
« Quelle âme ? »

L'expression des émotions dans les discours sur les arts de la marionnette

Françoise Canon-Roger
Université de Reims Champagne-Ardenne
francoise.canon@univ-reims.fr

RÉSUMÉ. Les textes didactiques et surtout techniques sont censés être dénués de toute expression d'émotions même lorsqu'ils ont pour thème des pratiques artistiques telles que les arts de la marionnette. Une approche théorique non logiciiste et une étude comparative de textes relevant de discours différents permettent au contraire de remettre en question la notion même de degré zéro de l'expressivité. Plus particulièrement, cette étude s'efforce de mettre en évidence les formes sémantiques associées à l'expression du thème du simulacre de la figure humaine quand celui-ci est chargé d'une forte intensité qualitative. De manière remarquable, puisque « émouvoir » signifie étymologiquement « mettre en mouvement », ces manifestations linguistiques de l'émotion sont liées au thème de la mise en mouvement des marionnettes. Toutes ont en commun des schémas actantiels lacunaires dans lesquels le principe causateur du mouvement est marginalisé ou supprimé aboutissant ainsi à présenter les pantins comme des êtres à part entière.

MOTS CLÉS : genre, expressivité linguistique, marionnette, rôle sémantique, simulacre.

ABSTRACT. Didactic and above all technical texts are supposed to be free of any expression of emotion even when they deal with artistic activities such as the art of puppetry. It seems however that a theoretical approach that accounts for qualitative inequalities together with a comparative approach of texts belonging to different discourses lead on the contrary to ruling out the existence of the principle of isonomy in any texts. This study isolates the semantic forms linked to the theme of the imitation of the human figure when it is endowed with strong intensity. Quite remarkably since “emotion” etymologically means “to set in motion”, these manifestations of emotion occur in passages dealing with the technical means used to set the puppets or marionnettes in motion. But the cause of this movement as a semantic role in the narrative is systematically marginalized or suppressed, which amounts to representing these puppets as beings in their own right.

KEYWORDS: genre, linguistic expressiveness, puppetry, semantic role, simulacrum.

D'un point de vue sémantique, l'expression écrite des émotions suscitées par les arts de la marionnette dans des textes didactiques et techniques réserve des surprises. On s'attend dans des textes littéraires, romanesques par exemple, à une expressivité marquée alors que les écrits non-littéraires se caractériseraient au contraire par une certaine isonomie ou du moins, par une intensité expressive qui prendrait un tour rhétorico-sémantique moins prévisible. Or une approche comparative de textes appartenant à des discours différents remet en question cet horizon d'attente ainsi que la notion même de degré zéro de l'expressivité dans les textes didactiques et techniques. Plus particulièrement, cette étude s'efforce de mettre en évidence les formes sémantiques associées à l'expression du thème du simulacre de la figure humaine quand celui-ci est chargé d'une forte intensité qualitative. De manière remarquable puisque « émouvoir » signifie étymologiquement « mettre en mouvement », ces manifestations d'émotion sont liées au thème de la mise en mouvement des marionnettes. Elles surgissent même dans la description du geste technique qui conduit à la mise en mouvement. Toutes ont en commun des schémas actanciels lacunaires dans lesquels le principe causateur du mouvement est marginalisé ou supprimé.

L'expression linguistique de l'émotion

La manifestation de l'émotion en discours est le plus souvent traitée comme un écart par rapport à l'énonciation d'un contenu logique qui serait dénué d'intensité expressive. Pour Bally, l'étude des faits expressifs se confond avec l'objet de la stylistique : « Pour que l'expressivité se manifeste, il faut la complicité de la pensée émotive ; le signe expressif doit répondre à une réalité psychique et satisfaire un besoin de la sensibilité ; à cette condition seulement il déploie ses effets¹ ». Cette définition est à mettre en rapport avec celle qu'il donne par ailleurs de la stylistique : « La stylistique étudie les faits d'expression du langage organisé du point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité² ». Ce rapprochement peut être complété par une troisième citation qui définit la manière la plus répandue de traiter le fait expressif : « Ce n'est que par la détermination du contenu logique d'une expression que sa valeur affective peut être mise en évidence³ ». On ne peut pas mieux exprimer la notion d'écart telle qu'elle est définie dans la tradition logico-grammaticale.

Cette séparation du contenu logique et du procédé expressif est également présente dans les schémas de la communication. Du moins les schémas fonctionnalistes ont-ils l'avantage de ne pas retenir uniquement la fonction référentielle. La fonction expressive reprise par Jakobson est associée au destinataire. Lorsque cette fonction est activée, le message serait l'expression de certains traits propres à la source. Elle permettrait une sorte d'identification de cette source et

1 Bally, 1977 : 97.

2 Bally, 1951 : 16.

3 *Ibid.*

indiquerait l'opinion ou les sentiments de l'émetteur sur le contenu référentiel de son énoncé ; elle permettrait aussi de renseigner, à son insu, sur sa personne physique, sa personnalité, son appartenance sociale, son degré d'instruction, son origine géographique, etc. Cette approche fonctionnelle appelle plusieurs commentaires. On peut se demander comment il est possible de séparer la fonction expressive qui serait l'objet de la stylistique et la fonction poétique qui serait l'objet de la poétique. D'autre part, si l'on garde les termes employés dans le schéma de la communication, il faudrait considérer les deux pôles de l'émission et de la réception comme inséparables. Dans le chapitre déjà mentionné intitulé « Mécanisme de l'expressivité linguistique⁴ », Bally passe d'un pôle à l'autre, de la description des *procédés* du langage expressif à leurs *effets* tout en se défendant de le faire parce que, pour lui, les effets sont liés à l'appréciation esthétique. Il faut bien admettre qu'un procédé expressif se donne à percevoir, à reconnaître et à interpréter. Tout phénomène expressif, quelle qu'en soit la médiation sémiotique et qu'il soit volontaire ou non, sera considéré comme porteur de sens. Pour demeurer dans le cadre de la communication verbale, le schéma de la communication proposé par Culioli est plus apte à rendre compte de ce couplage entre énonciateur et co-énonciateur : « il y a toujours interférence partielle entre émission et réception dans l'acte de communication ; il existe en particulier une rétroaction de l'audition sur la phonation, et un effet des habitudes articulatoires sur le repérage acoustique des sons émis par la personne d'en face ». Il souligne que « tout échange vocal suppose une visée des interlocuteurs, le désir de s'exprimer, d'exposer, de jouer, de commander, d'agir, d'avoir un effet sur les autres (ou sur soi-même en tant qu'autre)⁵ ».

