



HAL
open science

Jeux chamaniques, jeux marionnettiques : Aux sources d'une culture théâtrale

Alain Guillemin

► **To cite this version:**

Alain Guillemin. Jeux chamaniques, jeux marionnettiques : Aux sources d'une culture théâtrale. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2012. Français. NNT : 2012LIL30031 . tel-00863950

HAL Id: tel-00863950

<https://theses.hal.science/tel-00863950>

Submitted on 20 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Charles-de-Gaulle – Lille III
Ecole doctorale "Sciences de l'Homme et de la Société"
Centre d'Etude des Arts contemporains EA 3587

**JEUX CHAMANIKES,
JEUX MARIONNETTIQUES :
AUX SOURCES D'UNE CULTURE THÉÂTRALE**

Sous la direction de Monsieur Claude Jamain

Alain GUILLEMIN
Le 3 décembre 2012

THESE DE DOCTORAT
Discipline : ARTS

Jury :

Madame Simone Blazy
Madame Gisèle Krauskopff
Monsieur Amos Fergombe
Monsieur Claude Jamain
Monsieur François Lazaro
Monsieur Martial Poirson

Remerciements

Je remercie Monsieur Claude Jamain pour sa direction chaleureuse et le soutien qu'il m'a apporté durant ces dernières années, Andrée Leroux-Caudoux, Sylvie Priem, Agnès Chamley et Gérald Ryckeboer.

INTRODUCTION

Les définitions de la marionnette vue comme un jeu d'enfant, alors qu'elle est porteuse de nombreux mythes liés à la mort ou à la régénérescence et la sexualité, sont confrontées à une situation paradoxale. Presque mort au début du XX^e siècle, le pantin de bois réapparaît à la suite de la guerre dans son rapport à la mort, à la prothèse, aux membres artificiels □ Venue de l'inframonde, la marionnette revient dans les esprits au moment des massacres de la "grande guerre". Cette image même appartient de plein droit à la culture shamanique. Une réflexion s'impose, à défaut de dogme ou de clergé organisé à propos de la réalité traduite par le mot "shamanisme". Je préférerais parler de culture des shamans.

La marionnette, phénomène contradictoire, paradoxal, multiforme, doit pouvoir trouver une définition suffisamment ouverte, même si les cultures de ceux qui pratiquent cet art, sont difficiles à appréhender. L'idée de la relation entre la culture des shamans et la culture des montreurs de marionnettes me semble, dans leurs rapports aux mythes et aux rites, pouvoir constituer un "théorème" capable de mettre en relation des faits épars. Cette formule est empruntée à Georges Dumézil qui considère sa vision linguistique d'un ensemble indo-européen comme un "théorème", un instrument destiné à établir un rapport entre des éléments dispersés.

Une première approche permettra de réfléchir à des définitions de la marionnette et à de premières tentatives d'application à un texte de Lemercier de Neuville désignant la main comme un être pensant et au film étrange, *Dans la peau de John Malkovich*.

Paradoxe, la marionnette ne répond jamais à la définition, souvent fautive et parcellaire, qu'on en donne. On la sent simple, fruste, proche, presque complice. Pourtant, elle est toujours l'Autre, un Autre qui joue la vie ou plus exactement feint la vie. C'est sur cette question du jeu marionnettique que me suis penché : qu'est-ce que jouer, en ce cas, et, surtout, comment le principe de vie, l'illusion que le manipulateur installe dans la figure se produisent-ils ?

On sait que, dans certaines régions du monde, un objet que l'on va chercher dans le domaine des esprits peut se charger d'une vie et se mettre à parler d'un ailleurs inquiétant qui est le lieu de la mort, de la violence en même temps que de l'inconnu¹. La figure, autrement dit, l'ombre, la représentation symbolique sans recherche de réalisme est un accompagnateur, mais aussi le moyen d'agir à partir de ce monde-ci sur l'autre. Par exemple, avant de désigner les marionnettes à fils, le mot chinois *kuilei* désignait des statues articulées, les "gardiens de tombes", qui accompagnaient l'empereur dans la mort ; sans doute ces statues remplaçaient-elles les serviteurs et les soldats que primitivement, on enterrait vivants. En Indonésie, après l'horrible attentat de Bali, en 2003, un montreur d'ombres joue l'*Origine de Kala*. Le *dalang*, le montreur de marionnettes, ne fera pas un discours pour condamner les terroristes. Kala, capable de dévorer tout être humain, avatar négatif d'un dieu bénéfique, devra mourir et renaître sous sa forme positive. Le public devra, dans ce rite, se purifier et chasser la violence qui l'habite. Les "forces du mal" ne se trouvent pas seulement chez l'Autre. La mort et la régénérescence s'inscrivent en chacun. Kala, avatar d'un dieu bénéfique est aussi présent dans tous ceux qui participent à ce rituel. Le *dalang*, les marionnettes, les participants devront expulser toutes ces forces maléfiques pour que de Kala, mort, la vie renaisse dans une forme divine bénéfique.

C'est, en effet, en Chine, en l'Asie de Sud Est, en Afrique que cette relation au culte des morts, le lien entre une forme de théâtre et

¹ Une mort qui a tendance, en Afrique, en Chine, en Asie du Sud Est, à ricaner lorsqu'un mannequin, une effigie représentant un défunt et habillant son cadavre seront accompagnés, dans une ambiance joyeuse, du village à la tombe.

des rituels funéraires, les récits mythiques liant les origines d'un art aux secrets de l'inframonde sont le mieux documentés et que de nombreux faits amènent à tenter une mise en relation des données. Celui qui manipule un objet ou une figure pour agir est le plus souvent nommé *shaman*. L'idée shamanique du voyage dans le monde des esprits, de la possibilité de faire venir leur présence parmi nous, de "jouer" avec eux a posé, au départ, un problème d'interprétation. Peut-on donner vie à une figure anthropomorphe ou zoomorphe sans se prendre pour dieu? N'y a-t-il pas là une grave transgression ?

Les cultures européennes ont éprouvé un sentiment d'inquiétude devant l'apparence insolite des figures et l'absence de réalisme, et ont généralement renvoyé l'Autre dans son domaine. On a désiré que les figures soient de petits êtres drôles, souriants, ne faisant pas pleurer les enfants et s'il doit y avoir un rapport à l'Afrique, que ce soit le "Nègre Banania" du castelet. Les petites marionnettes, charmants personnages qui semblent faire rêver les enfants, par de petites saynètes, font rire garçonnets et fillettes.

Les cultures européennes semblent avoir écarté la relation entre le théâtre d'acteurs ou de marionnettes et le monde des esprits ou des morts qui n'aurait seulement existé que dans "la nuit des temps"? Lorsque, en Europe, au début du XX^e siècle, les marionnettes sont devenues une distraction pour les enfants, à ce moment, alors que la puissance industrielle, la foi dans le progrès, la confiance en elle-même que la culture dominante affirme, atteignent des sommets, lorsque le monde est partagé et colonisé, la guerre éclate. Les forces productives, les machines et les hommes s'affrontent. Tout bascule et les machines de guerre broient la chair à canon. Blaise Cendrars² a chanté le monde moderne, la vitesse, le transsibérien, la tour Eiffel, symbole vivant du monde nouveau qui l'émerveille. Mais il a aussi décrit les rites de mort des champs de

² Blaise Cendrars raconte cette histoire : autour du cortège funèbre de Guillaume Apollinaire, la foule chante encore le refrain vengeur contre le monarque prussien, autre Guillaume : "Ah il fallait pas, il fallait pas qu'il y ailles ! Ah il fallait pas, il fallait pas y aller ! " La mort ricane. Blaise CENDRARS, *Blaise Cendrars vous parle*, (Propos recueillis par Michel Manoll) *Oeuvres complètes*, tome 13, Club français du livre, 1971, p.175.

bataille, des membres coupés, des "gueules cassées", des prothèses et l'on pourrait dire qu'il a été particulièrement sensible à l'altération de la figure qui, elle aussi, se trouve atrophiée, diminuée. Dans leurs relations à la machine, et plus encore, dans la guerre, face aux armes modernes, les êtres vivants ont quelque chose de fantoches, de pantins, de mannequins, ce qui parfois fait rire. Cendrars participe d'une démarche esthétique qui vise à réduire le corps vivant de l'acteur, jusque là chargé de tous les signes des émotions et des passions, au moment où l'on s'en prend à l'acteur de théâtre et à son envahissant ego et où l'industrie cinématographique a confisqué le public et écarté la marionnette³. Frédéric Sauser évoquera, en 1911, la spiritualité de la main avant d'écrire et de publier dans *Die Action*⁴ sous le nom de Blaise Cendrars, un aboutissement de son idée pour un spectacle de forme rituelle, un *Théâtre des mains*, une "mani-festation" A la guerre, sur le théâtre des opérations, il laissera une main⁵. Il convient de donner un sens précis au mot "rite" qui comprend, à la fois, l'idée de la forme d'une cérémonie religieuse et celle de l'usage ou de la coutume dans une acception plus laïque. Forme codifiée cérémonielle, religieuse ou sociale, le rite peut s'inscrire dans la perfection formelle de la pratique confucéenne, ou briller par la liberté créative du shaman-artiste. Le supplément d'âme d'un rite vivant implique la croyance partagée en un mythe fondateur que chaque cérémonie actualise et renouvelle. En un mot, le rite trouve sa force dans sa source si elle reste toujours vive.

De toutes ces morts effectives ou seulement souhaitées, va surgir la "Sur-marionnette", l'effigie, la forme, la sculpture animée, en un mot, la marionnette qui ressent le besoin de quitter son petit nom pour tenter de se donner plus grande figure que l'acteur. Dans le contexte du machinisme, en réaction à la présence charnelle

³ Dans un monde où un spectacle destiné souvent au grand public va être apporté, jusque dans les quartiers ouvriers avec l'ouverture, dans les premières années du XX^e siècle, des salles de cinéma, lieu de culte de nouvelles stars.

⁴ Blaise CENDRARS, "Théâtre des mains", *Die Action* (1911). Texte publié et traduit par Didier Plassard dans *Les Mains de lumière*, édit. IIM, 1996.

⁵ Blaise CENDRARS, *La Main coupée* (1946), *Œuvres complètes*, tome X, Club français du livre, 1970.

envahissante de l'acteur et ses rôles "sur-joués", des théoriciens et artistes d'avant-garde vont tenter d'inventer une "Sur-marionnette", épure du vivant. Le comédien-marionnettiste, pour rendre l'idée de montreur de marionnettes d'une époque, réduit à l'appellation d'*operante*, de machiniste, de manipulateur, sera à peine cité, réduit à actionner une manivelle, susceptible d'être remplacée par un moteur puisque cette époque est celle de la machine triomphante en même temps que celle de la mort de l'acteur, de la fin des marionnettes, des membres amputés et des prothèses. Tout ce qui dessine un monde où un nouveau théâtre de figures tente de renaître⁶.

Toutefois, il faut remarquer que la relation entre la marionnette comme "mort-vivant" et les rites funéraires, ne s'enferme pas dans le registre du morbide. La marionnette figure la vie qui vient, selon les mythes, du monde des morts. Un bout de bois mort, des vêtements usés peuvent devenir épouvantails et donc symboles de fécondité et de fertilité. Les rites funéraires, incluant, en Europe, les repas, eux aussi strictement codifiés, avec leurs soupes de deuil, par exemple, quelques libations toutes sacrées, se terminaient par de touchants récits, parfois cocasses, de la vie du défunt. Le rire chassait les larmes et la vie reprenait le dessus. Venue du monde des morts, objet sans vie propre, forme morte, la marionnette ne vit pas, elle feint la vie. Elle lie, en un même mouvement, la mort et la régénérescence et de ce fait est en rapport étroit avec la sexualité.

⁶ Eugène Mouton, procureur devenu écrivain humoriste, écrira en 1857 *L'Invalide à la tête de bois*⁶. Cette nouvelle raconte les aventures d'un Picard qui perdra, à la guerre contre le Turc, l'essentiel de sa tête sauf un oeil, une dent et un morceau de cervelet. Enterré, il sera réveillé par les larmes des militaires qui le pleurent et l'inondent. On lui fera, puisqu'il vit, une tête de bois et, "trop bête pour devenir fou, il devint idiot". Comme Pinocchio, il traversera d'étonnantes aventures où il se verra confronté à des peuples exotiques et à des gens moins étonnants que lui. On promettait à Pinocchio, faute d'être respectueux et obéissant, l'hôpital ou la prison... L'homme à la tête de bois connaîtra la séquestration avant l'enfermement médical. La nouvelle d'Eugène Mouton, pleine d'ironie et de dérision constitue un magnifique canevas de pièce pour marionnettes. Le thème, à la veille de 1914, obtiendra un franc succès. Dranem, comique troupier, chantera en 1908 : "Elle avait une jambe de bois". L'air servira, peu après, de "réclame" aux Galeries Barbès, et se terminera par "bois, bois, c'est moi le bonhomme en bois" ! En vérité, Ouvrard, autre comique troupier, chantera en 1877 une parodie de *L'Homme à la tête de bois* (chanson d'Etienne Trefeu et Maximilien Graziani). Cet invalide là avait toute sa tête et nous permettra de passer sans transition à la présence, forte, de la marionnette dans des rites de fécondité et de fertilité.

Je ne me fixe pas pour but de révéler la présence de la sexualité dans les cultures de la marionnette, comme si elle était fortement refoulée et encore moins de parsemer un discours d'un lexique spécialisé (castration, symbole phallique□). On fait simplement semblant, pudiquement d'ignorer cette réalité. Dans toutes les cultures de la marionnette du monde, les faits parlent d'eux-mêmes. La trique, le gourdin, la "cheville merveilleuse", le "suc de pomme" provoquent le rire, la joie, la peur ; dans l'objet mort, se trouve installée une représentation de la génération et de la vie. On peut se demander si, dans la farce du Moyen Age, dont peut-être le cadre (la *scena*) dérive du castelet et où la marionnette, peut-être, a précédé l'acteur, le "jeu du bâton" n'a pas des caractéristiques de rite de fécondité. L'épouvantail et le mannequin de charivari, objets cocasses, grivois, morbides et drôles, à la fois, présents dans de nombreuses cultures, ne viennent-ils pas trouver racine dans les luttes de pouvoir entre les sexes ? On portera une attention toute particulière à la façon dont l'un ou l'autre sexe, il s'agit surtout des mâles, prétendent créer des enfants en ne partageant pas les rôles⁷.

Le plus souvent, la marionnette, dans son statut de mort-vivant, ne relèvera pas du morbide. Le bâton de Polichinelle peut donner la mort, mais, baptisé "cheville merveilleuse" il désignera le sexe masculin. Le mort-vivant peut, à la fois, faire peur et rire et, dans le même jeu, exprimer une sexualité débridée, violente, outrée, comique. Dans les spectacles de marionnettes, mort et vie ne font peut être pas bon ménage mais forment un couple. La scène de ménage fait toujours rire, y compris si, du côté de la vie sexuelle comme du côté de la mort, la marionnette joue à transgresser toutes les règles. Elle évolue encore en plein paradoxe. Voilà bien un domaine, où dans le statut de l'Autre, une spécificité marquée s'affirmera, face à l'acteur, dans un art dramatique pourtant unique. La transgression vient aussi se nicher dans l'idée, paradoxale, que tout cela, en Europe, s'adresse aux enfants. On se représente

⁷ Gepetto a créé, seul, son "fils" incontrôlable, la fée en fera "un bon petit garçon". En Nouvelle Guinée, les mâles "font les hommes" par l'initiation, les femmes créent des épouvantails.

généralement Guignol avec son bâton. Dans le sud de la Thaïlande, les *taloks* personnages difformes, laids à la peau épaisse et sans transparence colorée, à la bouche articulée portant un morceau de peau humaine (et, semble-t-il, provenant d'un sexe masculin) et au phallus articulé et animé, se livrent à de nombreuses plaisanteries à caractère sexuel. Ils sont promesse de fécondité mais aussi de fertilité⁸. Dans la bonne société du XIX^e siècle, en France, grivoiserie et érotisme dans les théâtres de marionnettes de salon apparaissent comme une transgression admissible entre adultes, parce que la sexualité des pantins fait sourire. Le rire, parfois, peut aboutir à devenir une fin en soi et à noyer le sens de rites liés aux grands moments du calendrier agricole et à ses fêtes. Il a pu arriver que les censeurs et les moralistes ne croient pas trop à l'innocence des plaisanteries. Le théâtre de marionnettes vient marquer, par des solennités farfelues, le gai rituel des fêtes agricoles. Le thème associant fécondité humaine ou animale et la fertilité ressort tout particulièrement dans les sociétés proches de la nature et du rythme des saisons. Très près de nous, *Le Jeu de Don Cristobal*⁹ constitue un excellent exemple, non en soi par la référence aux tendres épis de blé mouillés, mais plutôt par la vie sexuelle agitée de Cristobal et de doña Rosita, ses amants et sa fécondité de Mère Gigogne. Les rituels s'effacent là où la routine maintient des pratiques dont on ne comprend plus le sens. En plein XX^e siècle, un poète, Federico Garcia Lorca, fait resurgir une vieille cérémonie champêtre.

Un curieux cousin de la marionnette fait rire alors qu'il est censé faire peur : l'épouvantail. En Europe, il côtoie les représentations de saints populaires, les mannequins de charivari¹⁰ et se présente, tête sur un bâton, comme une espèce de marotte.

⁸ Si le poids des religions monothéistes ou les pressions sociales ont souvent amené à rendre plus discret cet aspect de la marionnette, il reste que le projet d'une exposition sur la vie sexuelle des marionnettes dans le monde apparaîtrait fort pertinent.

⁹ Federico GARCIA LORCA, *Retablillo de Don Cristobal* (1931), *Le Jeu de don Cristobal*, Gallimard, *Théâtre complet*, T.2., 1983. Trad. Delvoye.

¹⁰ Dans un rituel proto-théâtral bruyant, on viendra donner vie à cette représentation satirique du cocu devant la maison de l'infortuné. Rappelons, cependant, qu'on "plantait des cornes", symboles de fertilité et de fécondité, devant la maison de celui qu'un grand personnage avait flatté en "honorant" son épouse.

Fait-il peur aux oiseaux, ou veille t-il sur les cultures comme symbole de fertilité ? Quelques indices permettent de supposer qu'il est un intermédiaire entre des rites propitiatoires ou d'exorcisme et des expressions proto-théâtrales. Cette effigie cocasse et inquiétante, dont on fait souvent peu de cas, peut aussi se placer en enjeu des luttes de pouvoir entre les sexes, comme en Nouvelle Guinée, permettre, en Chine, le passage de la représentation du dieu sur l'autel à son jeu dans le village, et prendre la forme d'un jeu d'adolescent en Afrique. Perçu, enfin, comme un jeu d'enfant, il subsiste, en Europe, comme un repère folklorique, vaguement aussi ridicule qu'un nain de jardin qu' Hundertwasser, architecte autrichien, décrit comme une trace de l'imaginaire ancien :

Les gens placent volontiers des nains dans leur jardin (□) cela ressemble fort au coin de recueillement avec le crucifix ou le Bouddha oriental (□) Ma théorie est que le nain de jardin est une sorte de dieu, le dieu des temps anciens, qui ont disparu, ont peut être même été ruinés par notre monothéisme. Le nain de jardin est la mauvaise conscience personnifiée de l'homme vis-à-vis de la nature¹¹.

En Europe, en Afrique, en Asie, nous nous attacherons à rechercher la trace des épouvantails. Ils font peur, comme les marionnettes, et rire (pour exorciser les menaces qu'ils représentent). Ils côtoient les mannequins de charivari et aussi les marottes à la tête fichée sur un bâton. Gardiens de récoltes, éventuellement priapiques, on les désigne dans le Hainaut belge picard par le mot "marmouset". Dans le temps et l'espace, le sens du terme glisse de sculpture grotesque à idole (chez Calvin), à fantôme puis épouvantail, marionnette et, enfant pour finir. Le mot précède, en France, "marionnette" qui apparaît tardivement, probablement avec le succès du *Jeu de Robin et Marion*, écrit, vers 1284 par Adam de la Halle¹², (dit Adam le Bossu) qui fit fleurir les représentations sur tous supports de la jeune fille, plutôt qu'avec une variation sur Marie, mère du Christ. Le mot "marmouset" lui-même constitue, avec ses

¹¹ Harry RAND, *Hundertwasser*, édit. Benedikt Taschen, 1991, p. 186. (Harry RAND, dit Hundertwasser est né en 1928).

¹² Adam de la HALLE, *Le Jeu de Robin et Marion*, Honoré Champion, 2008. Trad. Annette Brasseur-Péry.

glissements de sens, une piste. Les saints populaires liés à la fécondité et à la fertilité, souvent pourvus de grands bâtons, ont amené à des pratiques étranges. A-t-on pu passer d'une sculpture de bois fixe à un épouvantail ? Saint Guenolé ou Guignolet peut-il avoir une relation avec Guignol ? Les saints populaires, parfois seulement facétieux, se retrouvent dans les farces. Quelle relation peut exister entre le castelet et la *scena* de la farce, l'un et l'autre opposant ce que l'on montre et ce que l'on cache ? Le jeu des marionnettes et le jeu masqué, en plusieurs lieux du monde, ont-ils anticipé la présence visible de l'acteur sur la scène ? Le thème de la fécondité amènera souvent à la création de poupées. Cette relation à la fertilité et à l'enfant peut-elle avoir produit la proximité entre marionnette et monde de l'enfance ? La farce, la sexualité cocasse, la mort pour rire, la marotte et l'épouvantail : les cérémonies marquantes de la vie humaine et de la nature, la mort, la sexualité, la naissance, la vie devenues du folklore ou de simples jeux d'enfant, laissent surnager l'image du "nègre Banania" et du nain de jardin. Que cache l'utilisation abusive, en Europe, des formules toutes faites de "magie" des marionnettes qui associe mort et frayeur, rire et régénérescence ?

La question centrale est celle de l'âme de la marionnette. Il ne s'agit pas d'entrer dans un débat dans lequel s'affronteraient le matérialiste scientifique et rationaliste ("Pas d'âme sous mon ciseau à bois !") et l'idéaliste empreint de spiritualité. Répondant à la question subtile "Qu'est ce qui fait marionnette ?", *Manip*¹³ nous propose, entre autres, cette réponse d'un marionnettiste : " □ Si j'ai l'impression étrange qu'il y a une âme □ si j'ai le sentiment que finalement, lorsque l'objet prend vie, je ne suis pour rien ou pour pas grand-chose, alors □ cela fait marionnette ". Pauvres marionnettistes, nous sommes bien peu de choses ! Si j'imagine, en outre, avoir un peu de talent, ce sera magique, voire miraculeux ! Invertissons le propos pour dire : Si grâce à la maîtrise de mon art et à mon travail, je sais "prêter une âme", communiquer la vie, faire don

¹³

Manip, Thémaa, hors série 2005, septembre 2011.

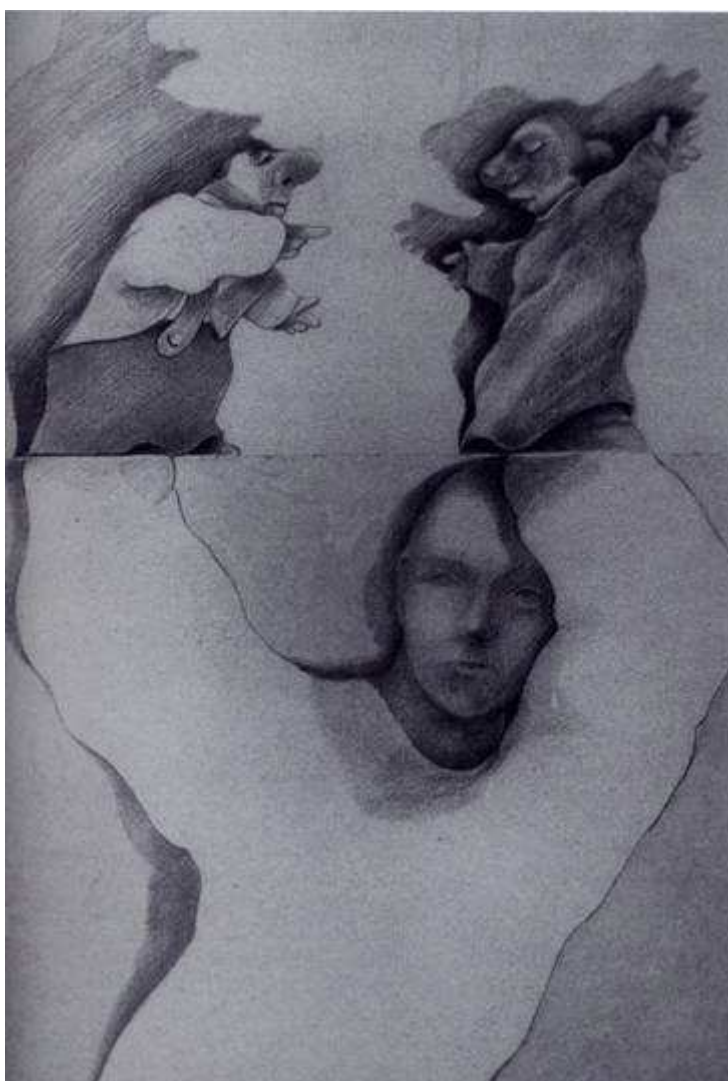
de l'esprit à ma marionnette, nous réussissons ensemble à créer une émotion artistique. La relation entre l'art de la marionnette et la culture shamanique – je reviendrai sur ce mot - pourra, sans doute, éclairer ce débat qui est au cœur de cette réflexion.

