

TRIBBLE, Keith (dir.), *Marionette Theater of the Symbolist Era*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 403 p.

PLOWRIGHT, Poh Sim, *Mediums, Puppets, and the Human Actor in the Theatres of the East*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 251 p.

Philip Wickham

Number 37, Spring 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041605ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041605ar>

[See table of contents](#)

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 review

Wickham, P. (2005). Review of [TRIBBLE, Keith (dir.), *Marionette Theater of the Symbolist Era*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 403 p. / PLOWRIGHT, Poh Sim, *Mediums, Puppets, and the Human Actor in the Theatres of the East*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 251 p.] *L'Annuaire théâtral*, (37), 221–223. <https://doi.org/10.7202/041605ar>

TRIBBLE, Keith (dir.), *Marionette Theater of the Symbolist Era*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 403 p.

FLOWRIGHT, Poh Sim, *Mediums, Puppets, and the Human Actor in the Theatres of the East*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 251 p.

Si la marionnette a longtemps été une pratique populaire qui concernait surtout les praticiens et leur public, ce n'est qu'à l'occasion que la recherche universitaire se penche sur cette forme théâtrale millénaire. Deux livres récents rendent compte d'une curiosité grandissante de la part des chercheurs pour un médium qui, à travers l'histoire, a attiré l'attention de nombreux artistes de haut calibre, en Occident comme en Orient. *Mediums, Puppets and The Human Actor in the Theatres of the East* découle d'une recherche sur le terrain que Poh Sim Flowright, directrice du Centre for the Study of Noh Drama et spécialiste du théâtre oriental à la University of London, a entreprise pendant sept ans en Chine, au Japon, en Malaisie et en Thaïlande; elle avait pour fil conducteur la figure de la femme-oiseau dans différentes manifestations (para)théâtrales de ces pays d'Orient. *Marionette Theater of the Symbolist Era* est un ouvrage publié à la suite d'un colloque international tenu à Saint-

Pétersbourg, en 1996. Quinze de ses vingt-quatre chapitres sont écrits en russe mais, heureusement, on a eu l'amabilité d'ajouter un *synopsis* à la fin de chacun. La publication a été dirigée par Keith Tribble de la University of Oklahoma, qui signe une introduction éclairante sur l'ensemble de la réflexion.

On apprend de ce dernier ouvrage que la marionnette fut l'icône principale du mouvement symboliste en Europe, au théâtre comme dans d'autres formes d'art. Elle fut l'emblème à la fois de la fragilité humaine et de l'automatisation grandissante du monde moderne à l'aube du XX^e siècle. Symbole double, du démoniaque et du divin, les réformateurs du théâtre comme Edward Gordon Craig voyaient dans cet « acteur idéal » qu'est la marionnette une expression de l'Absolu. Les écrivains de cette période comprise entre 1880 et 1920, aux origines diverses – mentionnons Maeterlinck, Jarry, Claudel, Hofmannsthal, Schnitzler, Blok, Wyspianski, Sologub, Evreinov –, ont laissé un vaste répertoire de pièces destinées au castelet. Autour de 1900, écrivains et poètes ont redonné vie à une pratique populaire qui s'essouffait. En retour, la marionnette offrait aux symbolistes le moyen de se sortir de leur tour d'ivoire pour tenter de rejoindre les masses. Plusieurs des textes de cet ouvrage renvoient à la tradition populaire, en Russie prérévolutionnaire notamment.

Par symbolisme, on entend ici un courant international qui s'opposait au positivisme et au naturalisme en art. Et même si l'étude se concentre sur une période d'une quarantaine d'années, certains textes envisagent les influences du symbolisme dans des œuvres

ultérieures, telles celles de Nabokov où les poupées de cire, les mannequins, les ombres servent de métaphores à une anti-utopie absurde et illogique. D'autres textes expliquent le rôle que les romantiques allemands ont joué dans la transmission d'un savoir à la fois pratique et théorique, dont les répercussions se font sentir jusqu'à l'époque symboliste. Le théâtre de marionnette est considéré ici dans son sens le plus large et inclut le théâtre d'ombres. L'ouverture du premier théâtre symboliste professionnel en 1888, à Paris, par Henri Signoret, nommé le Petit théâtre de marionnette de la galerie Vivienne; la représentation d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry au Théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe en 1898; la production de *Balaganchik* d'Aleksandr Blok au Theatre Vera Komissarzhevskaja par Meyerhold en 1906, qui reprenait la figure de Petrushka avec un traitement grotesque, sont quelques-uns des événements remarquables dans le parcours. Keith Tribble conclut que les symbolistes ont certainement été responsables de la restauration d'un art qui, malgré ses transformations brusques au cours du XX^e siècle, a su conserver son caractère sacré et profane.

De son côté, Poh Sim Plowright s'est rendue dans les pays de ses ancêtres. Au cours d'une visite au Hall du Grand Bouddha dans la province de Fujian en Chine, elle est frappée par des sculptures de femmes-oiseaux qui servent de support au plafond du temple et cherche à définir ce qui relie ces figures à d'autres représentations du symbole de la femme captive, que ce soit dans les contes ou sur la scène. L'auteur fait remarquer que les femmes-oiseaux ont des attributs guerriers et militaires qui les rapprochent des Walkyries de la mythologie

allemande. Dans une pièce de Nô intitulée *Hagaromo*, un pêcheur retient prisonnier un ange qui a perdu sa robe de plume et ne peut regagner le ciel. En Thaïlande et en Malaisie, l'auteur a vu des représentations du *Manora* (traduit par femme-oiseau) dans des fêtes célébrant le pouvoir magique des femmes. On prête à ces rituels anciens des fonctions chamanistes, des pouvoirs de guérison. Les mouvements des danseurs ont des qualités propres aux marionnettes qui seraient issues de la nature exorciste de cet art tel que pratiqué en Thaïlande. Le même matériau – un bois qu'on appelle le « yam » – sert dans la construction des théâtres de marionnette comme dans la fabrication des masques du *Manora*. En Chine, le conte *Tien Kun Lun* décrit les relations entre une femme et son ravisseur. Dans toutes ces cultures orientales, d'une forme à l'autre, une constante : le symbole de la femme qui réussit à transcender les règles d'une société contraignante pour retrouver la liberté.

Après avoir traité de la femme-oiseau en Orient, Poh Sim Plowright tisse des liens de cette figure symbolique avec d'autres incarnations du même mythe en Occident. Comme chez l'Irlandais W. B. Yeats qui, dans *At The Hawk's Well*, décrit une femme-faucon gardienne d'un puits d'eau miraculeuse contre l'intrusion des hommes. Une parenté d'esprit, lit-on, réunit Edward Gordon Craig, Zeami le fondateur du Nô et l'écrivain de pièces de Bunraku, Chikamatsu Monzaemon. Pour eux, le contrôle du mouvement qu'exigent certaines formes de danse ou de théâtre de marionnette est une manière de communiquer avec le surnaturel, parce que, dans le bouddhisme, Shiva est la déesse de la danse et du mouvement

cosmique. Si l'Occident a nourri, depuis l'ère chrétienne, une relation d'amour et de haine avec la marionnette, ce n'est pas étranger à ses origines ambiguës, situées quelque part entre la Sainte Vierge et le Fou de Carnaval. L'auteur de l'étude avoue ne pouvoir tirer de véritables conclusions quant à l'origine des figures féminines qu'elle a étudiées, mais chemin faisant, elle a contribué à créer des ponts entre des pratiques qui, à première vue, ne semblaient jamais pouvoir dialoguer.

Philip Wickham
Collège de Saint-Laurent