

PAS SI BÊTE LA MARIONNETTE !

Flore Garcin-Marrou

ERES | « Chimères »

2013/3 N° 81 | pages 131 à 138

ISSN 0986-6035

ISBN 9782749239552

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-3-page-131.htm>

Pour citer cet article :

Florence Garcin-Marrou, « Pas si bête la marionnette ! », *Chimères* 2013/3 (N° 81),
p. 131-138.

DOI 10.3917/chime.081.0131

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Pas si bête la marionnette !

24 septembre 2013 : le Festival des marionnettes de Charleville-Mézières bat son plein. Le soir, le JT de TF1 en fait sa pastille culturelle : trois minutes sous-titrées « La marionnette, un art à prendre au sérieux ». Le présentateur a l'air de découvrir avec une fausse candeur que « cet art n'est pas réservé aux enfants ». Pour le grand public, la marionnette est restée cette effigie sympathique destinée aux enfants. Mais Guignol est loin d'être un guignol : faut-il rappeler qu'il est un personnage créé par le canut lyonnais Laurent Mourguet, qui avait pour fonction de livrer une gazette des actualités du jour, dénonçant par la force de son comique les injustices subies par les petites gens. Son bon sens populaire est la meilleure arme pour se défendre contre les souverains (Canezou, le propriétaire, Bailli, le Juge, Flageolet, le Gendarme, Battandier, le bourgeois et le Sergent, militaire bourru). Comme ses acolytes (Gnafron, un peu trop porté sur le Beaujolais, Madelon, sa femme acariâtre, bavarde, attentive aux rentrées d'argent, Cadet, garçon naïf, voire niais), il désarme les oppresseurs par sa gentillesse et remporte la sympathie des opprimés. La modernité l'a poussé dans un devenir idiot qui en a fait désormais une activité foraine pour les villes de bords de mer et les campings. Guignol est l'exemple d'une marionnette « intelligente » parmi d'autres. Tchantchès, la marionnette liégeoise, est vêtue comme les ouvriers frondeurs de la fin du XIX^e siècle : elle apparaît lors de la Révolution liégeoise (1789-1795) qui a entraîné la chute des princes-archevêques et la disparition de la principauté de Liège. Lafleur, la

marionnette picarde, apparaît à la même époque portant un bas bleu, blanc, rouge, se caractérisant par un franc parlé frondeur et par ses démêlés avec les gendarmes, qu'il boute hors du castelet avec sa jambe tendue. Souvent paresseux, avinés ou fats, ces personnages sont aussi assoiffés de liberté, jamais impressionnés par les titres et les couronnes. Pas si bête la marionnette! Souvent elle s'avère plus perspicace que ceux qui sont aveuglés par le pouvoir. La bêtise n'est donc pas du côté que l'on croit.

Tuer sa marionnette

Monsieur Teste est le personnage de Paul Valéry connu pour avoir dit : « La bêtise n'est pas mon fort ». Pour se prémunir contre la bêtise, Teste tue la marionnette qui sommeille en lui. Voulant incarner la rigueur d'une intelligence pure, il rompt avec l'idée qu'il pourrait un jour être pris dans un devenir-guignol. Mais en tuant « sa marionnette », que/ qui veut-il tuer? Qu'est-ce qui en lui mérite d'être tué afin qu'il soit seul souverain de lui-même? Sa marionnette le renvoie à sa propension à répéter mécaniquement les choses. Il tue « l'animal-machine qui est en [lui], l'animal qui reproduit, qui répète bêtement les programmes codés, qui se contente de réagir – « bonjour », « bonsoir »¹ ». Teste n'est pas le seul à présenter tous les symptômes de la répétition. Dans la pièce de Büchner, *La Mort de Danton*, les condamnés à mort se comparent à des marionnettes manipulées par l'Histoire, par les puissances souveraines, déplorant de ne plus être responsables d'eux-mêmes, condamnés à n'être que des figurants mécaniques : « Des marionnettes, voilà ce que nous sommes, tirées par des fils aux mains de puissances inconnues, rien par nous-mêmes, rien² ». Il est vrai que la marionnette n'est bonne qu'à être manipulée par plus vivant qu'elle. S'en débarrasser ressemble à un acte d'émancipation et de liberté, la manifestation de la volonté de puissance du vivant. Mais voilà l'objection que nous pouvons formuler : c'est se référer à un ancien modèle de marionnette que de la considérer comme un simple pantin aux mains d'une créature supérieure. Il est vrai que c'est l'image