On n'est guère surpris que les marionnettes africaines soient perçues comme la représentation des esprits ou des anciens. On comprend moins, qu'en Europe, y compris parmi des auteurs réputés rationalistes, on accorde une "âme" à la marionnette. Métaphore, parfois, cette idée se veut poétique, prétend côtoyer la pensée enfantine ; elle sous-entend souvent l'horrible idée "qu'on dirait des vrais". La littérature marionnettique n'échappant guère à ce travers, oublie trop souvent de parler du comédien-marionnettiste, du montreur de marionnettes, sauf pour évoquer son "talent de magicien", surtout, pour les personnages qu'il aurait créés, alors qu'il est rarement facteur de marionnettes. Or les marionnettes n'ont pas d'âme. On leur en "prête" une, si l'on veut s'exprimer ainsi, elles "rendent l'âme" lorsqu'on les accroche à leur clou. L'âme, qu'on pourra, si l'on préfère, appeler esprit, souffle de vie, énergie vivante, vient habiter la figure grâce à celui qui la transmet. Le comédien-marionnettiste transfigure le mannequin mort pour le charger de vie factice. La marionnette ne dispose pas d'une âme chevillée au corps. Ce n'est pas seulement du mouvement qui lui est apporté par celui, avec lequel elle constitue un binôme : ce "manipulateur", ce "tireur de ficelles" n'est pas remplaçable par un moteur. Il ne transmet pas une énergie cinétique comme le fait, au cinéma, un projectionniste qui met la machine en fonctionnement et restitue une énergie mise en conserve. Souvent le manipulateur n'a pas créé la marionnette : il lui transmet la vie. Comme un shaman, il amène des esprits dans des matières mortes, joue avec eux pour un groupe et de cette relation à trois, le maître du jeu, son jeu de personnages, (sa *joue*, disent les Wallons) son public, va naître un rituel. Ce "shaman-marionnettiste" peut même ne pas croire aux esprits mais son énergie qu'il transmet doit créer une manifestation de cet autre monde. Dans la culture des shamans, une âme, un esprit, bons ou mauvais, peuvent venir habiter un corps qui n'est pas

le sien ou un objet. Une marionnette chinoise à fils, à la tête et au corps creux, peut être occupée par un esprit mauvais et il convient, magiquement, de l'en protéger. L'artiste a dû apprendre un métier qui lui permet de dépasser le geste laborieusement intentionnel pour "jouer" librement de façon maîtrisée. Le shaman "joue", lui aussi, mais il a été initié, son savoir lui a été transmis, il a souffert pour en hériter. On doit accepter l'idée qu'il connaît l'autre monde et fréquente les esprits, sans pour autant se sentir obligé de partager ses croyances. On verra vivre, en scène, deux personnages posés sur chacune des mains de l'artiste et celui-ci se sentira, tout à tour, l'un puis l'autre. Il communiquera aux spectateurs sa foi en ces vies si sa technique est sûre et ceux-ci trouveront d'autant plus d'émotion et de plaisir subtil que leur propre foi ne sera pas celle du charbonnier. La figure morte qui se charge de vie, puis se fige de nouveau, nous fait communier avec l'émotion de ces chasseurs-cueilleurs qui ont du voir le corps vivant d'un renne s'immobiliser dans la mort pour avoir été percé d'une flèche ; ou la vie abandonner un homme sans même qu'on puisse savoir pourquoi. La spiritualité naît d'un fait inexplicable et seulement subi si l'on n'est pas en contact avec le monde des esprits. Le shaman qui joue avec des instruments, des représentations humaines ou animales en bois, exprime la voix spécifique de chaque esprit, est, lui, capable d'agir et de répondre aux attentes des personnes qui l'entourent.

Sous ce jour, l'expression "l'âme de la marionnette", prend une signification plus forte : c'est, diraient les taoïstes, le lieu et le vide où la voie vient s'assembler, lieu qui varie selon les techniques. Dans la marionnette à gaine, l' "âme" est le vide du cou où vont se loger les deux premières phalanges de l'index (et non les trois, ce qui bloquerait le doigt), dans lequel elles ne "flottent" pas et où la première phalange va pouvoir trouver un appui pour permettre une maîtrise parfaite de la tête de la poupée. En vérité l' "âme" qui entraîne "le corps de la marionnette" n'est active qu'avec l'action de l'index du marionnettiste. Une belle description de Lemer cier de Neuville, qui a eu des marionnettes sur son index, me semble bien illustrer cette réflexion sur les marionnettes à gaine :

Dès que le rideau est levé, il n'y a plus de directeur, plus d'auteur, plus de comédien, tout cela est remplacé par un monde nouveau créé subitement, qui a sa vie particulière, ses passions, ses audaces, ses défaillances. L'operante disparaît pour faire place à deux personnages dont l'un est sur sa main droite et l'autre sur la gauche. Chacune de ces mains est un être à part ayant une voix et des mouvements distincts. Quand la main droite parle, la gauche écoute et s'apprête à la réplique. L'operante qui change sa voix suivant la main qui l'anime est devenu un être passif, un instrument, ce n'est pas avec sa volonté qu'il fait remuer le bras ou la tête du personnage qui est en scène qui l'oblige à lui prêter ses doigts et ses paroles pour avoir de la vie. Chaque main est un être pensant. Ce petit être né fortuitement, sans enfance, sans vieillesse, n'a d'autre âge que celui qu'il paraît. Une fois son rôle terminé, il rend son âme à l'operante et redevient ce qu'il était avant : une poupée inerte sans corps et sans voix¹⁴.



Affiche pour le XV^e Festival de Marionnettes de Séville, mai 1995
in *Puck*, N°10, IIM (sans nom d'auteur)

¹⁴ Louis LEMERCIER DE NEUVILLE, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, éd. Calmann Lévy, Paris, 1892, p. 95, 97.

Pour Lemer cier de Neuville, dès l'ouverture du rideau, il n'y a plus rien "d'intentionnel" (auteur, comédien, directeur... ce qui ne nie en rien leur travail préalable). L'*operante*, on pourrait traduire ce mot italien par "le comédien-marionnettiste" disparaît, les deux personnages sont "sur la main", pour être précis, sur "l'index de chaque main". "Chaque main est un être pensant", le marionnettiste, comme un shaman, prend possession, par son esprit qui se concentre sur ses deux phalanges accueillies dans l' "âme" du corps mort qui maintenant reprend vie. Le shaman-marionnettiste, lui, "disparaît" pendant ce "voyage". L'auteur achève de donner de la cohérence à son propos en décrivant la fin de l'opération : "Une fois son rôle terminé, il rend son âme à l'*operante* et redevient ce qu'il était avant : une poupée inerte sans corps et sans voix ". L'esprit de l'*operante* quitte la poupée qui retourne à la mort et vient "s'accrocher", pour reprendre le terme trivial employé par tous les marionnettistes et qui, en Chine, s'applique aussi aux comédiens dont l'art découle de celui, antérieur, de la marionnette et vient signifier qu'ils ont "fini leur journée", achevé leur rôle dans la pièce. On "s'accroche" aussi pour en finir, selon la langue populaire, pour se pendre...

Bensky commente fort bien ce passage en ajoutant :

Pour que sa main devienne symboliquement un "être pensant", il lui faut une faculté prodigieuse de dédoublement, ou 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 sa notion de réel (...) La marionnette devient ainsi pour lui le corps idéal de son illusion¹⁵.

Bien au-delà de l'idée, évidente, du "dédoublement", Bensky introduit l'idée de "l'altération de l'esprit" et de sa "notion du réel", et il semble bien proche, ici, même si le mot n'est pas employé, de voir dans l'*operante* un shaman. Il va de soi que son "voyage" l'a réellement amené dans le corps de ses personnages s'il s'agit de marionnettes à gaine. Ce voyage a pu s'effectuer seulement "en rêve" avec d'autres techniques de jeu. Le voyage, thème majeur de la culture des shamans, voyage dans le monde autre, l'emprunt de l'échelle du monde, l'utilisation des plumes pour un envol réel ou rêvé, nous ramène à une réflexion sur l'âme, unique ou multiple, capable de se séparer du corps, conception dont l'Europe a hérité de

¹⁵ Roger-Daniel BENSKY, *Recherche sur les structures et la symbolique de la marionnette* (1971), Nizet, 2000, p. 76.

Platon qui l'a peut être trouvée dans le shamanisme des "Barbares"¹⁶.

On l'a vu, le mot "marionnette" véhicule de nombreux *a priori*, des visions réductrices ou parcellaires. "Shamanisme", quant à lui peut être associé à diabolique, charlatanesque, épileptique, maladie mentale, consommation de produits psychotiques, états altérés de conscience ou, simplement, religion, voire, pour des formes contemporaines et urbaines, activité sectaire. Le mot "shamanisme" devra donc être banni tant il s'agit d'éclairer le débat, donc d'éviter les sources de confusion. Il ne s'agit pas, non plus, de tenter de démontrer qu'au "début des temps" le shamanisme et la marionnette inventèrent des formes de rituels chargés de spiritualité. On se dispensera de vouloir révéler une vérité basée sur une "intime conviction"¹⁷. A l'inverse, on expérimentera l'efficacité d'une formule capable de rendre lisible un fourmillement de données éparses et de faits qu'on saura relier pour leur donner sens. Car, justement, l'art de la marionnette est multiforme, les images qu'on en connaît, souvent confuses, contradictoires ou paradoxales.

Les questions préliminaires pourraient être celles-ci : d'où viennent les marionnettes ? Quand sont-elles apparues ? La documentation sur la période médiévale, en Europe, est d'une extrême indigence ; l'iconographie, à la fin de cette époque, ne fournit que trois documents. Quelques rares écrits de l'Antiquité décrivent à peine le personnage animé, souvent simple métaphore. Les légendes, les mythes se révèlent plus évocateurs, alors que les traces archéologiques, rares, nécessitent un effort important et aléatoire d'interprétation : poupée ? Jouet ? Automate ? Représentation de défunt ? Statues votives articulées ? Marionnettes ? Les récits mythiques, nombreux, décrivent des esprits ou des déités facteurs de marionnettes, utilisant la terre, le bois, la pierre, la paille, leur communiquant un souffle vital. Voilà, de nouveau,

¹⁶ Pour les Grecs, barbare désignait, avec une nuance de mépris, les peuples qui ne parlaient leur langue, élément central de leur culture.

¹⁷ Je me suis gardé d'affirmer mon "intime conviction" que les peintures rupestres étaient des manifestations de pratiques et de rites shamaniques.

le pantin habité par une âme. Très souvent, en Afrique surtout, un initié découvre le secret des marionnettes dans l'inframonde.

En Indonésie, le *dalang* est représentant d'un *dalang* fondateur et divin. En Amérique Centrale précolombienne, les dieux, dans leur souhait d'être remerciés et loués pour leur création, produisent des représentations humaines, de terre, d'or, de bois, capables de regarder le ciel et de lever les bras mais incapables de leur rendre grâce. Il faudra utiliser la pâte de maïs et du sang divin pour aboutir à l'homme. C'est très souvent au centre de la rivalité entre les sexes autour de la question du pouvoir que les hommes tenteront de s'approprier la capacité de concevoir¹⁸.

Du plus grand intérêt est le livre de Collodi, qui ne parle pas ouvertement d'âme mais qui donne à lire dans les aventures de Pinocchio, jusqu'à la fin de la première livraison en feuilleton, au moment où il pendra sans vie, à la branche d'un chêne, la métaphore d'une vie, enfantine, sans âme ou esprit acceptant la raison, les règles sociales, l'éducation. Cela l'amènera à l'épreuve, celle de l'initiation. Un deuxième temps, celui du cheminement initiatique, permettra au personnage de devenir, un "vrai petit garçon". Pinocchio restera marionnette jusqu'au moment où il acceptera d'entrer, pleinement, dans les règles morales et sociales de la vie humaine. Il est tombé dans la vie grâce à Gepetto □ mais la bûche de bois parlante était prédestinée à la vie. Collodi, avec Pinocchio, fait de la marionnette la métaphore du cheminement initiatique, celui de l'humanisation. Le personnage, est, au mieux, guidé, et on ne lui communique ni âme, ni esprit. Pinocchio est vivant parce qu'on veut bien y croire. Il abandonne son corps de bois, son état de pantin pour un corps d'enfant et l'on peut supposer qu'une âme quitte un corps pour l'autre. Mais Collodi¹⁹ ne nous en dit pas plus. N'est-ce pas un récit shamanique déguisé en conte pour enfant ? Comment définir la marionnette si ce n'est dans sa relation à celui qui la fait vivre, d'une

¹⁸ Rares ont été les montreuses de marionnettes. Une exception pourtant méritera étude chez les Baruya de Nouvelle-Guinée : les femmes créent des épouvantails et un proto théâtre... pendant que les hommes miment la grossesse et "font les hommes" grâce à l'initiation.

¹⁹ Carlo COLLODI, *Storia di un burattino*, (1883), *Les Aventures de Pinocchio*, Le Livre de Poche, 2003. Trad. comtesse de Gencé.

part, et à son public, d'autre part ? Comment définir les objets rituels et "l'art shamanique" sans évoquer la personnalité du shaman, et sa relation à ceux qui lui font confiance ? Voilà ce qui remet en cause la notion de spectacle. Lorsqu'on décrit une utilisation d'objets anthropomorphes ou zoomorphes dans un rituel, "spectacle" relève, au mieux, d'une facilité, souvent, d'un abus de langage. Mais voilà aussi qui fait apparaître la nécessité de poser d'une part ce qu'on entend par le terme marionnette, dont nous avons déjà souligné la variabilité, dans une acceptation suffisamment large pour englober les objets non seulement européens, mais aussi africains et orientaux, et d'autre part ce que recouvre le mot de shamanisme.

Le shamanisme a été, d'une certaine manière, "révélé" par le livre de Mircea Eliade²⁰ qui a donné au mot une définition, et surtout, un contenu large ainsi qu'une forte densité. Sans doute, a-t-on vu, depuis, du shamanisme un peu partout, parfois, très loin de la pensée de celui qui se voulait "historien des religions" sans, toujours, situer son propos dans l'histoire, même, des sociétés décrites. En frisant la caricature, une vie communautaire dans un monde en marge des règles sociales habituelles, une médecine alternative, des états de trances favorisés par la consommation de quelque psychotrope et un shaman auto proclamé menant le jeu, peuvent être décrits comme du shamanisme. L'utilisation d'un mot en "isme" pour qualifier des croyances et des pratiques sans relation avec des textes fondateurs révélés, des dogmes, des rites, des pratiques codifiées et l'existence d'un clergé organisé de façon plus ou moins pyramidale, vient plaquer sur un ensemble de convictions et de comportements, un cadre qui impose sa contrainte unificatrice à une réalité multiforme. Le shamanisme, pourtant, fait preuve d'une grande plasticité. Un shaman de Nouvelle Guinée raconta à un ethnologue un mythe dans lequel un dieu portait le monde sur ses épaules. La découverte de cet "Atlas papou" amena des réflexions sur les invariants de la pensée religieuse humaine. On découvrit,

²⁰ Mircea ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, (1951), Payot, 2006.

finalement, qu'un missionnaire avait raconté au shaman l'histoire d'Atlas qui l'avait séduite.

Arnold Van Gennep fut l'un des premiers, en 1903, à mettre en cause l'utilisation du terme en "isme" et à souligner sa dangerosité. Il admet, néanmoins, l'existence

(□) d'une certaine sorte d'hommes jouant un rôle religieux et social (□) mais le fait d'avoir des sorciers, de croire en leur puissance supérieure est un fait, socio religieux sans doute mais qui ne suffit pas à constituer une religion²¹.

Il reconnaît donc l'existence du shaman. Il convient d'ajouter que celui-ci est dépendant de sa relation au monde des esprits mais libre dans sa pratique, qui est souvent quasi artistique. Il ne se définit pas comme "otage" des esprits, il les contrôle, il "joue" et conclut des accords avec eux. Psychopompe, il voyage dans un monde qu'il peut voir et visiter pour aller à la "pêche aux âmes" et aux esprits qu'il ramène dans le monde visible. Cela lui permet de guérir, de prévoir, d'expliquer ce qui reste obscur aux autres dans le monde réel. Il est capable de gérer la séparation de son corps et de son âme et cela lui permet d'agir sur tout ce qui relève du désordre que ceux de l'inframonde projettent dans le nôtre. Dans cette interaction entre deux mondes, le propos sera de rechercher la présence de ces transactions passant par l'intermédiaire du personnage psychopompe et des objets ou représentations qu'il anime pour agir selon sa vocation. Il ne s'agira pas d'œuvrer à la manière d'un théologien pour garantir la pureté de la pratique observée. Même, si parfois, par commodité, il m'arrivera d'utiliser le mot "shamanisme", c'est à la "culture des shamans" que je choisirai de me référer en mettant en lumière mode de pensée et pratiques. Il ne s'agira pas, en soi, de participer à un travail sur l'histoire des religions. La vie qu'un officiant apporte à une forme inanimée, répondant à l'attente de ceux qui participent au rituel, constitue le fait central permettant l'interprétation du monde de la marionnette. Il ne suffit pas de définir l'objet capable de recevoir cette vie, même s'il possède un caractère

²¹ Arnold VAN GENNEP, "De l'emploi du mot shamanisme", *Revue de l'histoire des religions*, 1903, vol. XLVII, N°1, p. 51 à 57. Cité par Jeremy Narby et Francis Huxley, in *Chamans au fil du temps*, Albin Michel, 2002, p. 62 et 64.

rituel, une valeur artistique ou qu'il est porteur de sens. Il importe de saisir dans quel processus de modification des relations, la figure animée agit, par l'intermédiaire de qui elle agit, et pour qui elle agit : trois fonctions, comme dans les théories de Georges Dumézil concernant les Indo-européens. Ce qu'il déclare, en 1983, à Maurice Olender, dans un entretien relaté sous le titre, *Les Festins secrets de Georges Dumézil*, est d'un grand intérêt. Il explique comment et pourquoi l'idée indo-européenne constitue une réflexion basée sur le comparatisme en matière linguistique et ne s'égare pas sur le plan ethnique ou "racial" :

L'indo-européen est une fiction savante, une équation algébrique. (□) Vous comprenez mon idéal, c'est Thalès. Voilà un homme dont l'existence se résume en un théorème. (□) Mais ici, en plus, il y a la légende²².

A l'ensemble de la documentation internationale concernant l'art de la marionnette, toutes les pratiques et croyances qui s'y rattachent ou en constituent les prémices, un mode de lecture et d'interprétation prenant en compte, au mieux, une relation entre trois pôles (artiste, figure, public) a guidé la méthode que j'ai tenté de mettre en œuvre, destinée à éviter de se perdre dans le désordre d'innombrables sources. Le parcours qu'on retracera ici participe, à sa manière, de la tradition du voyage shamanique, avec ses épreuves, bien sûr, et grâce à un véhicule, le "cheval" du shaman sibérien matérialisé par son tambour. Le "théorème" évoqué sera donc, à sa manière, un véhicule permettant d'appréhender un désordre, un fouillis, souvent peu compréhensible, pour tenter d'en lire le sens. Du voyage, devra être rapportée la méthode de recherche d'une théorie capable de remédier au désordre dans l'interprétation des faits relatifs à la marionnette. Pour cela, il conviendra de s'assurer que le théorème s'applique aussi à la réalité moderne et contemporaine, fut-elle située à une grande distance de la pensée et de la spiritualité dans laquelle les esprits et leur monde interagissent avec le nôtre. Il faudra proposer des perspectives, des

²² Georges DUMEZIL, "Les Festins secrets de Georges Dumézil" (entretien, 1983) in *Race sans histoire* (2005), Maurice Olender, Galaade Editions, 2009, p. 139.

rituels nouveaux pour que l'art de la marionnette puisse s'élever de nouveau à la hauteur du rôle qui fut le sien. "La marionnette faisait autrefois plus grande figure que vous-même" écrivait Craig²³. Quelques intuitions, déjà guidées par l'idée d'une relation entre pratique de la marionnette et culture des shamans, m'ont amené à mettre en lumière des expériences modernes lorsqu'elles s'attachaient à décrire une activité concrète.

L'exemple du théâtre de marionnettes de Nohant, avec George et Maurice Sand, a pu, sous cet angle, sembler exemplaire. Dans *L'Homme de neige*²⁴, l'auteur décrit un voyage, celui d'un marionnettiste qui ressemble fort à son fils, Maurice, et des rituels de la marionnette qui lui permettront de découvrir son père, de régler ses problèmes et de faire face au désordre. George Sand place au centre de son roman le rôle du maître du jeu, sa vision de la scène, sa technique, son métier. Un débat esthétique, technique entre George Sand et son fils Maurice montreur de marionnettes de salon, travailleur, méticuleux, inventif et talentueux, peut être reconstitué avec ses tenants et aboutissants. La relation entre l'esprit d'une époque marquée par l'intérêt de la société pour des théories pseudo-scientifiques liant la race, l'intelligence, le caractère, la dangerosité à la forme du crâne vient colorer étrangement une pratique du théâtre de marionnettes dans le milieu des élites intellectuelles de l'époque. Sculpter, écrire, jouer ne se limite pas à la traduction, en scène, de représentations sociales. George Sand décrira avec précision et talent la relation entre le comédien-marionnettiste, la poupée gantée en main droite, la poupée gantée en main gauche, le texte que le mouvement de la marionnette va porter, ce que la relation avec le public va ajouter dans une éphémère écriture vivante du spectacle.

A l'inverse, Pinocchio, dont le parcours initiatique deviendra un thème mythique de la culture marionnettique, échappe à une relation, bien établie, avec ses trois pôles distincts. Pinocchio est un pantin. Est-il une marionnette puisque personne ne le manipule, ne

²³ Edward Gordon CRAIG, *The Mask* (1908). Cité par Didier Plassard, *Les Mains de lumière*, édit. IIM, 1996, p. 229. Trad. Pierre-Yves Lasselin.

²⁴ George SAND, *L'Homme de neige* (1869), édit. Aurore, 1993.

lui donne vie, une fois accomplie l'œuvre de Gepetto sur la bûche de bois parlante ? La bûche de bois du père La Cerise, capable de quelques mouvements d'indépendance et qui possède une voix, sans articulation ni esthétique ou souci de représentation, est-elle une marionnette ? Et l'ombre plate ? Et des restes humains habillés et mis en mouvement en Afrique ? La marionnette est-elle un instrument destiné à un jeu dramatique ? Ou chorégraphique ? Sa fonction est-elle celle d'un objet rituel ? Polichinelle (à tringle et fils) sera à Paris, à la fin du XIX^e siècle, un personnage de théâtre portant des pièces d'auteurs. Et, à la même époque, une marionnette à gaine satirique vivement manipulée, populaire, au langage poissard. Au XIX^e siècle, il deviendra, dans les jardins, une marionnette s'adressant aux enfants puis un clown ou un présentateur au costume coloré, laissant sa place de meneur de jeu à Guignol. Il deviendra, enfin, dans le dernier quart du siècle, pantin, "ombre chinoise", jouet et image des "réclames" des grands magasins. L'impermanence des choses échappe à la classification et à la définition. La marionnette ne peut se définir comme entité isolée, coupée de ce que lui apporte celui qui la fait vivre et de ceux pour qui elle joue.

La formulation de "culture des shamans", préférée à "shamanisme" m'épargnera des débats, quelque puissent être leur intérêt, sur l'existence ou non d'un shamanisme africain, sur la réalité d'un shamanisme de la Préhistoire envisagé d'après les interprétations de peintures rupestres ou d'analyses de tombes vieilles de plus de 25 000 ans. Il conviendra, tout autant, afin d'équilibrer en éclairant de la même manière l'autre terme de la réflexion, de proposer une définition de la marionnette échappant aux seules réalités contemporaines, autant qu'à un quelconque ethnocentrisme. On utilisera, cependant, en fonction du contexte, "effigie", "figure" □ Il importe de pouvoir considérer qu'un reliquaire, peu ou prou anthropomorphe, contenant tout ou partie des restes d'un homme et qu'on met en mouvement, auquel on prête parole et vie pour prendre place dans un rituel en partie théâtralisé, éloigné, pourtant, de la

vision d'un "spectacle" (*show*), puisse, ce reliquaire, entrer dans le propos sur la marionnette en Afrique.

Il faut sans doute tenter de définir la marionnette en essayant de se dégager d'une vision ethnocentrique ou d'une idée très parcellaire. Alain Recoing, proposait cette définition :

La marionnette est un objet mobile d'interprétation dramatique, en opposition avec l'automate et différent aussi de la poupée-jouet, mû par l'intention du manipulateur²⁵.

Je pense qu'aujourd'hui, l'auteur éviterait de réduire à la fonction de manipulateur le rôle de celui qui donne vie à son personnage. Il aurait probablement introduit également la distinction avec l'image cinématographique du personnage ou son existence virtuelle sur l'écran. Mais le concept de marionnette apparaît là clairement défini. On pourra objecter que le marionnettiste prêt à se consacrer pleinement à la pratique de son art, le spectateur capable de s'enthousiasmer devant les marionnettes ne reconnaîtront pas obligatoirement dans cette définition l'objet de leur passion.

André-Charles Gervais aborde justement la relation entre l'artiste et son personnage :

Il suffit d'aimer sincèrement sa poupée pour qu'elle reçoive la vie. Condition suffisante mais nécessaire, obligation mystérieuse : le marionnettiste doit jouer, pour sa marionnette, le rôle d'un créateur au sens absolu du mot. A cette figure faite à sa ressemblance, il doit donner l'amour et le secours, comme il les reçoit du Créateur à la ressemblance duquel il s'est fait²⁶.

On espèrera tout de même que le marionnettiste, même mystique, voire idolâtre, jugera également nécessaire la conquête d'une maîtrise technique de son art. Définition rationaliste ou regard sentimental sur la marionnette, concept laïc ou acte de foi, démarche protestante ou vision empreinte de catholicisme populaire – on pourrait multiplier les caractérisations symétriques des citations de Gervais et Recoing.

²⁵ Alain RECOING, *Les Marionnettes*, conférence inédite au Théâtre Sarah Bernhardt, 10 avril 1963.

²⁶ André-Charles GERVAIS, *Marionnettes et Marionnettistes de France*, Bordas, 1947, p. 52.

Jacques Chesnais, marionnettiste lui aussi, ne se satisfait pas de la froideur du concept et intègre à la réflexion sur la marionnette la relation entre le créateur et son œuvre, les mythes de création de l'homme :

La marionnette est à elle seule toute une philosophie. A la naissance du monde, on nous offre l'exemple du créateur formant l'homme à son image. Il fait du limon une statue, puis lui insuffle la vie. Plus tard nous voyons des hommes avec des statues que nous voyons s'animer sous un prodige magique. A côté des mythes, se placent plus simplement les automates et les marionnettes. De tous temps, les hommes ont cherché à pénétrer le mystère de la vie et, à défaut à créer l'illusion de la vie. La marionnette reste bien la plus touchante et la plus parfaite réussite de cette autosuggestion²⁷.

La marionnette devient ici un instrument de connaissance, un outil philosophique, un objet de culte ce que Bensky²⁸ définit comme capable de produire une "altération mentale". Le dieu créateur, le sage, le shaman, le marionnettiste tiennent leur place dans ce jeu entre le mort et le vivant.