Dans une perspective sémiotique, l'énonciation et l'interprétation sont deux formes d'une même activité qui a pour but l'élaboration du sens. D'une part, le fonctionnalisme est réducteur parce que selon Raštier : « Le langage est bien davantage qu'un moyen de communication, c'est un milieu dans lequel nous vivons⁶ ». C'est aussi ce que dit explicitement Bally, après Saussure. Nous baignons dans le sémiotique et le langage en fait partie : à propos de la possibilité de remplacer des éléments situationnels et des signes mimiques par des signes linguistiques, il écrit : « Cette dernière remarque prouve aussi que le langage baigne dans l'ensemble des signes qu'étudie la sémiologie⁷ ». Et nous baignons dans le langage. D'autre part, énonciation et interprétation ne sont pas des reflets inversés l'un de l'autre. Il n'y a pas de symétrie dans l'échange. Le message n'est pas perçu de la même façon par l'émetteur et le récepteur parce « qu'il n'est pas soumis au même régime de pertinence : la différence des intentions entraîne celle des saillances dans le flux de l'action communicative en cours⁸ ».

4 Bally, 1977 : 75-99.

5 Culioli, 1965 : 2.

6 Raštier, 2003 : 2.

7 Bally, 1977 : 78.

8 Raštier, 2003 : 10.

Des inégalités qualitatives

On ne peut pas considérer un texte quel qu'il soit comme une suite de phrases. Les acquis de la rhétorique sont importants dans ce domaine, en particulier lorsque l'on traite de l'expressivité. En effet, un texte n'est pas amorphe. Les outils de l'analyse grammaticale ne permettent pas de rendre compte de l'organisation sémantique d'un texte parce qu'ils présupposent la présence, la discrétion, l'identité à soi et l'isonomie (répartition égale). Or les objectivités construites par la sémantique des textes ne sont pas des « choses » ; elles sont continues, elles comportent des inégalités qualitatives et toutes ne relèvent pas forcément des mêmes normes. Lorsque l'on aborde les textes, on ne peut pas avoir recours aux procédures qui sont employées en analyse grammaticale : localisation, commutation, hiérarchisation avec unicité des rattachements, typage univoque des relations, caractérisation formelle de l'identité catégorielle⁹. Mais la question se pose néanmoins de savoir comment on peut identifier des unités linguistiques propres au texte. Ces unités sémantiques consistent en connexions de signifiés aux paliers inférieurs de la période (unité héritée de la rhétorique), du syntagme et de la sémie qui est le signifié d'une lexie. « Ces connexions ne constituent pas un réseau uniforme : certaines sont mises en saillance, valorisées, modalisées, et ces saillances sont du même ordre que ce qui est véhiculé par l'intonation¹⁰ ». Cette conception morphosémantique tient compte des inégalités qualitatives qui sont le propre des productions linguistiques envisagées comme textes.

La perception sémantique repose sur la reconnaissance de formes telle que l'a théorisée la *Gestalt*. Des formes sémantiques se détachent sur des fonds. Les fonds sont perçus comme des suites de points réguliers tandis que les formes sont discrétisées par leurs points singuliers. Cette différence recouvre celle qui est désignée par le couple prégnance et saillance dans les travaux de René Thom sur la morphogénèse, de Jean Petitot sur la morphodynamique, de Wolfgang Wildgen ou de Rosenthal et Visetti :

Dans un premier abord, *Prägnanz* fait appel à des notions très générales d'ordre, de régularité, simplicité, symétrie, stabilité, etc., et débouche sur une notion de *bonne forme*, qui serait donc, par définition, une forme qui présente à un degré convenable ces qualités, telles qu'elles s'instancient dans le champ considéré.¹¹

La prégnance est une qualité des fonds sémantiques tandis que les formes se caractérisent par leur saillance. Mais il ne s'agit pas de la perception d'un simple rapport partie/tout. Ce n'est pas ce que signifient fond et forme ici. Ce n'est pas non plus une distinction entre forme et contenu ou *dictum vs modus*. Le modèle est dynamique puisque non seulement les formes mais aussi les fonds se transforment au cours du texte. Les formes sont indissociables du cours d'action

⁹ Raštier, 2006 : 99.

¹⁰ Raštier, 2001a : 44.

¹¹ Rosenthal et Visetti, 2001 : 192.

qui les constituent et des valeurs qui s'y attachent. C'est ce que souligne Régis Missire dans son compte rendu de l'ouvrage de Cadiot et Visetti¹² :

Cadiot et Visetti mentionnent à cet égard la réduction fréquente de la perception gestaltiste à une simple perception de morphologies sensibles, alors qu'il faudrait concevoir une saisie solidaire des formes et des valeurs, solidarité dont l'effet immédiat est de grever sérieusement la séparation de la forme et du sens. Aussi, fidèles au principe de la *requiredness* chez Köhler¹³, les auteurs insistent sur l'unité de la perception, de l'action et de l'expression.¹⁴

Cela signifie que la perception morphologique fait partie d'un cours d'action et qu'elle est liée à l'expressivité dans la mesure où elle est indissociable de la prise en compte de valeurs.

Cette valorisation propre au réseau de signifié dans un texte peut être comparée aux phénomènes liés à la prosodie. Le rapprochement entre prosodie et inégalités qualitatives en sémantique des textes permet de situer la problématique de l'écart expressif dans un cadre qui normalise le phénomène en l'intégrant aux principes ordinaires à l'œuvre dans l'énonciation et l'interprétation. Certains travaux, ceux de Geneviève Caelen-Haumont¹⁵ par exemple, posent comme hypothèse une identité fondamentale entre structures sémantiques et structures prosodiques. Si expressivité il y a, elle se manifeste selon le rapport qu'entretiennent les fonds sémantiques et les formes qui s'en détachent en fonction de rythmes et de mouvements qui permettent de les discrétiser.

