

L'Autre en jeu

Ma marionnette peut être très proche de moi, habiller ma main et mon bras si elle est marionnette à gaine, prendre un peu de distance, la tête au bout d'un bâton, s'il s'agit d'une marotte, être solidement tenue par l'intermédiaire d'une tringle qui conduit la vie, plus éloignée de moi encore pour la marionnette à fils, passée de la découpe à l'image à travers l'écran d'ombres... Par le mouvement, elle sera toujours, mais de manière différente, la "parole qui agit" selon la formule de Paul Claudel. Elle saura pourtant se faire entendre avec ses moyens propres et à sa manière.

Je n'aime guère le terme de "manipulateur" qui réduit le "montreur de marionnettes" à ses capacités d'adresse et d'agilité manuelle, apporte les connotations les plus négatives. Il reste que la vie de l'objet-personnage mort est pris en main par le comédien-marionnettiste, le montreur de marionnettes, celui qui "joue les marionnettes", dit-on dans la France du Nord au point que, parfois, deux vies se confrontent sur chacune des mains d'une même personne et que l'une et l'autre deviennent un "être pensant" pour reprendre la formule de Lemercier de Neuville (Louis Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, ed. Calmann Lévy, Paris, 1892, p.95)

La nature de la prise en main, la relation entre le corps de celui qui joue et le corps (ou l'absence de corps) de la figure mise en vie, en position de projection dans la lumière pour l'ombre en direction du public, la domination, la sublimation, bras en l'air, du personnage, le subterfuge du masque et de ses variantes derrière lequel le joueur se cache, la grande effigie qu'on "habite".... modifie fortement la nature de la relation du couple marionnettiste-marionnette au public et plus encore les rapports du comédien et du personnage -instrument dont il joue. En dehors du propos du spectacle, la technique mise en œuvre et ce qu'elle induit peut provoquer un lourd investissement dans un personnage, une quasi indifférence ou un franc rejet. Dans un de mes spectacles où le même personnage, Polichinelle, était représenté en ombre, en marionnette à gaine, à tringle, à fils, les jeunes spectateurs percevaient bien que ce n'était pas le même personnage "car il ne vivait pas pareil" ! Et les réactions et comportement des spectateurs différaient nettement selon le type de marionnette en jeu.

Un article de Mariano Dolci, (*Avoir peur. Faire peur. Jouer (avec) son identité*. in Puck N°3, *Marionnettes et société*, ed. IIM, 1990) ouvre une piste sérieuse pour tenter de situer les causes et les enjeux des types de relations évoquées. Mariano Dolci, que j'ai eu le plaisir de présenter au public lors du colloque de Marionnette & Thérapie de septembre 2013 est homme de longue expérience. Il situe bien les causes de la faiblesse de nos réflexions en la matière :

Il faut aussi remarquer que dans notre culture éminemment dualiste, l'intérêt pour les influences exercées par les instruments et les techniques sur les processus de création n'a pas toujours été très poussé.

Rapports fusionnels et ruptures

En vérité le choix de la technique utilisée semble toujours s'imposer, selon le procédé classique de la langue de bois comme refus du libre choix, celui de l'argumentation et du débat : difficultés réelles ou supposées de la fabrication, contraintes matérielles et techniques, estimation des goûts, souvent arbitraire ... et autres a priori, souvent

pesants. Mariano Dolci, dans l'article cité, propose " un classement possible selon le critère de la distance plus ou moins grande qui les séparent du corps de l'animateur". A quelle distance mon personnage doit il être de moi pour que je m'y investisse et qu'il puisse vivre, comme on place sa loupe à la bonne distance pour que le rendu ne soit pas trouble ? Laissons Mariano Dolci préciser sa pensée :

En voici un classement possible, selon le critère de la distance plus ou moins grande qui les sépare du corps de l'animateur.

L'instrument le plus proche est le masque, sorte de double peau de celui qui le porte. Puis vient la marionnette à gaine, double peau, mais d'un organe décentré : la main.

Plus loin encore, la marotte, que la main du manipulateur se limite à soutenir, et le fantoche sicilien ensuite (le *pupo*), bien séparé de son animateur auquel il reste néanmoins encore solidement rattaché par deux tiges de fer qui forment une espèce de cordon ombilical.

Enfin, à l'extrémité de la série, la marionnette à fils.

On pourrait prolonger la série dans un sens ou dans l'autre : le camouflage, la peinture faciale, le tatouage d'une part, et le robot auto commandé ou programmé de l'autre.

