

## La marionnette chez Pierre Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Tévibar*

Geneviève Morin

Number 37, Spring 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041601ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041601ar>

[See table of contents](#)

### Article abstract

An artist of many talents, Pierre Albert-Birot finds his place among the avant-guard movements of the early 20th Century. He developed a theatrical esthetic, known as nunisme, which accords the puppet a key role in the founding of a new theatre. Watchdog of dramatic art, the puppet becomes invested with powers of poetic evocation and subversion. Albert-Birot wrote several puppet plays, among which *Matoum et Tévibar*, which was played first by puppets and then by human actors.

### Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Morin, G. (2005). La marionnette chez Pierre Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Tévibar*. *L'Annuaire théâtral*, (37), 165–182.  
<https://doi.org/10.7202/041601ar>

Geneviève Morin  
CÉGEP Limoilou

# La marionnette chez Pierre Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Tévibar*

**A**u cours du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, de nombreux écrivains manifestent un intérêt croissant pour le castelet et ses comédiens de bois. Dans l'Allemagne romantique, certains auteurs dramatiques investissent la marionnette d'une vocation artistique. Ainsi, le dramaturge et essayiste Henrich von Kleist, dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes* (1811), présente la marionnette à fils comme un modèle de grâce pour le danseur vivant. De même, dans la première partie de son grand roman de formation *Les années d'apprentissage de Wilhelm Weister* (1797), Johann Wolfgang von Goethe inscrit le théâtre de marionnettes à l'origine de la vocation théâtrale du héros. En France, plusieurs poètes et romanciers explorent l'univers des marionnettes auquel ils font référence dans des œuvres telles les *Fêtes galantes* (1869) de Paul Verlaine, *Les complaintes* (1885) de Jules Laforgue, *L'homme de neige* (1864) de Georges Sand, *La vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures* (1892) d'Octave Feuillet et *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louÿs. Plus qu'un motif littéraire, la marionnette devient le point d'ancrage de réflexions esthétiques.

Par ailleurs, le spectacle de marionnettes s'introduit peu à peu dans le milieu littéraire grâce au Théâtre des amis créé dans le salon de George Sand à Nohant par le fils de cette dernière, Maurice Sand, et le peintre Eugène Lambert. Entre 1847 et 1872, l'on y monte plus de 120 œuvres pour marionnettes signées Maurice Sand dans la tradition de la *commedia dell'arte*. Il faut encore mentionner l'aventure de l'écrivain français Louis Edmond Duranty qui crée en 1861 un théâtre de marionnettes au jardin des Tuileries, ou encore les *Pupazzi* que Lemercier de Neuville crée en 1863 (Maindron, 1900 : 312).

Quelques années plus tard, Henri Signoret installe, salle Vivienne, le premier théâtre de marionnettes « littéraires », qui présente des pièces écrites pas spécialement pour marionnettes. De 1888 à 1894, l'on y joue un répertoire classique, par exemple *Le gardien vigilant* de Cervantès, *Les oiseaux* d'Aristophane, *La tempête* de Shakespeare (p. 361-362). Les représentations du Petit théâtre deviennent l'objet de comptes rendus signés par Anatole France, Jules Lemaître, Paul Arène et Émile Faguet (p. 362). L'entrée de la marionnette dans le monde littéraire lui confère ses lettres de noblesse. Affranchi de son cadre populaire, le comédien de bois jouera un rôle de plus en plus important dans l'exploration de nouvelles formes théâtrales.

Portée par le mouvement symboliste, la marionnette devient la figure de proue du renouveau théâtral au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. À la recherche d'un matériau fiable pour l'art dramatique, Edward Gordon Craig, dans son ouvrage *De l'art du théâtre* (1905), développe l'idée d'une Surmarionnette qui, par le symbolisme de son jeu, pourrait supplanter l'acteur vivant. Il cherche à constituer un théâtre ambulant dont les interprètes seraient de grandes figures de taille approximativement humaine (Plassard, 1996 : 220). Malgré l'échec de cette tentative, il publie, en mars 1907, dans la revue *The Mask*, un article intitulé « L'acteur et la Surmarionnette » qui a l'effet d'un véritable manifeste contre le théâtre d'acteurs (1996 : 220). Il y soutient l'idée d'un théâtre totalement délivré de l'acteur, du moins un théâtre où l'acteur aurait conquis les qualités de la marionnette : dénaturé, libéré de la psychologie, il ne chercherait plus à incarner ou à vivre, mais à représenter, à exprimer, à symboliser. Pour sa part, Maurice Maeterlinck écrit, à ses débuts symbolistes, trois courts drames pour marionnettes : *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La mort de Tintagiles* (1894) (Demougin, 1992 : 937). Désirant conjuguer poésie et théâtre, il se tourne vers la marionnette qu'il investit d'un principe dialogique où se répondent le texte et la représentation. Dans un article publié dans la revue *La jeune Belgique* en septembre 1890, Maeterlinck propose d'écarter l'être vivant de la scène et de le remplacer par une figure de cire afin de concilier les deux marques antagonistes du spectacle théâtral, le poème et la représentation. Agissant sur l'imaginaire du spectateur par son pouvoir d'évocation poétique, la marionnette surpasse le comédien dont le jeu se borne au réel.

De même, en France, les avant-gardes théâtrales semblent pressentir la « vocation poétique » de la marionnette que les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle exploiteront. Désirant libérer le théâtre de l'hégémonie réaliste, plusieurs auteurs dramatiques se tournent vers la figure marionnettique parce qu'elle véhicule une part d'irréel, transportant le spectateur dans un monde imaginaire, voire « surréaliste ». En janvier 1898, en collaboration avec ses amis Franc-Nohain et Claude Terrasse, Alfred Jarry fonde, rue Ballu à Paris, le Théâtre des pantins où furent montées plusieurs pièces pour marionnettes dont *Ubu roi*. Dans une conférence prononcée devant les membres de la Société de la libre

esthétique à Bruxelles, le 21 mars 1902, Jarry prend parti pour la marionnette en raison de sa capacité à traduire fidèlement la pensée du poète, alors que le talent propre à l'acteur humain fait obstacle à l'interprétation d'une œuvre et favorise la personne au détriment du personnage. Tout comme Jarry, d'autres dramaturges explorent l'univers de la marionnette : Pierre Albert-Birot met en scène *Les mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, pièce où les mamelles s'animent sous forme de ballons; Yvan Goll présente tout un monde d'objets parlants dans son drame satirique *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*, écrit en 1919 et représenté au Théâtre Michel, à Paris, en 1927.