En Chine, les magiciens-marionnettistes souvent liés au taoïsme se vantent de faire en sorte que le dieu invoqué investisse effectivement la marionnette destinée à le représenter pendant une cérémonie. Le soir, la troupe jouera une pièce devant le temple mais si le temps est mauvais et que le spectacle doit être annulé, les marionnettistes seront néanmoins payés car leur rôle premier c'est celui d'officiant. Dans ce cas, il conviendrait de formuler la définition suivante : la marionnette est un objet mobile capable de chasser les démons et dont le vide peut accueillir un dieu □ Pis encore, cet "objet mobile" pourrait devenir la proie d'un démon, d'une âme errante et ne plus entrer dans une interprétation dramatique.

La relation entre la culture des shamans et l'art de la marionnette n'est pas apparue comme une évidence, sous forme de vérité révélée. Si elle me semble capable, aujourd'hui, de déclarer, en donnant l'articulation et le sens, l'apparence d'un chaos marionnettique et de pratiques semblant relever du bricolage, cette relation est enfouie sous de nombreuses idées reçues, des

²⁷ Jacques CHESNAIS, *Les Marionnettes, Opéra, Ballet, Music-hall dans le monde*, N° IV, Institut Int. du théâtre, 1955.

²⁸ Roger Daniel BENSKEY, *Recherches sur les structures* □ *Op.cit.* p. 76.

habillages et l'expression "cache-sexe" s'avèrerait assez juste, dans des formes plus élaborées, pourtant, que la feuille de vigne. On ne forcera pas le trait en décrivant cette relation comme un fait refoulé. Les deux termes qui l'expriment ont constitué leurs propres défenses, leurs travestissements ou leurs carapaces. Il a fallu, à partir d'intuitions, voir apparaître des signes forts dans l'exemple chinois pour que la formule éclairante s'affirme. Elle permettra, alors, de se lancer dans un voyage shamanique, un parcours initiatique pour relire et, surtout, relier des faits jusqu'alors relevant d'une érudition et non d'une connaissance. Ce voyage viendra constituer le plan de l'ensemble de ce travail.

L'idée diffuse de la relation entre l'art de la marionnette et la culture des shamans se manifeste quelquefois. Dominique Houdart y a clairement fait allusion lors de la journée d'étude sur *Les Rituels de la marionnette* qu'il a dirigée au Musée Gadagne, à Lyon, le 3 février 2003.

La communauté humaine ne peut se passer de ces rituels qui apparaissent avec le shamanisme dès la préhistoire. (□) Le marionnettiste, comme le chaman, crée par le rituel un monde symbolique, et le rituel lui confère un réel pouvoir²⁹.

C'est au cours d'un travail de recherche mené sur la marionnette en Chine³⁰ que cette relation forte entre culture des shamans et spécificité de cette forme de théâtre m'est apparue de façon claire. La relation entre la marionnette et les cultes des morts et des ancêtres me semblait, auparavant, lisible mais peu compatible avec l'idée de "jouer les dieux" ou de "jouer les morts". L'idée que cela pouvait amener à une insupportable transgression posait problème. L'exemple chinois et la découverte de la pérennité d'un fonds culturel shamanique a permis de répondre à cette interrogation. Amener une âme dans un corps mort relevait, à la fois, du pouvoir des shamans et de l'art du marionnettiste. Il avait fallu, pour cela, établir un regard critique sur l'idéologie impériale et sur la

²⁹ Dominique HOUDART, *Les Rituels de la marionnette*, Rencontres de Gadagne, Musée Gadagne, 2004, p.14.

³⁰ Alain GUILLEMIN, *Le Jeu du shaman à plume, à gaine, à tige, à fils et d'ombre □ à travers les cultures de Chine*, mémoire de master 2 en Etudes Théâtrales, juin 2008, Lille 3.

légende dorée d'un art en Chine. Cette question et les conclusions qui en ont été tirées viendront constituer la première étape d'un travail qui consistera à généraliser la réflexion sur la marionnette et le shamanisme.

Sur cet arc du Sud-Est asiatique, qui part de la Chine vers la Thaïlande puis la Malaisie et l'Indonésie, la marque de la culture des shamans apparaîtra nettement, vivante voire parfois renaissante, et également, ailleurs, simple trace ou marque profonde, mais vidée de son sens et de sa vie. Un rite peut se dessécher et, parfois, se gorger, à nouveau, de vie.

On ne s'engagera pas dans les polémiques à propos de l'existence d'un shamanisme africain, aujourd'hui ou à l'époque préhistorique. La relation au monde des morts et des esprits, la présence des marionnettes dans les mythes de nombreux peuples, la relation des personnages de bois avec les conflits entre les sexes, les rites de fécondité et de fertilité semblent s'affirmer comme des faits marquants. Tous les thèmes du shamanisme existent en Afrique □ mais on ne peut y identifier, à proprement parler, des shamans. Les marionnettes semblent porter les esprits de part leur propre puissance. Quelle relation les marionnettistes, cachés, entretiennent-ils avec une culture du secret ? La culture shamanique africaine, sans shaman visible, est-elle un fantôme ? La culture du secret en fait-elle une forêt invisible ?

Une plongée dans la Grèce antique nous amènera à porter attention aux relations entre la pensée rationaliste et le shamanisme. Quel rapport entretient la tragédie grecque avec le rituel, la musique et la transe ? La pensée rationaliste grecque ne vient-elle pas s'inscrire entre la disparition d'un fonds shamanique ancien et des emprunts aux Barbares à l'époque de Platon ? L'idée d'un corps et d'une âme unique, capable de s'en détacher, ne vient-elle pas de ces emprunts à une idée forte dans la culture des shamans ?

Les représentations des saints facétieux du Moyen Age français, ceux d'une religion populaire qui a laissé des traces jusqu'à l'époque moderne, marquaient le répertoire des farces d'un esprit empreint de grivoiserie, ont-ils pu évoluer de la statue d'église à celle

des chapelles champêtres, aux épouvantails et mannequins de charivari ? Saint Gwenolé-Guignolet et Guignol ont-ils inspiré Laurent Mourguet ? Les cultes de fécondité et de fertilité ont-ils laissé des traces dans des pratiques rituelles ?

Des réflexions sur le théâtre du Moyen Age amèneront à voir apparaître, en ombre, à peine lisible, la marionnette comme un élément à part entière de l'art dramatique, ses manifestations lors des "entrées royales" dans les villes, en particulier. Le castelet et la farce pour marionnettes n'ont-ils pas précédé la *scena*, cadre matériel imposant ses règles de jeu au répertoire de la farce ? N'ayant laissé que peu de trace, n'a-t-on pas, trop souvent, oublié que le jeu de la marionnette constitue, aussi, une hypothèse permettant d'interpréter de nombreux textes restés obscurs ? Le conflit entre les sexes, la grivoiserie, la présence forte d'un bâton phallique viendront souvent constituer, dans un grand nombre de cultures, l'un des rituels de la marionnette.

Avant de chercher à appliquer à la marionnette de l'époque moderne, en Europe, le "théorème" de la relation entre culture des shamans et caractère rituel de ce versant de l'art dramatique, une réflexion sur la place du "je" dans son rapport aux autres, devra être menée. Pour comprendre le lent passage de l'hominisation au processus d'humanisation de l'homme pendant la préhistoire, on s'arrêtera pour réfléchir aux spécificités de la pensée humaine en construction dans le rapport à l'autre. L'idée d'un shaman capable de devenir le "véhicule" d'âme ou d'esprit, l'activité d'un marionnettiste en mesure, en scène, de donner vie à des personnages multiples impliquent une capacité spécifique, dans les liens que leur "je" tissent avec les autres, à situer le rôle et la fonction d'objets transitionnels ou rituels, porteurs de vie, comme la navette l'est dans le tissage : marionnettes, représentations en bois ou en os, tambours prennent place dans une relation triangulaire modifiant la simple boucle de la construction de la personnalité dans le rapport à autrui. Cette réflexion sera mise en miroir avec l'idée de l'âme chez les Gimi de Nouvelle Guinée, ou chez un poète comme Fernando Pessoa, dans sa relation à ses hétéronymes Cette réflexion prendra la forme

d'une "chasse à l'âme" pour ne pas quitter la culture des shamans. Où l'énergie vitale d'une marionnette s'assemble-t-elle ? Possède-t-elle une âme ? Qui lui donne vie ? Comment une théorie, comme celle de l'imagerie mentale, peut-elle donner une vision, scientifiquement acceptable, des faits, sans rejeter ni s'approprier en bloc, tout ce qui vient de la culture des shamans ?

L'idée de la création non sexuée de la vie humaine, souvent rêvée par les mâles dans le cadre du conflit de pouvoir entre les sexes, en relation avec le récit de la création de l'homme par les dieux, se retrouve dans les mythes, les grands textes religieux et aussi les contes. Le fait que le personnage de bois ou de terre puisse posséder une âme, que la question soit théologiquement traitée, voire matériellement située (le *golem* ou la goutte de sang divin pour l'homme créé par les dieux en Amérique Centrale précolombienne), ou simplement noyée dans le merveilleux comme pour le Pinocchio de Collodi, masque le rôle du shaman ou du marionnettiste. Les sources diverses (les Juifs de Prague, les Aztèques, les Baruya de Nouvelle Guinée, le Pinocchio italien □) permettront de varier les angles de vision, sans s'abandonner à un discours facile sur "la magie de la marionnette qui possède une âme". Ce discours ne tourne-t-il pas le dos à la réalité de la relation établie entre celui qui, pour créer un lien, dans un rituel, avec son public, rêve de vie qu'il met en œuvre dans des effigies mortes ou vives, à son gré ?

Deux expériences, vécues et pensées, permettront d'appliquer le théorème de la relation de la culture des shamans à l'art de la marionnette. Celle de George Sand et de son fils Maurice, autour de l'expérience du théâtre de marionnettes de Nohant, permettra d'évoquer des problèmes matériels, techniques, humains, des choix esthétiques au service d'un rituel. Le sacré, parfois, se trouve en contradiction avec des choix matériels (les *burattini* ou les marottes), qui peuvent, éventuellement, se révéler dogmatiques et, s'opposer, par là même, au caractère vivant du rite.

Une expérience personnelle, autour de *La Tentation de Saint Antoine*, l'histoire de cette pièce, la pratique d'une relation privilégiée

avec le public à travers les rôles d'Antoine et de Pluton, le Saint Moine et le Grand Diable, tentera de montrer, concrètement, comment peut se créer un rituel chargé de vie.

Dans la première moitié du XX^e siècle, jusqu'à la seconde guerre mondiale, cette même lecture de l'histoire, celle des marionnettes européennes confrontées aux bouleversements et aux chocs de la période, tentera de mettre en lumière la volonté d'inventer de nouveaux rites. Balayer le vieux monde, bousculer le passéisme, donneront lieu à des tentatives prometteuses. La critique virulente du passé, la remise en cause du jeu du comédien hérité du XIX^e siècle, le rejet de la marionnette, enfermée dans la recherche du réalisme, seront menés avec brio. A-t-on, seulement, eu le temps de tenter de bâtir de nouveaux rites ? Les grands mythes de l'époque ne manquaient-ils pas de fondements solides pour pouvoir y aboutir ? Si l'on veut bien considérer que l'idée de George Sand, selon laquelle il n'y a qu'un seul art dramatique, constitue un acquis, si on ajoute que l'établissement d'une hiérarchie entre un "grand théâtre" situé au dessus d'un "petit théâtre", celui des marionnettes, ne repose matériellement, ici ou là, que sur des accidents de l'histoire, il reste à établir, pour le comprendre et lui donner toute sa dimension, quelle est la spécificité d'un jeu offrant la vie à des figures mortes.

Ainsi, j'ai pris comme objet d'étude les pratiques mettant en œuvre le fonctionnement propre à la marionnette, lorsqu'elle n'est pas un substitut de l'acteur, et qu'elle trouve ce qu'on peut nommer "sa vérité". Sa relation fondamentale à la mort et la régénérescence, son statut de mort-vivant, inversent les rapports que l'acteur entretient avec son existence en scène : la marionnette doit trouver sa force et affirmer sa présence en simulant la vie. Si celui qui lui transmet l'énergie vitale échoue, les mots ne sont plus portés et la parole se meurt. Le jeu rituel s'immobilise pour laisser place à un discours vide. L'enquête a donc été menée dans différents lieux où le jeu de marionnette (et de ses avatars) a pu ainsi se réaliser, lieux géographiques et lieux historiques, examinant les observations de terrain faites par des voyageurs, des anthropologues ou des

ethnologues. Ce travail se rattache donc à l'anthropologie théâtrale, qui étudie le comportement de l'être humain en situation de représentation, sans se préoccuper de l'expression artistique, ni tenter de construire une théorie ou même une histoire suivie du jeu de la marionnette dans le monde. Ces enquêtes ont permis un ensemble d'analyses des principes qui sont à la base du jeu du montreur de marionnettes. Elles n'ont pas pour but d'aboutir à une synthèse. La méthode s'est bâtie autour du théorème, évoqué plus haut, et les observations, alternances de propos scientifiques, d'examen de matière mythique, et d'expériences personnelles viennent, progressivement, l'accréditer.

Le texte que l'on va lire a, pour cette raison, une construction rhapsodique, morceaux cousus liés par un fil, que j'ai voulu fil d'Ariane et qui fait idée. Quel est le principe commun dans ces diverses cultures ? Comment expliquer ces comportements et comment rendre compte de la force du jeu de marionnettes ? Cette vie mystérieuse ne peut être isolée comme une catégorie, étudiée comme objet. Elle naît de la modification même des relations entre la figure, celui qui lui donne la vie et le public qui s'en nourrit, pour que l'échange et le partage créent un processus enrichissant.

L'idée de la relation entre la culture des shamans et le monde de la marionnette s'exprime, dans des domaines très divers, sans qu'on puisse savoir si c'est de façon accidentelle ou consciente. Elle s'installe, au moment où on constate des résurgences inattendues de cette culture dans le monde industrialisé, en milieu urbain et vient constituer le sujet même d'une comédie américaine. Comment la réflexion sur la culture des shamans et ses définitions peuvent-elles venir éclairer un film, *Dans la peau de John Malkovich*³¹, passionnant et, pourtant assez obscur, dont la marionnette, le montreur de marionnettes et la culture shamanique soutiennent toute la structure?

Voilà donc une occasion d'appliquer ce théorème à propos d'un objet non identifié ou mal répertorié. Voilà un film auquel une personne qui s'intéresse à la marionnette ne comprend pourtant, a

³¹ Spike JONZE, *Being John Malkovich*, USA (1999), avec John Cusack, John Malkovich, Cameron Diaz.

priori, pas grand chose. Ce fut, en tous cas, mon cas. Mais il pose question : on finit par se demander comment une comédie américaine peut bien soulever tant de problèmes. Nous voilà en plein shamanisme urbain contemporain avec un sujet tout aussi délicieux que *L'Invalide à la tête de bois* d'Eugène Mouton³².

Qu'il s'agisse de ce film ou de *L'Homme de Neige* de George Sand dont la matière s'avère passionnante, on pourra regretter que le sujet traité avec, à la base, une magnifique documentation, ne produise que des oeuvres mineures. Le film ne réussit pas à être assez drôle pour une comédie. Le sujet aurait pu procurer une force bien plus considérable à l'oeuvre. Mais, il aurait sans doute fallu qu'on s'interroge clairement sur une question actuelle du type : peut-on s'emparer de moi aujourd'hui ? Qui peut le faire ? Un marchand ? Une secte ? Un communicant ?

Est-il purement accidentel que notre marionnettiste se prénomme Craig ? Depuis 1980, 295 424 enfants américains ont reçu ce prénom. La vague trouve ses pics en 1955 (7 432 enfants) en 1960 (10 713 enfants) en 1969 (8 879 enfants). Ce pic, de 1955 à 1969 vient encadrer la date de la mort d'Edward Gordon Craig en 1966. Peut-on supposer que la connaissance de l'oeuvre du dramaturge ait pu amener à donner à quelques milliers d'enfants ce prénom ?

Comédie américaine et vendue comme telle, elle n'est pas dépourvue d'intérêt mais reste dans les limites du genre. "Le film le plus fou, le plus délirant de cette fin de siècle" se définit ainsi : *Dans la peau de John Malkovich* est très probablement "le film ovni le plus allumé, le plus déjanté et le plus fou de l'histoire du cinéma". Craig, marionnettiste au chômage, trouve un emploi de bureau à l'étage 7 et demi d'un immeuble car le patron veut "plafonner les dépenses" et tous sont obligés d'évoluer penchés en avant. Il découvrira un passage grâce auquel on peut se retrouver dans la peau de John Malkovich, pour un quart d'heure. Belle idée dont on use de façon systématique avec des rebondissements qui constituent un scénario

³² Eugène MOUTON, *L'Invalide*, op. cit..

où l'on n'a rien oublié : l'image, le sexe, la psychanalyse de bazar, la transsexualité, l'argent, la victoire sur la mort□

C'est parfois drôle□ mais le sujet trouve une densité qui vient parfois troubler le plaisir de la comédie. La bonne recette d'émission où l'attraction nouvelle pour parc spécialisé fonctionne bien. Mais cela entre en conflit avec de vraies questions que le film pose en permanence. *Loft story* se transforme parfois en "café-philo" !

Le marionnettiste, dans ce film, nous est montré dans ses représentations classiques, celle de Gepetto fabriquant ses personnages, peu ou prou à son image, démiurge régnant sur son petit monde clos. Tout le mène à l'échec□ Echec économique : Craig Schwartz (John Cusak) conscient de la situation déclare "y a personne qui veuille d'un marionnettiste aujourd'hui avec le gel économique ambiant". Echec personnel de celui qui se sent persécuté : "la possibilité de faire mon travail, mais ça, ça m'est interdit, parce que je suis trop dérangeant□ " Echec devant l'incompréhension du public : Craig joue dans la rue, un spectacle qui n'a rien d'un spectacle de rue□ Un adulte laisse son enfant y assister un moment□ Or le spectacle s'adresse à lui, pas à l'enfant et notre père de famille réagit avec violence contre le marionnettiste□ "dérangeant" car il ne laisse pas enfermer ses personnages dans le domaine de l'enfance. Un critique cinématographique, à la sortie du film, en rajoute encore à cette incompréhension de l'art de la marionnette puisqu'il parle à propos de Craig de "ses spectacles de rue aux relents pédophiles". Une scène érotique dans un spectacle de marionnette prend immédiatement une coloration pédophile□ puisque "les marionnettes c'est pour les enfants".

Craig laisse paraître, pourtant, divers troubles de l'identité : chez lui et sa femme Lotte (Cameron Diaz) on trouve un chimpanzé qui souffre d'une maladie psychosomatique car il a du mal à assumer "le vécu identitaire des chimpanzés", un perroquet et des marionnettes□ Craig qui veut faire la conquête de Maxine se verra renvoyer avec mépris son image de marionnettiste "je ne pourrai jamais m'intéresser à toi, tu joues à la poupée !" Mais il définit bien la

signification de son activité... qu'on ne peut même pas qualifier d'activité professionnelle "c'est peut-être l'idée d'être dans la peau d'un autre □ assumer l'identité d'un autre □ penser, être différemment □ " Oui mais Craig joue avec une marionnette qui est son portrait et son double !

Il finira donc par chercher un "vrai" travail en répondant à une annonce ainsi libellée : "Engageons homme aux mains rapides. Petite taille avec dextérité exceptionnelle des doigts, pour classement rapide". Ainsi fonctionne en France Pôle Emploi qui propose aux marionnettistes intermittents du spectacle tout travail d'animation dirigé vers les enfants et tout ce qui évoque la manipulation et l'agilité manuelle □ au risque de faire réapparaître des images à connotations pédophiles ! Craig, *a priori*, ne veut pas "tricher" avec la marionnette : l'image télé d'un confrère manipulant une marionnette géante mue par des mécanismes complexes le rend pour une fois agressif ("frimeur ! Petit enfoiré !")



Thomas Holden manoeuvrant ses fantoches par Draner
in *Thomas Holden et ses fantoches*, Louis de Moranges E. Perreau, 1879

Mais en répondant à son annonce, Craig va s'engager dans une démarche similaire : deux scènes symétriques encadrent le film, à l'ouverture celle où le marionnettiste "se manipule" en dominant sa représentation en marionnette dans un montage à fils (même si quelques images de synthèse doivent pallier à des impossibilités

techniques) à la fin celle où il manipule John Malkovich qu'il "habite". La chorégraphie est identique dans les deux scènes. C'est l'image de soi, rencontrée dans un miroir qui déclenche la danse violente qui suit. Dans la scène du début, le double de Craig, marionnette manipulée par lui et qu'il représente, n'accepte pas son image. C'est bien normal puisque Craig veut être marionnettiste "pour être dans la peau d'un autre". A la fin du film, Craig qui "squatte" John Malkovich et va en être chassé, manipule son "véhicule" exactement comme il se manipulait à travers sa marionnette : l'image de soi ou d'un autre n'est rien, c'est la manipulation qui fait sens !

Au fond, le discours sur le marionnettiste est tout à fait intéressant, comme ce que le film traduit de l'image de l'acteur de cinéma. Mais si le marionnettiste est parfaitement classique dans son comportement, John Malkovich est lui un cas étonnant. Il ne construit pas d'image de lui-même, n'en laisse pas construire : absent des *tabloïds* et de la presse *people*, pas de vie privée réelle ou romancée médiatisée, associé aux rôles de méchants aux USA, il est connu en Europe pour des choix de rôles éclectiques. Il est "professionnel". Dans le film il est décrit comme "célèbre à cause de sa célébrité". Tout le monde le connaît mais personne ne sait dire dans quel film on l'a vu jouer ! Et c'est bien paradoxal pour un acteur d'accepter de jouer dans un film où l'on a perdu tout caractère individuel. John Malkovich me fait penser à ces marionnettes à fils chinoises creuses et dont on dit que le facteur de marionnettes leur donne immédiatement un nom de peur qu'un démon s'y niche et s'en empare□

Lorsqu'il découvre qu'on le "visite", qu'il n'est qu'une attraction, sa colère reste "très pro". Devant ces gens qui font la queue pour payer et avoir le droit d'emprunter le passage secret qui leur permet de passer un quart d'heure dans sa peau, il réagit au fond seulement comme s'il se rendait compte qu'on a indûment omis de lui verser ses droits d'auteur !

Craig, donc, a quitté sa défroque de marionnettiste pour devenir acteur□ On sait que c'est la consécration dans la vision "habituelle" où l'on considère le "manipulateur" (et réduit à cela)

comme un "sous-acteur". Mais les deux scènes du miroir déjà évoquées nous le disent bien, l'acteur, en tout cas John Malkovich n'est plus qu'un instrument manipulable.

Craig faisait vivre Craig, sa marionnette. Craig, dans la peau de Malkovich n'est finalement plus rien sauf manipulateur dans tous les sens du terme : pour être marionnettiste célèbre, il s'est emparé de John Malkovich. Simple escroquerie même si elle est présentée sous la formule de la réinvention de l'art de la marionnette !

Lorsque des images veulent être de beaux gags, elles deviennent immédiatement grinçantes. Malkovich emprunte sa propre image, il "est en lui" et y découvre un monde de Malkovich, sortes de "poupée Barbie". Belle attraction pour Disneyland □ sauf si l'on se met à se demander si l'on peut, du point de vue de l'éthique, cloner une marionnette ! Le mélange des genres fonctionne mal et le film est, trop souvent, de ce fait, incohérent : c'est bien dommage ! Il nous semble cependant bien plus intéressant pour ceux qui s'intéressent à la marionnette qu'aux amateurs de comédies américaines.

Il m'avait semblé que "l'accès à Malkovich" était un peu sordide, ressemblant à un petit entrepôt destiné à remiser des produits d'entretien. En réalité il évoque, à mon sens, (est-ce seulement dans mon esprit ?) la porte par laquelle le cercueil quitte la compagnie des vivants pour pénétrer dans l'espace destiné à l'incinération. Tout cela reste cohérent dans le monde de la marionnette peuplé de "morts-vivants". L'idée shamanique du voyage de l'âme, celle de la pénétration d'un esprit dans le corps d'une personne se voit, ici, mis en scène dans le cadre d'une comédie américaine avec son style, propre. Un film impose la présentation de réalités matérielles que le shaman, lui, peut éluder.

On aura donc bien remarqué que notre marionnettiste porte le prénom "Craig". Au delà des interrogations déjà évoquées à ce sujet, on ne peut que penser à Edward Gordon Craig et à son idée de "sur-marionnette". John Malkovich, manipulé par Craig, n'est pas sans relation avec cette idée. Mais il est acteur, avec le profil particulier qui est le sien "sans image claire et affirmée". Il n'"habitera" pas un

rôle, mais sera "habité". La "sur-marionnette", un siècle plus tard, reste une belle idée □ en friche.

Ce que recouvre la notion d'âme, dans différentes cultures pour aboutir à une définition qui trouvera une forme stable après Platon, mérite une réflexion précise et détaillée. L'évolution de la pensée du philosophe grec, à ce sujet, semble avoir subi l'influence de la culture des shamans pour aboutir à l'idée d'une âme unique, indépendante du corps. Plus finement encore, si l'on veut bien admettre que l'âme vient aux marionnettes par le shaman-marionnettiste, quel élément matériel voire technique de la marionnette, ou plutôt de chaque type de marionnette, reçoit l'esprit l'impulsion, l'énergie, le souffle et par assimilation peut se voir appeler âme ? Quel rapport de domination, d'osmose, de pensée le comédien-marionnettiste d'aujourd'hui établit-il avec son personnage ? Qu'en est-il de l'enfant, en fonction de son développement, de celui qui souffre de maladie ou de handicap mental ? Comment s'établit la relation visible en scène entre le marionnettiste et sa marionnette en fonction de la position de chacun, de la taille de la marionnette, de la mise en lumière de l'un ou de l'autre ? On rappellera que le shaman affirme sa présence en agissant dans l'ombre.