Il est possible que cette série récapitule en quelque sorte la filiation des divers instruments, provenant de masques toujours plus articulés et portés de plus en plus hauts sur la tête, jusqu'à se séparer d'elle.

C'est une sorte d'accouchement en somme, où ce qui faisait étroitement partie du corps de l'animateur s'en sépare toujours un peu plus pour former un autre corps.

L'instrument devient ainsi plus visible pour celui qui l'emploie : l'homme masqué ne peut se voir, le manipulateur de marionnettes à gaine se voit assez mal et ainsi de suite jusqu'au marionnettiste à fils dont le regard embrasse toute la scène.

Cette image de l'accouchement me semble, bien sûr, très riche. En Chine, la marionnette à gaine est désignée par une formule qui signifie "sac de toile" et dans ce sac prend place le corps qui va produire la vie, c'est-à-dire que la main du montreur est ce corps et que la vie sortira de ce "sac amniotique". Le Lie-tseu proposera une vision de la vie qui vient de nous, remarquable car éloignée de la propriété et de la domination.

La vie ne vous appartient pas : c'est une harmonie qui vous est fournie par le ciel et la terre. La nature ne vous appartient pas : elle vous est fournie par l'univers. Vos descendants ne vous appartiennent pas : ils sont que mues confiées par l'univers (...) Comment pourriez-vous posséder quelque chose ? Lie-tseu (Liezi), *Traité du vide parfait* (dit "le Lie-tseu"), Albin Michel, 1997, p. 27,28. Trad. Jean-Jacques Lafitte.



Esprit du shaman pré-colombien
s'envolant par la fontanelle



Masque donnant vie à une marionnette
Yorouba, Nigéria

On remarquera qu'en Afrique, un masque porte cette image du ventre féminin dont provient la vie et sort l'enfant.

L'image s'oppose, à l'évidence, à celle du shaman pré-colombien portant un petit double de lui-même sur la tête symbolisant son âme capable de sortir de lui par la fontanelle et de voyager dans d'autres mondes (La fontanelle qui permet aussi la transition et le passage hors du corps maternel en gardant une certaine plasticité à la tête "trop grosse"). Ces deux images symboliques ne se rejoignent pas, le plus souvent, contrairement aux représentations du *yin* et du *yang* dans leur

complémentarité pour la pensée chinoise. Les Baruyas, Papous étudiés par Maurice Godelier (Maurice Godelier, *La Production des Grands Hommes* (1982), Fayard, 1996) jouent, à l'inverse, de l'opposition entre les sexes. Un mythe fondamental explique que les femmes possédèrent les flûtes, symboles du pouvoir, qu'elles gèrent fort mal, justifiant ainsi le vol des symboles phalliques de l'autorité par les mâles. Depuis, ils "font les hommes", en clair, les initient, entre autres choses avec des pratiques d'homosexualité rituelles, miment même la grossesse pour jouer la possession de tous les pouvoirs féminins. Les femmes conservent le droit de créer des épouvantails, moyen de se moquer des hommes ainsi représentés et instruments proto-théâtraux, en compagnie des enfants et des shamans. L'épouvantail est une sorte de marotte, ici manipulée par en dessous et nettement éloignée du corps. Il s'agit bien de l'Autre, et son image est celle du mâle possesseur du pouvoir et nettement mis à distance pour pouvoir s'en moquer. En vérité, la marionnette, dans de nombreuses cultures, trouve sa place, et souvent naît ou vit, dans l'opposition entre les sexes. Elle est très rarement le produit de l'union des deux sexes comme si la reproduction sexuée, remarquable par son efficacité apparaissait trop simple. Elle donne une place privilégiée au sexe féminin, même si une pensée traditionnelle de propriétaire terrien à l'issue de la Préhistoire affirmera que la vie vient de la graine qui meurt et renaît dans la terre, simple support. Une des questions centrales posée par la marionnette est celle de la distance entre elle et moi et celle de la relation que j'entretiens avec cet autre. Le "jeu" de la marionnette s'exprime dans la façon dont je gère le rapport entre la place de la figure et la mienne, la distance entre l'une et l'autre dans un *continuum* marqué à chaque extrême par projection et identification.