1. J. Derrida, *Séminaire La Bête et le souverain*, vol. I, 2001-2002, Paris, Galilée, 2008, p. 258. « Quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt : il avait tué la marionnette. Il ne souriait pas, ne disait pas bonjour ni bonsoir ; il semblait ne pas entendre le « Comment allez-vous » ». P. Valéry, « La Soirée avec Monsieur Teste », dans *Œuvres*, II, p. 17.

2. Büchner, *La Mort de Danton*, II, 5, cité par J. Derrida, *op. cit.*, p. 340.

que nous en donne Platon : dans le premier livre des *Lois* (I, 644), la marionnette est une marionnette à fils manipulée par les dieux. Dans *La République*, le théâtre d'ombres de la Caverne n'est qu'un reflet d'une réalité supérieure. La marionnette à fils est, par essence, reliée à un marionnettiste qui, métaphoriquement, peut être pris pour un dieu, un démiurge, une instance transcendante auxquels la réalité matérielle de la marionnette est soumise. C'est ce type de marionnettes que Derrida, dans la septième séance du séminaire sur *La Bête et le souverain* (13 février 2002), qualifie de prothèses mécaniques qui ne disposent pas « souverainement de la source même, *sponte sua*, de leur animation, de leur âme même ».

Depuis le XVIII^e siècle, d'autres marionnettes ont été conçues de manière à s'émanciper de leurs fils et métaphoriquement d'une relation transcendante à un démiurge. Cette émancipation est le propre des automates (qui fonctionnent sans l'impulsion d'un marionnettiste, mais par leur seul fonctionnement interne) : dans l'*Encyclopédie*, l'androïde est défini comme un « automate ayant figure humaine » accomplissant des « fonctions semblables à celles de l'homme ». L'expérience est poussée plus loin quand les marionnettistes expérimentent la « mécanisation de la pensée » : le joueur d'échec turc de Kempelen est censé surpasser tout joueur humain, trouvant « à chaque coup de son adversaire la parade qui lui [assure] la victoire ». Mais la supercherie est vite démasquée : la table d'échec dissimulait un « nain bossu, maître dans l'art des échecs, qui actionnait par des fils la main de la marionnette³ ». Les marionnettes des Lumières laissent planer le doute : et si un jour leur perfection technique surpassait l'homme ?

Quand la marionnette engloutit le corps humain

Voilà donc un autre modèle de marionnette émancipée, lancée dans un devenir-intelligent : le deuxième type de marionnettes évoqué par Derrida est à l'origine d'un changement de paradigme, que le texte de Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes » décrit très bien : lorsque le marionnettiste, également danseur à l'Opéra, explique à Monsieur N. qu'il n'a aucun pouvoir sur sa marionnette mais qu'il la manipule pour apprendre d'elle, il y a là quelque chose de la marionnette qui échappe à la conception évoquée précédemment : l'objet-marionnette

3. W. Benjamin, *Sur le Concept d'Histoire*, Gallimard, Folio, Paris 2000.

est soumis à la volonté d'un être supérieur, simple « supplément prothétique » comme l'indique Derrida qui ne fait que remplacer, imiter le vivant. L'autorité du montreur n'est alors pas omnipotente⁴. Le montreur entretient une relation de type aller-retour avec la marionnette – de sorte qu'entre eux, s'exerce une double contrainte où la marionnette se fond dans le montreur autant que le montreur se fond dans la marionnette. Le montreur n'exerce aucune pression sur sa marionnette, il en est traversé. Ce n'est pas le montreur qui insuffle le mouvement à la marionnette, c'est la marionnette qui a quelque chose à lui dire du mouvement. *Double bind*, double lien, double obligation, double injonction.