Au-delà des réflexions sur les techniques de jeu, les forces et les faiblesses d'expression de la marionnette, ses limites, souvent notées, dans sa capacité à être l'instrument d'un théâtre essentiellement psychologique, la raison de ses succès lorsque des auteurs venus de la poésie l'ont servie, la spécificité de ce "continent de l'art dramatique" doit être analysé. Le passage par une figure animée met au centre du jeu un objet troublant dont la vie interpelle d'autant plus qu'il refuse le réalisme, qu'il est chargé de la créativité d'un personnage en relation avec les esprits, ou d'un plasticien, ou d'un facteur de marionnettes au service de l'invention d'un rituel. Ce rituel doit-il surprendre, choquer, troubler, émouvoir ? Faut-il qu'il s'habille d'un costume respectable, qu'il entre dans le moule d'une forme de théâtre acceptée et reconnue ? Peut-il mieux que toute autre forme aborder sans détour les grands problèmes de la vie ?

Porter à la scène des visions du monde, neuves ? Mettre la langue au service de la marionnette en mouvement ? Avec sa capacité à jouer de son caractère paradoxal, de sa disponibilité à porter librement un texte et à créer une écriture d'images, peut-il s'épanouir, volontairement, dans un étrange double jeu ?

Devant un temple chinois, Guanyin apparaît et le montreur de marionnettes "joue" la déesse : car la "statue", cette sculpture venue de l'art du Gandhara avec les moines bouddhistes sur la route de la soie, devient une "sculpture en mouvement", comme auraient dit les Futuristes. Marionnette à fils, elle se refuse à entendre Salvador Dali lorsqu'il déclare : "Le moins qu'on puisse demander à une sculpture, c'est qu'elle ne bouge pas"³³. Le facteur de marionnettes n'est pas seulement un sculpteur, il crée des objets destinés à être habités par les dieux ou les esprits, ambition bien plus vaste que celle de Pygmalion dont se moque Alfred Jarry³⁴: "Ô le désespoir de Pygmalion, s'il n'eût pas été un fourneau, qui aurait pu créer une statue et qui ne fit qu'une femme". Car la difficulté consiste à rendre présente la déesse. "Il est plus facile d'élever un temple que d'y faire descendre l'objet du culte" nous dit Samuel Beckett³⁵ tandis qu'Oscar Wilde se moque du spectateur qui ricane pour conjurer sa peur : "Dans un lieu de culte, tout le monde devrait garder son sérieux, à l'exception de l'objet du culte"³⁶.

³³ Salvador DALI, *Les Cocus du vieil art moderne*, Grasset et Fasquelle, 1956, p. 38.

³⁴ Alfred JARRY, *L'Amour absolu* (1899), Editions Mille et une Nuits, 2001, p. 62. "Fourneau" désigne, ici, un vieil imbécile. Brunella Eruli, remarquant que la date de parution de ce roman correspond exactement au début de la psychanalyse, écrit dans "L'Immaculé Conception" (*L'Etoile absinthe*, N° S 7-8, dec. 1980) "On ne lira pas *L'Amour absolu* au premier degré tel le récit d'évènements réels ; on l'écouterà comme un récit fait par une patiente au docteur Freud".

³⁵ Samuel BECKETT *L'Innommable* (1949), Editions de Minuit, 2004, p. 95.

³⁶ Oscar WILDE, *Aphorismes*, Mille et une nuits, 1995, p. 28. Trad. Bernard Hoepffner.

JOUER LES DIEUX

A partir d'une connaissance réelle de l'histoire de la marionnette et, en tout cas, des ouvrages qui traitent de ce sujet, un travail sur la marionnette en Chine m'a amené à découvrir la présence de la culture des shamans conservée mais masquée derrière les trois grands courants traditionnels de la pensée chinoise : taoïsme, confucianisme et bouddhisme. Les grands textes de la pensée chinoise ont été précieux dans cette démarche avec un intérêt plus particulier pour maître Tchouang (Tchouang-tseu, Zhuangzi). On sait que les œuvres de l'antiquité chinoise ont été détruites en 213 avant J.C. sur ordre de l'empereur Qin Shi Huangdi... puis réécrites. Des textes traduisant la pensée de maître Tchouang ont été collectés, sans doute transformés, d'autres, dont le rapport au vieux maître est sans doute indirect ont été ajoutées, tout cela se rassemblant dans ce qu'on appelle *Le Tchouang-tseu*. Attribuer au vieux maître cette œuvre est une approximation commode, sans doute un abus de langage. *Le Lao-tseu*, *Le Lie-tseu*, ont été, de la même manière, des textes de base... souvent relus à mesure que la connaissance de l'histoire de la culture chinoise s'enrichissait. Les très riches commentaires de ces œuvres (Marcel Granet, Jean Lévi, Jean-François Billeter, François Jullien... et tout spécialement le débat entre ces deux derniers) ont largement contribué à éclairer une réflexion sur les trois grands courants de pensée et l'héritage shamanique. Il importait, avec une critique de l'idéologie impériale, de cheminer à travers l'histoire du pays qui a traversé deux millénaires dans un cadre politique et géographique relativement stable.

L'impression chinoise du shamanisme, malgré sa force, a rarement été, jusqu'à une époque récente, mise en lumière. Mircea Eliade pourtant remarquait que "le chamanisme chinois a dominé, semble-t-il, la vie religieuse antérieurement à la prééminence du confucianisme et de la religion de l'État"³⁷.

Des découvertes archéologiques ont apporté de nombreux éléments probants permettant de comprendre le sens et l'origine de marques shamaniques dans la culture du pays. Une culture shamanique, dont l'art de la marionnette s'est largement nourri a été conservée pendant deux millénaires sans être désignée comme telle, mais sans être combattue ou expulsée. Jacques Pimpaneau, situe bien le problème et ses causes en expliquant

() que l'information sur les chamans soit si ténue ne permet pas de conclure qu'il s'agissait d'un phénomène marginal, la vision se trouvant faussée par le fait que les ouvrages de l'Antiquité nous sont parvenus édités et révisés par les Lettrés Confucéens³⁸.

Il convient de rappeler que les Toungouses, marqués profondément par le shamanisme, ont été chassés de la plaine centrale du Fleuve Jaune, dont ils étaient peut-être originaires au quatrième millénaire avant notre ère. Chantal Zheng n'hésite pas à remarquer que la trace d'une culture est encore lisible si l'on ne privilégie pas celle du centre, celle des Han :

Par l'archaïsme de leurs techniques, par la parfaite conservation de bon nombre de leurs croyances, de leur langue et de leur coutumes, du fait qu'elles étaient peut être à l'écart des grandes voies de circulation, ces populations non chinoises de la périphérie nous donnent non seulement les moyens de reconstituer leur histoire, mais, partant, de compléter utilement celle de la Chine. Le chamanisme chinois fut un des seuls à croître puis à dépérir dans le cadre d'une institution étatique. (...) Il s'insère dans le cadre d'une institution étatique et ce jusqu'au début de l'époque Han³⁹.

³⁷ Mircea ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* *op.cit.*, p. 354.

³⁸ Jacques PIMPANEAU, *Chine, Mythes et Dieux* (1995), Editions Philippe Picquier, 1999, p. 292.

³⁹ Chantal ZHENG, *Mythes et croyances du monde chinois primitif*, Payot, 1989, p.120 et p.143.

Jacques Pimpaneau aborde ces questions dans *Chine. Histoire de la littérature*⁴⁰. Il pose le problème du shamanisme, sa marque sur le théâtre de marionnettes, l'importance de l'histoire et de l'évolution des genres musicaux avec beaucoup plus de netteté que dans son ouvrage consacré aux marionnettes⁴¹. Douze années séparent les deux ouvrages cités qui ont sans doute permis d'approfondir une réflexion. Ne faut-il pas penser que la recherche sur l'art de la marionnette gagne à s'insérer dans des problématiques plus vastes, à être éclairée, ou à ouvrir elle-même des perspectives, comme indicateur marquant d'une vision du monde dans une réflexion élargie ?

A- L'empreinte culturelle shamanique dans la littérature chinoise

Le shamanisme a marqué la littérature chinoise au point que ce qui porte la trace de cette culture se retrouve justement sous cette appellation :

L'idée de littérature comme art est sans doute née tout simplement de la nécessité de classer dans les bibliothèques, des œuvres qui n'étaient ni des classiques, ni de l'histoire, ni des ouvrages philosophiques ou techniques. Le "classique des vers" n'avait pas posé de problème : édité par Confucius, il était devenu un classique à côté des autres et il était normal de conserver ces poèmes qui retraçaient l'histoire des ancêtres, ces codes utilisés par les cérémonies du culte ou même ces chansons qui servaient dans les cours d'amour et donnaient une idée du folklore, de la mentalité populaire. Mais restaient les *Chants de Chu* et les *fu* qui en dérivait. Il n'était pas possible de coller l'étiquette "utilitaire" à des imitations de chants chamanistiques visiblement écrits pour ouvrir sur des ailleurs (□) Il fallut inventer une nouvelle rubrique : c'est ainsi qu'apparut l'étiquette "littérature" (□) On reprit le terme général auparavant employé pour les connaissances livresques et on lui donna une acception restreinte : les écrits d'où émane une beauté et qui étaient à l'origine des œuvres directement issues des *Chants de Chu* : Si bien que toute une partie de la littérature chinoise allait être

⁴⁰ Jacques PIMPANEAU, *Chine. Histoire de la littérature* (1989), Ed. Philippe Picquier, 2004.

⁴¹ Jacques PIMPANEAU, *Des poupées à l'ombre, le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Univ. Paris VII, Centre de publication Asie Orientale, 1977.

marquée par le chamanisme comme une autre partie devait l'être par le didactisme moral des Classiques⁴².

Jacques Pimpaneau apporte d'importants éléments sur la place de la mythologie ancienne qui, contrairement à ses équivalents grecs ou hindous, ne subsiste que sous la forme de bribes. Le grand autodafé de Qin Shi Huangdi, deux siècles avant notre ère, et la volonté de rationalisation de l'Univers qui suivit, marquèrent un tournant. L'Empereur Jaune est devenu le héros civilisateur :

Son combat contre le monstre Chiyou encore joué par le théâtre d'ombres paysan de la province du Shaanxi, a été réinterprété comme l'unification de l'empire par la soumission des tribus, en particulier les tribus du Sud⁴³.

Nous verrons que la culture d'origine populaire, celle dont la couleur est marquée plus nettement par le shamanisme, vient du Sud :

Plus important encore pour marquer ce fossé entre les pensées mythiques et post-mythiques, est l'événement qui conclut les mythes chinois : Zhuang Yu, qui succède à l'Empereur Jaune, coupa la communication entre le Ciel et la Terre. C'était la fin d'un monde où les esprits venaient sur terre et où les hommes montaient au ciel. Cette communication ne put désormais se faire que par des spécialistes, les chamanes, ceux-ci étant méprisés par tous ceux qui cherchaient à rationaliser la société et l'univers⁴⁴.

L'ordre impérial et celui des lettrés confucéens vont pouvoir régner. L'autodafé croit pouvoir marquer l'entrée dans l'ordre rationnel. Mais les décisions autocratiques ne règlent pas les questions. L'ordre d'un régime autoritaire, avec son cortège de vilenies, de corruption, crée un espace propice au désordre et donc un domaine où le shaman sera seul capable d'agir pour faire face. Le shamanisme sait trouver sa place aux côtés de l'ordre politico-religieux ou dans l'espace d'ombre qu'il génère. Il réussira souvent à s'épanouir aux côtés du bouddhisme, à s'adapter en s'acclimatant dans le monde musulman (soufisme, confréries), à colorer de façon plus ou moins marquée des pratiques chrétiennes. Le monde

⁴² Jacques PIMPANEAU, *Chine. Histoire de la littérature*, op. cit., p. 99, 100.

⁴³ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 101.

religieux chinois, en l'absence de dogmes intangibles et de structure ecclésiales, laissera vivre ce fonds culturel. Il est intéressant de noter que le théâtre d'ombres qui ne vient pas de cette culture rationalisée aura à charge de jouer les mythes marquant la fin de l'époque de la pensée shamanique dominante. Et l'on décrira "l'invention" de cet art à la Cour, dans l'entourage de l'empereur, sous l'influence de magiciens taoïstes !

Le rationalisme qui au contraire sépare, étiquette, hiérarchise, n'a pas complètement chassé la pensée mythique grâce à la littérature et à l'art qui ont permis la survie de certains sentiments en leur donnant l'aura de la beauté⁴⁵.

A propos des *Chants de Chu* (Chu ci) compilés par Lu Xiang (en 776 A.C.), Jacques Pimpaneau fait la remarque suivante :

A la culture du bronze, du "Classique des vers" et des philosophes politiques comme Confucius et Mencius, s'opposait la culture méridionale de la laque, des *Chants de Chu*, et des philosophes taoïstes comme Zhuang zi. La religion et la mythologie devaient être aussi différentes entre ces deux cultures. Dans celle du sud, les chamanes ou médiums devaient jouer un grand rôle⁴⁶.

La vogue de l'usage des drogues est notée aux IV^e et V^e siècles. Puis on usera du "vin" (boissons alcoolisées diverses) chez les poètes, avec, par exemple, Li Bai (701-762). L'artiste taoïste recherche les états altérés de conscience et l'inspiration par tous les moyens.

De même que la littérature prit la succession des mythes, l'acteur et l'écrivain devinrent les successeurs des chamanes et le théâtre élaborait toute une esthétique pour remplacer l'impact de la transe et du rite. Deux courants de pensée au lieu de ne garder que les atours de la pensée chamanique, vont essayer de retrouver les facultés créatrices des chamanes tout en négligeant des croyances encore vivaces dans le peuple mais mortes chez les lettrés sous les coups du savoir : ce sont le taoïsme et le bouddhisme *chan*. Ils vont en particulier chercher des techniques autres que la transe qui permettraient d'avoir accès à un au-delà⁴⁷.

Emblématique d'une telle attitude, bien plus tard, on trouvera Li Zhi (Li Zhuowu, 1527-1602) petit lettré refusant l'indispensable servilité nécessaire pour réussir, devenu moine bouddhiste par goût

⁴⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

de la discipline d'esprit que cela implique et sans vraiment partager les idées du bouddhisme ; il mourra finalement en prison. Pour lui, il faut garder l'esprit d'enfance (Tong xin) :

Quand l'esprit d'enfant est oblitéré, ce sont les connaissances et les opinions venues de l'extérieur qui tiennent lieu d'esprit ; alors toutes les paroles qu'on prononce sont des paroles de savoir et d'opinion ; elles n'émanent pas de l'esprit d'enfance et l'ornement n'y change rien. En homme faux, on tient des propos faux, on agit faux, on fait de la fausse littérature □ seule me touche la littérature authentique de ceux qui possèdent l'esprit d'enfance. Qu'ai-je à faire des classiques, de Confucius et de Mencius⁴⁸!

Quelques remarques concernant les styles musicaux semblent importantes si l'on se souvient que, par delà les petites différences techniques et esthétiques entre des marionnettes de régions diverses, ce sont surtout les musiques et les langues qui marquent les oppositions. Mais sur ce sujet, les auteurs se montrent très discrets. On peut comprendre au moins que dans ces deux domaines, les rythmiques ne peuvent être sans importance sur le déroulement du spectacle, sur la manipulation des marionnettes.

La question des musiques est abordée à plusieurs reprises dans *Chine, histoire de la littérature*. Rien ne subsisterait de la musique que goûtait Confucius :

Il ne reste de la musique ancienne que celle des Tang qui a été conservée à la cour du Japon et le morceau "Mouton offert en sacrifice pour annoncer le 1er du mois" pour en donner une idée. Il est impossible de savoir quelle était la musique qu'appréciait Confucius. Celle dont il parle est la musique raffinée, *yayue*, elle doit être d'accès facile, simple, apporter le calme ; elle ne peut être créée et appréciée que par des gens qui ont du *xiuyang*, maîtrise et culture de soi. Cette sorte de musique a été oblitérée au profit, d'une part, de la musique populaire capable de plaire à ceux qui n'ont pas cette culture et maîtrise de soi, et d'autre part, de celle que Confucius vilipendait déjà sous le nom de musique de l'Etat de Zheng dont il reconnaissait la puissance mais qu'il reniait parce que tout aspect moral en était absent, parce qu'elle était entièrement sensuelle. Cette musique de Confucius n'a pas connu de continuité comme la musique religieuse en Occident a pu le faire grâce à l'Eglise, puisque le confucianisme n'a jamais fondé d'Eglise⁴⁹.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 134, 135 (Voir aussi *Li Zhi philosophe maudit (1527-1602)*, Jean-François Billeter, Droz, 1979. Un très beau livre sur ce remarquable personnage).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 88, 89.

Il reste que la réflexion doit porter sur des musiques qu'on ne connaît pas et qu'on n'entend pas, dont on ne connaît que les jugements esthétiques et, en vérité, moraux pour l'essentiel, qu'on a porté à leur sujet.

Jacques Pimpaneau revient sur ce même sujet à propos des relations entre théâtre et musique :

L'évolution est la même pour le théâtre : le passage d'un genre à l'autre est dû à l'adoption d'une musique différente qui a entraîné la nécessité de réécrire des livrets, d'imposer d'autres règles. C'est l'histoire de la musique qui a entraîné avant tout une évolution ; la technique théâtrale, les conventions, le répertoire sont au contraire restés pratiquement les mêmes quand de nouvelles nécessités musicales n'obligeaient pas à des changements. Il n'y a d'ailleurs peut-être pas d'autres littératures où la musique ait joué un rôle aussi important. Il est impensable de comprendre le développement du théâtre, de la poésie, la diversité des genres oraux si l'on fait abstraction de la musique⁵⁰.

Il faudra bien, avec des travaux de musicologues (et si possible avec une évocation sonore !) comprendre ce qu'impliquent concrètement les changements de styles musicaux évoqués. Les travaux de Lucie Rault, en particulier *Musiques de la tradition chinoise*⁵¹, permettra de le faire en plaçant la musique au centre de la réflexion à propos de spectacles, où elle mène le jeu, porte, voire constitue, la part rituelle du spectacle.

Mais Jacques Pimpaneau fait une remarque qui remet en cause le discours officiel chinois concernant la marque des Han sur la culture nationale :

Sous les Tang, à côté des "poèmes réguliers" aux règles prosodiques très exigeantes et des "poèmes anciens" plus libres qui existaient jusque là, les chansons populaires resteront comme mètre prosodique, même si à cette époque elles n'étaient plus chantées ; parce que le langage en était plus familier, la versification plus variée et moins astreignante, parce qu'elles n'étaient jamais abstraites ou générales, qu'elles offraient des possibilités narratives exclues dans les autres genres (□) D'autre part, à la fin de la même dynastie Tang, apparut un nouveau genre, les *ci* ou poèmes chantés basés sur une musique nouvelle. A côté de la musique traditionnelle, devinrent à la mode surtout à la capitale, d'une part des musiques venues d'Asie centrale, ce qu'on appelait les "airs barbares", et

⁵⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁵¹ Lucie RAULT, *Musiques de la tradition chinoise*, Cité de la Musique, Actes Sud, 2000.

⁵¹ Jacques PIMPANEAU, Chine. *Histoire de la littérature*, op.cit., p. 219.

d'autre part des chansons populaires du Sud appelées "airs des hameaux et venelles"⁵².

On aborde, ensuite, les éléments concrets liés à la poésie dans ses rapports à la musique. La mélodie détermine la longueur du poème, celle de chaque vers, le ton qui correspond à chaque mot, la place de chaque rime. Alors qu'on se contentait dans les poèmes réguliers de marquer une opposition entre le ton plat et ceux à variation mélodique, les nouveaux modèles prosodiques respectent la différenciation des quatre tons.

Les règles prosodiques se révèlent très complexes et contraignantes. Pour désigner la notion d'écriture d'un poème chanté, on en vient à utiliser un verbe qui signifie strictement "remplir". La langue très figée de certains spectacles de marionnettes, la symbolique très forte de la gestuelle amènent à penser que le passage d'un style musical à un autre, l'utilisation d'une langue plutôt qu'une autre (éventuellement de groupes linguistiques différents, langues à tons ou non, aux rythmiques éloignées) ne peuvent qu'avoir une influence forte sur la manipulation des marionnettes, sur leur vie en scène.

Pour conclure, il faut noter que dans l'histoire du théâtre chinois, la technique théâtrale, les conventions et le répertoire n'ont pas varié. Pourtant, il a, parfois, fallu réécrire les livrets et imposer d'autres règles lorsqu'on a adopté une musique différente. Cela met en valeur l'importance de la musique dans la forme et la structure mêmes de l'art dramatique en Chine.

B- Bouddhisme et théâtre d'ombres

Si l'allégorie de la caverne dans *La République* de Platon nous montre que notre regard sur le réel dépend de l'interprétation que notre angle de vision particulier impose, le bouddhisme, lui, ne croit pas à la réalité du monde, qu'il considère comme un simple théâtre d'ombres. On ne peut conclure que les disciples de l'Éveillé aient inventé cette technique théâtrale et il serait peu bouddhiste de

⁵² *Ibid.*, p. 219.

rêver que le théâtre d'ombres ait pu trouver son existence réelle grâce à ceux qui doutent de la réalité du monde.

Par la vision du monde qu'il représente, le théâtre d'ombres peut être considéré comme manifestation de l'esprit du bouddhisme. Sous l'angle historique, rien n'est moins sûr et il conviendrait de posséder à ce sujet des sources indiennes. Or à ma connaissance, on dispose de très peu d'éléments solides sur le théâtre de marionnettes en Inde.

Jacques Pimpaneau décrit les *bianwen*, genre indien introduit en Chine par les moines bouddhistes :

Le premier genre en langue vulgaire, celui des *bianwen* apparus vers le VII^e siècle et dont on a retrouvé des versions plus au moins partielles parmi les manuscrits enfermés dans une grotte de Dunhuang mis au jour au début de ce siècle, est un genre indien. Les bonzes racontaient les légendes dorées du bouddhisme, les vies antérieures du Bouddha et des bodhisattvas pour l'édification des fidèles en faisant alterner passages en prose récités et passages en vers chantés. Ces récits ont été traduits en chinois et les premiers *bianwen* racontèrent des histoires bouddhiques⁵³.

Ce genre populaire fut imité en Chine pour raconter des histoires éventuellement tirées de l'histoire de la Chine et ce genre indien se trouve à la source de la littérature populaire en langue vulgaire. Jacques Pimpaneau⁵⁴ se référant à Zheng Zhenduo et à son *Histoire illustrée de la littérature chinoise*⁵⁵ fait remarquer que le théâtre chinois semble être né dans la province qui commerçait avec l'Inde (on y a trouvé un exemplaire de *Sakuntala*, pièce indienne de Kalidasa). On observe de nombreuses similitudes entre les théâtres de ces deux pays.

Pour illustrer l'histoire autour de laquelle s'articulaient ces *bianwen*, on semble avoir présenté des rouleaux peints afin d'illustrer le récit. On peut se demander si des ombres animées ont pu agir dans les parties dialoguées du récit. Curieusement, le genre français de la "chantefable", qui fut très populaire aux XII^e et XIII^e siècles, ressemble fort dans sa structure aux traces que nous conservons de

⁵³ *Ibid.*, p. 150, 151.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁵ ZHENG ZHENDUO, *Histoire illustrée de la littérature chinoise*, Renmin wenzue chubanshe, Pékin, 1982.

ces *bianwen*. On y dit, on y chante, on y parle : récit, chant et jeu dialogué alternent. Gaston Baty avait émis l'hypothèse, à propos de *Aucassin et Nicolette* (en picard arrageois, début XIII^e, auteur anonyme), d'un conteur-musicien qui racontait et chantait à côté d'un castelet où un marionnettiste et ses marionnettes à gaine jouaient les parties dialoguées (avec seulement deux personnages par dialogue car il jouait seul avec ses deux mains). Bien sûr, ces similitudes n'imposent pas de penser que la Route de la Soie se soit prolongée au XII^e siècle jusqu'à Arras ! Jacques Pimpaneau évoque les bateleurs, chanteurs et conteurs sous les Song et ajoute :

En outre, il y avait des spectacles d'ombres et de marionnettes. Le théâtre d'ombres et de marionnettes aurait à l'origine servi à des conteurs pour illustrer leurs récits, comme déjà sous les Tang ils utilisaient des rouleaux peints⁵⁶.

En seulement quelques années, des recherches sur ce sujet en Chine républicaine ont été menées avec un esprit critique et des prétentions réellement scientifiques. Jacques Pimpaneau présente en conclusion de son travail quelques éléments à ce propos.

- Wang Guowei (1877-1927), lettré mort au début du XX^e siècle a mis en relation les cultes médiumniques et les débuts du théâtre en Chine.
- Gu Jiegang avait fondé une ethnologie chinoise, collecté et publié de nombreuses œuvres populaires.
- Hu Shi remit à l'honneur des auteurs oubliés ou niés pour avoir écrit en langue populaire (Histoire de la littérature chinoise en langue parlée.)
- Zheng Zhenduo prolongea cette action avec une recherche de documents, romans, pièces parfois seulement conservés au Japon.
- Wen Yiduo (1898-1946) interpréta des textes anciens en utilisant des données ethnographiques (*Chants de Chu*, par exemple). Il fut assassiné pour avoir défendu la démocratie.
- Hu Feng, communiste qui vivait en zone tenue par le Kuomintang, critiqua "les clichés soi-disant marxistes" du Discours de Yan'an de Mao Zedong et refusa le discours imposé. Plusieurs intellectuels, partisans de la démocratie, furent victimes de leur engagement sans qu'on sache si le K.M.T. ou le P.C.C. furent responsables de leur mort.
- Après 1949, Zhou Yang s'imposa comme le Jdanov chinois.
- Il convient de remarquer des revues comme *La Nouvelle Marée* (*Xin chao*) avec en sous-titre anglais *The Renaissance*. L'orientation est moderniste, démocratique, opposée à la Chine féodale sur le plan littéraire, linguistique, social⁵⁷.

⁵⁶
⁵⁷

Jacques PIMPANEAU, *Chine. Histoire*, op. cit., p. 326.
Ibid., p. 329 et sq.

Il va de soi que ces textes et travaux ont eu du mal à traverser leur époque, le "mouvement anti-droitiste", la "révolution culturelle". Il y a là des pistes qu'on peut tenter d'explorer. L'une d'entre elles semble particulièrement importante. En 1918, à l'Université de Pékin, se crée le Centre de Recherche sur les Chansons populaires. Des textes furent publiés avant d'aboutir à des écrits théoriques. On analysa dialectes et coutumes. En 1923, le Centre s'ouvrit à tous les aspects de la culture populaire. A partir de 1926, la plupart des membres partent pour l'Université Sun Yat-sen de Canton. On y crée un Centre de Recherches sur le Folklore et on tente de constituer un musée ethnographique : une ouverture vers des travaux occidentaux et élargissement des recherches et des travaux. Mais la guerre contre le Japon met fin à l'activité à Canton, même si ces tentatives rejaillissent à Nankin et Pékin. Cette dynamique se prolongera après 1949 □ non sans difficultés et autres accidents.