Ces inégalités qualitatives peuvent être traitées selon des degrés croissants d'intensité expressive : fonds, contours de formes, formes régulières, formes singulières, points nodaux et parangons. Considérer que le texte est le lieu d'inégalités qualitatives permet d'envisager l'expressivité comme :

- une variante par rapport à une norme de discours ou de genre
- une forme par rapport à un fond sémantique
- une forme par rapport à une forme antérieure dans un même texte ou dans d'autres textes
- une saillance par rapport aux opérations interprétatives élémentaires
- un contraste fort par rapport à un régime de moindre intensité.

12 Cadiot et Visetti, 2001.

13 Terme traduit par « réquisition » dans Rosenthal et Visetti, 2001, p. 194 : contrainte exercée par une partie du champ perceptuel sur une autre. Par exemple, un cercle dont il manque un court segment sera perçu comme complet parce que la portion manquante est « requise » par le tout.

14 Missire, 2006 : 6.

15 Caelen-Haumont, 2005.

Les contraintes liées aux discours et aux genres

La stylistique telle que la conçoit Bally ne prévoit pas d'instance intermédiaire entre le « système de la langue et l'expression d'un individu particulier » or « tout texte relève d'un genre et tout genre d'un discours¹⁶ ». Ce sont le discours et le genre du texte qui comportent des prescriptions positives ou négatives quant au réglage de la production et de l'interprétation d'un texte en particulier pour ce qui concerne le régime d'intensité expressive. Il n'appartient pas au système de la langue mais à d'autres normes sociales. La distinction faite par Bally entre « langue expressive » et « langue intellectuelle » ne se situe pas au niveau qui convient. C'est en stylistique que la notion d'écart est traditionnellement évoquée, le plus souvent pour être disqualifiée, sans que pourtant soit éliminée celle de degré zéro d'écriture qui serait celle « d'un segment de discours qui, par rapport au contenu du message et à la situation de communication, est dépourvu de marques caractérisantes particulières¹⁷ ». Mais le degré zéro n'existe pas ; pas plus dans le discours littéraire que dans « la langue intellectuelle ». C'est par rapport aux normes qui régissent la production et l'interprétation d'un texte que l'on peut tenter de dégager les passages de haute intensité qualitative susceptible d'exprimer une émotion. Parmi ceux qui ont pris en compte l'espace des normes, il faut citer Eugenio Coseriu pour la linguistique et Philippe Hamon pour les études littéraires¹⁸. Les discours et les genres font partie des normes globales qui contraignent les textes jusqu'à leurs déterminations morphosyntaxiques. En sémantique des textes on entend par discours « un ensemble d'usages linguistiques codifiés attaché à un type de pratique sociale¹⁹ ». Ainsi du discours journalistique, médical, juridique, littéraire, etc. Et un texte est rattaché à un discours par la médiation d'un genre.

Dans le discours littéraire, certains genres sont indissociables de l'expression des émotions, la poésie lyrique ou le roman par exemple. On ne s'étonnera pas de voir le thème des marionnettes donner lieu à des manifestations d'émotions quand il est traité selon le discours littéraire, c'est-à-dire lorsque Kleist, Charles Nodier ou George Sand s'en emparent. Cette dernière, en effet, pratique même différents genres dans des textes, qui ont en commun ce thème générique. Ainsi « Le théâtre des marionnettes de Nohant » qui peut être classé parmi les textes autobiographiques, décrit les séances de théâtre de marionnettes données par son fils, Maurice Sand, à Nohant tandis que *L'Homme de neige* (1859), dédié par George à son fils, est un roman. La différence de ton peut être appréciée quand on rapproche une citation empruntée à chacun des textes. Dans le texte non-fictionnel — mais non dénué de figures —, George Sand décrit le travail de *l'opérante* ou manipulateur :

16 Raštier, 2001a : 173.

17 Mazaleyrat et Molinié, 1989 : 117.

18 Coseriu, 1962 : 11-113 et Hamon, 1997.

19 Raštier, 2001a : 298.

Au bout de ses mains élevées au-dessus de sa tête, il fait mouvoir un monde qui réalise et personnifie les émotions qui lui viennent. Il voit ses personnages qui lui parlent de près, et qui, de sa main droite demandent impérieusement une réponse à sa main gauche. Il faut qu'il reste court ou qu'il s'enfièvre, et, une fois enfiévré, il se sent lucide, parce que ses fictions ont pris corps et parlent pour ainsi dire d'elles-mêmes. Ce sont des êtres qui vivent de sa vie et qui lui en demandent une dépense complète sous peine de s'éteindre et de se pétrifier au bout de ses doigts.²⁰

Le schéma actanciel causatif inhérent dans le sémantisme de « manipuler » et de ses dérivés est mis en œuvre ici de manière objective : *il fait mouvoir un monde*. L'actant causateur intentionnel est à l'origine d'un procès qui a pour résultat un changement d'état : *Il fait mouvoir un monde* ce qui a pour conséquence qu'*un monde se meut*. L'absence de voix pronominale *il fait mouvoir un monde* vs *il fait se mouvoir un monde* souligne la non intentionnalité du second actant qui est affecté et non agentif. Le choix de « monde » permet l'actualisation du trait /animé/ ou /inanimé/ en fonction du contexte. Ici la chaîne anaphorique maintient l'hésitation : *un monde, ses personnages, ses fictions, des êtres*. Mais même dans la dernière réécriture *êtres* est qualifié par une proposition relative qui limite son sens. Le complément d'objet indirect *vivent de sa vie*, permet de revenir à une identification totale entre le causateur et le patient tout en forçant le passage par la métonymie qui fait du mouvement une caractéristique de la vie. Le texte oscille donc entre description objective et métaphore. Les groupes nominaux qui réécrivent *un monde* sont sujets de verbes de processus qui nécessitent des sujets agentifs : *réalise, personnifie, ont pris corps, parlent, demandent, demandent*. Mais ces métaphores, même lorsqu'elles sont empruntées à la critique théâtrale, sont toujours accompagnées de rappel à l'objectivité de la situation, ne serait-ce que par les adjectifs possessifs : *qui lui viennent, sa main droite, sa main gauche, ses fictions* ; enfin le mode contrefactuel est indiqué par une enclosure *pour ainsi dire*. On ne perd pas de vue qu'il s'agit d'une manipulation. Notons pourtant que le texte se singularise par la mise en relief de la parole comme attribut de la vie, avec le mouvement.