À la suite de ces poètes-dramaturges, Albert-Birot, au début des années 20, écrit plusieurs drames pour marionnettes, dont *Matoum et Téviabar* qui met en scène deux personnages de marionnettes-poètes. « Drame pour marionnettes » construit selon le schéma du théâtre dans le théâtre, *Matoum et Téviabar* raconte la venue du héros – Matoum, le poète, et de son double – Téviabar – sur la planète Mars. Matoum et Téviabar illustrent respectivement les pôles positif et négatif de la marionnette : le pouvoir d'évocation poétique ou hiératique et le pouvoir de subversion. Omniscient, omnivoyant et omnipotent, Matoum a la mission d'apporter la poésie d'Esprit nouveau aux Martiens. Révolté et agressif, Téviabar accuse Matoum d'être un « faux dieu » et un « escroc » (Albert-Birot, 1980a : 74, 77) et revendique pour lui seul le titre de vrai poète. Pour convaincre le Roi et la Reine de leur légitimité, Téviabar et Matoum engagent une lutte gestuelle et verbale où se succèdent les attaques vaines et les vers corrosifs de l'un, les bouffonneries joyeuses et la poésie bénéfique de l'autre. L'issue de ce combat confirme Matoum comme le détenteur de la vraie poésie.

Albert-Birot a laissé des écrits théoriques qui constituent une synthèse originale des notions clés qui définissent son esthétique théâtrale dans ses rapports avec la marionnette. L'analyse des différentes représentations de *Matoum et Téviabar* et de leur réception critique permet d'éclairer les enjeux sous-jacents à la pratique marionnettiste comme de rendre justice à cet artiste trop souvent méconnu.

## L'esthétique théâtrale de Pierre Albert-Birot : le nunisme

### La revue *SIC*

L'esthétique théâtrale de Pierre Albert-Birot (1876-1967), écrivain, peintre, sculpteur et metteur en scène, s'inscrit au sein d'une conception globale de l'art que le poète exprime sous différentes formes (sons – idées – couleurs) dans *SIC*, la revue qu'il dirige de janvier

1916 à 1920, quatre années au cours desquelles paraîtront 54 numéros. *SIC* participe au « courant parafuturiste de l'avant-garde française », circonscrit à ses débuts par Apollinaire et son entourage, Blaise Cendrars et le groupe simultaniste d'Henri Martin-Barzun (Lista, 1979 : 27). Outre les œuvres littéraires et picturales d'Albert-Birot, la revue publie les dessins, les sculptures, les poèmes, les partitions de musique et les réflexions de collaborateurs provenant de différentes nationalités et issus de diverses avant-gardes<sup>2</sup>. Travaillant à créer de nouvelles formes de langage correspondant à la vie moderne, cette « microculture formaliste » (1979 : 27) se développe de façon parallèle au mouvement italien. Comme plusieurs revues d'avant-garde avec lesquelles elle tisse des liens – telle la revue italienne *Procellaria* –, *SIC* voit le jour durant la Première Guerre mondiale et participe à « la volonté de créer un front commun des avant-gardes par-dessus les frontières nationales » (1979 : 28). Albert-Birot revendique néanmoins sa propre étiquette – le nunisme –, mais précise que les nunistes regroupent tous les « ...istes » : « cubistes, futuristes, simultanistes, unanimistes » (Albert-Birot, 1980b : 82). Du grec *num* qui signifie « maintenant, à présent », le nunisme devient la bannière des « créateurs de tous les temps » : « Nous tous qui cherchons[,] soyons d'abord nunistes. / Hors le nunisme point de vie. / Être nuniste ou ne pas être » (p. 43).

## Le théâtre unique

Par l'intermédiaire du peintre italien Gino Severini, Albert-Birot prend connaissance des idées futuristes de Marinetti (p. VII). Dans le deuxième numéro de *SIC* (février 1916), paraphrasant presque à la lettre les manifestes marinettiens (Lista, 1979 : 28), Albert-Birot déclare : « Soyons modernes; que nos œuvres soient l'expression du temps où elles sont nées, ces œuvres là [*sic*] seules sont vivantes, toutes les autres sont artificielles : À chaque temps son art » (Albert-Birot, 1980b : 9). En filiation avec les deux manifestes de Marinetti sur *Le music-hall* et *Le théâtre synthétique futuriste*, le texte théorique « À propos d'un théâtre unique », paru dans le numéro d'août-octobre 1916 de la revue *SIC*, formule le projet d'un théâtre qui exprimera la vie intense du monde moderne : « le théâtre unique doit être un grand tout simultanée, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intense et enivrante aux spectateurs » (p. 64). En réaction contre le réalisme, il refuse les formes d'un théâtre passiviste axé sur la *mimesis* : « Le théâtre intime, le théâtre de mœurs, le théâtre psychologique, est un théâtre mort » (p. 64). Il propose de « dédoubl[er] certains des personnages de manière à montrer les actes et les pensées, si souvent en contradiction » (p. 64). Il exalte le jeu gestuel, les contrastes et les éléments de surprise propres aux spectacles populaires tels que les « acrobaties, chants, pitreries, [...] bouffonnerie[s] [et] pantomimes » (p. 64), mais il affirme aussi la simultanéité de temps et d'espace différents et privilégie la lumière comme principal élément suggestif du décor.

## L'association Apollinaire-Albert-Birot

Dans sa recherche d'un théâtre de la vie moderne, Albert-Birot s'associe à la création des *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, projet dont il est l'initiateur. Sous l'égide de *SIC* et dans une mise en scène du poète nuniste, le « drame surréaliste » d'Apollinaire est représenté le 24 juin 1917 au Conservatoire Renée-Maubel (Lentengre, 1993 : 339) « selon l'esprit nouveau » (Albert-Birot, 1980b : 473). Objet de nombreux articles dans la revue, cette représentation prend la forme d'une manifestation « SIC » à laquelle participent des figures emblématiques de l'avant-garde française : Pablo Picasso, Max Jacob, Jean Cocteau, Pierre Reverdy et Henri Matisse. Dans la *Préface des Mamelles de Tirésias*, publiées par les Éditions « SIC », Apollinaire, protestant contre un théâtre en « trompe-l'œil » (Apollinaire, 1946 : 15) qu'il juge contraire à l'art dramatique, partage avec le directeur de *SIC* la volonté d'animer le théâtre d'un esprit nouveau pour remplacer « ce pessimisme vieux de plus d'un siècle » (p. 30). Dans le *Prologue des Mamelles de Tirésias*, l'auteur reprend les idées clés de l'article d'Albert-Birot « À propos d'un théâtre nunique » (Albert-Birot, 1916 : [64]). Outre la suppression de la règle des trois unités et la promotion d'un théâtre circulaire, le poète affirme sa volonté de mélanger les genres pour atteindre le maximum de vitalité et donner en même temps à la scène le caractère symphonique de la vie elle-même (Lista, 1979 : 31) :

Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau  
 Un théâtre rond à deux scènes  
 Une au centre l'autre formant comme un anneau  
 Autour des spectateurs et qui permettra le grand déploiement de notre art  
 moderne  
 Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie  
 Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits  
 La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture  
 les chœurs les actions et les décors multiples (Apollinaire, 1946 : 30-31).