Dans *Le Tchouang-tseu*, un dialogue décrit la confrontation du Maître, à l'invitation de son disciple, avec un shaman. A l'évidence, il est reproché au shaman de mal utiliser ses pouvoirs, sans forcément remettre en cause son état. Le maître lui donne une leçon qui le fera s'enfuir. Or, la leçon est une leçon de shamanisme et celui à qui elle s'adresse, devant le corps du maître, semble-t-il abandonné pour un temps par son esprit, reconnaîtra là de vrais pouvoirs que lui-même ne maîtrise sans doute pas. On peut probablement lire, là, non la critique d'une pensée, mais celle d'une pratique que le charlatanisme a pu desservir. La relation historique entre les shamans et les lettrés, au moment où ils se constitueront en corps comme un des piliers de l'état, permettra de mieux comprendre comment une culture spécifique est venue enrichir celle qui allait devenir dominante en perdant ce qui donne la possibilité de l'identifier.

C- La marionnette : la vie dans le manque de vie

Devant un temple, Guanyin apparaît et le montreur de marionnettes "joue" la déesse : car la "statue", cette sculpture venue de l'art du Gandhara avec les moines bouddhistes sur la Route de la

Soie, devient une "sculpture en mouvement", comme auraient dit les futuristes.

Le shaman est au centre d'un rite, dans la mesure où il exerce réellement sa fonction de psychopompe, de guideur d'âme. Son rôle est de conduire l'âme du défunt au ciel ou en enfer, ou d'amener un esprit, une âme, la personne réelle d'un dieu dans sa représentation, statue ou marionnette. A défaut de pouvoir jouer réellement ce rôle, il devra se contenter d'exorciser, d'utiliser des pratiques magiques. Voilà comment, au Tibet, à l'issue d'un repas funéraire, on effectue une prière pour chasser l'âme du défunt. :

Ecoute bien, Ténzing, tu es mort. Tu n'as plus rien à faire ici. On n'y a pas besoin de toi. Suis ton chemin. Tes créanciers sont venus, ils ont saisi ton bétail et tes chevaux. Ils ont pris tes enfants pour en faire leurs domestiques et, ainsi, acquitter un peu de ce que tu dois. Ta femme n'est plus dans la maison. Elle en a été chassée pour que tes créanciers puissent disposer de la maison ou la vendre. Comme elle était assez forte pour travailler, Tseundup l'a prise chez lui. Il va en faire sa seconde femme. Si tu voyais tout cela, tu t'en affligerais. Mais tu ne peux rien empêcher, tu ne peux plus cultiver un champ, ni te servir d'outils. Il est donc inutile que tu viennes rôder ici. Nous t'avons bien nourri, cela suffit. Va où tu dois aller et ne viens déranger personne ici⁵⁸.

Pour l'essentiel cette "prière" est constituée de mensonges destinés à faire fuir l'âme devant l'ignominie supposée des siens. L'utilisation d'un shaman psychopompe, guidant l'âme vers son but, est d'une autre élégance. On se félicitera de pouvoir disposer d'une marionnette capable de mobiliser Zhong Kui à des fins d'exorcisme, ou de faire en sorte que Guanyin soit effectivement dans la marionnette à fils représentant la divinité. On ne manquera pas, pourtant, de se désoler de voir un marionnettiste délaissé ses spectacles au profit de ses autres talents. Un exemple de ce type a été cité avec un témoignage de Jacques Pimpaneau⁵⁹. Il nous a d'ailleurs affirmé qu'on était mieux rémunéré pour avoir joué "battre le chat" à des fins d'exorcisme, sans public, que pour avoir présenté un spectacle bien plus long et bien plus difficile à jouer. Mais, également, les obstacles mis, sous des formes différentes entre

⁵⁸ Alexandra DAVID-NEEL, *Immortalité et réincarnation* (1961), édition du Rocher, 1961, p. 107.

⁵⁹ Jacques PIMPANEAU, *Des poupées à l'ombre*, op. cit., p. 101.

1911 et 1976, à la "religion populaire" avec ses fêtes et ses occasions de donner spectacle, avaient coupé le théâtre de marionnettes de ses conditions d'existence matérielles et spirituelles. Kristofer Schipper rappelle que le mouvement contre la religion populaire se manifeste dès 1898 avec le projet de transformer les temples en écoles. Les réformateurs confucéens alliés aux groupes chrétiens, en particulier protestants, obtiennent de l'Empereur cette réforme qui sera bloquée à l'issue de cent jours □ mais continuera à s'appliquer :

Les temples étaient le coeur même - le *nexus* - de la société. Presque tous étaient construits par les communautés locales laïques (*hui*) connectées les uns au autres par l'institution du partage de l'encens, ils étaient les gardiens de l'histoire, de l'éthique civile, de la culture sous toutes ses formes. Pour le simple individu, les temples offraient un accès libre au divin (□) Mais ce qu'il convient de souligner avant tout, c'est le fait que le décret de 1898 priva d'un seul coup les gens ordinaires de tout ce qui, dans leur existence, avait eu un sens. En effet la religion en Chine n'était jamais devenue une fonction différenciée de l'activité sociale⁶⁰.

Et l'auteur tire le bilan, largement confirmé par d'autres, que la "révolution culturelle" n'eut plus guère de "vieilleries" à détruire. Coupé des temples et de la religion populaire, le théâtre de marionnettes avait déjà lourdement perdu ses bases avant le milieu du XX^e siècle. Les dix dernières années de Mao n'ont fait qu'achever brutalement un processus.

Rien ne permet de montrer, actuellement, qu'une tolérance plus grande à l'égard de la pratique religieuse populaire ait pu avoir, depuis, pour conséquence, un renouveau du théâtre de marionnettes. Une longue interruption aura, inévitablement, posé des problèmes de transmission de pratiques artistiques ; une génération de montreurs de marionnettes n'a pas été formée. On a vu des troupes tentant d'allier de vieux montreurs à de très jeunes gens. Pour cela, encore faut-il que le matériel n'ait pas été détruit, brûlé, vendu.

Inévitablement, les débats menés ailleurs dans le monde, ne peuvent que se développer en Chine. Les partisans de la "tradition"

⁶⁰ Kristofer SCHIPPER, *La Religion de la Chine. La tradition vivante*, Fayard, 2008, p. 392 à 394.

et ceux du "modernisme" ou de la marionnette contemporaine s'affronteront. On ne manquera pas de voir se développer des spectacles folkloriques pour touristes, opposés à des naïvetés jouant sur la mise en œuvre de moyens technologiques nouveaux.

Les Chinois, sans doute, s'intéresseront, de nouveau, à leur théâtre de marionnettes s'il émerveille l'étranger. Des spectacles, écrits ou créés par des Occidentaux, sur des sujets chinois ou avec des marionnettes chinoises, peuvent également jouer un rôle, intéresser ou agacer, cela va de soi, mais ils éveillent l'intérêt. Un parcours, un voyage ou un survol "en esprit" ne peuvent manquer de faire éclore quelque chose.

Il reste que la réflexion sur ce qui a pu constituer la spécificité et la richesse de l'art de la marionnette en Chine, mérite, surtout, qu'on aboutisse à quelques conclusions pour formuler de façon plus nette des hypothèses, pour mieux poser les questions, pour orienter des recherches dans des directions peu envisagées à ce jour. Pour utiliser le cas chinois, au compte d'une réflexion sur les racines de la pratique et de l'art de la marionnette, susceptible d'aboutir à de nouvelles définitions.

La marque du shamanisme, sa diffusion dans un fonds culturel chinois, le fait qu'il n'ait pas été rejeté, exclu, mais plutôt bien digéré, dissout, donc, dans sa forme visible et reconnaissable, sans que son apport ait été refusé par la culture ou les cultures du pays, ne sont, sans doute, pas étrangers à la place et aux caractéristiques du monde de la marionnette qui s'y est développé. De cela, on a beaucoup à apprendre pour tenter de restituer la nature même et les fonctions de la marionnette.

Il convient, donc, d'établir une relation entre le shaman et le marionnettiste. Quelques éléments trop parcellaires et fragiles ont été proposés mais, a-t-on vraiment cherché dans cette direction ? Historiens et archéologues n'ont pas obligatoirement apporté une attention véritable à ces questions. Le shamanisme et certains de ses rituels nous sont apparus remarquablement proches d'une pratique artistique, de rites dont les formes côtoient parfois celles du

spectacle, et se concentrent autour d'un "artiste inspiré" utilisant dans son jeu des objets animés.

La relation du shaman à l'objet, auquel il va apporter la présence d'un esprit et d'une vie, ne nous amène-t-elle pas à nous réinterroger sur la définition même de la marionnette ? Le voyage extatique du shaman en présence d'un groupe humain ne constitue pas un exercice, ne se résume pas à une "performance", ne se réduit pas à un "évènement". Qu'avons-nous à en apprendre sur le sens même d'un spectacle ?

Un art peut-il trouver un sens autour d'une formule résumant un choix idéologique ou d'une simple recette ? La croyance dans les vertus d'un rythme sauveur, dans l'affirmation rationaliste de la nécessité de manipuler les formes et les concepts dans une recette spontanéiste consistant à s'émerveiller pour tout ce qui "bouge". On peut opposer à cela la formule de Kantor :

La vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort, au travers des apparences, de la vacuité, de l'absence de tout message⁶¹.

On peut, bien sûr, voir là l'art du shaman-marionnettiste donnant à un bout de bois la signification même du combat pour la vie.

1- Shamanisme et marionnettes : simple métaphore ?

Bien des éléments énigmatiques, morts, mais tellement prêts à accueillir la vie, doivent être ramenés sur la scène. On laissera flotter comme des ombres ces personnages africains, ces "ancêtres" maliens, ces voix d'oiseaux, ces effigies funéraires, ces femmes sorties du tronc de l'arbre, ces marionnettes côtoyant des génies□ On suivra des yeux la fuite des membres de la famille Polichinelle de l'Inde à l'Europe entière, la cavalcade des ombres de Karagheuz autour de la Méditerranée. Au cœur du monde, Parusha, le géant indien démantelé, manipulé donnera son corps en morceaux pour

⁶¹

Tadeusz KANTOR, *Le Théâtre de la mort* (1977), édit. L'Age d'Homme, 2004. p. 221.

créer les hommes. Les représentations des morts, en Amérique Centrale, fuiront devant les Espagnols pour aller se terrer, à l'abri des destructeurs d'idoles. Bernardino de Sahagun en citant un long récit en langue *nahuatl* (documents conservés aux bibliothèques du Palais Royal et de l'Académie Royale de Madrid) recueilli au Mexique, décrit le *teukui kuizti*, "celui qui fait danser et apparaître les dieux" en citant une formule qui pourrait aussi bien être chinoise et présente un "saltimbanque" et magicien précolombien. Partout, la marionnette trouve ses sources dans le culte des morts, non dans le morbide, mais dans la promesse de régénérescence.

Un autre bond dans le temps et l'espace, et nous voilà de nouveau avec le shaman-marionnettiste de Brno, en République tchèque : l'homme est un Néanderthalien, ce qui me le rend, curieusement, par méfiance à l'égard des *sapiens sapiens*, sympathique, a vécu vingt cinq mille ans avant notre ère, a été le seul à être inhumé hors de l'habitat et avec aucun objet ressemblant à une arme, contrairement aux autres défunts. Il est accompagné de bijoux, de petits objets divers, "jouets sacrés" et d'une statuette articulée, en os, portant des traces de manipulation⁶².

En Chine, apparaît ce groupe de *yong* d'époque Han, découvert en 1979, des personnages de taille humaine constitués de treize pièces de bois articulées, portant des perçages, des orifices qui permettent de penser à l'utilisation de ficelles destinées à une manipulation. Il ne faut pas exclure la possibilité que l'animation de ces *yong* puisse relever plus de l'automate que de la marionnette⁶³. Kristofer Schipper signale à propos des "chiens de paille", ces substituts de corps véritables, qu'ils ont permis d'effectuer des rites sur des "corps de remplacement". Une controverse, qui semble avoir impliqué Confucius, mais il s'agirait plutôt de Mencius, concerne le caractère immoral de ces objets. En vérité, la controverse ne porte

⁶² Martin OLIVA, *La Tombe du paléolithique supérieur de Brno II, une contribution aux origines du shamanisme*, Archéologické rothledy XLVIII, Prague, 1996.

⁶³ Frédéric HEDUIN, catalogue de l'exposition *Marionnettes et ombres chinoises*, Théâtre d'Animation Picard, 2000. p. 2.

pas tant sur les chiens de paille, vieille tradition, mais sur les figurines *yong* :

Ces substituts de paille n'ont qu'une lointaine ressemblance avec des êtres réels, tandis que les figurines *yong*, qui possèdent des mécanismes articulant leurs membres sont par trop réalistes et donc immorales⁶⁴.

En 1979, des archéologues découvrent un groupe de *yong* d'époque Han :

Ces figurines de bois de taille humaine présentent des particularités techniques qui permettent d'émettre l'hypothèse qu'elles aient pu être animées comme des marionnettes. En effet elles sont constituées de treize pièces de bois, articulées les unes avec les autres, assurant aux *yong* des mouvements semblables à ceux d'un être humain. De plus un certain nombre d'orifices ou trous aménagés ou percés le long des membres et en bas du torse suggèrent qu'ils servaient de guide à des ficelles ou cordes, créant ainsi un mécanisme de manipulation du sujet⁶⁵.

On se souvient aussi de ces curieuses statuettes, les guerriers nus de *Jing*, découverts en 1990, dans une nécropole, à Yangling, celle de Jindi, père de l'empereur Wudi. Elles étaient nues, sexuées, faites pour être habillées, articulées, datant d'environ 141 A. C. Pas de trace, là, de manipulation mais, à cette époque où vont disparaître les mannequins funéraires, on sait, d'après les annales des Han, qu'apparaissent les marionnettes à fils. Ajoutons à cela le mot, *kuilei*, désignant les "gardiens de tombe", mannequins funéraires, les danses d'exorcisme, les marionnettes.

On ne reviendra pas sur le débat autour de l'antériorité éventuelle des marionnettes sur les comédiens à l'opéra et les arguments de Sun Kaïdi⁶⁶ sinon pour rappeler que la présence d'un dieu en scène sous la forme d'un comédien, fut-il masqué, pose, sans doute, plus de problèmes (Il faut "se prendre pour la divinité"), que d'affirmer que celle-ci investit la marionnette qui la représente. Le shaman ne commet, en la matière, aucune transgression. Il se situe dans son rôle, à la fois au service du dieu et des fidèles. Il n'en serait pas de même si un prêtre catholique communiquait du

⁶⁴ Kristofer SCHIPPER, *La Religion de la Chine* □ , *op.cit.*, p. 231.

⁶⁵ Frédéric HEDUIN, *Marionnettes et ombres chinoises*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁶ SUN KAIDI, *Kuilei xi Kaoyuan*, Shangaï, 1952. (Sur l'origine du théâtre de marionnette, écrit entre 1940 et 1944).

mouvement au bras d'une statue de saint pour simuler un "miracle" ! Le shaman fait ce qu'on attend de lui et, quelque soient ses méthodes, il ne triche pas. Enfin, Mircea Eliade et divers témoignages ont décrit le jeu des shamans avec des personnages de bois, des oiseaux de bois, la façon dont ils les font parler, chanter en contrefaisant leur voix.

2- Les mythes théâtralisés : "les scènes où l'on joue les dieux"

Jacques Pimpaneau consacre une part importante de son travail au *Nuoxi*, théâtre sacré qui manifeste le passage d'une cérémonie rituelle à une représentation dramatique de la religion :

Dans l'Antiquité, existait une cérémonie d'expulsion des pestilences. Le principe de ce rite a persisté tout au long des siècles mais il a pris des formes diverses avec le temps et des influences variées. Dans le nord de la province du Sichuan par exemple, un homme qui connaissait les formules contraignantes pour faire descendre des divinités sur terre, montrait d'abord celles-ci sous forme de marionnettes à fils qui les représentaient au ciel. Puis lui et son assistant portant chacun un masque terrifiant, se livraient à des danses acrobatiques jouant le combat entre un dieu puissant et un démon. Celui-ci, après plusieurs essais pour esquiver les coups du dieu, en grimpant par exemple aux piliers, finissait par s'enfuir, vaincu. La cérémonie était complétée par un personnage déguisé en Guan Yu qui parcourait le village à cheval pour nettoyer tout le lieu, rien qu'en se montrant⁶⁷.

On remarquera que, de nouveau, l'objet mort représente la divinité et passe au statut de dieu vivant parmi les hommes dans son état de marionnette grâce à celui qui l'appelle à s'en emparer. La marionnette anticipe la présence de comédiens-prêtres masqués. Le statut des danseurs des troupes de Nuoxi actuelles est particulier. Les officiants ne sont pas des prêtres taoïstes, même si des éléments de leurs costumes les apparentent à ceux-ci. A l'occasion des rites destinés à consacrer un nouveau masque (on dit : "ouvrir le regard") la présence d'un prêtre taoïste est alors indispensable. On justifie la présence et l'utilisation d'un masque. Parce qu'on a évoqué le rôle d'un chef de l'Eglise Taoïste dont l'exorcisme avait abouti à

⁶⁷

Jacques PIMPANEAU, *Chine. Mythes et Dieux*, op. cit., p.324.

fendre le crâne de soldats devenus dieux des pestilences, on les représenta sous la forme d'un masque. Trois frères qui vengèrent leur père en mettant à mort les démons montèrent ensuite au ciel. Leurs seuls visages apparurent aux villageois à travers les nuages. Ils furent donc conservés parmi les hommes sous forme de masques permettant de chasser les démons. Qu'une marionnette, par contre, représente sur terre une divinité va de soi et cela n'a pas à être justifié.

Les dieux principaux de Nuoxi forment une trinité et l'on sent, là, l'influence déterminante du taoïsme religieux dans les provinces où il est traditionnellement fort. On retrouve des pratiques et des influences similaires avec le théâtre rituel de la province du Anhui : des danses d'exorcisme avec des marionnettes. Il en est de même dans le Fujian et à Taiwan avec Zhong Kui, ou dans le Guangdong avec Zhao Xuantan. Jacques Pimpaneau cite la formule qui définit les ballets joués avant l'opéra à l'occasion de représentations offertes aux divinités à l'occasion d'une fête : "La scène où l'on joue les dieux" (*bansciansi*) "Jouer", mot clef de la pratique shamaniste trouve là un sens sur lequel il faudra revenir. La transmission de pratiques anciennes a pu se faire plus facilement dans les campagnes des provinces où les vieux shamans de l'Antiquité ont été remplacés par les prêtres taoïstes qui ont repris les rites d'exorcisme. Là où ce personnel religieux des origines a laissé la place à des lettrés confucéens, les transmissions des cultures populaires se sont, sans doute, déroulées de façon nettement moins favorables.

Il faudrait approfondir la présence du rire dans ce théâtre. Des prêtres jouent les dieux dans un théâtre religieux, éventuellement devant un temple et se livrent à des plaisanteries à caractère sexuel avec une assez lourde insistance. Cela peut surprendre... ou choquer ! Jacques Pimpaneau résume bien la question sur laquelle il faudra revenir, en écrivant :

Le rire, pas seulement en Chine, a toujours eu un pouvoir d'exorcisme (...) Un fantôme ou un démon devenu risible perd par là

sa puissance, le rire dissipe les terreurs de la nuit⁶⁸.

Il faut, enfin, revenir sur les Empereurs des Quatre Orient de l'Antiquité devenus rois-gardiens du bouddhisme finalement intégrés dans la projection céleste de la bureaucratie impériale confucéenne. Là aussi, il est possible de voir comment et pourquoi on a adapté la description du ciel, les mythes qui y sont liés. Mais il importe de tenter de remonter aux formulations d'origine dont la trace, parfois vivante, a pu se conserver dans les régions de Chine peuplées, en tout ou en partie, de populations provenant d'ethnies minoritaires parfois repoussées dans des zones refuges où elles ont cherché, phénomène classique, à maintenir de vieilles traditions. L'Empereur de l'Est, Taihao, s'appelait à l'origine Fuxi. Il avait formé avec Nüwa le couple créateur des hommes et de la civilisation. Fuxi et Nüwa étaient représentés avec un buste et une tête humaine sur un corps de serpent. On les représenta longtemps, jusqu'à l'époque Han, dans les tombes.

Nuo Gong et Nuo Mu "le père et la mère du *nuo*" (c'est-à-dire de l'exorcisme) sont les divinités principales de la religion populaire dans l'ouest de la province du Hunan. Il s'agit, bien sûr, d'une dénomination locale de Fuxi et Nüwa. Jacques Pimpaneau, qui a bien voulu commenter quelques éléments de ce texte, apporte des données complémentaires :

Nuo gong et Nuo mu sont les ancêtres, car ce frère et cette sœur sont les seuls humains qui ont échappé au déluge. Lui a un visage rouge, car il fut honteux de s'être uni à sa sœur, et il fallu par deux fois un signe des dieux pour qu'il accepte de faire le nécessaire pour que l'humanité perdure⁶⁹.

Ces divinités sont représentées sur les autels familiaux par des têtes en bois évoquant l'image d'un roi et d'une reine. Ces têtes sont creusées de la même manière que celles des marionnettes à fils ou à tige. A l'occasion des rites, ces têtes sont montées sur une structure en bambou et habillées. L'image qui représente le dieu va,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁶⁹ Jacques PIMPANEAU, lettre à Alain Guillemin, 28 avril 2011.

dès lors, devenir le dieu⁷⁰. Le mythe local fait des deux divinités un frère et une soeur qui, confrontés au dieu du tonnerre, l'aident par pitié. Ils sont sauvés du déluge par les graines de gourdes offertes par les dieux qui produiront des Calebasses devenues embarcations. Ils devront s'unir pour perpétuer le genre humain. Le tonnerre, le déluge, les graines de la régénérescence, les Calebasses au vide productif et salvateur, l'inceste enfin, comme source de la survie de l'humanité : une étonnante accumulation d'éléments pour fonder des rites d'exorcisme et de fécondité.

Qui étaient donc ces Empereurs des Quatre Orientes des origines que remplacèrent les influences bouddhistes et confucianistes ? L'Empereur du Sud, Yandi était également celui du soleil et du feu. Il semble également avoir favorisé l'apparition de l'agriculture et fondé la médecine traditionnelle. A l'Ouest, l'empereur Shaohao et ses fils dominaient les eaux, le soleil couchant. Un fils, un tigre ailé, présidait aux exorcismes.

Fuxi, empereur de l'Est, était décrit avec un corps de serpent et apporta aux hommes le feu, la technique de la cuisson, les *Huit Trigrammes*.

L'Empereur du Nord, Zhuanxu, administra le royaume des oiseaux, assisté de Yugiang, les forces de la mer et du vent. Puis il devint Empereur du Centre, provoqua l'apparition des riches et des pauvres, instaura le statut inférieur des femmes. Ses fils furent des monstres dangereux apportant toutes les grandes calamités. On voit donc que ces dieux primordiaux représentaient les grandes forces naturelles avant de patronner les mutations fondamentales, pas toujours les meilleures de la Préhistoire de l'humanité. Il subsista dans le taoïsme religieux la croyance dans l'influence des étoiles aux côtés de l'acceptation de la réalité de la bureaucratie céleste. Mais le Taoïsme a largement perpétué, directement ou en côtoyant la religion populaire, les formes anciennes et l'habitude avec les marionnettes de "jouer les dieux".

⁷⁰ Rituel enregistré en vidéo en 1993. Copies au Musée Kwok on et à l'INALCO.

De nombreuses descriptions entretiennent l'ambiguïté : parle-t-on de marionnettes ? S'agit-il d'automates ? De nombreux témoignages attestent de la présence de ces derniers comme "gardiens de tombes", effigies funéraires animées, avant d'être utilisées au palais de l'empereur, par exemple. Yangdi, en l'absence de sa concubine, la conservait auprès de lui sous la forme d'un automate ou d'une marionnette, capable de se lever, de marcher, de lui servir à boire□

L'ombre de Dame Li "inventée" par un magicien taoïste, Shao Weng, ancêtre des montreurs d'ombres venait consoler, dit-on, le Fils du Ciel de la mort de cette femme. Liu Jilin synthétise la portée du contenu de cette "invention" (il y en eut d'autres !) de la marionnette d'ombre :

La mort, le souvenir, l'image, les esprits et les magiciens, l'amour et enfin l'histoire simple et brève : la marionnette d'ombre tout entière s'y résume⁷¹.

Un autre empereur, Minghuang (712-756) a laissé un poème sur une marionnette à fils :

Du bois sculpté et des fils suspendus forment un vieillard.
Sa peau ridée, sa couronne de cheveux sont aussi vraies que la réalité.
Après avoir été manipulé un moment, tout s'arrête, il ne reste plus rien,
Encore semblable à la vie humaine, qui n'est qu'un rêve⁷².

On remarquera l'insistance sur le réalisme de la représentation humaine par une marionnette à fils. Ici, le propos ne s'arrête pas à l'idée naïve, "on dirait des vrais". La marionnette vient illustrer, au mieux, l'idée bouddhiste selon laquelle la réalité matérielle n'est qu'un leurre, une illusion. Le merveilleux, dans la poupée animée, ne se situe pas dans le fait qu'elle crée l'illusion du monde réel mais qu'elle révèle surtout, le caractère illusoire de la réalité. Les descriptions d'après lesquelles on ne peut discerner la nature exacte du personnage (automate ? Marionnette à fils ? Autre technique ?) montrent surtout une chose : il importe de saisir cette

⁷¹ LIU JILIN, *Le Théâtre d'ombre chinois*, éd. Aurore, 1988, p. 7. Traduction anonyme.

⁷² Jacques PIMPANEAU, *Des poupées à l'ombre*, *op. cit.*, p. 10.

image de la vie fugitive, et non de comprendre et d'analyser. "Lorsque le Sage montre la lune, le fou regarde le doigt".