Ici l'émotion est mise à distance dans un effort pour lutter contre l'illusion de la vie. Mais elle se manifeste néanmoins à propos du travail du marionnettiste, par l'expression d'un paradoxe qui repose sur l'association de deux antonymes : *enfiévré* et *lucide*. Le basculement dans la fièvre du « comme si » donne accès à ce dédoublement lucide qui caractérise le jeu.

Dans *L'homme de neige*, Cristiano, le personnage du montreur de marionnettes, s'enflamme lorsqu'il essaie de prouver la supériorité sur l'automate, qui est une machine, de la marionnette à gaine (ou *burattino*) :

20 Sand, 1877 : 166.

— (...) il faut que je vous démontre la supériorité du *burattino* sur l'automate. Le *burattino*, cette représentation élémentaire de l'artiste comique, n'est, je tiens à vous le prouver, ni une machine, ni une marotte, ni une poupée : c'est un être.

— Ah ! oui, dà ! un être ? dit M. Goefle en regardant avec étonnement son interlocuteur et en se demandant s'il n'était pas sujet à quelque accès de folie.

— Oui un être ! je le maintiens, reprit Cristiano avec feu ; c'est d'autant plus un être que son corps n'existe pas. (...) Savez-vous d'où vient le prodige ? Il vient de ce que ce *burattino* n'est pas un automate, de ce qu'il obéit à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain, de ce que tous ses mouvements sont la conséquence des idées qui me viennent et des paroles que je lui prête, de ce qu'il est *moi* enfin, c'est à dire un être, et non pas une poupée.²¹

Le second texte est une version antérieure au premier selon le genre romanesque. En attestent plusieurs caractéristiques linguistiques comme la représentation de l'énonciation directe riche en marques de subjectivité : première et deuxième personnes, interrogations, exclamations, interjections. Ces dernières participent du haut degré d'expressivité du passage et se trouvent renforcées par des commentaires sur l'énonciation de la conviction passionnée dans le discours direct. La nécessité de la démonstration est assertée crescendo : *il faut que je vous démontre, je tiens à vous le prouver, je le maintiens*. Cette modalisation externe puis interne renforce la force assertive qui confine à la valeur performative dans le dernier énoncé. La manière d'énoncer est en outre décrite pour suggérer l'oral et évaluée dans les commentaires du narrateur omniscient qui qualifie cette intensité : *en se demandant s'il n'était pas sujet à quelque accès de folie, reprit Cristiano avec feu*.

Le thème générique commun aux deux textes est la mise en mouvement de la marionnette. Le schéma dialectique causatif est le même. Le fait que l'état résultant relève d'une illusion n'est toujours pas dit explicitement. La notion de *prodige* n'a pas son sens d'événement inexplicable puisqu'il est justement suivi d'une explication. Il s'applique à la relation de cause à effet elle-même par opposition aux possibilités limitées et prévisibles de la machine. Même si celle-ci imite plus parfaitement la nature, son corps est un obstacle à l'illusion alors que le *burattino* qui n'a pas d'autre corps que la main de l'artiste, peut en recevoir le mouvement et donc l'illusion de la vie. Car la transformation est bien présentée ici aussi comme l'effet d'une cause : *il obéit à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain, [de ce que] tous ses mouvements sont la conséquence des idées qui me viennent et des paroles que je lui prête*. L'équivalence de *demande une dépense complète*, qui figure dans le premier texte, s'effectue dans le roman de manière analytique selon une intensité qualitative qui tient à l'accumulation et à la mise en italique de *moi*. En termes de zones anthropiques²², le mouvement comme

21 Sand, 2005 : 10.

22 Raftier, 2008.

état résultant est présenté comme un passage du proximal *il* (le *burattino*) à l'identitaire *moi*. Dans les deux cas, la marionnette est un prolongement de l'humain qui la manipule. Ces textes manifestent des émotions auxquelles il est difficile de donner un nom. Mais, paradoxalement, ce n'est pas dans les textes littéraires que la puissance de l'illusion atteint son paroxysme.

Le discours technique et la mise en mouvement des marionnettes

Les deux textes de George Sand, qui fournissent une perspective comparative, relèvent du discours littéraire, mais les arts de la marionnette font aussi l'objet de textes techniques, pédagogiques, académiques, juridiques, journalistiques, publicitaires et sans doute d'autres encore. Les textes retenus ici ont été écrits par des professionnels pour transmettre leurs connaissances dans le domaine de l'histoire des marionnettes, de la fabrication et de l'animation des marionnettes. Ils relèvent des discours pédagogique et/ou technique. C'est en premier lieu par rapport aux normes propres à ces discours que peut s'apprécier la présence ou l'absence d'une charge émotionnelle linguistiquement exprimée. Parmi les caractéristiques linguistiques du discours technique on relève l'absence ou la présence discrète d'énonciation représentée, un lexique technique, une isotopie générique unique, l'absence de figure de style, de ponctuation expressive, une impression référentielle univoque, un grand nombre de relations hyperonymiques, de lexicalisations synthétiques mais aussi de définitions.

Or, s'ils possèdent bien les caractéristiques énumérées, ces textes manifestent aussi très souvent des émotions que l'horizon d'attente du discours ne laissait pas pressager. Il semble que ce soit au thème du simulacre de la figure humaine et de la mise en mouvement que sont liées ces manifestations d'émotions. On sait combien, d'un point de vue anthropologique, la reconnaissance compulsive de la figure humaine peut être caractéristique de notre espèce. Nous avons une tendance avérée à personnifier les objets²³. Les métaphores qui personnifient les objets naturels ou artificiels abondent dans toutes les langues : *les bras, le tronc et le pied d'un arbre, le cœur, les artères et les poumons d'une ville*, etc. Mais si on s'attend à ce que cette illusion de la présence d'une personne existe du côté de la réception puisque tout le spectacle a cette finalité, on peut s'étonner en revanche qu'elle affecte et qu'elle soit entretenue par ceux-là mêmes qui la mettent en œuvre.

Ainsi d'abord un texte qui figure dans le « Que sais-je ? » intitulé *Histoire des marionnettes* de Gaston Baty²⁴ et René Chavance²⁵ initialement publié en 1959. La collection « Que sais-je ? » propose des exposés didactiques courts et à

23 Voir Lecompte, 2016.

24 1885-1952, metteur en scène, cofondateur du « cartel » théâtral en 1927, critique de théâtre, passionné de marionnettes qui a écrit des pièces pour marionnettes et édité des comédies traditionnelles de Guignol qu'il avait recueillies.