Saint François soumis au contrôle du Christ
Louis de Moranges E. Perreau, 1879



Thomas Holden manoeuvrant ses fantoches
par Draner in *Thomas Holden et ses fantoches*

Deux images encadrent l'étonnant film, *Dans la peau de John Malkovich* (Spike Jonze, *Being John Malkovich*, USA, 1999), Craig, marionnettiste au chômage parle de son activité de la façon suivante : "C'est peut être l'idée d'être dans la peau d'un autre...assumer l'identité d'un autre... penser, être différemment..." mais il joue avec une marionnette qui est son portrait et son double et le film débute avec un fabuleux numéro de manipulation de "lui-même" ! Il va découvrir la possibilité d'entrer dans la peau de John Malkovich dans une scène symétrique à la première. Il semble indiquer là que l'image de soi ou d'un autre n'est rien et que la manipulation seule fait sens. La distance entre identification et projection se réduit, ici, de façon fantastique. Malkovich est devenu marionnette à fils, mais Craig ne le tient pas à distance, il l'habite. Il est devenu John Malkovich, comme le dit bien le titre en anglais. Toute distance est supprimée.

Mariano Dolci (Op. cit., p.104) précise sa réflexion :

On pourrait schématiser les choses de cette façon : en parcourant la série du masque vers la marionnette à fils, les processus de projection sont encouragés aux dépends de ceux d'identification qui sont inhibés. Dans le sens contraire, c'est à dire de la marionnette à fils vers le masque, ce sont les mécanismes d'identification qui se renforcent aux dépends de ceux de projection.

A cela, il convient d'ajouter qu'il s'agit du "jeu". Le mot utilisé ici doit être défini de façon précise, différente de l'acception de "plaisant amusement". Le mot constitue

une des idées centrales des cultures shamaniques : le jeu du shaman est le rituel dans lequel il est en contact avec son "public" et aussi avec les esprits avec lesquels il négocie et agit... Dans un rituel d'exorcisme, le marionnettiste taoïste chinois manipule une marionnette à fils et y projette l'esprit correspondant à la représentation d'un dieu ou d'un ancêtre qui est la sienne. Il "joue les dieux", selon la formule consacrée. Il est, avant tout, un passeur, ni dans la projection, ni dans l'identification, à proprement parler. Il transmet une force, une énergie, un esprit. On notera que tout type de marionnettes chinoises (à gaine, d'ombres, à baguettes, marottes...) n'est pas, *a priori*, apte à être le véhicule d'un dieu dans une cérémonie d'exorcisme. Le corps et la tête vides d'une marionnette à fils se prête bien, dans la pensée taoïste, à accueillir l'esprit du dieu.

Lisières et limites

Revenons à cette idée de distance entre mon corps et celui de la marionnette. On pourrait considérer que la distance est faible entre la marionnette à gaine et la marotte. L'une comme l'autre est manipulée par en-dessous, par la main du montreur de marionnettes. On se souvient du débat artistique et technique qui vit s'affronter George Sand et son fils Maurice autour du remplacement par ce dernier des *burattini* par un être hybride, fondamentalement marotte mais avec des bras en prise directe sur les doigts. Il s'agissait, pour Maurice, de pouvoir assurer la présence en scène, avec une parfaite tenue, de nombreux personnages placés sur accrochages et toujours prêts à recevoir un peu de vie pour porter une réplique. Les hommes eurent des épaules et les femmes des seins, selon l'argument de Maurice Sand, alors que la marionnette à gaine, accrochée par un piton, privée de la main, son corps, qui lui transmettait la vie n'était plus qu'une guenille morte. Mais deux marionnettes à gaine, en jeu, grâce à un seul montreur de marionnettes, selon Lemerancier de Neuville, déjà cité, fait que "chaque main est un être pensant" Roger-Daniel Bensky (Roger-Daniel Bensky, Recherche sur les structures et la symbolique de la marionnette, 1971, Nizet 2000, p.76) commente cette idée de la sorte :

Pour que sa main devienne symboliquement un "être pensant", il lui faut une faculté prodigieuse de dédoublement, où d'ailleurs il semble impossible que son esprit ne soit pas radicalement altéré (...) Le jeu de la poupée requiert de la part de celui qui l'exécute une altération indubitable de la notion de réel (...) La marionnette devient ainsi pour lui le corps idéal de son illusion.

Remarquons, puisqu'il s'agit là de marionnettes à gaine, que la main du montreur constitue néanmoins le corps réel du personnage qu'il manipule. Sous le vêtement de la marotte, la main a pris ses distances avec la tête placée sur un long bâton, le corps a acquis sa propre tenue (épaules et poitrine en papiètage). A l'abri des regards du spectateur, la distance s'est installée. Celui qui joue peut avoir, bien plus facilement, l'œil sur ce qu'il produit et plus seulement la sensation produite par le geste maîtrisé mais non intentionnel, celui du simple ressenti de l'action de son bras et de sa main.