Cette filiation entre Apollinaire et Albert-Birot se perçoit aussi par certaines similitudes esthétiques entre *Les mamelles de Tirésias* et *Matoum et Téviabar* : entre autres, l'utilisation de la marionnette et la versification. L'utilisation de la marionnette participe de la volonté des deux poètes d'assurer la primauté de l'imaginaire sur « le naturalisme en trompe-l'œil des pièces de mœurs » (p. 11). Dans le *Prologue des Mamelles de Tirésias*, pièce où « les ballons et les balles [...] figurent les mamelles » (p. 13), la marionnette relève de la fantaisie, de l'extraordinaire. Bizarres et étonnantes, ces mamelles volantes ressortissent à une esthétique de la surprise « qui accentu[e] le caractère scénique des personnages » (p. 15). L'objet marionnettique prend la forme d'une partie du corps que l'on anime. Or, chez Albert-Birot, tous les personnages se donnent à voir comme des marionnettes. La marionnette devient le point d'ancrage autour duquel s'articule la pièce. Signe à la fois scénique et textuel, elle constitue non seulement un mode de représentation, mais colore

aussi tout le réseau textuel<sup>3</sup>. Par ailleurs, théâtre en vers, *Matoum et Tévibar* et *Les mamelles de Tirésias* participent à la poésie d'Esprit nouveau dont la revue *SIC* constitue le brasier préconisé par Apollinaire (Cerenza, 1980 : 5). Le personnage de Matoum illustre cette filiation entre les deux pièces. Figure du « vrai poète » et porte-parole de la poésie d'Esprit nouveau, cette marionnette déclame des vers d'Apollinaire, de Jacob, de Reverdy et de Philippe Soupault. De plus, à la scène finale, elle reprend les deux derniers vers du *Prologue des Mamelles de Tirésias* : « O public / Soyez la torche inextinguible du feu nouveau » (Albert-Birot, 1980a : 100; Apollinaire, 1946 : 32).

## La marionnette chez Pierre Albert-Birot

### La marionnette : figure poétique

Dès le premier numéro de *SIC* (janvier 1916), la figure marionnettique se définit à travers l'image du poète-mirliton. En effet, Albert-Birot se présente comme un mirliton, figure métonymique du Polichinelle : « Amis, c'est vrai, / Mirliton suis et je veux être » (1980b : 8). À l'instar de Jarry, il se dit l'auteur de « vers voulus "mirlitonesques" » (Jarry 1979, cité d'après Plassard, 1996 : 205) : « Alors, me dira-t-on, / Pourquoi prendre la plume / Pour pondre sur le ton / Des vers de mirliton / Tout un volume! » (Albert-Birot, 1980b : 8). En réaction contre le réalisme empreint d'éclat et d'affectation – symbolisé ici par le clairon, instrument à vent à son clair et puissant –, le poète valorise la poésie du mirliton : « Vous trouverez qu'il est des heures / Supérieures / Où mieux vaudrait ouïr mirlitonner / Que claironner » (p. 8). « Organe vocal congruent au théâtre de marionnettes » (Jarry cité d'après Plassard, 1996 : 205), le mirliton s'accorde avec le caractère évocateur de la poésie. Albert-Birot publie, dans *SIC*, des « poèmes à crier et à danser » composés d'onomatopées que l'on doit clamer en mettant « la main en soupape sur la bouche » (1980b : 172) où se fusionnent poésie et théâtre, concrétisant le souhait du poète d'un « théâtre en vers ».

### La marionnette : gardienne de l'art dramatique

La marionnette constitue l'un des points d'ancrage essentiels de la réflexion esthétique d'Albert-Birot. Dès 1918, le poète compose son premier drame pour marionnettes, *Matoum et Tévibar*, suivent *Matoum en Matoumoisie* en 1919, *Scène birotechnique* en 1921, *Le petit poucet* en 1923, plus tard *Les mains* et une farce pour Guignol<sup>4</sup>. Alors que le cycle de Matoum appartient à l'histoire du théâtre de marionnettes des avant-gardes, les autres textes relèvent davantage des formes traditionnelles du castelet.

Fréquentant le Guignol (1980b : 211) et entretenant des relations avec les marionnettistes de son temps tels Gaston Cony, animateur aux Buttes-Chaumont du « Guignol de la Guerre », Paul Jeanne et Robert Desarthis, Albert-Birot accorde une attention particulière aux expressions nouvelles du castelet dont il attend autre chose qu'un théâtre en miniature (Plassard, 1992 : 181). À la fin de l'été 1918, dans une lettre<sup>5</sup> qu'il adresse à Cony, le poète conseille au marionnettiste de donner « une haute tenue » à sa revue et de continuer ainsi à remettre Guignol « à sa place dans l'Art dramatique » (Albert-Birot, d'après Cerenza, 1980 : 181).

À cette lettre, il joint le poème liminaire de *Matoum et Tévibar* « Marionnette à la tête de bois [...] » dans lequel la marionnette se présente comme la gardienne de l'art dramatique. Pour créer un théâtre nouveau, les praticiens du théâtre doivent renouer avec la tradition du castelet : « Marionnette à la tête de bois / Je crois en toi / C'est sur ta scène sans fond / Que l'on joue les drames les plus profonds / Et c'est de ton petit théâtre / Que jeunesse va nous revenir » (Albert-Birot, 1980a : 59). Le hiératisme de la marionnette colore ce prologue poétique comme en témoignent l'apostrophe « O marionnette », la profession de foi du poète à l'égard de la figure marionnettique et la « pureté » que ce dernier lui confère (p. 59). Voici quelle mission Albert-Birot confie à la marionnette :

Toi qui sais de la vie tout ce que l'art  
doit en savoir  
Apprends donc le théâtre aux auteurs dramatiques  
À coups de triques  
Et ne ménage pas davantage  
Tes bons conseils aux comédiens  
Ils en ont grand besoin  
Puisse-t-il bientôt en naître un  
Qui sache être aussi beau comédien  
Que toi marionnette à la tête de bois (p. 59)