25 1879-1961, écrivain, journaliste et critique d'art et de théâtre, auteur dramatique, co-auteur avec Gaston Baty de la *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours* (Paris, Plon, 1939).

la portée de tous sur des sujets variés. Le chapitre d'introduction, consacré à la définition de l'objet et aux familles et techniques de la marionnette se clôt par un passage remarquable non seulement parce qu'il figure en caractères plus petits mais aussi parce qu'il crée une rupture complète avec ce qui précède et ce qui suit : rupture d'isotopie puisque le passage vient en contexte après la définition des marionnettes « à clavier », rupture dialogique entre la neutralité relative du résumé savant et l'impératif et l'interrogation que l'on trouve ici, rupture dialectique entre le présent à valeur atemporelle de la description technique qui précède et la projection marquée par le futur :

L'observateur non prévenu, quand il contemple une marionnette pendue à un crochet ou couchée dans une boîte ne discerne et ne peut discerner en elle qu'un objet inerte, un objet comme les autres. Qu'elle lui apparaisse dans le cadre de son petit théâtre et commence à s'agiter, elle restera d'abord pour lui un mannequin, plus ou moins bien façonné, entre des mains plus ou moins agiles.

Cependant regardez-la jouer pendant quelques minutes. Peu à peu vous la verrez grandir, se hausser jusqu'à l'échelle humaine, tandis que s'élargit la scène étroite où elle se meut. Toute convention est abolie. Elle ne dépend plus du manipulateur qu'on oublie. C'est un être vivant, personnel, fait à notre image comme nous sommes faits à l'image de Dieu, mais dont la nature n'est pas la nôtre. Un corps et une âme.

Quelle âme ?

L'illusion, si c'en est une, se prolonge au-delà du théâtre. Qui l'a fréquentée assidûment peut maintenant la revoir immobile : il ne sera plus dupe de son apparence au repos et saura très bien qu'elle ne fait que dormir, souveraine d'un microcosme qui reflète notre monde sans se confondre avec lui et dont elle nous ouvre les portes, si nous savons l'aimer et rêver avec elle.²⁶

Le point de vue est celui du spectateur. La disposition correspond à une progression qui n'est pas sans lien avec celle que nous avons déjà vue dans les textes de Sand mais celle-ci va beaucoup plus loin dans la manifestation de l'émotion liée à l'animation de la marionnette. Le premier élément remarquable est l'élimination progressive du causateur effectif du mouvement. Les quatre paragraphes correspondent à quatre intervalles de temps qui mènent de l'objet marionnette à fils, *pendue à un crochet* ou à gaine, *couchée dans une boîte*, au mannequin mobile dans un cadre qui marque l'aspect conventionnel de la représentation, à l'animation et enfin à l'idéalisation. Le manipulateur est d'abord présenté comme un artisan plus ou moins habile et son rôle agentif est déjà gommé puisque, d'une part, les verbes ont pour sujet *une marionnette/elle* et que d'autre part, le procès *apparaisse* indique une manifestation qui ne présup-

26 Baty et Chavance, 1972 : 11.

pose ni agentivité, ni cause. Dans le premier paragraphe, la marionnette est une ébauche aux yeux du spectateur novice. Sa molécule sémique inclut les sèmes /matériel/, /(im)mobile/, /patient/, /inchoation/, /imperfection/, /petitesse/. En revanche, dans le deuxième paragraphe, « marionnette », devient le sujet agentif des verbes de mouvement et le bénéficiaire de la transmission du mouvement présenté ici comme un changement d'échelle perceptible au spectateur qui devient un initié : *grandir, se hausser, s'élargit*. La maîtrise tient au passage de *s'agiter* à *jouer*. La molécule sémique se modifie en /humain/, /mobile/, /agent/, /duration/, /maîtrise/, /grandeur/. Le cadre symbolique et le manipulateur sont occultés : *Toute convention est abolie. Elle ne dépend plus du manipulateur qu'on oublie*. Cette dénégation n'est pas une simple manière de dire l'impression référentielle résultant de l'identification totale à l'humain : *un être vivant, personnel* ; il s'agit de préparer une comparaison qui provoque de l'émotion linguistiquement manifestée lors du basculement dans le domaine sémantique de la métaphysique. Notons que l'emploi des participes passés *fait* (à notre image) et *faits* (à l'image de Dieu) permet de ne pas exprimer l'agent en tant que tel et ne dit rien de la différence entre cause efficiente et cause première. Mais l'analogie ne vise pas du tout à diviniser l'homme par homologation mais au contraire à préparer une seconde transformation de la marionnette qui s'apparente à une transfiguration suggérée par le changement d'isotopie. La zone dans laquelle s'effectue ce passage relève de la zone anthropique distale qui est celle de l'Autre. Ces créatures ne tiennent pas seulement leur être des hommes, elles acquièrent aussi une nature transcendante aux yeux du spectateur mué cette fois en adepte. Si le manchon de Cristiano, dans le roman de George Sand, reçoit l'être de son absence de corps, ici l'existence du corps visible est acquise comme apparence semblable à la nôtre mais se pose alors la question de l'essence : *Quelle âme ?* La question elliptique et la disposition typographique détachée dramatisent ce passage de l'illusion à la croyance. L'incise (*L'illusion, si c'en est une*), a pour fonction de ramener à la valeur contraire, en l'occurrence le réel, mais il ne s'agit plus du réel d'avant la représentation décrit dans le premier paragraphe : *immobile* s'oppose à *inerte, au repos* et *dormir* à *pendue* et *couchée*, actualisant ainsi une opposition entre état (surnaturel) choisi et état (matériel) subi. L'intervalle de temps est différent, il est associé à une autre isotopie et correspond à une troisième étape qui clôt l'initiation. La question posée *Quelle âme ?* trouve une réponse dans le dernier paragraphe d'une manière qui exclut que l'on puisse l'interpréter comme un dédoublement dialogique mettant en doute l'assertion d'existence qui précède : *Un corps et une âme*. L'interrogation porte sur la qualité de cette âme : /élévation/, /pouvoir/, /agentivité/ /totalité/, /autre/, /guide/, soit une divinité psychopompe qui initie à son tour au mystère à partir de la zone distale de l'amour et du rêve. L'émotion est liée à la valorisation grandissante des étapes du parcours initiatique. Les spectacles de marionnettes sont assimilés à des rituels auxquels sont conviés les adeptes. On est éloigné de la présentation historique ou même, de l'appréciation esthétique.

