

La marionnette ou l'enfance de l'art

Gilbert David

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036681ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036681ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

David, G. (1979). La marionnette ou l'enfance de l'art. *Études françaises*, 15(1-2), 79–85. <https://doi.org/10.7202/036681ar>

la marionnette ou l'enfance de l'art

au Théâtre sans fil

GILBERT DAVID

Toute vraie effigie a son ombre qui la double ; et l'art tombe à partir du moment où le sculpteur qui modèle croit libérer une sorte d'ombre dont l'existence déchirera son repos.

Le Théâtre et son double,
ANTONIN ARTAUD

ANIMISME

Enfant, garçon ou fille, nous commençons par explorer le réel avec ce qui nous tombe sous la main. Primitives marionnettes de nos imaginaires, nos mains elles-mêmes convoquent les premières ombres dans la caverne. Ces premiers jeux sur lesquels les adultes se penchent avec attendrissement, fondent pourtant notre rapport au monde ; tout est alors possible : un bout de bois ou de laine devient immédiatement cette chenille ou cette fusée *de l'esprit*. Les choses se déplacent à volonté, se font et se défont, sans une quelconque sanction logique, avec/malgré leur support dérisoire. Notre sympathie face à la marionnette vient peut-être de ce souvenir ludique du temps où notre imaginaire n'était pas encore dressé à se conformer au connu. Précieux animisme que la marionnette réactive et dont elle tire sa « part maudite ».

LA LUMIÈRE DE L'OMBRE

J'aime à croire que la marionnette a été tirée de l'ombre et que, lorsqu'elle semble se matérialiser, elle n'est encore

que le fantôme de sa présence qui est ailleurs. Comme dans le théâtre d'ombres javanais où elle affiche sa dualité constitutive alors qu'elle offre, de part et d'autre de l'écran qui partage le public des hommes et des femmes, soit une silhouette immatérielle, soit une fragile matérialité de poupée plate finement ajourée et richement décorée. Mais ombre ou fétiche, la marionnette n'est pas de ce monde ; son existence est faite de gestes démesurés, proprement *inhumains*, et de coups de force héroïques ; elle est un défi aux lois communes, au principe de réalité.

SILENCE

Lié plus que toute autre forme de représentation à la mythologie (en Orient) ou aux rites liturgiques (au Moyen Âge en Occident), le théâtre de marionnettes affectionne le silence. Dans ses formes originelles, c'est au conteur que revient le faux privilège de la parole. La présence hiératique des marionnettes leur confère une authenticité sacrée que la parole, forcément prosaïque, leur dénierait. Les marionnettes répugnent ainsi à parler parce qu'elles ne sont pas psychologiques, mais *théurgiques*. Afin d'accréditer leur présence surnaturelle, elles se donnent à voir et se prêtent au récit. Que l'on songe encore aujourd'hui aux cérémonies toutes empreintes de solennité et de gravité du *Bread and Puppet Theatre* où officient des monstres peu enclins à parasiter par des bavardages la souveraine énergie de leurs gigantesques marottes.

UN THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

Petits êtres fantasques, les poupées de bois débusquent nos malaises et nos manques. Elles sont atrocement vivantes et libres ; elles se moquent de la censure ; elles ont une légèreté, une finesse, une ferveur qui sont refusées le plus souvent à l'acteur. C'est qu'elles sont en état d'urgence dans un monde d'excès. Comment s'étonner que la marionnette puisse réaliser, avec une désinvolture et une puissance qui lui viennent de ses pouvoirs alchimiques, ce qu'Artaud exigeait du théâtre : « Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel

d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête, s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux ¹ ».

PUBLICS

En Occident, la marionnette a connu une décadence... Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que cet art renaît... mais pour être abandonné aux enfants, ce sous-public (ou plutôt considéré comme tel). Heureux enfants ! Cependant, cela n'a pas été sans pervertir le travail des montreurs qui se sont crus obligés d'infantiliser à outrance le propos de leurs spectacles, et qui ont souvent substitué un contenu merveilleux mais vide, fantaisiste mais obsolète à la rigueur exigeante d'images mythiques. Supplantée par l'acteur, méprisée par l'adulte, la marionnette subit son purgatoire : elle se formalise et se pavane en désespoir de cause.

THÉÂTRE TOTAL

Sculpture, musique, costumes, scénario, décor, dialogue, mise en scène, manipulation, interprétation, le marionnettiste doit savoir tout faire. Artiste polyvalent s'il en est, son théâtre ne peut être que total. D'abord parce qu'on ne saurait dissocier la marionnette de son inventeur et futur manipulateur. Le processus qui conduit à la réalisation d'une nouvelle poupée pousse le(s) marionnettiste(s) à des opérations non hiérarchisées et non successives : l'ensemble des signes du spectacle en préparation s'élabore *en même temps* avec de brusques synthèses par lesquelles se (re)distribuent les intensités. Telle poupée pourra allonger le cou, telle autre devra danser, perdre son chapeau ou sa tête avec comme contexte

1. Antonin Artaud, *le Théâtre et son double*, « Idées », Gallimard, 1964, p. 71-72.

Une scène de « Ciel bleu prend femme », légende amérindienne présentée par le Théâtre sans fil.