Ces principes par ailleurs sont développés dans un article qu'il publie en mai 1921, « Guignol, école dramatique » (Albert-Birot cité d'après Plassard, 1996 : 246-247). Dispensatrice de l'art dramatique, factice et subversive, la marionnette a le pouvoir de transformer une pièce réaliste en « une farce de grande allure » (p. 247). Contrairement aux symbolistes, Albert-Birot ne voit donc pas dans la marionnette un substitut au théâtre antique des masques, mais y reconnaît plutôt la liberté des tréteaux, les culbutes de la farce et l'esprit de la *commedia dell'arte* (Plassard, 1992 : 182). Mais la farce guignolesque est avant tout « œuvre dramatique », création d'un artiste :

Au théâtre de Guignol tout est faux, les nichons, les cheveux, les nez, les voix : c'est le commencement de la création. L'art est un monde humain qui doit s'élever en face du monde divin et bien y rester – question de vie ou de mort –, l'un est en carton, l'autre en chair et en ciel; et je préfère celui qui est en carton,



puisque c'est moi qui l'ai fait et que, ne m'imitant pas, c'est lui qui me ressemble le plus (Albert-Birot cité dans Plassard, 1996 : 247).

## L'acteur et la marionnette

Dans un poème intitulé « THÉÂTRE », paru en novembre 1924 dans *Paris*, Albert-Birot fait l'apologie de cet « acteur en carton » qui, en raison de sa capacité à figurer et non à incarner, possède paradoxalement « la grandeur naturelle d'un homme » :

L'acteur de chair a un cœur  
et d'admirables articulations  
c'est trop beau ça marche tout seul  
JE VEUX UN ACTEUR EN CARTON QUI

### NE SENTE PAS ET QUI MARCHE MAL

Je veux un acteur qui ne soit pas un homme  
Celui-ci seul sera magnifiquement humain  
Celui-ci seul ne jouera pas un rôle  
il SERA le personnage  
[...] (Albert-Birot, 1980b : 484)

Être de papier issu du monde imaginaire, la marionnette est l'outil privilégié d'une poétique de l'insuffisance et de la maladresse. Marque d'un théâtre en rupture avec le réalisme, les limites de l'acteur en carton subvertissent les codes théâtraux du jeu. Déçu de la perfection avec laquelle les marionnettes à fils avaient su imiter la réalité lors de la représentation de *Matoum et Tévibar* au Teatro dei Piccoli de Rome, Albert-Birot se tourne vers les marionnettes à tringle<sup>7</sup>, plus susceptibles d'ajouter « au libre arbitre des personnages, ballant du bras, heurtant du pied, sa finalité d'outre-monde » (Albert-Birot, 1929a, cité d'après Cerenza, 1980 : 52-53). La marionnette, par le pouvoir d'évocation qu'elle tire de la simplicité et de la raideur de ses mouvements, matérialise la parole. La plasticité de l'objet devient le moyen de « théâtraliser la pensée » (Bensky, 1971 : 111) :

Quelle est la vocation de ces sculptures, caricaturales ou émouvantes, qui dépassent la grimace d'un corps de chair (que Seul le Génie surréalise) et qui donnent une interprétation d'art visuel à l'œuvre d'art de la parole théâtrale? Le masque de la vie pour créer comme une survie simultanée à la réalité plate dont l'évasion justifie l'art (Albert-Birot, 1929a, cité d'après Cerenza, 1980 : 53).

Pour sa part, « en jouant vrai », le comédien « trahi[t] » (Albert-Birot, 1980b : 48) les vers du poète. Dans un poème didactique qu'il publie à l'intention des comédiens en novembre 1917 dans *SIC*, Albert-Birot dénonce l'effet destructeur de l'interprétation naturaliste : « Un poème / N'est plus un poème / Si vous le parlez / Et votre naturel dénature / L'art / Qui n'est pas la nature / Nous vous donnons de la substance / N'en faites pas de la matière / Et ne soyez pas nos interprètes » (p. 170). En effet, lorsque « l'acteur qui est [...] sur la scène est un homme parfaitement identique à l'homme qui est dans la salle », toute communication entre ces deux pôles s'épuise, « cet acteur-là ne [pouvant]

naturellement que parler la langue déminéralisée que [l']*on* parlasse tous les jours, en y accrochant une gesticulation approximativement correspondante » (Albert-Birot, 1929b, cité d'après Plassard, 1992 : 182).

Albert-Birot propose donc de transposer les principes du castelet à la « grande » scène : « Le Théâtre des Marionnettes est la seule École d'art dramatique, le seul Conservatoire acceptable, car il est en même temps, j'ose dire, Préservatoire » (Albert-Birot, [1926] 1980c : 255). Mettant en garde contre une lecture trop hâtive de ses écrits, il précise : « On entend bien que je ne demande pas aux acteurs de faire la Marionnette. Merci » (p. 255). Outre la distanciation, le comédien doit aussi, comme la marionnette, être un créateur et non se soumettre à la volonté d'un metteur en scène ou d'un auteur. Dans la préface de *L'homme coupé en morceaux*<sup>8</sup>, Albert-Birot souhaite la participation active de l'acteur à la création du poète : « prenez ce texte INTÉGRALEMENT et inventez d'après lui comme j'ai inventé d'après la nature, jouez cela en jouant autre chose, unissez ma création à la vôtre » (1978 : 8).

## *Matoum et Tévibar* : production et réception

Paru en feuilleton dans la revue *SIC* (nos 31-40/41, octobre 1918-février/mars 1919) et publié en avril 1919 par les éditions « SIC », *Matoum et Tévibar, ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionnettes*<sup>9</sup>, constitue la première pièce d'Albert-Birot destinée aux marionnettes.

La publication de *Matoum et Tévibar* suscite l'enthousiasme des milieux d'avant-garde français. Dans sa revue *L'instant*, à propos de la mise en scène romaine annoncée dans la revue futuriste *NOI* de Prampolini, J. Perez-Jorba écrit que ce drame est

l'un des plus originaux qui soient nés de nos jours. La fantaisie tout en se prévalant de moyens simples y ouvre les ailes de la liberté – elle survole vertigineusement les pauvres cœurs – elle pourfend les nuages de la pensée tout en semant des étoiles autour d'elle, derrière elle, non par pure polyphonie<sup>10</sup>.