Les textes qui suivent sont ceux de praticiens qui construisent leurs marionnettes et transmettent leur savoir-faire dans des écrits techniques. Le discours

technique se déploie dans des manuels à visée pratique qui ont le plus souvent les caractéristiques linguistiques déjà citées. Cependant, au sein même de paragraphes techniques, certains passages revêtent une intensité qualitative qui manifeste une émotion particulière. Celle-ci est liée en particulier à une opération technique appelée « ensecrètement » qui consiste pour le marionnettiste à fixer sur le contrôle²⁷ les fils par lesquels il dirige la marionnette. Le nom de cette étape cruciale tient au fait qu'elle relève du secret de fabrication. Dans la manipulation traditionnelle des marionnettes à fils, le contrôle reste invisible et au repos, il est caché. Dans l'introduction à leur ouvrage *L'art et la technique de la marionnette à fils*, Bruno et Darlène Frascone présentent cette opération en ces termes :

Notre approche n'est pas exclusivement liée au théâtre. Elle est aussi la création d'un jouet d'art entièrement fait de bois dont l'essence diffère suivant les parties du pantin. Nous le dessinerons, nous le découperons et nous le sculpterons ; puis viendra l'heure de la naissance : l'Ensecrètement. (L'ensecrètement est la liaison finale des fils au contrôle). La transmission de la vie pourra alors s'effectuer et le sentiment que vous éprouverez vous conduira tout droit au réveil de votre âme d'enfant, qui en fait, ne vous a jamais quitté.²⁸

L'accent est mis tout d'abord sur le caractère technique de l'ouvrage puisqu'il s'agit d'artisanat. Mais la série des verbes au futur présente soudain un décrochage : les trois procès de type processus *dessinerons*, *découperons*, *sculpterons* sont suivis par un procès quasi-impersonnel *viendra* dont le sujet n'est donc pas agentif. L'inversion du sujet et du verbe et l'emploi du mot « naissance » déjà implicite parmi les sèmes de « viendra » qui peut vouloir dire « naître » pour les vivants, confèrent un ton prophétique à cette annonce qui est en outre théâtralisée par les deux points. La saillance qualitative liée à la charge émotive est marquée dans la première occurrence de « ensecrètement » par la majuscule ; le contraste est d'autant plus fort avec la définition technique fournie entre parenthèses où le mot est cité sans majuscule. L'isotopie comparante /naissance/ ou /inchoation/, très dense ici, se poursuit avec sa mise en œuvre dialectique selon le schéma causatif déjà vu dans les autres textes à cette nuance près que l'agent animé humain n'est pas cité comme source du procès autrement que par la pronominalisation à orientation passive *pourra s'effectuer* et l'affixation du préfixe *en-* indiquant l'entrée dans l'état résultant d'un processus marqué par le suffixe *-ment*²⁹. L'introduction d'un manuel technique n'est pas le lieu où l'on détaille les étapes par lesquelles doit passer le constructeur de la marionnette mais cette omission de l'agent donne au processus un caractère mystérieux. D'autant plus que le procès résultant de cette étape finale, tel qu'il est évoqué,

27 Aussi appelé « attelle », « airplane » ou « croix » selon que l'on privilégie la forme ou la fonction de cet objet tenu par le manipulateur.

28 Frascone, 1998 : 5.

29 Ce n'est pas un dérivé parasyntétique car le nom « ensecrètement » et le verbe « ensecrêter » existent.

n'est pas d'ordre technique ou artistique mais psychologique. Il agit comme un révélateur de sentiments et, par là, d'émotions cachées, enfouies chez celui qui doit se dédoubler pour être à la fois technicien et spectateur. L'expression figée « âme d'enfant » signifie doublement l'absence propre à la zone distale mais ce *réveil* qui passe par un autre monde ramène ici à la zone identitaire.

Après cinq chapitres intitulés « Le dessin », « Les gabarits », « Les articulations », « La balance », « Le contrôle »³⁰, le chapitre 6 du même manuel est consacré à cette pose des fils :

Voici venu l'instant « sacré » de la pose des fils de manipulation qui va donner au pantin la touche finale et aboutir à la vie. Nous avons une préférence pour le fil de nylon noir tressé utilisé par les pêcheurs. Il reste très souple et ne boudine pas à l'instar du fil de nylon transparent et n'accroche pas contrairement au fil de coton. Une grande partie de nos marionnettes ont encore leurs fils d'origine. Un autre avantage est que le fil noir est bien plus repérable ce qui facilite le travail du manipulateur. Ces fils sont fixés définitivement au pantin à l'aide d'un peu de colle et d'un cure-dent tout comme les fils d'articulation. Ceux de la tête et des épaules sont bien implantés car ils supportent la majeure partie du poids de la marionnette.³¹

Le contraste est fort entre ce rappel de la molécule sémique mise en évidence dans le passage de l'introduction et les considérations techniques quant au matériau recommandé. La citation un peu longue permet d'apprécier la rupture entre le fond sémantique technique dont la zone identitaire créée par « nous » fait partie et le bord de la forme sémantique saillante de l'ensecrètement. Une proximité paronymique et sémantique entre « sacré » et « secret » a pu favoriser le changement de domaine³². Mais on retrouve certains traits linguistiques comme la tournure présentative et l'inversion du sujet et du verbe dans « voici venu l'instant » de type prophétique ; ce changement d'isotopie, bien que maintenu, est néanmoins distancié par les guillemets de « sacré ». La perspective dialectique est inversée puisqu'ici c'est l'aboutissement du processus d'animation qui est retenu. Pourtant, comme le procès est nominalisé (« la pose des fils »), l'absence d'agent demeure un trait remarquable. Ce trait récurrent est un élément révélateur dans la détermination des zones anthropiques, comme les textes précédents l'ont montré. L'expression de l'émotion tient à la différence qualitative entre d'une part, la diathèse passive dans un contexte qui oriente l'in-