Pour Derrida, Monsieur Teste est dans l'illusion quand il pense avoir tué sa marionnette : il est lui aussi atteint par ce double lien car il n'est qu'un personnage de fiction, ventriloqué par un narrateur, lui-même doublure de Valéry : « Il n'y a là que des doublures de marionnettes », « dont il est difficile de savoir qui les contrôle, qui les fait parler ou qui les laisse parler, qui leur donne la parole, qui en est le chef, l'auteur, le créateur ou le souverain, le manipulateur et le marionnettiste⁵ ». Un double lien qui le relie à quelque chose de vivant, puisque vouloir tuer sa marionnette, c'est supposer qu'elle est douée de vie, d'un certain *conatus* qui la fait persévérer dans son « drôle » d'être⁶. La bêtise est-elle ainsi un *conatus*? La bêtise est-elle entêtée, en *Testée*, têtue? La bêtise est-elle le propre de l'homme qui a une tête? Si Teste tue son entêtement, ne coupe-t-il pas justement sa propre tête? Qu'est-ce qu'un vivant sans tête? Ce n'est plus un sujet, c'est une chose (*res*)⁷.

Comme la bêtise, la marionnette est le devenir-chose de la personne. Mais en tuant sa marionnette, Teste se coupe la tête, vit dans un corps immatériel, au-dessus de la matérialité ce qu'il a laissé à terre. En

4. Aujourd'hui, le marionnettiste est un « montreur » plutôt qu'un « manipulateur », refusant d'être les interprètes d'une relation de domination et de soumission d'un sujet à un objet.

5. J. Derrida, *op. cit.*, p. 255.

6. « Penser une différence entre des marionnettes, penser la marionnette, c'est tenter de penser le vivant de la vie, et un « être » vivant qui peut-être n'est pas, un *vivant sans l'être*. » Ibid., p. 292.

7. De la même façon, la condition de « marionnettes aux mains de puissances inconnues » des personnages de *La Mort de Danton* est annonciatrice de leur décapitation prochaine.

réalité, ce corps immatériel lui fait toucher ce qu'il veut éviter. Il est engagé dans un « devenir marionnette⁸ », un devenir « quoi du quoi⁹ ». Derrida insiste sur « l'effet paradoxal de ce duel avec la marionnette » : un duel qui peut « transformer le vainqueur lui-même en machine qui veut faire l'ange » et qui se retrouve à faire la bête¹⁰... Plutôt que d'engager une lutte avec la marionnette, de quelle manière peut-on se laisser traverser la marionnette? Dès lors, elle « est de l'ordre de l'humain, [...] capable de s'émanciper, de répondre autonommément, si je puis dire, et de s'emparer, prothétiquement, prothétiquement, d'un pouvoir souverain¹¹. » Non seulement la marionnette peut paraître parfois plus intelligente que l'homme, mais elle peut aussi paraître plus vivante : elle n'est donc pas seulement l'égale de l'homme mais aspire à lui être supérieure à bien des égards. Le danseur dans le texte de Kleist se demande de quelle manière la grâce d'un mouvement peut jaillir sur la scène : il prend l'exemple d'infirmes qui ont perdu un membre qu'on a remplacé par une prothèse. Lorsque ces infirmes se mettent à danser, ce sont les mouvements de leur prothèse qui leur confère de la grâce. C'est leur partie du corps pris dans un devenir-marionnette qui leur permet d'effectuer des mouvements gracieux.

Déliquer la marionnette

Il y a eu à La Borde des marionnettes « cancan » qui savaient bien plus que tout le monde, pensionnaires et soignants réunis. Dès 1954, deux marionnettes baptisées « mon cousin » et « ma cousine » sont devenues des personnages importants de la clinique : « chaque semaine, au début de la veillée du samedi, elles [racontaient] les événements de la semaine ». La marionnette joue d'une bêtise apparente et de son caractère inoffensif pour asséner des vérités que les humains ne se permettent pas de formuler. Jean Oury remarque que la marionnette est un outil de savoir :

8. Ibid., p. 289.

9. Ibid., p. 269.

10. Ibid., p. 261-262. Derrida remarque qu'à notre époque, les leaders politiques (figures du souverain) attendent d'être consacrés par « leur érection au statut de marionnette » par le Bébête show, aujourd'hui par les Guignols de l'Info « Tant que tu ne figureras pas, semblent-ils se dire, comme une bête bête au Bébête show, tu n'as aucune chance d'être ou de devenir souverain, premier ministre ou chef d'État », ibid., p. 289.