Il reste que si automates et marionnettes ne peuvent se voir confondus, ils ont pu, les uns et les autres, exprimer le fait que le mannequin funéraire ou la statue du dieu constituent, avant tout, un réceptacle capable de permettre la présence vivante de celui qui est représenté. Bien sûr, cela ne se limite pas à l'enceinte de la cour. Jacques Pimpaneau décrit⁷³ un automate de bois sur la place du marché, à Hangzhou, un bonze demandant l'aumône et remerciant d'un mouvement de tête, chaque fois qu'une pièce venait tomber dans son escarcelle. Les descriptions d'automates abondent, par exemple ceux de Ma Jun, sous l'empereur Mingdi (227-239), capables de jouer les *Cent attractions*. Les marionnettes, avec des danses, des numéros de jonglerie, d'acrobatie, se sont également exprimées dans ce domaine. Les *Cent attractions (bai xi)*, les danses rituelles des magiciens (*Fangxiangshi*) interprétées ensuite par les marionnettes sont passées de l'offrande aux dieux à la distraction destinée aux hommes, sans qu'on puisse pour autant parler de spectacle, en tout cas pas sous une forme dramatique. On conservera à l'esprit que la trace de ces glissements subsiste. Une troupe peut venir chasser les mauvais esprits d'un lieu avant son inauguration et jouer "battre le chat" en l'absence de spectateurs avant de présenter *Le serpent blanc*, par exemple, pour le public, devant le temple.

Jacques Pimpaneau⁷⁴ propose un exemple, montrant l'influence réciproque de l'opéra et du théâtre de marionnettes, en se refusant à prendre position au sujet de l'antériorité de l'un par rapport à l'autre, tant les éléments probants s'avèrent fragiles. Cet exemple, sans détruire l'interprétation qui en est faite, nous semble pouvoir amener à d'autres conclusions. Une pièce humoristique de l'opéra de la province du Hubei présente deux veilleurs de nuit qui parcourent la ville en frappant sur un gong et en entrechoquant deux blocs de bois. Ils s'amusent à imiter les marionnettes d'ombres en se tenant de

⁷³ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 129.

profil. On peut se demander si l'utilisation de gongs et de percussions de bois, n'induit pas, dans la proximité avec l'orchestre du théâtre d'ombres, ce jeu des veilleurs. Pour pousser la plaisanterie plus loin, il manque le tambour, rythmant le jeu des ombres. Or, nos deux compères se mettent à chanter et, en particulier, ce refrain étonnant : "Pressons notre cheval à monter l'escalier" ! Un passant leur fait remarquer qu'on a rarement vu cet animal se livrer à cet exercice. Les veilleurs lui répondent : " Dans le théâtre d'ombres, c'est comme ça, les hommes peuvent s'élancer dans l'atmosphère et les chevaux avancer sur les nuages". Sa force, en effet, consiste à pouvoir représenter le rêve, le monde fantastique sans difficulté. Le cheval n'aura pas besoin de "grimper l'escalier" pour aller "avancer sur les nuages". Mircea Eliade synthétise ici la fonction shamanique de l'animal :

(□) psychopompe et funéraire, le cheval facilitait la transe, le vol extatique de l'âme dans les régions interdites. La "chevauchée" symbolique traduisait l'abandon du corps, la "mort mystique" du chaman⁷⁵.

Le thème s'avère des plus riches. Dans un mythe iakoute, un "diable" percera son tambour de trois trous avec son bâton, en fera un cheval à trois pattes qu'il montera pour partir vers l'Orient. Eliade cite également le fait que les tambours de shamans, réalisés avec une peau de cet animal, deviennent le cheval qui permet l'ascension céleste. Ce cheval-tambour est décrit par son propriétaire comme ce qui lui permet de transporter les âmes. Le "cheval à huit pattes" sera souvent évoqué, les représentations de la tête de l'équidé sur un bâton sont nombreuses dans le matériel utilisé pour les cérémonies. Le thème, très riche, est abondamment documenté par Mircea Eliade et la phrase de nos deux compères peut donc être lue de deux manières non contradictoires : le théâtre d'ombres permet de tout montrer sans se voir arrêté par les contraintes triviales du respect du réalisme. Il permet, également, la réalisation du vol shamanique, sous la forme, pour le spectateur du "vol en esprit". L'escalier doit, lui

⁷⁵ Mircea ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques de l'extase*, op.cit., p. 366.

aussi, être dégagé de la réalité matérielle qu'il évoque. Il peut nous renvoyer au sept (ou neuf) "marches sur l'axe du monde permettant l'ascension céleste". Néanmoins la formule, "le cheval céleste est dans l'escalier", mériterait une place parmi les productions surréalistes.

On a vu, le théâtre d'ombre accompagner les armées de Gengis Khan ou de ses successeurs, des généraux ou des empereurs s'y intéresser pour ses récits des combats et des grandes batailles, sa capacité à "raconter des histoires de tous les temps par une seule bouche, faire mouvoir des deux mains un million de soldats"⁷⁶ selon l'adage des montreurs d'ombres chinois. On a pu dire également que le théâtre d'ombres, depuis la dynastie Song où il jouait des pièces inspirées des *Trois Royaumes*, dans lesquels les batailles et les combats tenaient une place centrale a influencé l'opéra qui s'est mis ensuite, lui aussi, à représenter ces affrontements guerriers avec, bien sûr, beaucoup plus de difficultés. Il faudrait également, en se refusant à séparer, à toute force, les genres, intégrer le rôle des conteurs qui ont pu narrer des grandes batailles, dont on sait qu'ils en montraient des représentations, qui ont pu animer les images sur un écran d'ombres et passer ainsi du récit aux premiers éléments de jeu dramatique. Là encore, on sait que les chefs de guerre ont toujours aimé les cérémonies et les actes propitiatoires avant les affrontements décisifs. Les images d'une bataille célèbre, sous la direction d'un personnage historique ou mythique, pouvaient aussi avoir cette fonction. En ce sens, le goût de Gengis Khan pour le théâtre d'ombres n'apparaît pas comme une simple lubie.

Enfin, nous avons vu comment la musique et ses instruments pouvaient avoir déclenché chez les deux veilleurs de nuit la représentation métaphorique de leur fonction de rôdeurs, d'ombres nocturnes avec le théâtre de silhouettes. Le même exemple amènera à une réflexion sur modernité et tradition ainsi que sur art de cour et art populaire. Sous la dynastie Tang, deux types de musiques

⁷⁶

LIU JILIN, *Le Théâtre d'ombre chinois, op. cit.*, p. 4.

classiques cohabitent : une musique traditionnelle, chinoise qui, passée de mode deviendra populaire, souvent paysanne et les formes modernes apportées *via* la route de la soie et par les conquérants venus de l'Asie Centrale. La musique chinoise traditionnelle, devenue populaire, en ce sens "déclassée" s'enrichira de mélodies paysannes, constituera le support du théâtre de marionnettes avant de reprendre pied parmi les élites par l'intermédiaire de l'opéra. Une forme artistique ancienne, parfois savante, a été enfermée, rejetée dans un contexte sociologique rural qui a fait preuve de "conservatisme" mais a su l'enrichir de ses propres apports d'airs et chansons villageoises. Cette musique liée très vite au théâtre de marionnettes est revenue à la cour par cet intermédiaire ou par celui de l'opéra qui lui a emprunté instruments, mélodies, et formes. Tout cela, évoluant d'un monde à l'autre, d'une époque à la suivante, d'une classe sociale à l'autre, se colorant d'apports religieux divers, ne peut, on l'imagine, que laisser perplexe l'historien idéologue officiel contemporain chargé d'étiqueter convenablement le phénomène. On se souviendra du fait que la présence, à la cour ou dans l'aristocratie, des théâtres de marionnettes, préférés à d'autres types de spectacles, était motivée par la disparition des artistes derrière un écran ou un castelet et n'apparaissant pas, ainsi, aux yeux du public féminin.

Ironie de l'histoire, le théâtre de marionnettes, on l'a vu, a été le "cheval de Troie", autre cheval, de la pénétration d'une culture exportée par la Russie soviétique, d'un "modernisme" réduit au tube fluo et à la sono remplaçant les "lanternes merveilleuses" et les musiciens de l'orchestre classique chinois. Tout cela a mené à "perdre son âme" pour continuer à côtoyer l'univers mental shamanique.

3- Les lettrés confucéens et le shamanisme

Le bouddhisme chinois, relevant majoritairement du Mahayana s'est, sans difficulté majeure enrichi du fonds de culture shamanique préexistant dans le monde chinois. Le taoïsme a hérité,

au moins, des pratiques de guérison, de divination, d'exorcisme, de magie léguées par les shamans. Il n'a pas rejeté l'idée du vol magique dans le monde des esprits. Le confucianisme semble avoir situé ces pratiques dans la forme même de certains rites.

Joël Thoraval⁷⁷ met en lumière les origines du corps des lettrés confucéens qui semblent avoir été recrutés parmi les représentants de la culture des shamans et cite les chercheurs chinois qui ont travaillé sur ce sujet⁷⁸. Zhang Taiyan (1869-1935), lettré révolutionnaire, s'attache à combattre la volonté de donner au confucianisme un rôle de religion d'état. Pour cela, cet opposant exilé au Japon, juge nécessaire de prendre de la distance avec le phénomène qu'il analyse en abordant la relation de Confucius à son époque. Son écrit, *L'Origine des ru* lui permet de montrer que ces clercs (les *ru*) eurent une existence antérieure à celle du maître. Ces magiciens sont décrits comme capables de danser et de proférer des invocations pour provoquer la pluie. Le Chinois Hu Shi, qui fut étudiant aux USA de 1910 à 1917, marqué par Dewey et le pragmatisme, va encore plus loin, en 1934, avec son *Explication sur les ru*. Pour lui, ces lettrés sont des clercs, spécialistes des rituels de la dynastie des Shang et cantonnés à un rôle de petits magiciens. Ils se sont installés dans ces fonctions après leur soumission à la dynastie des Zhou. Il faudra revenir sur cette question en traitant des marques laissées par le shamanisme en Chine.

Jean-François Billeter⁷⁹ évoque Confucius comme énigme à travers l'ouvrage de Jean Lévi⁸⁰. La dévotion aurait commencé dès la mort du maître, très vite on n'aurait conservé de son oeuvre que l'idée de la piété filiale pour en faire un catéchisme et des "funérailles de véritables messes". Les confucianistes vont passer de l'état de magiciens, qu'étaient probablement les *ru*, à celui de maîtres de cérémonies itinérants. Compliquer les règles et les rites, mettre en

⁷⁷ Joël THORAVAL, "La Tentation pragmatiste dans la Chine contemporaine", in *La Pensée en Chine aujourd'hui*, sous la direction d'Anne Cheng, Gallimard, 2007, p. 103 à 134.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 119, 120 (à propos de Hu Shi et Zhang Taiyan).

⁷⁹ Jean-François BILLETTER, *Etudes sur Tchouang-tseu*, Ed. Allia, 2006. (Chapitre "Confucius : l'enigme") p. 163 à 192.

⁸⁰ Jean LEVI, *Confucius* (2002), Albin Michel, 2003.

scène les douleurs des descendants et aboutir à un "byzantisme protocolaire procure de l'importance et des gratifications" à ceux qui mènent le jeu. Ils vont, en outre, rédiger des traités, constituer les écritures canoniques du confucianisme, justifier la ritualisation de la vie sociale :

Dans la mesure où la conformité est jouée, représentée sous la forme rituellement correcte, son caractère coercitif est occulté par la perfection formelle de l'exécution et de son caractère esthétique⁸¹.

Et Jean-François Billeter commente Jean Lévi en montrant comment ce formalisme ne pouvait amener qu'au dessèchement :

La "vacuité" qui est au coeur de l'idéologie lettrée ne sera jamais comblée, écrit Jean Lévi, sinon par des suppléments d'âme demandés à la cosmologie, au taoïsme et au bouddhisme. Jean Lévi a raison de rappeler le conservatisme foncier du "confucianisme" qui est sorti de là⁸².

Le philosophe Li Zehou mène une réflexion d'un grand intérêt. Dans son parcours personnel on trouvera des jalons nommés Marx, Dewey, Confucius ou Kant. Depuis les années 90, le philosophe vit aux USA mais sa réflexion sur un "confucianisme post communiste" l'a ramené sur le devant de la scène. Il a argumenté sur ce qui lui semble constituer le socle sur lequel la culture chinoise s'est fondée : un "shamanisme rationalisé". Le shamanisme n'est-il pas fondé sur la toute puissance de l'esprit qui vient s'exprimer à travers des pratiques et des rites? Le shaman, désigné par les esprits, bénéficie d'un pouvoir tant religieux que politique. Le geste, la musique, le costume, tout contribue à manipuler l'ordre cosmique.

Li Zehou considère que dans le peuple chinois se situent "les structures profondes du confucianisme" devenues par imprégnation "la partie essentielles de la structure psychologico-culturelle du peuple Han". Il n'en oublie pas pour autant que ce peuple a acquis une identité particulière et une conscience marquées par plus d'un demi siècle de "société socialiste". Et cela doit être pris en compte pour ceux qui veulent voir éclore un nouveau confucianisme contrairement à ce qu'affirme :

⁸¹ *Ibid.*, p. 246.

⁸² Jean-François BILLETTER, *Etudes sur Tchouang-tseu, op.cit.*, p. 176.

(□) la "théorie des trois époques" qui considère la philosophie des Song et des Ming comme le coeur du confucianisme, il convient, pour percevoir les spécificités de la tradition confucéenne, d'opérer un retour aux textes classiques de l'époque pré-impériale. Car, comme je l'ai souvent indiqué, la différence de la Chine par rapport à l'Occident s'enracine dans sa tradition chamanique antique, dans la rationalisation directe du chamanisme originel⁸³.

Le philosophe montre que l'esprit confucéen des origines s'est construit sur l'émotion, le *ging*, la sensibilité, l'émotion artistique et religieuse. Et il ajoute que, après la période classique le *ging*, l'émotion, n'a plus trouvé sa place dans la philosophie chinoise. Comme commente Joël Thoraval:

Le "confucianisme" qui constitue l'arrière-fond de l'intérêt de Li Zehou pour l'approche pragmatiste est donc le produit d'une perspective diachronique, qu'exprime sa reconstitution historique de la tradition. Mais il est aussi l'effet d'une perspective synchronique : l'opposition délibérée à un mouvement philosophique contemporain, représenté par des penseurs confucéens s'étant exilés hors du continent après 1949⁸⁴.

La fin de la Chine-monde et son entrée, qu'on sait bien incomplète, dans les échanges mondiaux, ouvrent des débats, tant sur l'avenir que sur le passé avec des regards nouveaux.

A l'évidence, les idées toutes faites, les jugements *a priori*, les affirmations sans fondement tombent et, de nouvelles réflexions et des recherches longtemps rendues impossibles deviennent d'actualité. Depuis que l'idée poétique, digne de Cyrano de Bergerac, selon laquelle la Grande Muraille serait visible de la lune, fait nettement moins recette, on remet en cause d'autres certitudes... Celles qui concernent la langue, et surtout l'écriture, se voient solidement ébranlées. Là encore, le rôle du ritualisme se trouve au centre d'un débat et le langage du corps de la marionnette, sa gestuelle ritualisée viennent éclairer certaines questions. La langue des marionnettes en Chine, les conditions mêmes d'une écriture pour leur théâtre se posent dans des conditions originales et sans doute

⁸³ LI ZEHOU, *Shuo ruscue sigi* (sur les quatre périodes du confucianisme), in Yuandao, 6, 2000. Cité par Joël Thoraval, "La Tentation pragmatique, dans la Chine contemporaine", in *La Pensée en Chine aujourd'hui* sous la direction d'Anne Cheng, Folio, essais chez Gallimard, 2007, p.125.

⁸⁴ Joël THORAVAL, *La Pensée en Chine aujourd'hui*, op. cit., p. 122.

très riches. Les contributions de Viviane Alleton⁸⁵ et de Chu Xiaoquan permettent de très importantes remises en cause⁸⁶.

Cette notion de "shamanisme rationalisé", déjà évoquée, a une forme très satisfaisante pour l'esprit. Il rend compte de la transformation d'un monde de représentants d'un shamanisme éventuellement dégradé et réduit à des pratiques magiques, à la divination, à une fonction de guérisseur et à un rôle joué à l'occasion des décès et des enterrements, en un personnel traditionnellement appelé "lettrés" (*ru*) qui finiront par constituer l'école confucéenne (*rujia*).

Une réflexion sur les rites funéraires ouvre pourtant des perspectives. On peut tenter d'y distinguer les éléments qui ont constitué le rite avant que celui-ci se fige en une pratique formelle où la précision du geste et la bonne définition de l'acte deviennent une fin en soi.

Trois livres de l'époque confucéenne, celle du personnage historique, sous la dynastie des Tcheou (700 à 200 av. J.C.) permettent d'appréhender concrètement ces questions. Les San Li se présentent de la façon suivante :

- *Li Ki : mémoires sur les bienséances et les cérémonies*⁸⁷
- *Li Cérémonial*⁸⁸
- *Tcheou-Li ou rites des Tcheou*⁸⁹.

Il n'a été possible d'aborder ces textes qu'à travers ce que nous en présente le petit ouvrage de Marc Bonnard et Elisabeth Le Dru qui les cite et, en quelque sorte, les résume⁹⁰. L'ouvrage détaille le rituel dans ce qu'il faut considérer comme un cas spécifique, celui de la mort d'un prince feudataire du premier rang. Tout commence à l'agonie du prince, puis en suivant des périodes, avec des durées de

⁸⁵ Viviane ALLETON, "L'écriture chinoise : mise au point" in *La Pensée en Chine* □ *op. cit.*, p. 241 à 269.

⁸⁶ CHU XIAOQUAN, "Identité de la langue, identité de la Chine" in *La Pensée en Chine* □ *op. cit.*, p. 270 à 299.

⁸⁷ LI KI, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Imprimerie de la Mission Catholique Ho-Kienfou, 1913. Trad. S Couvreur.

⁸⁸ LI KI, *Li Cérémonial*, Imprimerie de la Mission Catholique Ho-Kienfou, 1916. Trad. S Couvreur.

⁸⁹ ANONYME, *Tcheou-Li ou rites des Tcheou*, Imprimerie Nationale, 1851. Trad. Edouard. Biot. Version numérique par Pierre Palpant, collection Les chroniques des sciences sociales.

⁹⁰ Marc BONNARD, Elisabeth LE DRU, *Les Rituels de mort dans la Chine ancienne, Dynastie des Tcheou, 700 à 2000 av. J.C*, Dervy-livres, 1986, p. 16.

jours, de mois, d'années basées sur des chiffres symboliques. L'agonie ne laisse rien au hasard, on nettoie, on arrête les cloches et les musiques, on prépare le deuil avec discrétion, on apporte un soin extrême aux vêtements du défunt et de ceux qui vont porter le deuil. De la ouate de soie, posée sur la bouche, permet de guetter le dernier souffle. On va ensuite procéder au rappel de l'âme, élément des plus importants. La chambre funèbre est préparée avec une précision extrême, puis la toilette du défunt s'effectue avec une grande méticulosité. Les visites de condoléances, leur déroulement, les propos, les gestes, les présents apportés, tout est détaillé.

Avant de revenir à ces questions pour tenter de procéder au "rappel de l'âme" de la marionnette chinoise dans le monde contemporain, le mode de pensée et la culture shamanique doivent permettre une relecture de quelques définitions.

L'une d'entre elles, claire, précise, volontairement très scientifique et rationaliste pourra constituer un bon point de départ à cette réflexion. A partir d'une première formulation d'Alain Recoing, Bensky propose la définition suivante :

Une marionnette est, au sens propre, un objet mobile non dérivé, d'interprétation dramatique, mû soit visiblement, soit invisiblement à l'aide de n'importe quel moyen inventé par son manipulateur. Son utilisation est l'occasion d'un jeu théâtral⁹¹.

Si l'on veut bien élargir un peu la dernière phrase et considérer que la marionnette peut également s'exprimer avec art dans le domaine de la danse, la définition, claire et précise semble aller à l'essentiel. Il faut bien admettre, pourtant, qu'elle ne prévoit la capacité du personnage à accueillir un dieu ni à devenir l'instrument de pratique d'exorcisme. La formulation de Bensky est-elle seulement "laïque" laissant chacun, avec ses croyances y ajouter la coloration de ses convictions à titre privé ?

En Chine, pour une part de son activité, la définition de la marionnette pourrait devenir : "La marionnette est un objet mobile capable de chasser les démons et dont le vide peut accueillir un

⁹¹ Roger-Daniel BENSKY, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, op.cit., , p. 22.

dieu □ ". Le rite d'exorcisme ne constitue guère un spectacle □ faite, souvent, de spectateur ! Mais, c'est sur ce terreau de la religion populaire mêlant taoïsme, bouddhisme, confucianisme, appuyée sur les temples locaux, que les théâtres de marionnettes ont prospéré, participant aux fêtes et pratiquant séances d'exorcisme et cérémonies funéraires. Le XX^e siècle a introduit une forte rupture en instituant l'idée de religion, selon Vincent Goossaert :

En, Chine, un néologisme, Zong Tiao fut adapté du japonais pour traduire la "religion" comprise comme un système structuré de croyances et de pratiques séparées de la société et organisant les fidèles en églises ! (□) En adoptant le système de "religion" dont le modèle était le christianisme, et la notion complémentaire de "superstition" (*mixin*), les intellectuels ont introduit dans le paysage religieux une coupure radicale et inédite⁹².

Imaginons, pourtant, qu'on transforme cette définition en devinette en demandant d'en trouver le premier mot : "marionnette". "Théâtral" mettra certes sur la voie □ si la personne interrogée veut bien considérer que la marionnette est bien l'instrument d'un théâtre, fut-il spécifique.

La découverte du mot "manipulateur" permettra sans doute de trouver la réponse. Le marionnettiste est généralement perçu comme un "manipulateur", et le terme semble bien réduire sa fonction à celle d'un technicien dans un statut proche de celui qui se consacrera au travail d'éclairagiste. Il participe à un "jeu théâtral" pourtant et l'on regrettera de ne pas user du suranné "montreur de marionnette". Au passage, on notera que le "manipulateur" n'a pas formellement à se voir désigner comme l'inventeur de l'instrument permettant son action. En Chine, le montreur de marionnette est rarement, en même temps, "facteur de marionnette".

Ne faut-il pas considérer simplement qu'on a affaire à un comédien dont la spécialité, s'exprimer à travers un objet ou un personnage animé, en fait un "comédien-marionnettiste". Et si le comédien n'est pas perçu comme celui qui se met en valeur sur la scène (dont on dira qu'il est un "cabotin" en usant de façon péjorative

⁹² Vincent GOOSSAERT, "L'Invention des "religions" en Chine moderne" in *La Pensée en Chine aujourd'hui* □ *op.cit.*, p.188, 189.

du mot picard qui désigne la marionnette !) mais celui qui se met au service de son personnage en lui donnant une "âme", nous voilà revenu à une formulation tout à fait compatible avec celle du "shaman marionnettiste" déjà employée, un peu hâtivement, à l'occasion de telle ou telle description de son art.

Le "manipulateur", même si l'on veut bien laisser de côté le caractère horriblement connoté du terme, évoque le "tireur de ficelle", celui qui communique seulement du mouvement à son personnage. Cela peut, à la rigueur et de façon très restrictive, convenir à celui qui ferait danser sa poupée. Le jeu théâtral implique interprétation, voix □ Une marionnette est un "instrument", comparable au violon par exemple, en ce qu'il permet d'en jouer grâce à un long travail pour aboutir à une maîtrise technique. Les marionnettistes ont souvent besoin de s'entendre rappeler que leur immense talent ne leur interdit pas de ressentir le besoin de travailler leur technique. L'instrument maîtrisé doit permettre, en outre, à l'artiste, s'il n'est pas seulement celui qui domine sa technique, d'exprimer une sensibilité. Il convient en outre d'ajouter que le violon possède une "voix", un son propre. Cela doit être prêté à la marionnette.

Le "miracle" se produit lorsque qu'un vulgaire bout de bois ou de chiffon qui ne "ressemble à rien", va devenir personnage, prendre vie, lorsque ses qualités propres vont se voir transcender. Que le dieu soit descendu habiter ce bout de bois, que s'exprime, là, le *tao*, ou l'art du marionnettiste importe peu □ Cela n'empêche pas de parler, par delà les mots, à peu près de la même chose. La marionnette, nous l'avons vu, en Chine, exprime, de façon symbolique, une tendance au syncrétisme que les monothéismes ont pu, parfois, seulement tolérer.

Un violon peut se voir définir comme une caisse en bois sur laquelle résonnent des cordes frottées sans aborder les qualités propres de l'instrument ou celles du musicien. La marionnette possède, elle, un statut très instable :

Le paradoxe de la marionnette est dans sa capacité d'exprimer plus que le comédien parce qu'elle a moins de moyens ;(□) c'est de nous

découvrir plus largement la vie parce qu'elle ne la possède pas ; c'est de nous faire accéder au rêve parce qu'elle est en bois et de nous obliger à lui donner une réponse parce qu'elle est muette⁹³.

écrit André-Charles Gervais. Elle crée un trouble parce qu'elle est autre mais surtout parce qu'on sait bien que la vie lui est prêtée. Le jeune enfant, en un regard peut voir celui qui fait vivre la marionnette. Cela n'empêche pas, pour lui, que le personnage soit vivant. L'attitude de l'adulte restera, souvent, rationaliste en apparence comme pour masquer le trouble, souvent une peur exorcisée par le rire. Le travail de Bensky aboutit d'ailleurs à corriger ou compléter sa définition de la façon suivante : "La marionnette est une virtualité expressive n'ayant aucune ipséité autre que formelle. Elle est devenue un être par la vertu créatrice du jeu"⁹⁴. L'utilisation du mot "jeu" dont nous avons vu l'usage fort par les marionnettistes et le caractère central dans la culture shamanique donne en effet la clef permettant d'ouvrir à la vie la définition citée du même auteur.