30 OÙ l'isotopie comparante est celle de l'instrument de musique.

31 Frascione, 1998 : 72.

32 Le terme « ensecrètement » a été utilisé en économie, par analogie avec le domaine des marionnettes à fils pour désigner « l'ensemble des actions qui voilent, dissimulent, et justifient un mode de production de règles d'exploitation de la nature et des hommes et d'échanges économiques en vue de soustraire ce mode de production et ces règles à la vue et au contrôle démocratique des sociétés auxquelles elles s'imposent. » *L'économie sociale et solidaire : une réponse à la crise ?*, Jean-François Draperi (2011), Dunod, p. 142. L'axiologie est en revanche ici clairement péjorative.

interprétation vers un agent non mentionné s'apparentant à une cause première ou efficiente de la mise en mouvement et d'autre part, les emplois du passif dans le discours purement technique, comme ici *sont fixés, sont bien implantés*, où il s'agit simplement d'éviter le recours trop fréquent à l'adresse intersubjective avec « vous » ou à l'impératif.

Le discours technique et la mise en mouvement des marionnettes à gaine

54

Comme on peut s'y attendre, les isotopies comparantes dans le domaine de la manipulation des marionnettes à gaine sont différentes. Ainsi dans un article intitulé « Marotte et marionnettes. Propos à l'usage des éducateurs », Marcel Temporal³³, marionnettiste, décrit ce qui techniquement s'appelle « ganter » une marionnette à gaine³⁴ :

Anatomiquement la marionnette à gaine est composée d'une tête et d'une gaine.

La gaine est un gant porté par la main du manipulateur devenue corps vivant de la marionnette.

C'est la gaine qui commande la taille et les possibilités optiques de la marionnette.

L'âme cette fois va pénétrer le corps. L'âme au lieu de demeurer extérieur [sic] (et même lointain [sic] comme cela se produit dans la marionnette à fils) va pénétrer le sujet et lui donner une vie encore plus directe, un dynamisme plus certain ; le contenu va agir de l'intérieur invisible sur l'extérieur visible. C'est une transposition à l'échelle humaine de notre anima psychique.

Cette marionnette plus encore que la marotte sera directement ce que vous serez. Elle n'a pour limites expressives que vos limites sensibles, imaginatives et sensorielles.³⁵

Les marionnettes à gaine, contrairement aux marionnettes à fils, se manipulent par le bas et de l'intérieur. L'alternance entre les remarques techniques et l'expression métaphorique est remarquable dans les trois premières phrases.

33 Marcel Temporal (1881-1964), a créé en 1931 les Compagnons de la marionnette, une association qui regroupe des artistes avant-gardistes et il a fondé en 1932 son Petit Théâtre d'essai à Paris. Il a publié *Comment construire et animer nos marionnettes* en 1942 et, parmi les premiers, sensibilisé le corps enseignant aux arts de la marionnette en contribuant à la revue *La vie Active. Association pour le développement du travail manuel dans l'éducation*.

34 Ce passage est précédé d'un schéma qui montre la place des doigts dans le gant. George Sand dans *L'Homme de neige* le décrit bien : « — Tenez, tenez, reprit-il, vous voyez cela ? Une guenille, un copeau qui vous semble à peine équarri ? Mais voyez ma main s'introduire dans ce petit sac de peau, voyez mon index s'enfoncer dans la tête creuse, mon pouce et mon doigt du milieu remplir cette paire de manches et diriger ces petites mains de bois qui vous paraissent courtes, informes, ni ouvertes ni fermées, et cela à dessein, pour escamoter à la vue leur inertie ».

35 Temporal, 1950 : 10.

L'emploi de « anatomiquement » qui s'applique au domaine du vivant, amorce l'assimilation qui devient explicite ensuite, en particulier dans le dernier énoncé. Mais là encore, il n'est pas fait mention de l'illusion sur laquelle repose le procédé : *la main du manipulateur devenue corps vivant de la marionnette* est un raccourci métaphorique. L'opération de « mise en mouvement » correspondant à la molécule sémique relevée jusqu'ici, va être décrite différemment. On note tout d'abord la reformulation de « âme » par « *anima* » dont ce traité ne comporte que deux occurrences³⁶. Il pourrait s'agir d'une ouverture vers un domaine particulier de la psychologie comme peut le laisser supposer aussi l'emploi de « *anima* psychique », mais l'accord au masculin de « extérieur » et « lointain » exclut la possibilité d'y voir un accent mis sur un principe exclusivement féminin. Cette énonciation est peut-être aussi dû à la métaphore de la pénétration choisie ici pour décrire ce type d'animation. La transmission du mouvement n'est pas issue d'un principe transcendant mais immanent. Il n'en est pas moins mystérieux puisqu'il est invisible. Pour maintenir l'isotopie, par assimilation, *le contenu va agir de l'intérieur invisible sur l'extérieur visible* est interprété comme relevant du réalisme transcendant³⁷ en contexte droit et gauche alors qu'il pourrait être simplement réaliste reformulé, par exemple, par « les mouvements de la main que l'on ne voit pas vont commander les mouvements de la marionnette que l'on voit ». Dans le contexte à gauche, l'emploi du mot « *anima* », outre qu'il est apparenté à « animation », se justifie également par le rapport, exprimé de manière elliptique à la fin du paragraphe, entre la transmission du souffle vital à la marionnette par l'homme qui est l'homologue de la transmission du souffle vital aux hommes par un agent non mentionné. Le schéma dialectique n'est plus causatif, mais il ne s'agit pas non plus vraiment d'une transmission que l'on imaginerait de haut en bas, de l'extérieur vers l'intérieur avec un destinataire et un destinataire bien distincts. La manifestation de l'émotion tient à l'expression de la supériorité des marionnettes à gaines sur les marionnettes à fils précisément à cause de cette absence d'extériorité.

