connivence et le passage entre son corps et le corps du personnage, transfigurer son corps pour accéder à la figure du personnage. Il s'agit de rechercher la fusion entre l'objet marionnettique et le marionnettiste. Ce couple cache une identité pour en révéler une autre et fait appel à une suspension de notre incrédulité, à notre conscience flottante<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Maurice Maeterlinck. Menus propos : le théâtre (un théâtre d'Androïdes) in introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896. Éditions Labor. 1985. P.87

<sup>23</sup> Pierre Campion. Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité. [www.fabula.org/effet/interventions/3.php](http://www.fabula.org/effet/interventions/3.php)

### Inquiétante étrangeté<sup>24</sup>

Lorsque l'objet accède à cet état marionnettique, la transmutation de l'objet en cet autre devenu personne crée à la fois de l'empathie et parfois aussi un certain malaise et ainsi donne l'étrange sensation de présence qui reste familière tout en étant inquiétante. En effet il n'y a rien au monde qui ne nous soit plus familier que notre propre corps. Cependant la familiarité des formes peut devenir étrange, inquiétante, et comme l'écrit Masahiro Miro en évoquant les robots humanoïdes, un trop grand réalisme peut nous amener à un rejet voir à une répulsion. Mais la marionnette est avant tout un objet théâtral et n'agit pas seule dans l'espace scénique, la présence du comédien marionnettiste devient alors un enjeu extraordinaire, il est celui par qui le jeu va « passer » et se penser.

Dans le théâtre de marionnette contemporain, le dialogue marionnette/interprète se fait alors pensée. Comment pense-t-on l'autre, comment pense-t-on avec l'autre?

La question alors n'est peut-être plus : qu'est-ce que la marionnette fait au corps, mais qu'est-ce que la pensée fait au corps? Pour finir je citerai cette phrase d'Éloi Recoing : « *L'autonomie fictionnelle de l'objet résulte de cet agencement d'un corps pensant et d'une pensée qui prend corps* »<sup>25</sup>.

### BIBLIOGRAPHIE

*Le pari de la marionnette au théâtre*. Editions de l'œil. Théâtre de la marionnette à Paris. 2010.

*Marionnettes, corps frontières*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Artois Presses Université. 2016.

*Les scènes philosophiques de la marionnette*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Edition l'Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016.

*Sur le théâtre de marionnettes*. Heinrich Von Kleist. Traduction de Jean-Claude Schneider. Séquences. 1991.

*La marionnette et son théâtre*. Claude Gaudin. Presses Universitaires de Rennes. 2007.  
*Alternatives Théâtrales*, n° 80, *Objet danse* 2003.

<sup>24</sup> Sigmund Freud, L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) (1919).

<sup>25</sup> Éloi Recoing. L'expérience de la pensée par le jeu. Éloge du simulacre dans l'art des marionnettes. In: *Les scènes philosophiques de la marionnette*. Études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marroux, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck. Édition l'Entretemps. Institut International de la Marionnette. 2016. p.143.

- Le corps utopique suivi de les hétérotopies.* Michel Foucault. Conférence radiophonique 1966. Parue aux éditions Lignes 2009.
- Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art.* Centre National de la Danse. 2002.
- Œuvres complètes. Alfred Jarry* t.I. Gallimard.1972. Collection La Pléiade.
- De l'art du théâtre* [1912], Edward Gordon Craig, Saulxures, Circé, 1999.
- Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896.* Maurice Maeterlinck Éditions Labor. 1985.
- Marionnettes en Afrique.* PUCK n° 18. 2011. Éditions l'Entretemps. Institut International de la Marionnette.
- Humain Non humain.* PUCK n° 20. 2014. Éditions l'Entretemps. Institut International de la Marionnette.