« [D]élicieu[se] » (Radiguet, cité d'après Cerenza, 1980 : 29) et « spirituelle » (Mac Orlan, cité d'après Cerenza, 1980 : 30), cette pièce charme les lecteurs par son « art du comique » qui témoigne « d'une grande pureté »<sup>11</sup>. En référence à l'univers imaginaire du drame et à la marque de l'esprit « SIC »<sup>12</sup>, Max Jacob présente « cette farce martienne et si montparnassienne » comme « une critique littéraire de l'époque bien amusante » (1933 : 1). De même, dans une brochure qu'il consacre à l'œuvre d'Albert-Birot, Perez-Jorba remarque l'empreinte particulière de l'Esprit nouveau dans *Matoum et Tévibar* : esprit de

« santé » que l'on oppose au « pessimisme vieux de plus d'un siècle » (Perez-Jorba : 44, cité d'après Cerenza, 1980 : 29). Le poète catalan croit reconnaître dans le personnage de Matoum l'image d'Apollinaire : « A-t-il en vue la destinée glorieuse du poète qui composa la *Chanson du mal aimé* et l'attitude d'un de ses opposants? » (Perez-Jorba : 22, cité d'après Cerenza, 1980 : 29). À l'occasion de la publication de la pièce, dans le numéro du 30 mai 1919 de *J'ai vu*, Mac Orlan déclare à propos du personnage de Matoum : « Et le poète c'est en effet un des plus grands poètes de notre génération : Guillaume Apollinaire. Il est plus difficile de mettre un nom sur le faux visage du mauvais poète, parce que l'abondance du choix déconcerte » (Mac Orlan, cité d'après Cerenza, 1980 : 29).

### La représentation de *Matoum et Tévíbar* par les fantoches du Teatro dei Piccoli

*Matoum et Tévíbar* est représentée en alternance par des marionnettes et des acteurs. La première représentation de la pièce a lieu à Rome les 14 et 15 juin 1919 par les fantoches du Teatro dei Piccoli (Cerenza, 1980 : 11). Organisé par la « Casa d'Arte Italiana »<sup>13</sup> et conçu par le peintre futuriste Enrico Prampolini, le spectacle constitue la « première tentative d'un théâtre d'exception pour marionnettes » (Albert-Birot, 1980b : 402). Le projet avant-gardiste suscite cependant une certaine résistance de la part des artistes qui collaborent à sa réalisation : « Deux semaines d'activité fébrile, de débats avec les marionnettistes, l'impresario[,] les tapissiers, qui se refusèrent plusieurs fois à exécuter une mise en scène "avant-garde" et jusqu'au dernier jour ont menacé de tout laisser-là [sic] » (p. 401). Audacieux, « cet événement d'art » attire l'attention de « toute la Rome intellectuelle » (p. 402). À cet égard, le peintre futuriste souligne la qualité du public qui assiste à la première du 14 juin : « La salle du "Teatro dei Piccoli" était magnifique; y étaient les intellectuels de l'aristocratie romaine, plusieurs artistes, des faux poètes, des vrais poètes – musiciens et peintre d'avant-garde, des officiers, des autorités etc[.] » (p. 401).

Prampolini doit diviser *Matoum et Tévíbar* en deux actes. Qualifiant la pièce de « *dramma simbolico per marionette* » sur le carton d'invitation (Cerenza, 1980 : 13), il signe une mise en scène lumineuse et colorée qui s'accorde avec le projet d'un théâtre nunique. En effet, les décors et les « costumes-dessinés » peints par le metteur en scène futuriste matérialisent l'esthétique théâtrale antinaturaliste et abstraite d'Albert-Birot en accordant à l'éclairage électrique et aux couleurs éclatantes un rôle central dans la création de l'« illusion fantasmagorique du monde martien » (Albert-Birot, 1980b : 402). Suivant les indications d'Albert-Birot, Prampolini remplace le décor peint et statique de la scène traditionnelle par des « architectures » (p. 402) lumineuses. Il élève la lumière et la couleur au rang de véritables protagonistes. De même, grâce à « la stylisation des Marionnettes plastico-dynamiques », les personnages, « très originaux dans leurs costumes à couleurs

vives » (p. 402), participent de cette mise en scène poétique. Symbolisant l'opposition entre les protagonistes, le jeu d'ombres et de lumières ravit les spectateurs :

Je dirai seulement que « Matoum » avec sa tête lumineuse, qui tantôt s'allumait, suscita de grands applaudissements. En plus l'illumination fantasmatique qui inondait la scène et allumait les fleurs à chaque parole de Matoum et ombre [sic] qui couvrait tout durant le verbiage de Téviabar éveillèrent un sincère enthousiasme (p. 402).

Si la « scénographie plastico-dynamique » de Prampolini suscite « un sincère enthousiasme » (p. 402), le texte d'Albert-Birot, traduit par Vittorio Orazi, est jugé sévèrement par la presse italienne. Dans la lettre du 18 juin 1919, Prampolini fait allusion à certaines critiques sur l'esprit du drame :

La pièce, d'une fine, simple et admirable ironie, ne fut pas comprise de tous les spectateurs, les vers symboliques du « vrai Poète » ne parvinrent pas jusqu'à la masse, mais les intellectuels et les avant-gardistes pénétrèrent le sens simple et profond du drame birotinesque, tous enfin hormis quelques « passésistes » admirèrent les situations comiques, la satire, la verve du dialogue (p. 401).

Par exemple, le *Corriere d'Italia* du 17 juin et le *Piccolo Giornale d'Italia* du 16 juin reprochent au texte de ne pas être compréhensible. De même, dans le *Tempo* du 15 juin, le critique Adriano Tilgher, tout en appréciant l'originalité et la fantaisie créatrice de Prampolini, porte sur le drame un jugement essentiellement négatif (Cerenza, 1980 : 18). Somme toute, considérant le caractère innovateur de l'événement et l'importance de la couverture médiatique par la presse italienne, Prampolini affirme que *Matoum et Téviabar* obtient un « succès considérable » (Albert-Birot, 1980b : 402) à Rome.

## La fortune de la pièce au théâtre de Guignol

En France, malgré un vif intérêt du milieu du petit théâtre de Guignol, la pièce ne parvient pas au succès espéré par l'auteur. Lors de la publication du premier extrait dans la revue *SIC* d'octobre 1918, Albert-Birot informe ses lecteurs que « [c]e drame sera représenté cet hiver au Guignol de Gaston Cony, fondateur de "Nos Marionnettes", qui s'est voué à leur culte [...] » (p. 237). Déjà, en août 1918, la revue de Gaston Cony, *Artistique-revue*, organe de « Nos Marionnettes », annonce sous la plume de Jeanne Bach-Sisley que Pierre Albert-Birot vient de terminer *Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète* :

C'est une satire qui, pour demeurer guignolesque n'en aura pas moins le caractère particulier à « Sic », il s'agit d'une création d'esprit et d'expressions nouveaux. Gagnons qu'il y aura foule au « Guignol de la Guerre » lorsque la première de cette pièce sera donnée aux Buttes Chaumont (Cerenza, 1980 : 19).