11. Ibid., p. 255.

« C'est ce qui leur a permis de dire des choses qu'on n'ose pas dire nous-mêmes publiquement. C'est bien mieux accepté par tout le monde. Ils arrivent à parler des traitements en cours; qu'un tel, par exemple, n'en a plus pour longtemps à être à l'Insuline; tel autre est sorti cette semaine et est allé au village que personne n'en a rien su, mais qu'eux l'ont bien remarqué (il s'agissait d'un éthylique en cure de désintoxication qui avait été boire un peu au village voisin); que tel autre est bien paresseux et qu'il aime bien se faire plaindre, etc. Tout ceci mélangé d'anecdotes imaginaires. On peut dire également que le Cousin et la Cousine font partie du Comité d'accueil; ils souhaitent le bonjour à tous les nouveaux venus, disent au revoir à ceux qui doivent partir¹²... »

Mais il peut y avoir la rencontre d'autres marionnettes en psychiatrie. Nombreuses sont les publications qui traitent de la médiation marionnettiste auprès des jeunes enfants, des autistes ou des psychotiques. L'association « Marionnette et thérapie », fondée en 1978 par des artistes et des thérapeutes, avec le soutien du psychiatre Jean Garrabé, a mis en place des ateliers-marionnettes destinés aux thérapeutes, un bulletin trimestriel et une collection d'une trentaine de livres publiés précisément sur la question. La marionnette est souvent évoquée dans les délires des patients psychotiques: elle peut parfois prendre le pouvoir sur le sujet, qui devient le jouet d'un Autre...

Il existe un phénomène que Pascal Le Maléfan qualifie de « marionnettisme délirant¹³ », qui désigne un état où le pôle « sujet » et le pôle « objet » sont réversibles: le sujet « objectise » la marionnette qui accède à un certain état de sujétion, en même temps que l'objet-marionnette marionnettise le sujet, alors dépossédé de son pouvoir

12. J. Oury, « La désaliénation en clinique psychiatrique », revue *Présences* n° 54, 1956; repris dans *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelles, op. cit.*, p. 33-34. La présence de la marionnette à La Borde s'explique par la démocratisation de cette pratique artistique grâce à Denis Bordat, militant, instructeur, puis délégué général des CEMEA, qui a formé une génération d'éducateurs populaires et de stagiaires en psychiatrie à la marionnette. « Depuis quelques années, un nouveau public découvre les marionnettes, c'est le public des éducateurs, des médecins et des psychologues » écrit-il dans sa préface des *Marionnettes* (CEMEA, 1949). René Laloux notamment (connu ensuite pour ses films d'animation avec Roland Topor) se rend en 1956 à La Borde et monte des spectacles de marionnettes et d'ombres chinoises manipulées « en direct » par les malades, que le cinéaste Jacques Brissot vient filmer en 16 mm noir et blanc.

13. P. Le Maléfan, « Deux cas singuliers de marionnettisme délirant », *Bulletin Marionnette et Thérapie* – 2013/1, p. 19-29.

de manipulation. Sujet et objet sont ainsi chacun pris dans une dynamique d'animation. Le danseur Nijinski, souffrant d'une schizophrénie catatonique qui lui fut diagnostiquée de son vivant par le psychiatre suisse Eugen Bleuler (ultérieurement par L. Binswanger), fut animé par un « marionnettisme délirant » dès la création du ballet de Stravinsky, *Petrouchka*, à Paris en 1911. Pris (et perdu) dans un jeu de miroir entre la fiction et la réalité, Nijinski a vite fait de se prendre pour Petrouchka sur scène et dans la vie. L'histoire de Petrouchka y est pour beaucoup. Lors d'une fête de mardi-gras, un vieux mage ouvre un castelet où se trouvent trois marionnettes : Petrouchka, la ballerine et le Maure. Lorsqu'il se met à jouer de la flûte, elles s'animent d'elles-mêmes devant une foule ébahie. Petrouchka a en réalité une vie misérable, prisonnier du souverain-mage, aimant la ballerine qui lui préfère les bras du Maure. Ce dernier en vient à tuer son rival devant une foule scandalisée. La police interroge le mage sur cet assassinat qui secoue les restes de paille et de sciure de Petrouchka... jusqu'à ce que le corps mou du pantin se mette à geindre et que le fantôme de Petrouchka apparaisse au mage qui s'enfuit, apeuré.