Gaston Bachelard nous donne une description de ce qui se joue dans la marionnette, au moment où se rencontrent ce qu'y projette l'artiste et ce qu'y trouve le spectateur (Il cite une page de Hermann Hesse publiée dans la revue *Fontaine*, N°57, page 725) :

Un prisonnier a peint sur le mur de son cachot un paysage : un petit train entre dans un tunnel. Quand ses géôliers viennent le chercher, il leur demande "gentiment qu'ils attendissent un moment pour que je puisse entrer dans le petit train de ma toile afin d'y vérifier quelque chose. A leur habitude, ils se mirent à rire, car ils me regardaient comme un faible d'esprit. Je me fis tout petit. J'entrais dans mon tableau, montais dans le petit train qui se mit en marche et disparut dans le noir du petit tunnel. Pendant quelques instants, l'on aperçut encore un peu de fumée floconneuse qui sortait du trou rond. Puis cette fumée se dissipa et avec elle le tableau et avec le tableau ma personne"□ Que de fois le poète-peintre, dans sa prison, n'a-t-il pas percé les murs par un tunnel ! Que de fois peignant son rêve, il s'est évadé par une lézarde du mur ! Pour sortir de prison tous les moyens sont bons. Au besoin, à elle seule, l'absurdité libère⁹⁵.

Lorsque le spectacle permet par la rêverie, de s'absenter, lorsque le marionnettiste est devenu autre et voit son esprit altéré,

⁹³ André-Charles GERVAIS, *Marionnettes et marionnettistes de France*, op. cit., p. 35.

⁹⁴ Roger-Daniel BENSKY, *Recherches sur les structures*□, op. cit., p. 79.

⁹⁵ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace* (1957), Quadrige PUF, 2001, p. 141, 142.

pour reprendre une formulation de Bensky, un élan se crée, des réponses sont apportées aux questions posées par "le bout de bois". Claude Levi-Strauss permet clairement d'expliquer les conditions d'une rencontre fructueuse entre la maîtrise scientifique d'une technique et le caractère magique de ce qui est apporté par l'artiste :

L'art s'insère entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps un objet de connaissance⁹⁶.

Il est intéressant d'appliquer à l'art de la marionnette des définitions qui ne lui ont pas été spécifiquement destinées□ ou qu'on n'a pas formulé à partir d'*a priori* ou de jugements restrictifs à son sujet. La présence de la marionnette mise en "jeu", de cet autre qui révèle la vie, en fait un "objet de connaissance".

4- Le shaman : un artiste inspiré

Mircea Eliade conclut son ouvrage sur le shamanisme en montrant, rapidement, ce qu'a pu apporter cette culture aux contes, à l'imaginaire, aux récits de parcours initiatiques, à la littérature épique avec des emprunts aux récits de voyages et d'aventures dans des mondes surhumains. Il ajoute à cela des commentaires très lumineux sur la création linguistique et poétique du shaman qui parle avec les plantes, les bêtes, utilise des termes venus d'autres langues. Il constitue un langage secret, un monde clos, un univers personnel :

C'est à partir de créations linguistiques de cet ordre, rendues possibles par l'inspiration" pré-extatique, que les "langages secrets" des mystiques et les langages allégoriques traditionnels se sont cristallisés plus tard⁹⁷.

A partir des mêmes sources, nous avons pu voir comment, à partir du sacrifice d'un cheval, le shaman construisait un rituel comprenant de nombreuses caractéristiques propres à la fois à la

⁹⁶ Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Plon (1962), Agora Pocket, 1990, p. 366.

⁹⁷ Mircea ELIADE, *Le Chamanisme*□ *op. cit.*, p. 397.

cérémonie et au spectacle : "jouer" les dieux ou les esprits implique aussi des formes proches du jeu dramatique. On développe, là, aussi, une "liberté surhumaine".

Mircea Eliade conclut l'épilogue de son travail avec la phrase suivante :

Quel beau livre on pourrait écrire sur les "sources" extatiques de la poésie épique et du lyrisme, sur la préhistoire du spectacle dramatique et, en général, sur les mondes fabuleux découverts, explorés et décrits par les anciens chamans⁹⁸.

La singularité de cette culture shamanique dans le monde chinois se trouve sans doute, surtout, dans l'affirmation, chez l'extatique, d'un univers personnel et dans la revendication d'une liberté aux sources souvent surhumaines. Par delà même les croyances autour desquelles elle s'est bâtie, la culture shamanique, seule, rend compte de la pratique réelle du marionnettiste dans son rapport à l'objet animé, sa relation à son public, sa problématique personnelle écartelée entre son rôle unique et central et la nécessité qui lui impose de gommer son existence au profit de celles qu'il sert.

5- Une forme artistique dépassée ?

Il convient d'aborder avec la plus grande prudence l'analyse de ce qui a pu mener à un profond recul de l'importance de l'art de la marionnette en Chine. On ne peut guère douter des conséquences de la "révolution culturelle" sur la situation des théâtres. Le bilan désastreux ne souffre pas débat. On ne peut qu'être plus prudent sur ce qui s'est passé entre 1949 et 1966. On peut estimer que la période 1949-1956 a plutôt été faste, avec une orientation politique soutenant les formes culturelles nationales quelque peu débarrassées de leurs marques "féodales" en opposition à la culture "occidentale et bourgeoise". Les chiffres donnés en 1955 par la revue *Hi-Kin Pao (Revue des théâtres)* comptabilisent sur 22 provinces 2054 troupes et 11 147 artistes. Nous avons vu que cinq pour cent d'entre elles sont professionnelles. Les paysans qui

⁹⁸ *Ibid.*, p. 397.

constituent les autres en tirent bénéfice, un complément de ressources, même si cela est loin de pouvoir les faire vivre. On a l'impression que le pouvoir, à l'époque, a mis en œuvre une politique de soutien, d'échange d'expérience, de formation. Avec le "grand bond en avant", le "mouvement des cent fleurs", la situation a-t-elle été rendue plus difficile comme conséquence de la pression idéologique plus marquée dans les campagnes accompagnant la tentative d'industrialisation en milieu rural ? Par ailleurs, la période 1911-1949 a-t-elle eu pour conséquence un recul de la marionnette lié aux difficultés de la religion populaire, conséquence de l'action des républicains contre les "superstitions" ? La chose est fort probable mais difficile à mesurer.

En quoi, simplement, en Chine comme en Europe, en milieu urbain tout au moins, le progrès a-t-il fait percevoir le théâtre de marionnettes comme une survivance du passé ? On ne se risquera pas à imaginer l'avenir, celui de la marionnette qui passerait aussi par des pronostics sur l'avenir économique et politique du pays. Comment un pays dirigé par les communistes peut-il concurrencer victorieusement les grandes puissances capitalistes mondiales et, grâce à ses excédents commerciaux, soutenir l'économie mondiale et racheter des entreprises américaines ! Comment le pays sortira-t-il de sa situation paradoxale ? Un beau sujet de spectacle pour les marionnettes, après une cérémonie destinée à chasser les démons de la corruption.

Bien évidemment, parier sur ce que sera dans l'avenir la religion des Chinois, leurs pratiques, le lien éventuel que la marionnette pourra conserver avec cela n'a guère de sens. Mais une réflexion dépassant l'histoire et les fondements de la marionnette en Chine, si elle sait se dégager de la légende dorée ou de jugements hâtifs, peut permettre de respecter très librement des traditions capables de conserver un sens ou d'en trouver de nouveaux. Le pire serait, en Chine, comme ailleurs, d'aboutir à une survivance folklorique et je n'entends pas, par là, la nécessité de conserver une mémoire vivante de pratiques menacées. L'histoire de la Chine, de ses cultures, de sa littérature, ses contes, légendes, romans, son

théâtre peuvent, sans doute, être maintenus en vie par les marionnettes.

Les traditions régionales avec leurs musiques et leurs langues sont-elles capables de porter, un jour, des particularismes ethniques, culturels, linguistiques en recherche d'affirmation ?

6- Un héros comique ou satirique ?

On peut s'étonner de ne pas trouver trace, ou presque, dans le petit monde de la marionnette chinoise d'un personnage populaire différent des héros mythiques, des grands personnages historiques ou des personnages connus du répertoire théâtral.

Lorsqu'on s'est intéressé, en Europe, dans les années 1930, aux traditions de marionnettes populaires en train de mourir, des folkloristes ont donné une importance considérable, sans doute excessive, à des héros comiques. Polichinelle, Jacques à Lille, Guignol, Petrouchka, Punch, Pulcinella, Kasperl ont été mis en avant. On a souvent alors surchargé les signes particuliers, l'usage fait par ces héros d'une langue régionale ou d'un dialecte. Des témoignages nous montrent que lorsque Tchatchés le Liégeois entra en scène, c'était souvent pour meubler pendant qu'on réglait un problème technique en coulisse. Il pouvait faire rire mais, parfois, des spectateurs s'impatientaient pressés de connaître la suite du drame de combat historique.

Li Jilin avec la photo de "Notre aîné, fils du maître", personnage de l'époque de la fin de la dynastie Qing (théâtre d'ombres de Beijing, école de l'Est) nous présente un personnage rieur, fortement maquillé et surtout armé d'un grand bras et d'une énorme main. La légende le présente comme le premier disciple de Guanyin, Déesse de la Miséricorde. Il la suivit, lorsqu'elle traversait la mer des peines et des misères, et l'aida à secourir ceux qui souffraient. En scène, il joue un rôle de bouche-trou destiné à faire rire pour meubler agréablement la scène, parfois pour détendre l'atmosphère. On peut le percevoir seulement comme clown ou bouffon. La grande main placée très bas est, bien sûr, suspecte

d'être un symbole phallique. Légèrement bossu, le personnage fait inévitablement penser à Karagheuz, le Turc. Jacques Pimpaneau cite le témoignage de Camille Poupeye qui décrit un théâtre, à Pékin, au début du XX^e siècle :

Il n'est plus rare de voir, à l'un ou l'autre carrefour, un attroupement de gosses à la tête rasée, qui suivent, avec une attention religieuse et parfois avec une excitation amusante, les prouesses des petites poupées de bois et d'étoffes qu'un montreur, appelé M. Kwo (ce qui signifie tête chauve), manipule avec une habileté étonnante. Monté sur sa caisse qui fait office de tréteau, il a placé le petit théâtre qu'il en a extrait, sur ses épaules; et ayant revêtu une sorte de sac bleu, attaché aux chevilles et remontant jusqu'à la base de la petite scène, vêtement qui le cache aux yeux des spectateurs, il arrive à créer une animation extraordinaire, un doigt introduit dans chaque bras et la tête de ses poupées⁹⁹.



Montreur de marionnettes

d'après une image populaire imprimée à Shangai, fin XIX^e siècle
in Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols*, édit. Félix Juven, 1900

⁹⁹ Camille POUPEYE, *Le Théâtre chinois* (1933), cité par Jacques Pimpaneau, *Des poupées* □ *op. cit.* p. 28, 29.

Un autre témoignage peut amener à se demander si ce "théâtre de M. Kwo" ne renvoie pas plutôt, au nom d'une marionnette, un héros chauve comme Karagheuz, le Turc, déjà cité.

Jacques Pimpaneau signale une indication sur un théâtre de marionnette, fréquenté par Houzhu (565-576), dynastie des Qi du Nord figurant dans *Les Anciennes annales des Tang*¹⁰⁰. Le héros de ce théâtre était Guo le chauve et donnait son nom au théâtre. Guo ? Kwo ? S'agit-il de transcriptions différentes pour un même nom ?

On n'en saura pas plus mais une recherche sur des personnages populaires comiques, au caractère éventuellement satirique mériterait quelque attention. La langue comporte de nombreux homophones et cela constitue une source inépuisable de plaisanteries. On a listé 54000 *zi*, les plus petites unités significatives, monosyllabiques dans leur aspect phonique. Mais on dispose seulement de 1200 syllabes disponibles pour les indiquer. On a, bien sûr, tenté de faire varier des graphies mais les homophonies demeurent et on en rit.

Wanshui signifie "10 000 années", c'est-à-dire "Longue Vie" ! Mais on peut aussi comprendre les 10 000 taxes. Et en souhaitant "Longue vie au parti communiste chinois" on peut, en même temps, se plaindre des "10 000 taxes du PCC" ! Cette mine inépuisable (les homophones), on l'a vu, est exploitée pour des jeux de toute tonalité, comique ou rituelle.

Ces quelques faibles mentions de personnages "populaires", entendons par là de héros généralement comiques dans lesquels le public le plus pauvre se reconnaît, amènent nécessairement quelques remarques. Il en reste parfois peu de trace car ils ne sont pas beaux, difformes, bossus, chauves□, que leurs rôles viennent se greffer sur une histoire qu'ils commentent surtout mais qu'ils peuvent aussi permettre de conclure artificiellement comme un *deus ex machina*. Enfin, le montreur de marionnettes les connaît trop bien pour avoir besoin de les mentionner dans un éventuel document. Le

¹⁰⁰ Jacques PIMPANEAU, Des poupées□, *op.cit.*, p. 9.

héros intervient *a volo* à un moment où l'artiste joue en communion étroite avec son public en réponse à ses attentes du moment.

Notre Aîné Fils du Maître, premier disciple de Guanyin, vient prendre place aux côtés d'une déité adaptée d'une forme indienne et participant du bouddhisme chinois. Le bouddhisme, en Asie Centrale ou en Chine semble avoir souvent revivifié le shamanisme. On peut imaginer que le disciple de Guanyin, venu d'une autre tradition religieuse ait pu trouver un rôle de complément, en contrepoint comique de celui de son maître.

Monsieur Kwo, lui, nous est décrit comme héros du coin des rues où règnent les formes les moins complexes de spectacles. Si l'on connaît, en France, le théâtre de marionnettes des boulevards et de la foire, au XVIII^e siècle, que sait-on du Polichinelle à gaine du coin des rues pour qui aucun auteur n'a écrit ? Monsieur Kwo demeurera sans doute inconnu mais il convenait de rappeler que tout un monde du théâtre chinois restera dans l'ombre malgré l'importance qu'il ait pu avoir. Monsieur Kwo, dont on retrouvera les équivalents en Asie du Sud-Est, semble être le représentant des sources shamaniques d'une forme de théâtre.

Lucie Rault définit le shaman tel qu'il a pu être perçu par la Chine :

Le chaman, être dansant entre Ciel et Terre comme le définit son pictogramme, se présente comme le centre de la communication entre les vivants et les trépassés¹⁰¹.

Entre la marionnette vide et inerte et l'esprit, la parole, la façon de se mouvoir qui va de nouveau l'investir (pour qu'elle ne soit pas occupée par une autre "âme" que la sienne), se situe le shaman-montreur de marionnettes. Elle apporte de nombreux éléments sur la part consacrée à son activité dans le domaine de l'exorcisme :

Tout comme le théâtre qu'il précède dans sa forme achevée, le théâtre d'ombres et de marionnettes avait pour but de divertir les dieux et d'exorciser les calamités et les influx néfastes¹⁰².

¹⁰¹

Lucie RAULT, *Musiques de la tradition* □ *op.cit.*, p. 121.

¹⁰²

Ibid., p. 123.

De nombreux exemples précis nous sont apportés dans l'article *Marionnettes et rituels en Chine*¹⁰³. Lucie Rault rappelle que les éléments rituels constituent un répertoire à part, distinct du spectacle destiné au public, un "répertoire faste" (*jiqing xiwen*). Ce "jeu des dieux" (*shenxi*) a pour but de les appeler en leur dédiant le spectacle. Ces scènes précèdent le spectacle. A son issue, une scène fera pendant à celle du "prologue" : la réunion heureuse de deux personnes que le destin a éloignées. "La Réunion" (*Tuanyuan*) ou le "Tableau d'honneur" (*Jinbang*) narrant la réussite du jeune premier aux examens impériaux. Elle apporte d'autres éléments sur le répertoire lié directement aux pratiques d'exorcisme :

Certaines pièces supplémentaires au programme sont à caractère proprement exorciste et se placent à certains moments clés de la pièce principale et servent à purifier la scène ou l'aire sacrée du théâtre au moment de l'inauguration ou lors de fêtes calendaires comme le passage à l'an nouveau. Ce sont, entre autres, *La Danse du Wang Lingguan (Tiao Lingguan)* ou *La Danse de Zhongkui (Tiao Zhongkui)*. Des études récentes apportent des données précieuses sur les rituels d'exorcisme par des marionnettes à fils. Ces rituels avec les pièces et tableaux qui les composent sont attestés par les sources anciennes comme les *Mémoires des conservatoires impériaux (Jiofang ji)* de Cui Lingqin des Tang¹⁰⁴.

L'auteur cite, parmi les sources, le travail du chercheur Chu Kunliang qui a assisté aux représentations des jeux d'exorcisme de "derrière les tréteaux" grâce à sa participation à l'activité d'une troupe. Enfin, Lucie Rault décrit les cérémonies d'exorcisme à Taïwan où elles se pratiquent encore, ce qui n'a guère été possible en Chine continentale.

Les styles du Nord et du Sud correspondent à des marionnettes de tailles diverses (0,60 mètres au Sud contre un mètre ou plus au Nord), les techniques de manipulation, le répertoire, les musiques diffèrent également. Celles du Sud viennent de Guanzhou au Fujian (région de Minnan). Celles du Nord, de l'Ouest du Fujian (Minxi) sont arrivées à Taïwan au milieu du XIX^e siècle.

¹⁰³ Lucie RAULT, "Marionnettes et rituels en Chine", *Les Mythes de la marionnette, Puck*, Institut International de la Marionnette, nov. 2011, n°16, p. 23 à 30.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

Les troupes du Nord comptent 36 corps et 72 têtes (elles peuvent changer de corps), un dragon, un tigre et un cheval.

Leur répertoire, souvent musicalement inspiré du genre martial *Beiguan* est resté assez complet et varié et représente des pièces représentatives de ce style, comme celles qui s'inspirent de romans comme *Le Voyage vers l'Ouest (xiyouji)* ou qui content les aventures de Zhou Gong ou de Taohua nü¹⁰⁵.

Ces troupes se consacrent surtout aux cérémonies d'exorcisme. Les troupes du Sud s'appuient sur le genre musical *Kuileitiao*. Leur répertoire est réduit, avec seulement des pièces correspondant à des rituels : cérémonie d'hommage au Seigneur du Ciel, Baitiangong, le 9 du premier mois lunaire, remerciements au dieu céleste Tianshen, à la veille du mariage (le couple y assistera le soir de la cérémonie. Le futur mari offre un spectacle de marionnettes lorsque les derniers cadeaux de fiançailles ont été envoyés.)

Les représentations sont toujours précédées d'un salut rituel du maître de marionnettes (au Ciel, à la Terre et aux cinq directions). Une incantation à la divinité liée à ce répertoire spécifique, *Xianggongye*, est effectuée et, enfin, les trois pièces qui seront présentées sont choisies. La marionnette représentant le dieu va entrer en scène et inviter les dieux. De la même manière, il les remerciera à l'issue du spectacle.

Pour l'inauguration d'une maison neuve ou d'un temple, on procède à l'exorcisme "Remerciement à la terre", on brûle des charmes et du papier-monnaie d'offrande, on répand de l'eau pure puis on met en scène le dieu Xianggong qui va investir le lieu de sa présence, exécuter pas et danses rituelles pendant qu'éclatent des pétards, terreur des démons.

Les cérémonies d'exorcisme auront également lieu au septième mois, à la date du "Renvoi des fantômes errants". Elles sont généralement organisées hors de la présence du public auquel on évite le contact avec les esprits démoniaques, les femmes enceintes étant particulièrement protégées.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

7- Des spectacles essentiellement musicaux

Il va de soi que l'apport personnel précieux de Lucie Rault à la connaissance des marionnettes chinoises comme sinologue et également ethnomusicologue, porte sur les musiques¹⁰⁶. La présence des musiques et de l'orchestre, lors des représentations, est très réellement centrale. Les différentes techniques liées à la manipulation de marionnettes de mêmes espèces, entre celles de telle ou telle région, sont sans doute moins importantes dans la façon dont elles modifient le spectacle que la nature du genre musical utilisé. Les marionnettes vont vivre avec la musique, comme si celle-ci leur donnait vie et énergie. L'orchestre, et celui qui le guide, suivent avec précision le jeu du montreur de marionnettes, maître du jeu. La musique peut, aussi, mener ce jeu :

Sous les Tang, la musique barbare venue d'Asie Centrale dans les villes et à la cour avait relégué la musique traditionnelle dans les campagnes. C'est cette musique ancienne populaire qui avait perduré depuis les Han qu'utilisait le théâtre de marionnettes, à laquelle les musiques paysannes locales apportèrent toute leur richesse avant que cette tradition ne soit reprise par l'opéra¹⁰⁷.

Lucie Rault décrit également l'orchestre. Le sujet mériterait qu'on se penche sur les différences régionales en tentant de comprendre en quoi la musique influe sur le jeu.

Quant aux orchestres accompagnant les représentations de marionnettes, ils varient d'une région à l'autre mais on retrouve des tambours, dont un tambour principal en tonneau, à tension variable, les cymbales *xiocha* et *dacha*, les gongs *daluo* et *zhengluo*, le claquir *paiban* ainsi que plusieurs petites percussions communes au *nanguan* et des vents : flûte traversière *dizi*, flûte droite *Xiao* et hautbois *suona*. S'ajoutent parfois l'orgue à bouche *sheng* et le *fangxiang* composé de lames de métal. Le *yunluo*, jeu de gongs suspendus également montés sur un cadre, peut le remplacer. Peuvent s'y adjoindre des cordes comme une vièle (*erhu*, *erxian*, *jinghu*, *zhonghu* ou *gaobu*), parfois un luth en lune *yueqin* de facture variable et le luth à trois cordes *sanxian*. Instrument particulier au théâtre, l'anche placée dans un petit tuyau aplati se colle dans la bouche à l'avant du palais¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Par ailleurs, elle est également peintre, calligraphe et joue de la cithare *guzheng*.

¹⁰⁷ Lucie RAULT, *Musiques de la tradition* □, op. cit., p. 126.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 127 et 129.

Il semble qu'elle soit présente depuis les Tang. Il s'agit bien du sifflet-pratique (ou *pivetta* pour utiliser le mot italien), lié en Europe à la "voix d'oiseau" des personnages de la famille Polichinelle. Le sifflet-pratique peut être utilisé pour des bruitages, pour marquer l'entrée en scène d'un personnage et, bien sûr, pour contrefaire une voix.

En Europe, cet instrument constitue la voix du personnage de la "famille Polichinelle", héros local, national ou régional possédant la même origine, probablement introduit par les Roms venant d'Inde du Nord. La pratique était-elle liée à un personnage ou à un type de personnage en Chine ?

On aura peut-être remarqué que les marionnettes à tiges (marottes), les ombres comme image de l'âme d'un personnage, les marionnettes à fils, creuses et dominées par le montreur de marionnettes, semblent porter la trace de la culture shamanique. Les têtes des personnages d'ombres et des marionnettes à fils sont interchangeables, comme, dans la culture des shamans, une âme peut venir habiter un autre corps. La marionnette à gaine dont l'origine du nom pourrait indiquer une provenance indienne (*budaixi* = sac en toile) ne semble pas être marquée par ces traces de culture shamanique. Son corps est constitué par la main du joueur habillée par la gaine et le vêtement. Son "âme", comme celle d'un canon est un vide dans lequel vient se caler l'index du marionnettiste (ses deux premières phalanges). A cette étape, on se contentera d'en faire le constat.

Jacques Pimpaneau apporte quelques précisions concernant la présence de la divinité dans sa représentation. Il fait quelques remarques sur les glissements de sens de certains mots fabriqués à partir d'éléments de caractères existants. Ils sont, parfois, utilisés, uniquement en fonction de leur prononciation et indépendamment de leur sens. La signification originelle du terme en devient douteuse et l'on sait que le jeu avec les homophones, sources de confusion, peut, y compris, amener à des effets cocasses. Le glissement de sens que signale Jacques Pimpaneau, porte, ici, sur le fait de savoir si le marionnettiste est "possédé" ou "psychopompe" :

Beaucoup de statues de divinités dans les temples sont articulées car elles sont revêtues d'habits qui sont changés pour l' "anniversaire" de cette divinité, ce qui serait impossible si la statue n'était pas articulée. Le mot médium correspondrait mieux que chaman. Le marionnettiste ne voyage pas dans l'au-delà, mais il connaît la formule, qu'il garde secrète, pour faire descendre la divinité dans la marionnette. C'est celle-ci qui est le médium ; il est plutôt comme un prêtre et il traite avec un certain mépris les médiums humains qui prêtent leur corps à une divinité, un peu comme s'ils étaient des employés, des marionnettes¹⁰⁹.