Puis, en septembre, sous le titre « *SIC* chez Guignol », la revue publie le prologue de la pièce. Cependant, le projet de représentation est ajourné. L'année suivante, informant ses lecteurs de la représentation réalisée à Rome, la chroniqueuse déclare :

Nous sommes heureux de signaler cette heureuse tentative car nos lecteurs se souviennent qu'elle devait avoir lieu à Paris, l'an dernier, par les soins de M. Albert-Birot lui-même et Gaston Cony.

D'inévitables circonstances avaient ajourné la réalisation de ce projet, qui vient enfin de voir le jour en Italie, et nous sommes les premiers à nous en réjouir et à applaudir des deux mains<sup>14</sup>.

La collaboration avec Cony reprend en 1921. À l'occasion de l'inauguration de la session printanière aux Buttes Chaumont, Albert-Birot crée une *Scène birotechnique* où l'on retrouve Matoum et Tévibar en compagnie de « tous les personnages habituels des théâtres Guignol » (Latour, 2000 : 148) dans des aventures burlesques et endiablées. Le compte rendu par *Artistique-revue* (n° 54, 20 mai 1921) précise que la marionnette de Tévibar était manœuvrée par la femme du poète, Germaine Albert-Birot, et que les marionnettes de Matoum et de Tévibar avaient été exécutées par Cony selon les esquisses du poète (Cerenza, 1980 : 20). *Matoum et Tévibar* fait l'objet d'un autre projet de représentation chez Guignol. En automne 1919, dans le numéro de *SIC* consacré à la représentation romaine de la pièce, Albert-Birot précise en petits caractères :

Je dois ajouter que M. Carlos Larronde m'avait demandé Matoum et Tévibar pour le guignol de l'Affranchi, la représentation aurait eu lieu [*sic*] également en Juin [*sic*], si par suite de mon éloignement de Paris, je n'avais demandé moi-même que cette manifestation fut remise à l'hiver prochain (Albert-Birot, 1980b : 401).

Cette déclaration est corroborée par une lettre, adressée à Albert-Birot et datée du 8 novembre 1920, se rapportant à la représentation d'une pièce du poète à l'initiative du Théâtre de l'affranchi de Carlos Larronde : « La représentation aura lieu, s'il est possible, le 28 novembre à la Salle de géographie où nous avons un guignol [entendu ici au sens de castelet] démontable, vaste, avec éclairage électrique. Nous nous partagerons le travail entre camarades pour décor et costumes » (Cerenza, 1980 : 104). La lettre ne mentionne pas *Matoum et Tévibar*, mais quelques indices permettent de supposer qu'il s'agit bien de ce drame pour marionnettes. L'allusion à Chana Orloff est éclairante : « Je compte demain voir Madame Orloff au sujet des sculptures, jeudi je prendrai possession du matériel et des marionnettes que nous possédons déjà » (p. 104). Artiste dont *SIC* a publié plusieurs bois, Orloff a sculpté, dès 1918, les têtes des guignols pour la représentation des Buttes Chaumont. De plus, une note manuscrite du poète sur les épreuves de *Matoum et Tévibar* mentionne que l'édition de 1919 doit être ornée par des gravures de ce sculpteur (p. 22).

## La représentation de *Matoum et Tévibar* par des acteurs

Dix ans après la publication de la pièce, en mai 1929, Albert-Birot met en scène *Matoum et Tévibar* au Plateau<sup>15</sup>. Il confie son texte à des acteurs vivants qu'il initie à jouer faux selon la poétique de l'artifice qu'il développe au cours des années *SIC* et qui marque l'art d'Esprit nouveau. Le décor construit dans lequel évoluent les acteurs exploite deux éléments clés de l'esthétique théâtrale d'Albert-Birot : l'acteur en carton et les jeux de lumière. Tout en louant le jeu des acteurs, la presse réserve un accueil assez froid au spectacle<sup>16</sup> (Cerenza, 1980 : 25). Un article non signé paru dans *La mode nationale* en juillet 1921 déclare : « La critique perd son temps et M. Pierre Albert-Birot aussi » (Latour, 2000 : 148). L'étrangeté du spectacle et sa fantaisie attirent toutefois l'attention de certains critiques, comme en témoigne ce commentaire d'Edmond Sée paru dans *L'Œuvre* du 25 mai : « La loufoquerie y règne en souveraine maîtresse et provoque un rire un peu crispé! Étrange, étrange spectacle! et drôles de gens que ces gens-là comme on chante dans Carmen » (p. 148). Malgré tout, les spectacles du Plateau mettent en lumière le talent de son directeur : « On s'extasierait sur la réalisation de *Barbe-Bleue* et de *Matoum et Tévibar* si un Copeau, un Dullin un Jovet ou un Baty en était l'auteur. Il faut souhaiter que M. Albert-Birot puisse donner sa mesure dans des conditions plus favorables » (*Aux écoutes*, 22 juin 1929; cité d'après Latour, 2000 : 148-149). Une deuxième représentation de *Matoum et Tévibar* par des acteurs est organisée cette fois dans un cadre pédagogique. Trente ans après l'expérience du Plateau, les 30 et 31 mai 1959, le groupe dramatique du Lycée de Lillebonne, sous la direction d'Arlette Lafont, la deuxième femme du poète, et de Guy Grenet, professeur, interprète la pièce (Cerenza, 1980 : 25).

Albert-Birot a donc participé à la volonté des avant-gardes futuriste et surréaliste de créer un art nouveau qui exprime la vie moderne en intégrant au théâtre la pantomime, l'acrobatie et les numéros de cirque sur une scène multiple et éclatée. De plus, il rêvait d'un théâtre abstrait où évoluerait un acteur « désincarné » et où le texte, sous une forme poétique, occuperait une place essentielle. Pour Albert-Birot, la marionnette, grâce à ses pouvoirs d'évocation poétique et de subversion, préserve l'art dramatique de l'hégémonie naturaliste. « L'acteur en carton » qu' imagine le poète nuniste s'oppose au comédien de chair et d'os; contrairement à l'acteur vivant qui joue un rôle dans un espace réel, la marionnette – figure imaginaire – devient elle-même le personnage. Alliant théorie et pratique, Albert-Birot écrit plusieurs textes pour marionnettes, dont *Matoum et Tévibar* (1918), qui fut représenté par des marionnettes et des acteurs. Outre les changements relatifs à la mise en scène, les représentations par des marionnettes et par des acteurs ont donné lieu à des modifications sur le plan textuel. Ainsi, le texte pour marionnettes de 1919 et la version pour acteurs de 1929 présentent des variantes dont l'étude permettrait de jeter un éclairage sur la spécificité de l'écriture pour le théâtre de marionnettes. L'étude

des variantes textuelles déborde ici le cadre de la présente étude. C'est toutefois une piste de recherche féconde qui rendrait, d'une autre manière, justice à cet expérimentateur dont la production cristallise les tendances de toute une époque.