Les équivalences quant au rôle actanciel de la série *l'âme, l'anima, le contenu* pourraient être réécrites par rapport au marionnettiste : « son énergie », « son mouvement », « sa main » puisque c'est l'absence d'intermédiaire, de médiation qui est soulignée. L'accent est mis sur cette proximité par des répétitions et des comparatifs de supériorité. Un corps et une âme qui ne font qu'un ; « pénétrer » est intensif et a pour synonyme « imprégner » qui peut être réécrit sur l'isotopie //donner la vie//. C'est *âme/anima* qui est le sujet agentif, le principe actif de toutes les transformations qui affectent le corps. Il s'agit ici d'infuser l'esprit dans le corps mais par le bas. Il semble que l'isotopie comparante ici dans cette présentation métaphorique de la mise en mouvement soit empruntée au domaine

36 Dans un autre traité, Temporal, 1942 : 1, le terme est valorisé d'emblée : *L'« anima », je vais beaucoup insister sur ce point au cours de ce traité, car à quoi servirait d'avoir imaginé, dessiné, peint, sculpté, écrit, composé, parlé, chanté, dansé, si vous ne parvenez pas à « animer », oui, « animer », donner une âme à cette poupée de carton, de bois ou de chiffons ?*

37 Le réalisme empirique, *dispositif mimétique instituant une impression référentielle de monde factuel*, s'oppose au réalisme transcendant, *dispositif mimétique instituant une impression référentielle de monde contrefactuel*. Raštier, 2001a : 301.

alchimique des noces de l'âme et de la matière. Il s'agit d'habiter le corps de la marionnette. L'accent est mis, ici encore mais selon une autre thématique, sur l'absence d'intermédiaire, de médiation et en cela les marionnettes à gaines sont plus proches de modes d'animations comme les marionnettes portées ou habitables qui abolissent la distance avec le praticien que l'on ne peut plus alors appeler « montreur de marionnettes ».

L'étape de la mise en mouvement de la marionnette correspond bien à une émotion au sens étymologique qui se traduit par un degré d'expressivité remarquable. On constate que c'est la distance à l'illusion qui règle l'émotion mais que la description de cette transformation est toujours métaphorique. L'animation est décrite en termes de mystère. Il semble que les marionnettes n'aient pas perdu leur valeur religieuse et mythique des origines, jusque dans ces textes techniques écrits entre 1950 et 1998. Cette remise en cause du mode mimétique propre au discours et au genre technique qui exclut, croit-on souvent, toute expression d'émotion tient sans doute au fait qu'il émane de techniciens et s'adresse à des techniciens qui sont néanmoins aussi et avant tout des artistes.

Nul doute que la tradition perdure sous d'autres formes, mais il serait fructueux d'analyser certaines options contemporaines dans le domaine des arts de la marionnette comme des prises de positions explicites ou implicites contre ces mises en œuvres de l'illusion fondées sur l'ellipse de la cause qui aboutissent à la sacralisation de la poupée. Ainsi, des marionnettes portées ou habitées ou encore des marionnettes hyperréalistes, de l'animation par désignation ou du théâtre d'objet.

Des observations dans ce domaine précis de l'émotion comme mise en mouvement, pourraient aussi mener à une approche comparative de textes relevant de langues et de cultures différentes qui permettrait de caractériser les aires culturelles de manière plus précise et d'atteindre des conclusions intéressantes l'anthropologie. Que l'on pense par exemple aux rapports des marionnettes turques, arabes, extrêmes orientales ou africaines avec la figure humaine.

Œuvres citées

- BALLY, Charles, *Le Langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1977 [1913].
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951 [1909].
- BATY, Gaston, CHAVANCE, René, *Histoire des marionnettes*, Paris, PUF, 1972 [1959].
- BEN YTZHAK, Lydia, « Petit détour par la vallée de l'étrange », *CNRS, Le Journal*, 283, 2016, p. 23-25.
- CAELEN-HAUMONT, Geneviève, « Prosodie et sens : une approche expérimentale », *Texte !*, 2005. Disponible sur http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Caelen/Caelen_Prosodie.html ; Consulté le 30.10.2016.
- CANON-ROGER, Françoise, CHOLLIER, Christine, *Des genres aux textes. Essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise*, Arras, Artois Presses Université, 2008.
- CADIOT, Pierre, VISETTI, Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques*, Paris, PUF, 2001.
- COSERIU, Eugenio, *L'homme et son langage*. Louvain ; Paris, Éditions Peters, 2001.

- CULIOLI, Antoine, *L'Homme et les autres*, t. 4. *Encyclopédie des sciences de l'homme*, « L'Aventure humaine », Paris, Grange-Batelière, 1965.
- ERULI, Brunella, « Les mythes de la marionnette », *Puck*, 14, 2006, p. 8-10.
- FRASCONE, Bruno, FRASCONE, Darlène, *L'art et la technique de la marionnette à fils*. Vol. I, La Meignanne, Frascone, 1998.
- FRASCONE, Bruno, FRASCONE, Darlène, *L'art et la technique de la marionnette à fils*. Vol. II, La Pommeray, Frascone, 2003.
- GAILLE, Marie, « Exister comme personne », *CNRS. Le Journal*, 283, 2016, p. 20-22.
- GERVAIS, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris, Bordas, 1947.
- GILLES, Annie, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*. Paris, PUF, 1997.
- LECOMPTE, Francis, « La revanche de l'anthropomorphisme », *CNRS, Le Journal*, 283, 2016, p. 16-19.
- PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2004.
- POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.
- RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989. Rééd. pdf, décembre 2002, disponible sur <http://www.revue-texto.net/Parutions/Sens-et-textualite/Rastier_sens_et_textualite.html>. Consulté le 30.10.2016.
- RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001a.
- RASTIER, François, « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », *Texto !*, 2001b. Disponible sur <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Action.html> ; consulté le 6.11.2016.
- RASTIER, François, « Prédication, actance, et zones anthropiques », *Texto!*, 2007 [1998]. Disponible sur <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Predication-actance.pdf> ; Consulté le 30.10.2016.
- RASTIER, François, *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- RASTIER, François, « La sémantique interprétative et les textes », *Documents, Textes, Œuvres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 437-445.
- ROSENTHAL, Victor, VISETTI, Yves-Marie, « Sens et temps de la *Gestalt* », *Texto !*, 2001. URL : <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=625>>. Consulté le 3.10.2016.
- SAND, George, « Le théâtre des marionnettes », *Dernières pages*, 1877. Disponible sur Gallica <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884050c>>. Consulté le 16.10.2016.
- SAND, George, *L'homme de neige*, Actes sud, [1859] 2005.
- TEMPORAL, Marcel, « Marottes et marionnettes », *La Vie Active*, 5, 1950. Disponible sur Gallica <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452783r>>. Consulté le 16.10.2016.