Nijinsky s'est identifié à la marionnette : il s'est considéré à la fois comme le « bouffon des dieux » (ce sont ses mots dans les *Cahiers*) manipulé par une force supérieure qui lui permet de braver les lois de la pesanteur, mais aussi comme une marionnette éconduite par des rivaux (qui fait écho à la relation tumultueuse avec Diaghilev ou avec sa femme). Il est aussi un corps marionnettique qui, le temps d'un spectacle, réanime le corps d'un frère, également schizophrène, mort dans l'incendie de son asile. Au fur et à mesure que la schizophrénie gagne du terrain, le personnage de Petrouchka devient de plus en plus présent, le dépossède de sa qualité de sujet¹⁴ : danser devient pour Nijinsky une manière d'animer la mort, imitant des gestes de folie, au prix de l'aliénation de sa propre subjectivité. En 1919, lorsque Nijinsky est hospitalisé dans le sanatorium de Bellevue en Suisse, il présente un état catatonique. Lorsque le délire s'intensifie, il sent que ses membres ne lui appartiennent plus et se décrit comme un bouffon de Dieu. La marionnette a eu raison de l'homme : le pantin inoffensif a rongé l'homme de l'intérieur. Le délire a transformé le sujet en objet.

14. Cf. les analyses d'Ann-Gaël Moulinier, « Journaux intimes de la folie : étude différentielle de l'écriture du sujet à partir des écrits de Mary Barnes et de Vaslav Nijinski », thèse de l'Université de Rennes 2, 2010, p. 293, 311, 318-324. <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/50/60/69/PDF/TheseMoulinier.pdf> (libre consultation)

Le devenir marionnette d'Ilka Schönbein

La psychiatrie et l'art présentent de nombreux cas où la marionnette se fait moins bête qu'elle n'est : en réalité, c'est elle qui en vient à exercer sa souveraineté sur l'intelligence humaine. Cette réversibilité cruelle remonte aux avant-gardes entre 1910-1930 : la « mise en effigie¹⁵ » correspond à la déshumanisation que le philosophe Ortega y Gasset place à la racine de l'art moderne. L'art de la marionnette est poussé à l'autre bout de ce qui est possible, à savoir un effacement de l'homme ou de tout élément anthropomorphe et une autonomisation de la marionnette. Au théâtre, cette réversibilité cruelle de la marionnette a une résonance particulière, car la présence physique de l'acteur sur scène est intimement liée au théâtre, à tel point de se confondre avec lui. La prise de pouvoir de la marionnette sur l'acteur aurait pu signer l'arrêt de mort du théâtre. Mais le rapport entre l'humain et l'artificiel n'est pas seulement un rapport de pouvoir, mais une expérimentation, dans le lieu du théâtre déterminé par l'espace et le temps, d'un jeu de relations entre l'animé et l'inanimé, toutefois vivant, jamais mort... La « marionnette-souveraine » est aujourd'hui, sur les scènes contemporaines, très vivante.

On la trouve notamment dans le corps de la marionnettiste Ilka Schönbein qui se fait souvent engloutir par sa marionnette. Dans *La Vieille et la bête* (2009), Schönbein est à la fois la vieille et la bête : le bras droit de son corps frêle de femme est emmanché d'une tête d'âne : la bête fait partie d'elle-même, la bête dévore son corps. Dans *Queue de poissonne* (Le Grand Parquet, Paris, 2013), Schönbein apparaît en sirène, femme-poisson où l'humain, la bête, la marionnette interagissent sans qu'aucun ne conserve bien longtemps le pouvoir. À la limite de l'humain, Schönbein se fait aussi mécaniques, lignes, matériaux, créature mécanomorphe : il ne s'agit plus d'un pouvoir souverain exerçant une domination sur un objet, mais d'un effet-retour constant entre la marionnette et son corps.

15. Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, Institut international de la marionnette, 1992.