(Photo : Valmond Desrosiers)

obligé l'élaboration du scénario, l'espace du castelet, le rythme, etc. La poupée émerge des attentes du projet spectaculaire ; là comme ailleurs, c'est la fonction qui crée l'organe. Chaque marionnette se voit ainsi peu à peu dotée d'un certain nombre d'attributs (et d'attributions) qui seront autant de déterminismes qui affecteront son destin. En un sens, une mauvaise marionnette serait celle qui peut tout faire... Elle manquerait alors de cette faiblesse qui seule peut nous émouvoir. Le marionnettiste n'a donc pas le choix : il doit se saisir simultanément de tous les « formants » de sa fable ; plus que tout autre artiste, il a droit au titre de demiurge.

SÉMAPHORE

Les marionnettes exhibent des signes *francs*. Ce n'est pas un théâtre du lié mais de l'irruption : art de la discontinuité, de la juxtaposition et du montage. Art de signaux et d'index qui montrent, désignent, commandent l'action à faire (et la réaction du public) ; art de symboles et d'images qui font des marionnettes des sortes d'« hiéroglyphes animés ». Par ailleurs, Jarry a pu remarquer le caractère universel et extrême du geste de la marionnette qui, par exemple, « témoigne sa stupeur par un recul avec violence et un choc du crâne contre la coulisse ² ». Langage rudimentaire certes, et fortement codé, mais qui facilite d'autant le contact entre le public et les êtres-signes.

Leurs physionomies données en tant que telles, les marionnettes doivent compenser leur impassibilité par un surplus

2. Alfred Jarry, *Tout Ubu*, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », Livre de poche, p. 143.



d'âme en quelque sorte : cette vitalité, on la trouve dans une kinésique singulière : articulation/désarticulation, tremblements, sauts, repliement, extension, agitation, sursauts, etc. À cela s'ajoutent toutes les configurations, les tableaux, les changements à vue, les apparitions/disparitions qui obligent les marionnettistes à des prouesses insoupçonnées. Dès lors, qui se doute du nombre incalculable de consignes dont le marionnettiste doit tenir compte pour mener son petit monde ?

Les figures privilégiées d'un tel théâtre pourraient bien être l'ellipse, l'hyperbole et la métonymie. Les sens s'y *découpent*, discrets et directs, à la manière d'une épure vivante. C'est dire le caractère diagrammatique — surtout avec les ombres — et la portée abstraite d'une représentation qui s'en remet à notre étonnement de voir, ce qui s'appelle voir, des signes s'entrechoquer littéralement !

MANIPULATION

Dissimulé, le montreur prête sa voix et ses mains aux marionnettes. Le castelet reste son repère, son antre et reconstitue la caverne primordiale d'où s'échappent par intermittences des pensées de bois. Il y a d'abord cet effacement du créateur derrière sa créature. Qui manipule qui ? Durant la représentation, la complexité de la partition vocale et gestuelle oblige le montreur et la marionnette à ne faire qu'un sous peine d'affadir considérablement le jeu. Aussi la poupée accapare-t-elle complètement le « manipulateur » : à la moindre défaillance, elle rompt sa présence, dénonce sa manipulation. Une fois la marionnette fabriquée, son utilisateur doit encore s'en rendre maître, mais c'est pour bientôt s'apercevoir qu'il a à lui retourner son pouvoir, lui concéder son autonomie. L'ambiguïté même de cette double énonciation *en concurrence*, ce combat avec l'ange, sous-tendent toute l'appréhension d'une représentation de marionnettes. Conséquence de cette tension souterrainement à l'œuvre : le marionnettiste déploie des efforts physiques et mentaux considérables, doublés d'un amour à toute épreuve : son métier se nourrit d'un « athlétisme affectif ».

MÉMOIRE AFFECTIVE

Souvenir d'enfance : la roulotte du Service des parcs de Montréal. À la fin d'une belle journée d'été fertile en joutes improvisées de cowboys et d'Indiens, de pirates et d'aventuriers, je revois cette petite lucarne qui me *répétait* furieusement les exploits de ma journée avec, en plus, cette vérité qui clarifiait en les condensant les mille et une sensations de ma fiction quotidienne dont les marionnettes restituaient l'essentiel : la substance même de ce qui nous *anime* et nous porte à *agir*.

EFFET D'ÉLOIGNEMENT

Alors, en un clin d'œil, et dans un geste inimitable, elle corrige l'injustice de la justice, l'illégalité de la légalité, la farce tragique des religions, les fragments brisés des philosophies, la tremblante ignorance de la politique ³.

Mieux que n'importe quel spectacle, le théâtre de marionnettes peut cultiver l'insolite, l'imprévisible et le retournement. Puisqu'il ne peut prétendre simuler le réel, car il ne nous convaincrat pas à l'évidence de sa ressemblance avec lui, il nous permet de rester en état de veille et ainsi, d'avoir accès à une certaine maîtrise du monde. On pourrait même dire de ce théâtre scandaleusement *en réduction* qu'il est naturellement épique : lieu de brassage de nos pensées qui sont, rappelle Jarry, « le schéma de l'exactitude », les marionnettes font porter l'intérêt au-delà d'elles-mêmes ; elles vont à l'essentiel puisqu'elles profitent à l'envie de leur liberté pour rendre la réalité intelligible. En sorte qu'il y a quelque chose de la vivisection (du discernement) dans le travail de la marionnette ; dans cet « espace vide » où elles sont de passage, les marionnettes nous prennent à partie familièrement. Pour elles, devant l'histoire, nous ne serons toujours que des enfants.

3. Edward Gordon Craig, *le Théâtre en marche*, « Messieurs, la marionnette ! », « Pratique du théâtre », Paris, Gallimard, 1964, p. 153.