Une marionnette à tringle bien construite, équilibrée, pourvue d'une solide station debout permet à un bon manipulateur de sentir la position de son corps, la vie de sa tête sur laquelle il a réellement prise. La marionnette sera nettement plus "sous le regard" de celui qui en joue. Le regard du comédien-marionnettiste vient, pour l'essentiel, contrôler la bonne position sur scène du personnage. Revenons au masque ou à la "marionnette habitée", d'ailleurs bien proche du masque cimier, pour reprendre la remarque de Mariano Dolci sur le fait qu'il y a là une relation quasi parfaite près du pôle de l'identification. Mais, en même temps, la figure ne peut s'empêcher d'être Autre : "Un objet qui en même temps est et n'est pas". Et le plaisir consiste à naviguer entre ces deux pôles successivement ou simultanément acceptés en partie. Prenons le cas des grandes figures portées et habitées du Mali (bamara et bozo). Les personnages sont les Anciens qui viennent visiter les vivants. Le secret de la fabrication, du lieu où on les cache, de qui les fait vivre est jalousement gardé. Un mythe raconte comment un pêcheur bozo a appris le secret des marionnettes dans le monde des morts. La marionnette doit continuer à respecter leur secret et celui de

ceux qui les font vivre, sans quoi, révélée au grand jour, la marionnette cessera d'être. Le personnage venu du monde des morts cache celui, le passeur, qui lui donne vie. Et la vie de la grande figure géante vient de celui qui maîtrise et protège le secret de l'autre monde. Qui peut ignorer la réalité de la coexistence de la manifestation de la vie visible et de son origine dans le monde caché ? Le très jeune enfant, même si son attitude évolue avec l'âge et l'expérience, le psychotique sont nettement confrontés à ce double statut de la figure qui leur est présentée :

Face aux marionnettes, le bébé passe quelquefois d'un extrême à l'autre, avec des oscillations toujours plus courtes pour finalement accepter le paradoxe et commencer à s'amuser. C'est précisément ce que ne sont pas en mesure de faire beaucoup de psychotiques.

dit Mariano Dolci (op.cit. p. 102).

Pascal Le Maléfan (XIV^e colloque de Marionnette & Thérapie. La Marionnette : un parlêtre ?, Collection M&T N° 37) résume avec une parfaite clarté cette question de la distance :

La distanciation ou la distance est donc au fondement de toute marionnette, ce qui fait qu'elle n'est doublure, mêmété, mais contient toujours un décalage, une différence radicale qui la coupe de son créateur. Ce qui a pour conséquence, parfois, qu'elle constitue une véritable altérité troublante et possiblement interprétante et révélatrice pour son créateur.

A ce que les réflexions sur le *continuum* entre projection et identification qu'inspiraient les pensées de Mariano Dolci vient s'ajouter cette question de la distanciation. Il me semble que la fonction même de médiation que peut jouer la marionnette, en général, et dans son utilisation thérapeutique en particulier, se situe tout spécialement dans son caractère paradoxal. Réduire ce paradoxe, serait-ce par souci de l'ordre et de la classification revient à nier la marionnette même. Dans sa médiation, entre le montreur de marionnettes et le public, elle se positionne en interprétant le rôle de l'esprit critique, dès lors que l'un et l'autre des deux pôles ne se complaisent pas dans la naïveté d'une lecture au premier degré.

On notera, au passage, que dans l'histoire de l'art de la marionnette, l'abandon, aux tournants des XIX^e et XX^e siècles de la marionnette à tringle et du théâtre pour la marionnette à fils et le music-hall, lorsque les Pajot devinrent les Walton's, pour reprendre la formule de Gaston Baty, on voit naître un discours sur la "magie de la marionnette". En vérité, la manipulation à vue et la disparition du castelet cherchent à mettre en évidence la virtuosité comme si la mise à distance du personnage donnait plus d'importance à celui qui lui transmet très visiblement la vie et veille, plus fortement encore, à la préservation de ses secrets et aux "secrets des secrets" : l'ensecrètement de la marionnette. Idée remarquablement polichinellique !

Faire corps avec sa marionnette

Revenons aux réflexions de Pascal Le Maléfan lorsqu'il évoque un cas clinique, là, justement, où la distance entre moi et l'autre est la plus faible. Dans son article, *Clinique. Deux cas singuliers de marionnettisme délirant* (Bulletin de M&T, 2013/1), il évoque deux cas. Il convient de renvoyer les lecteurs à ce texte que je peux qu'évoquer et non résumer, ce que leur densité ne permet pas. Madame S., après un AVC présente "sa fille" à l'orthophoniste en saisissant de sa main droite sa main gauche paralysée, la caresse et l'a fait parler. Madame N. , second cas cité, ayant une hémiplégie gauche importante, donne un nom à sa main hémiplegique baptisée "Feuille" (car les feuilles reverdissent chaque année) et s'en occupe comme de sa petite sœur qui prend une personnalité et représente, pour elle, une consolation. Travail de deuil ? Composition avec le réel et création d'un objet phallicisé ?