## Notes

1. Dans sa préface aux *Mamelles de Tirésias*, Guillaume Apollinaire utilise pour la première fois l'adjectif « surréaliste » pour qualifier son drame. De même, Yvan Goll, dans sa préface à *Mathusalem*, définit le surréalisme comme « la plus forte négation du réalisme » (1963 : 9). Or, plusieurs réformateurs du théâtre vont voir dans la marionnette « l'acteur idéal » pour rompre avec une représentation réaliste.
2. Entre autres : Gino Severini, Giacomo Balla, Enrico Prampolini, Ossip Zadkine, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Louis Aragon, Jean Cocteau, J. Perez-Jorba, Tristan Tzara et Igor Stravinski.
3. Pour une analyse approfondie de la pièce, voir le quatrième chapitre intitulé « Le texte marionnettique d'Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Tévibar* » du mémoire de Geneviève Morin, *Pensées sur la marionnette au début du XX<sup>e</sup> siècle* suivies de *La marionnette chez Pierre Albert-Birot : figure de l'idéal poétique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004.
4. Montées au castelet, *Les mains* et la farce pour Guignol écrites par Albert-Birot n'ont pas fait l'objet d'une publication.
5. Document inédit reproduit dans Cerenza 1980 : 181.
6. Ce texte fut publié plusieurs fois, entre autres dans *Artistique-revue. Organe officiel de « Nos Marionnettes »* (n° 4 (septembre), 1918, p. 16-17), *Procellaria* (n° 5 (février), 1920, p. 56), *La vie des lettres et des arts* (n° 3 (janvier), 1921), le *Programme* du Théâtre d'essai « Aux Marionnettes » à l'occasion de la représentation de *Matoum en Matoumasie* (Paris, novembre 1937).
7. Animées par le dessus, les marionnettes à tringle les plus frustrées sont traversées d'une grosse tige métallique qui les prend du bas du tronc à la tête. On fait alors bouger la poupée en la lançant, lui imprimant une gestuelle limitée et saccadée. On peut affiner le mécanisme de la marionnette à tringle en secondant la tige principale d'une tige ou de fils que l'on attache aux mains et/ou aux articulations à l'aîne et au genou (Fournel, 1982 : 87-88).
8. Drame comique en trois actes pour acrobates, jongleurs et équilibristes composé en 1920.
9. Plusieurs versions de *Matoum et Tévibar* sont disponibles à ce jour (le texte manuscrit, le texte imprimé paru dans les sept numéros de *SIC* et l'adaptation pour la représentation du Plateau par des acteurs en 1929). Le texte pour marionnettes fut publié en avril 1919, éditions « SIC », et réédité en 1977 dans le premier volume du *Théâtre* de Pierre Albert-Birot par les soins d'Arlette Albert-Birot. Une édition critique par Germana Orlandi Cerenza a été publiée en 1980, Istituto Editoriale

Cisalpino, Milan; Librairie A. G. Nizet, Paris. Cette édition présente les variantes existant entre le texte pour marionnettes de 1919 et le texte pour acteurs de 1929.

10. Propos tirés des numéros 6, 7-8 (février 1919) de la revue *L'instant*, p. 14 et cités par Cerenza (1980 : 29).

11. Ces expressions sont tirées de la « Lettre de Perez-Jorba à Albert-Birot » datée du 1<sup>er</sup> août 1921 et publiée dans Cerenza (1980 : 110).

12. « Pierre-Albert [*sic*] Birot avait une revue, *Sic*, à ce moment-là organe important : c'est là que beaucoup de mes amis, de mes ennemis ont débuté [...]. Et puis alors tout l'ensemble du mouvement. Reverdy déjà montant! mais appartenant davantage, ainsi que moi, à *Nord-Sud* (nous étions Montmarte, *Sic* était Montparnasse : un Montparnasse dans l'œuf » (Jacob, 1933 : 1).

13. Dans les numéros 42/43 – 30 mars/15 avril 1919 –, *SIC* annonce la fondation de cette « Maison d'Art italien qui se propose de montrer au public « un milieu complètement décoré et meublé selon un style nouveau très original, tout à fait italien » (Albert-Birot, 1980b : 352). La revue publie le dessin d'un « Lampadaire électrique en bois, laqué et soie » d'Enrico Prampolini, fondateur, avec Mario Recchi, de la « Casa d'Arte Italiana ».

14. *Artistique-revue*, n° 31 (octobre), 1919; cité par Cerenza (1980 : 20).

15. À partir de 1927, Pierre Albert-Birot abandonne les marionnettes et décide de s'associer avec des acteurs pour fonder son propre théâtre (Cerenza, 1980 : 48). « Théâtre de recherche dramatiques », le Plateau joue de mars à juin 1929 dans une petite salle sise au 99 de la rue Saint-Dominique à Paris. Albert-Birot y monte, avec Roger Roussot, Solange Roussot, Claude Cahun et quelques autres, des pièces écrites à l'origine pour marionnettes : *Barbe-Bleue*, *Matoum et Tévibar* et *Le mystère d'Adam* (Plassard, 1992 : 214).

16. À cet égard, Cerenza signale les comptes rendus de *Paris-Soir* du 24 mai 1929, *L'Œuvre* du 25 mai 1929, *L'Intransigeant* du 26 mai 1929, *Paris-Midi* du 27 mai 1929, *Ère nouvelle* du 29 mai 1929, *Le Quotidien* du 1<sup>er</sup> juin 1929, *L'Éventail* du 28 juillet 1929.

17. Cette édition comprend l'« Avant-Dire » d'Arlette Albert-Birot (p. I-XIII), les numéros 1 à 53-54 (janvier 1916 à décembre 1919) de la revue *SIC*, le texte *1915*, le programme des *Mamelles de Tirésias* et le numéro unique de la revue *Paris*. À noter que la pagination entre crochets que l'on retrouve dans les références bibliographiques des articles tirés de cette édition indique qu'il s'agit d'un ajout du présent éditeur, l'édition originale n'étant pas paginée.

18. Cette édition comprend *Le tribunal des mal-mariés*, *Le gardien vigilant*, *Le rentable des merveilles*, *Le vieillard jaloux* et *Les deux bavards*.