Deuil de l'image du corps non altéré qui est en jeu, celle que le sujet avait construite au croisement du moi idéal et de l'idéal du moi ?

pour citer l'auteur de l'article. Il évoque, également, la parenté avec le membre fantôme, illusion somatoparaphrénique, chez les patients, qui ont perdu par accident ou à la guerre, un membre, phénomène qui finit, souvent, par disparaître. La référence littéraire vient de Blaise Cendrars qui écrivit, en 1911, *Théâtre des mains* (in *Les Mains de lumière*, textes réunis et présentés par Didier Plassard, ed. IIM, 1996, p.232), avant de perdre son bras droit à la guerre et d'écrire de la gauche *L'Homme à la main coupée* et a souffert de ce phénomène de main fantôme. C'est également, dans les lisières et les limites qu'on retrouvera dans le domaine de l'art de la marionnette le cas de la pratique d'Ilka Schönbein dont il est dit dans l'article cité (op., Cit., p.20)

Mais la marionnettiste Ilka Schönbein en fait une des marques de son esthétique marionnettique : son corps devient marionnette, manipulé par cet "autre" et ses représentations sont des touches au réel qui bousculent nos représentations.

La cuisinière du chatô
Le Roi Grenouille
in Ilka Schönbein
J Jusselle, ed.Themaa, 2011 III V. Harslem



Bien sûr, cette relation entre le marionnettiste et l'Autre évolue entre l'image du possédé et celle du shaman, entre celui qui est dominé et celui qui négocie avec les esprits, tente de maîtriser le désordre, les sources de la maladie, par exemple, en jouant un rôle de passeur entre les mondes. L'esprit s'exprime par sa voix modifiée, son corps, éventuellement "en transe", parfois, des objets par lesquels s'effectue la transmission. Le futur shaman, marqué par un signe, doit, dans son initiation, apprendre à dominer son mal pour faire de cet apprentissage une arme, l'instrument de sa puissance, parfois dans un domaine et un registre limités. Blaise Cendrars deviendra l'homme des voyages, dont certains diront qu'ils ne furent que rêves, voire mensonges...à commencer par *La Prose du transsibérien*, voyage dans un autre monde, à travers les terres shamaniques de Sibérie.

Corps et âmes, corps et biens, diraient certains mais la formule sent le naufrage...La marionnette prend sens, non comme objet statique, plus ou moins proche ou éloigné de moi, mais dans la dynamique induite par la notion de jeu. Elle ne remplit pas tout son rôle si elle se contente d'être l'expression du besoin, elle ne devient elle-même qu'en prenant vie sous le fouet du désir qui permet d'en jouer en vue d'un plaisir partagé avec un public. "L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin" dit Gaston Bachelard (*La psychanalyse du feu*, (1937), Folio Essais, 2011, p.38). La même définition peut correspondre à l'idée du jeu de la marionnette. Les points sensibles s'expriment aux lisières, là où la distance se modifie entre la gaine et la marotte, entre la marionnette à tringle et la marionnette à fils, entre le masque et la marionnette habitée, mais aussi, là, où le rapport à l'effigie exprime de façon symptomatique une difficulté psychologique ou, là, où cette relation à l'autre permet de surmonter le risque de noyade. Car on apprend plus à analyser les états qui se modifient qu'à procéder à des classements, à de l'étiquetage, à l'établissement de catégories. On apprend plus à jouer avec le vivant qu'à ranger en bon ordre les choses mortes, à jouer avec la parole vive qu'à être grammairien, à se demander, aussi, si je suis moi rêvant d'être papillon, ou un papillon rêvant qu'il est moi, en côtoyant la pensée du vieux maître chinois, maître Tchouang. A défaut, selon Montherlant (*La Reine morte*, (1942), Gallimard) "Chez l'homme, c'est le papillon qui devient un ver".

Ma relation à la marionnette : Très proche de moi ou de plus en plus éloignée



La marionnette à gaine habille ma main. Ma main habite la marionnette.



La marotte, une tête au bout d'un bâton que je prends en main.



La marionnette à tringle : entre ma main et la tête la tringle transmet la vie.



La marionnette à fil ; la technique, le "contrôle", le fil guident le mouvement.



La marionnette d'ombres : sur l'écran, avec une figure, je joue avec la lumière.