19. Cette édition reproduit l'édition originale française. Les passages omis de l'édition française originale sont traduits de l'édition anglaise par Claire Pedotti.



## BIBLIOGRAPHIE

- ALBERT-BIROT, Pierre, « À propos d'un théâtre nunique », *Sic*, n° 8-9-10 (août-octobre), 1916, p. [64].
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Lettre à Gaston Cony », *Artistique-revue*, n° 4 (septembre), 1918, p. 16-17.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *La septième dimension. Drame cinématographique*, dans *Cinéma. Drames. Poèmes dans l'espace*, Paris, Éditions « SIC », 1920, p. 42-97. Composés en 1919-1920, avec des notes de l'auteur.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Scène birotechnique*, [s.l.], 1921. Extrait de *Les feuilles libres*, mai 1921; Guignol des Buttes-Chaumont, 9 avril 1921.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Guignol, école dramatique », *Les cahiers idéalistes*, nouvelle série, n° 2 (mai), 1921, p. 100-102.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Préface », *Barbe-Bleue, La quinzaine de Pierre Albert-Birot*, n° 2 (mai), 1926.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Outre », *Le plateau : programme-revue*, n° 1 (mars), 1929a, p. 15.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Art dramatique », *Le plateau : programme-revue*, n° 1 (mars), 1929b, p. 5.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Les amusements naturels, L'Iliade, Les Euménides, Le mystère d'Adam et cent cinquante poèmes nouveaux*, Paris, Denoël, 1945.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Théâtre*, vol. 2 : *L'homme coupé en morceaux. Le Bondieu*, préface de Robert Abirached, Montemart, Rougerie, 1978.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Théâtre*, vol. 4 : *Plutus. Matoum en Matoumasie*, Arlette Albert-Birot (éd.), Montemart, Rougerie, 1979.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Matoum et Téviabar ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionnettes composé en 1918*, introduction et notes avec documents inédits par Germana Orlandi Cerenza, Istituto Editoriale Cisalpino, Milan; Librairie A. G. Nizet, Paris, 1980a.
- ALBERT-BIROT, Pierre (dir.), *SIC*, « Avant-Dire » d'Arlette Albert-Birot, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980b<sup>17</sup>.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Théâtre*, vol. 6 : *Le petit poucet. Barbe-Bleue. Suivies de pièces études*, Arlette Albert-Birot (éd.), Montemart, Rougerie, 1980c.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Guignol, école dramatique », dans Didier Plassard, *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996, p. 246-247.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les mamelles de Tirésias*, Paris, Éditions du Béliet, 1946. Avec six portraits inédits par Picasso.
- ARISTOPHANE, *Les oiseaux*, trad. Alexandre Marie Desrousseaux, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1950.

- BENSKY, Roger-Daniel, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1971.
- CERENZA, Germana Orlandi (dir.), *Matoum et Téviabar ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionnettes composé en 1918*, Milan, Istituto Editoriale Cisalpino; Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, « Le gardien vigilant », dans *Intermèdes*, trad. Robert Marrast, Paris, L'Arche, 1961, p. 17-33<sup>18</sup>.
- CRAIG, Edward Gordon, « L'acteur et la Surmarionnette », *De l'art du théâtre*, réédition, préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 79-106<sup>19</sup>.
- DEMOUGIN, Jacques (dir.), *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1992.
- FEUILLET, Octave, *La vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures*, Paris, Hachette, 1892. Réédition, illustrations par Bertoll, Paris, l'École des loisirs, 1979.
- FOURNEL, Paul (dir.), *Les marionnettes*, préface d'Antoine Vitez, Paris, Bordas, 1982.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *La vocation théâtrale de Wilhelm Weister*, trad. Florence Halévy, introduction de Michel Arnault, Paris, Bernard Grasset, 1924.
- GOLL, Yvan, *Mathusalem. Les immortels*, Paris, L'Arche, 1963.
- HUPPERETZ, K., « Meyerhold Vsevolod », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 553-554.
- JACOB, Max, « Souvenirs et critique », *Les Nouvelles Littéraires*, vol. 12, n° 522, 13 mai 1933, p. 1.
- JARRY, Alfred, « Conférence sur les Pantins » [1902], [s. l.], Institut Limbourgeois de Hautes études paraphysiques, CVII E. P., 1979, p. 13-17; Plassard, 1996, p. 202-205.
- JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, Maurice Saillet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 1962.
- KLEIST, Henrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. Jacques Outin, Paris, Mille et une nuits, 1993.
- LAFORGUE, Jules, *Les plaintes; l'imitation de Notre-Dame la lune*, Pierre Reboul (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 2000.
- LATOUR, Geneviève, *Les extravagants du théâtre de la belle époque à la drôle de guerre*, avec la complicité d'Arlette Albert-Birot, avant-propos de Jean Tiberi, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2000.
- LEGENDRE, Micheline, *Marionnettes. Arts et tradition*, Ottawa, Éditions Leméac, 1986.
- LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1993.
- LISTA, Giovanni, « Le futurisme de Pierre Albert-Birot », *Cahiers bleus*, n° 14 (hiver-printemps), 1979, p. 27-49.
- LOUYS, Pierre, *La femme et le pantin*, Paris, Arthème Fayard et Cie éditeurs, s.d.
- MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre*, t. II : *Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, Intérieur, La mort de Tintagiles*, Paris, Slatkine, 1979.

- MAINDRON, Ernest, *Marionnettes et guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Félix Juven éditeur, 1900.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Le music-hall, manifeste futuriste publié par le Daily Mail, 21 novembre 1913*, Milan, Corso Venezia, n° 61, 1913.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, Emilio SETTIMELLI et Bruno CORRA, *Le théâtre futuriste synthétique, sans technique, dynamique, simultané, autonome, alogique, irréel*, Milan, Direction du mouvement futuriste, 1919.
- MORIN, Geneviève, *Pensées sur la marionnette au début du xxe siècle suivies de La marionnette chez Pierre Albert-Birot : figure de l'idéal poétique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004.
- PEREZ-JORBA, J., *Pierre Albert-Birot*, Paris, éd. Bibliothèque de L'Instant, 1920.
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996.
- RADIGUET, Raymond, *Le catalogue Les mains libres. Du futurisme à nos jours*, 1970.
- SAND, George, *L'homme de neige*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, t. xv, 1979.
- SHAKESPEARE, William, *La tempête*, préface, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1997. Édition bilingue.
- VERLAINE, Paul, *Poésies, 1866-1874*, présentation de Jean-Michel Maulpoix, Paris, La Différence, 1993.