La Chine a traversé deux millénaires en se constituant, sur le plan géographique, sur le plan de ses populations pour l'essentiel, dans la permanence d'un état unique sur son territoire, sans bouleversements fondamentaux. Dans le domaine religieux et philosophique, il a fallu attendre la fin du XIX^e siècle pour que de fortes modifications d'installent durablement. Seul le bouddhisme, comme religion étrangère, a pu, sur ces territoires, prendre une place importante. Nous l'avons vu, le théâtre de marionnettes chinois a fleuri sur un terreau qui a toujours été celui de la religion populaire, pour une part dans le domaine rituel (divination, guérison, exorcisme), pour une autre part comme élément important de l'aspect festif avec des spectacles devant les temples. Depuis la fin du XIX^e siècle, au nom de la lutte contre les "superstitions", contre le "féodalisme", contre les "vieilleries" et pour le progrès, la religion populaire, mêlant les différents courants qui la composent a du reculer. La "révolution culturelle" est brutalement allée jusqu'au bout de ce processus. La ruine des temples locaux a naturellement entraîné, avec elle, celle de la marionnette. Pourtant celle-ci a été spécifiquement visée. Plus encore que les pertes et destructions de matériel, le drame s'est concentré sur la transmission d'un art : le maillon d'une génération a été brisé. Si les pratiques religieuses ont pu survivre dans l'ombre, un art du spectacle, lié aux fêtes n'a guère pu se maintenir en vie. Seuls, les " gardes rouges" ont, parfois, continué à pratiquer des rites d'exorcisme en détruisant par le feu des théâtres de marionnettes. Lié à l'histoire religieuse du pays, le théâtre de marionnettes a eu, dans la plupart de ses formes, partie liée avec la musique. Les musiciens ont toujours été aussi

¹⁰⁹

Jacques PIMPANEAU, lettre à Alain Guillemin, 28 avril 2011.

nombreux, voire plus nombreux, que les montreurs de marionnettes sur la scène. Le "progrès", enregistrement et amplification, a souvent tout bouleversé. Dans le passé, ces ruptures ont souvent été liées à des changements politiques. Dans le domaine musical, à l'opéra comme sur les scènes de marionnettes, même si celles-ci furent plus conservatrices, cela a imposé la modification des livrets et de la dramaturgie. L'observation des caractères traditionnels de la marionnette chinoise comme culture spécifique particulière et, en même temps, ouverte sur la société grâce à sa relation privilégiée avec la religion populaire, a amené à découvrir comment, dans son histoire et ses pratiques, elle a hérité du vieux fonds de la culture des shamans. Celle-ci garde des positions fortes dans les zones périphériques du pays, chez les peuples étrangers aux Han. La culture shamanique a laissé une empreinte marquante sur la culture du pays qui l'a digérée, en a assimilé des aspects non négligeables. Les taoïstes, en particulier, sont redevables à la culture des shamans de nombre de leurs pratiques. Des indices importants montrent que la marionnette est sans doute née du culte des morts et des ancêtres avec des voies de passage documentées par l'archéologie, les correspondances lexicales, l'observation des rites propres aux artistes. La question de l'antériorité du théâtre de marionnettes sur l'opéra et le théâtre d'acteurs, à défaut d'être clairement démontrée, représente une hypothèse largement défendable. L'analyse de l'histoire et de la culture de la marionnette en Chine a conduit, souvent, à mettre en cause une véritable légende dorée. Tout serait né dans l'entourage des Empereurs, tout aurait été porté par les Han. Il faut souvent retourner ces affirmations. Cependant, la marionnette chinoise ne peut être décrite purement comme "populaire", ni comme produit de la culture savante. Sa plasticité propre a pu lui permettre de franchir sans trop de mal des frontières sociales très marquées. Caché, derrière son castelet ou son écran, un montreur de marionnettes, pouvait ainsi jouer devant les épouses du Fils du Ciel. Enfin, à l'opposé de ce que l'héritage des grands monothéismes a pu imposer, au moins temporairement, la religion des Chinois n'a jamais refusé qu'on puisse amener la présence d'un

dieu ou d'un ancêtre dans une marionnette au cours d'un rite. Il ne s'agit pas là de se prendre pour Dieu mais de favoriser sa présence vivante parmi les fidèles. On a noté que le corps et la tête creuses des marionnettes à fils semblent pouvoir accueillir une présence divine ou l'âme d'un ancêtre, que les marionnettes d'ombres ont pu représenter l'idée d'impermanence, celle du monde comme illusion et, qu'enfin, quelques personnages populaires, comiques, représentés en marionnettes à gaine ont pu être plus que de simples "clowns" pour utiliser un mot assez malencontreux que nous allons retrouver en Asie de Sud-Est.

Il ne s'agit pas d'idéaliser l'histoire chinoise dont la durée, du début de l'Empire à l'époque moderne, se déroule dans un cadre géographique presque fixe pendant que l'Europe, durant l'ère chrétienne, verra ses équilibres mis en cause de façon constante. Autodafés, invasions, bouleversements politiques se succéderont et l'ensemble conservera une cohérence idéologique solide, même si l'influence, à la cour, des grands courants philosophiques et religieux variera. Il faudra attendre la fin du XIX^e siècle et celle de l'Empire pour que la religion populaire, ses temples, ses fêtes et ses rites, mêlant les apports et les traditions se voie menacée. L'apparition de l'idée de "religion" comme ensemble organisé, distinct, structuré sur le modèle de l'Eglise de Rome, s'imposera, d'en haut, au XX^e siècle. Or, le castelet, au moins à l'occasion des fêtes, avait toujours été un appendice du temple local, lieu où se mitonnait, avec ses variantes, le "pot au feu" de la religion populaire.

Les traces historiques, archéologiques, linguistiques et lexicales (le mot *kuilei*, par exemple) attestent bien de la relation d'origine entre culte des morts et des anciens et art de la marionnette. L'héritage de la culture des shamans, même s'il n'est plus perçu comme tel, reste vivant avec la capacité du maître de marionnettes à amener la présence de l'ancêtre ou du dieu dans l'effigie qui le représente et la reçoit. Nous l'avons vu, pas de transgression que les monothéismes auraient immédiatement dénoncée, mais simplement reconnaissance du rôle de "pont", joué par celui qui a conservé sa capacité à "voyager" et à entrer en

contact avec les Autres et leur monde. Il reste, sans doute, sous la pression de l'idéologie impériale, que le rituel, d'exorcisme par exemple, a pris son indépendance par rapport au spectacle. En Asie du Sud Est, tout restera dans un même ensemble, même si le rite a pu, parfois, ne plus être compris. Si les recherches archéologiques récentes, l'analyse linguistique ont pu permettre de saisir, dans les grandes lignes, le passage de la représentation des morts à des figures articulées puis à des marionnettes, les traces concrètes et vivantes du passage de la représentation du dieu sur l'autel à la marionnette, avec des têtes mises sur des bâtons, portant un vêtement pour en faire des marottes, sont rares mais existent. On peut voir la trace de personnages "sacrés", chauves et difformes et provoquant le rire, par exemple avec monsieur Kwo. Là encore, l'Asie du Sud Est permettra, peut être, de comprendre le sens de ce qui n'est plus guère que fantomatique. Enfin, la culture des shamans a produit de nombreux thèmes d'origines mythiques devenus, parfois, de belles et étranges histoires. En marginalisant ou supprimant le caractère rituel des spectacles, en modernisant les techniques de jeu (rampes de néon à la place de lampes à huile, bandes son remplaçant l'orchestre) les marionnettes ont pu "perdre leur âme". Le récit a pu être expurgé de toute "superstition" et de ses idées "féodales" pour aboutir à des résultats comparables à ce que la maison Disney a pu réaliser à partir de contes traditionnels.

II

SIAM, MALAISIE, INDONESIE : LE RIRE, LE SEXE ET LE SACRE

De la Chine à L'Asie de Sud Est (Thaïlande, Cambodge, Malaisie, Indonésie...) l'utilisation du théorème mettant en relation la culture des shamans et la culture marionnettique m'a permis de mettre en évidence la façon dont une pensée rituelle ancienne subsistait fortement (sud Thaïlande), se desséchait parfois, le sens des rites n'étant plus compris (Malaisie) ou se régénérait (Bali), la culture des shamans, le "shamanisme" parfois, en tant que tel, conservant une présence vivante réelle en cohabitant avec d'autres apports religieux anciens, venus d'Inde, et se maintenant dans des sociétés actuellement marquées par le bouddhiste et l'islam. Le travail précis et précieux de Christine Hemmet sur le sud de la Thaïlande ne m'était pourtant pas apparu, lui, il y a dix ans, sous cet éclairage. Une réflexion sur les langues parlées localement et présentes dans le jeu m'a semblé indispensable à la compréhension de certains phénomènes. Le théâtre de marionnettes est souvent le lieu de confrontation entre langues et cultures dominantes et dominées.

En Indonésie où l'islam pèse d'un poids considérable, les marionnettes d'ombres, *wayang kulit*, mais aussi leur variante en bois, *wayang klitik* et les personnages en ronde bosse, marottes *wayang golek*, continuent à vivre de façon intense pour des raisons qui sont loin de tenir, essentiellement, au tourisme. Un art très ancien a traversé l'histoire et les influences culturelles, religieuses et politiques diverses. Dans le Nord Est de la Malaisie et le Sud Est de la Thaïlande, un théâtre d'ombre remarquablement vivant porte des marques culturelles similaires dans une région où l'hindouisme, l'islam, les influences chinoises se sont croisés. Partout, le caractère rituel d'un théâtre, même s'il a perdu, ici ou là, son sens premier ou la conscience claire de ses origines, s'est maintenu, assurant ainsi une pérennité qu'une adaptation au monde moderne, en rupture avec ses racines, n'aurait pas rendu possible.

A- Le théâtre d'ombres du sud-est asiatique : origine indienne ? Origine chinoise ? Culture locale ?

L'inévitable débat sur les origines d'un art amène, ici, à d'interminables controverses appuyées sur une documentation fragile, des argumentaires qui cachent mal des préoccupations de caractère, par exemple, nationalistes. Dans ce domaine, toute une légende pseudo-historique mérite d'être citée.

Les Chinois, dont la religion, avant le taoïsme, le bouddhisme et le confucianisme est très souvent la Chine, ont donc établi le dogme selon lequel ils sont les inventeurs de la marionnette d'ombres. Pour être plus précis encore, nous verrons que cela n'a pu naître que dans l'entourage de l'empereur et que seuls les Hans se sont illustrés dans cet art. On les aurait ensuite plagié (les Mongols), on aurait révélé leurs secrets autour de la Méditerranée ou bien ils auraient, eux-mêmes, fait don à l'humanité de cette merveille grâce à l'explorateur Zheng He.

La même histoire, celle du marionnettiste qui présente son danseur au roi et à sa femme et démonte son personnage pour révéler ses secrets au monarque jaloux devant ses clins d'oeil

inconvenants, se retrouve à la fois dans *Le Lie-tseu* (chapitre *Fang wen bian, Questions de Tang*)¹¹⁰ et dans le *Soutra sheng Jing* traduit en chinois par le bonze hindou Dharmapala au III^e siècle de notre ère. Pour Liu Jilin, derrière les Mongols peu ou prou sinisés, les montreurs de marionnettes Han

(□) apportèrent le théâtre d'ombre en Perse, en Arabie, en Turquie et en Egypte. Puis de là, cet art fut transmis dans les régions du Sud-Est asiatique ; en 1767, il entrera en France et fut joué à Marseille et à Paris ; en 1776, il fit son apparition en Grande-Bretagne¹¹¹.

Quelle aventure ! Il convient de soumettre à la critique toutes ces affirmations. On notera, par exemple, qu'en Perse, une population venue d'Inde du Nord et subsiste encore comme minorité ethnique et religieuse en Iran, un des éléments de ce qui constituera les populations roms, joue avec des marionnettes d'ombres et à l'aide du "sifflet-pratique".

Rachid ad-Din (1304-1378) s'est vu attribuer la description de l'activité de marionnettistes à la cour du sultan mongol Ogödei. Mais il s'avèrerait que l'histoire se déroulerait en Mongolie, bien avant l'invasion de la Perse, le khanat ne s'étant installé qu'après la disparition du califat en 1258¹¹².

Fan Pen Chen¹¹³ critique le travail de Gu Jiegang, historien de renom, suivi par de nombreux auteurs chinois. D'après ces sources, les ombres auraient été apportées en Inde et en Asie du Sud-Est par Zheng He, le grand navigateur chinois du début du XV^e siècle. Ce personnage étonnant, né en 1371 dans le Hunan, est musulman, connaît l'arabe. Il n'ignore rien du taoïsme et du bouddhisme. L'Empereur de la Joie Eternelle, qui règne depuis 1402, fera de

¹¹⁰ LIE-TSEU, *Traité du vide parfait*, Albin Michel, 1997, p. 110 à 112, trad. Jean-Jacques Lafitte. (Cette œuvre attribuée à maître Lie dont l'existence historique n'est pas assurée, fait partie des textes reconstitués après le grand autodafé du début de l'Empire. Il est habituel de la désigner sous le titre, *Le Lie-tseu.*)

¹¹¹ LIU JILIN, *Le Théâtre d'ombre chinois, op. cit.*, p. 9 (Note de Liu Jilin à propos de 1767, "la 32^e année de l'empereur Quian Long").

¹¹² John Andrew BOYLE, *The Successors of Genghis Khan*, New-York, Columbia University Press, 1971.

¹¹³ FAN PEN CHEN, *Ombres et mythes, Puck N° 14*, Institut International de la Marionnette, 2006, p. 31 à 36 (l'auteur fait référence au travail de Gu Jiegang : *Zhongguo Yingxi iueshi jiai xianzhuang*, Wenshi 19, 1, vers 1944. *Brève histoire et situation présente du théâtre d'ombres chinois*, réimpression, 1983, p. 117).

Zheng He, capturé par des soldats, un de ses eunuques, installé à un poste d'importantes responsabilités. La première grande expédition navale chinoise, qu'il initia et dirigea, fut grandiose. On construisit une énorme flotte à Nankin dans des cales sèches. Le bateau amiral portait un millier d'hommes, des animaux, il mesurait 138 mètres sur 56 mètres. Un "traducteur musulman" a écrit une chronique sur ces voyages. Zheng He pénétra dans le golfe Persique. Des cartes astronomiques, des instruments de navigation furent apportés par des navigateurs arabes. A Aden, on acheta de l'encens nécessaire à la médecine, aux rites, aux pratiques magiques. En Inde, à Calcutta, à Ceylan, on acheta du poivre et des épices. Il est très probable que l'escadre se rendit au Kenya où des traces du passage ont été retrouvées.

Mais à la mort de l'Empereur, en 1424, tout s'arrêta. Son successeur jugeant l'aventure trop coûteuse, archives et bateaux furent détruits après trente années passées en mer et la visite de trente pays. Avant l'Europe des grandes découvertes, la Chine avait mené une formidable aventure maritime à laquelle elle se refusa pourtant, au point de ne pas vouloir en conserver le souvenir. Le récit légendaire et, pour l'essentiel au moins infondé, de l'expansionnisme de la marionnette chinoise, ne manque pas d'étonner. La Chine aurait donné au monde ses marionnettes et ce serait presque le seul résultat cette colossale aventure ! Or on sait, aujourd'hui, que des inscriptions sur cuivre javanaises montrent, qu'en 840 et en 907, le théâtre d'ombres javanais jouait déjà¹¹⁴. L'Empereur des mers, Zheng He n'a pas marqué l'histoire de la Chine, peu prête à s'ouvrir au monde¹¹⁵ □ sauf pour les marionnettes. Cet esprit conquérant des marionnettes chinoises ne s'arrête pas là. Avec Berthold Laufer et ses *Oriental theatricals*¹¹⁶ débute la légende de la pénétration en Europe des "ombres chinoises". Tong Jingxin et Gu Jiegang cités par Fan Pen Chan, affirmeront que le père Jean-Baptiste Du Halde,

¹¹⁴ James BRANDON, *Thrones of Gold in Hawai*, University of Hawai Presse, 1970.

¹¹⁵ KAIGE CHEN, *L'Empereur des mers, le voyage de Zheng He*, documentaire, (2005) diffusé sur Arte le samedi 16/12/2007.

¹¹⁶ Berthold LAUFER, *Oriental theatricals*, Field Museum of Natural History, 1923.

jésuite, avait apporté en France les ombres avant qu'elles aboutissent ensuite en Angleterre, qu'on les retrouve enfin à l'un des anniversaires de Goethe. Voilà ce que nous dit Fan Pen Chan sur ces faits :

Là encore, un examen attentif des sources montre que le père Du Halde n'a pu jouer aucun rôle dans cette affaire. A la suite d'une confusion possible de documents, Laufer en vient à confondre les lanternes magiques et les ombres, peut-être présentées au cours d'une même "Fête de la Lanterne". Et, de toute façon, sa description du procédé est si vague qu'après avoir lu son livre, on serait bien en peine de reconstituer le spectacle. Concernant Goethe, on est aussi devant une interprétation fautive de l'événement. En fait, s'il est vrai que la duchesse Amalia avait fait jouer à Weimar "La Naissance de Minerve" en théâtre d'ombres à l'occasion du trente-deuxième anniversaire du poète allemand, il s'agissait en fait des ombres d'acteurs costumés¹¹⁷.

Une fois de plus, on découvre que "l'histoire de la marionnette" est bien loin d'avoir été écrite. Autour de quelques légendes, rarement politiquement neutres, à partir d'idées reçues, d'*a priori* ou de visions ethnocentristes (souvent européennes, elles peuvent être aussi chinoises !) on aboutit à des conclusions claires comme des évidences. Il convient de soumettre tout cela à la critique, sans obligatoirement tout rejeter car les "légendes dorées", parfois belles, méritent d'être interprétées. Il importe d'engager de véritables recherches sur un sujet qui mérite mieux qu'un regard amusé.

Les influences venues de la Chine actuelle, l'unité politique ancienne du pays, sa grande variété ethnique religieuse et culturelle, les influences indiennes, les superpositions de croyances et de syncrétisme ne doivent pas être ignorées. La faible documentation historique, l'absence de traces archéologiques concernant les marionnettes amènent, souvent, à échafauder des hypothèses fragiles. Dans un art encore vivant, dont il convient de lire les signes, les formes, les mots, les esthétiques, en tentant de voir de quoi ils sont porteurs, on peut trouver la trace d'influences anciennes, la marque de rites, parfois aujourd'hui incompris mais conservés avec

¹¹⁷ FAN PEN CHEN, *Ombres et mythes*, op. cit., p. 33 (l'auteur fait référence au travail de Tong Jingxin , *Zhongguo Yingxikao*, Juxue Yuekan, 1934 *Examen du théâtre d'ombres chinois*, p.1 à 19.).

respect. Cultes des ancêtres, rites initiatiques, pratiques d'exorcisme, de divination, cultes agraires sont, inévitablement, porteurs d'un esprit conservateur. Cela n'exclut en rien qu'un maître de marionnettes, créatif et tourné vers l'avenir, veuille redonner sens aux rites en les ouvrant sur le temps présent. Le théâtre d'ombres, image de l'illusion du monde réel, fixe et fige des pratiques anciennes et révèle des images de mondes disparus. Des signes et des traces matérielles doivent être interprétés pour livrer leurs messages.

Il semble intéressant, à partir de témoignages qui ont pu s'attacher à des traces anciennes concernant des caractéristiques sinon disparues et parfois atténuées, de mettre en valeur le caractère rituel des spectacles. Contrairement à la situation chinoise, les rites propitiatoires ou d'exorcisme ne se sont pas toujours coupés de la représentation publique. De façon inattendue pour un regard européen, le "sacré" peut se voir porter par des personnages "grotesques", comiques, grossiers dans tous les sens du terme et dont le mot qui les désigne sera traduit par "clown". Leur rôle, incompris, amènera à ne pas saisir le sens d'un spectacle dont l'argument, la fable qui sous-tend l'ensemble semblera bien faible. On s'étonnera, dès lors, de voir se maintenir une manifestation dont on se demande comment elle peut résister au monde de l'image moderne.

Emblématiques de l'idée bouddhiste d'impermanence, les ombres ont bien du mal, pourtant, elles aussi, à révéler leurs racines et à affirmer leurs origines. Idée cocasse alors que dans la tradition populaire, le fantôme, dont le corps n'est qu'illusion, n'a pas d'ombre.

Peut-être s'agit-il de séparer nettement la recherche, avec ses caractéristiques scientifiques, et la spéculation. Interrogé sur l'Infini, l'Éternel, si l'âme et le corps sont distincts, s'il doit y avoir récompense dans un au-delà, ces questions sont, d'après le Bouddha : "La jungle, le désert, le théâtre de marionnettes, la torture, l'embrouillamini de la spéculation", selon la formule qui lui est habituellement attribuée.

Avant donc d'inverser les regards, de changer les angles de vision, la phrase de Pindare : "rêve d'une ombre, voilà l'homme"¹¹⁸, viendra faire écho au célèbre rêve de Tchouang-tseu rêvant d'être papillon ou du papillon rêvant d'être Tchouang-tseu. La forme colorée et presque immatérielle du papillon, ombre achevée, illustre, paradoxalement, la formule chinoise qui définit l'aboutissement à la perfection, celle qui rend transparent à la lumière : ne plus avoir d'ombre.

Le monde n'est qu'un jeu d'ombres, une illusion. La lumière crée cette image mais elle peut faiblir, la concrétion (la silhouette matérielle qui provoque l'illusion ou le rêve) peut provoquer le flou et faire grandir l'illusion pour peu qu'on ne l'applique pas sur l'écran, s'évanouir en sortant de la lumière ou en s'y fondant : tout est impermanent. La marionnette d'ombres, bien sûr, possède une relation forte au monde des ombres, des morts.

1- Le *nang talung* : gravité du comique

Un article passionnant révèle l'existence d'un théâtre d'ombres peu connu au sud de la Thaïlande. Une tradition vivante, observée aux alentours de 1980 dans un secteur du pays peu touché par le tourisme, conservant des particularismes forts, montre son lien marqué avec le public populaire et sa capacité à prendre en compte, pour en rire, le monde moderne et la culture occidentale. Le travail de Christine Hemmet, ethnologue au Musée de l'Homme à Paris, se révèle tout à fait précieux¹¹⁹ ; il amène à soulever des questions qui méritent étude sur la signification d'un théâtre où se rencontrent une culture hindouiste, une morale et quelques thèmes bouddhistes et, à l'évidence, la marque forte du shamanisme.

On tentera de préciser les conditions dans lesquelles les rapports entre les personnages s'expriment en langue *thai* nationale

¹¹⁸ PINDARE, *Œuvres complètes*, tome II, VIII^e Pythique, Belles Lettres, 2003, p. 5. Trad. Aimé Puech.

¹¹⁹ Christine HEMMET, "Un Théâtre d'ombres vivant : le nang talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande", in *Théâtres d'ombres, Tradition et Modernité* sous la direction de Stathis Damianakos, Institut International de la Marionnette / L'Harmattan, 1986, p. 43 à 71.

de Bangkok ou au contraire dans la langue populaire régionale, peuvent se dérouler. Précisément, la langue des comiques, celle de la population locale, liée ici aux "quatre vérités" de la satire et du rire donne, sans doute, aux personnages de ce théâtre qui la parlent, une qualité forte de relation avec les spectateurs.

Les marionnettes d'ombres, le *nang talung*, sont portées par des populations implantées au sud et au sud-est du pays, au contact de la Malaisie. Il convient d'ajouter à la réalité religieuse la présence d'une population de confession musulmane. Elle se retrouve en Malaisie et cette situation héritée à l'époque moderne de l'histoire coloniale, il y a à peine plus d'un siècle, a provoqué des heurts politiques violents :

La majorité des habitants des provinces de Pattani, Yala, Narathiwat et Satun sont des Malais musulmans intégrés au Siam en vertu d'un traité anglo-siamois de 1909 (...) Leur écriture, le jawi, utilise l'alphabet arabe¹²⁰.

Bruno Philip cite Lio Cheakulee, responsable de l'ONG Insouth (intellectuels du Sud), qui commente cette situation dans le domaine de la langue :

Notre langue, (*le yawi*, un dialecte du malais,) n'est pas enseignée à l'école primaire. Rendez-vous compte : quatre vingt dix pour cent des enfants le parlent comme langue maternelle et sont contraints d'étudier en *thai*¹²¹.

L'origine de ces populations, leurs caractéristiques ethniques, l'ancienneté de la présence de l'Islam sur ce territoire nécessiteraient étude : Christine Hemmet évoque un personnage qui parle avec "l'accent particulier des musulmans", s'exprimant donc dans la langue populaire locale, en malais dialectal. La Thaïlande possède (ou a possédé) des techniques de jeu de marionnettes d'autre nature, à la durée d'existence limitée dans le temps, et clairement venues de Chine à l'époque moderne ou contemporaine.

Nang signifie "cuir" et ce mot sert également à désigner le cinéma, héritier des ombres ! *Nang talung* signifie probablement

¹²⁰ Arnaud DUBUS, *Thaïlande, histoire, société, culture*, La Découverte, Paris, 2011, p. 80.

¹²¹ Bruno PHILIP, "L'Insurrection oubliée. Province de Pattani, Narathiwat et Yala", (Thaïlande). Envoyé spécial. *Le Monde*, jeudi 30 juin 2011.

"ombres de Phatthalung", les habitants du sud, en Thaïlande, ayant l'habitude de ne prononcer que la fin des mots. *Nai nang*, le "Maître du cuir" désigne le montreur de marionnettes qui ne deviendra "facteur de marionnettes" que le jour où il cessera de jouer. Les montreurs sont habituellement appelés par leur nom précédé de *nang*.

Les théâtres ne sont pas fixes. On ne réutilise même pas l'installation légère laissée par un autre artiste... qui aurait pu jeter un mauvais sort, laisser un esprit maléfique sur les lieux. Il s'agit d'un petit abri de quelques mètres carrés, sur pilotis, de deux mètres de hauteur, couvert d'un toit à pente unique vers l'arrière et habillé de feuilles de palmiers comme les deux côtés. L'arrière est seul ouvert. L'écran, à l'avant, est tenu par des lacets et couvre une surface de trois mètres sur deux environ. L'espace sert également de "lieu d'habitation" à la troupe pendant son séjour au village. Les anciennes lampes à huile ont disparu pour laisser la place aux ampoules. Les voix sont, de plus en plus souvent, amplifiées.

Le montreur de marionnette joue seul, ou presque. Cinq à dix musiciens l'accompagnent et, parfois, l'un ou l'autre lui sert, ponctuellement, d'assistant. Les marionnettes devant lui, le long de l'écran, sont supportées par la tige de manipulation plantée dans un tronc de bananier. Une cinquantaine d'ombres peuvent entrer en jeu dans chaque spectacle, susceptible de durer de nombreuses heures, pendant lesquelles l'artiste va parler en maquillant sa voix, chanter... l'esprit concentré sur l'écran, donnant vie et mouvement à ses personnages, amenant à chaque dieu ou génie son âme, officiant à l'abri des regards humains. Le maître du jeu, connu de tous, donne vie et présence aux représentants du monde des esprits dont il est seul visible.

Christine Hemmet décrit les instruments traditionnels utilisés par les musiciens (même si les orchestres, parfois se "modernisent", s'occidentalisent, en d'autres termes) :

Deux tambours à une peau *thap* frappés avec les mains par le même musicien, un tambour à deux peaux *klōng* frappés avec deux maillets,

un hautbois *pi*, deux petits gongs fixés dans une caisse en bois *mōng*, deux petites cymbales *ching* et des claquettes de bois *krap*¹²².

Musiciens et montreurs d'ombres, paysans, par ailleurs, ne jouent qu'après les moissons d'avril et avant septembre où reprend le travail dans les rizières.

2- Rites et cérémonies

On fait appel au montreur d'ombres pour de nombreuses cérémonies familiales où le spectacle est offert à la communauté. Il sera offrande, invocation des dieux et aussi rituel propitiatoire. A la veille de la cérémonie d'ordination d'un moine, le spectacle aura lieu à la maison, et, au temple, avant la crémation. Telles sont les occasions liées à la présentation des ombres. On a pu, également, faire appel à l'aide des dieux, des génies, des ancêtres et "passer contrat", leur promettre une représentation de *nang talung*, par exemple. On a pu aussi invoquer directement des personnages propres au *nang talung*, à l'ermite Rūsī, protecteur de la troupe, ou à l'un de ses comiques dont on connaît les pouvoirs.

Le montreur d'ombres, clairement installé dans un rôle d'officiant débutera en remerciant les génies et offrira le spectacle au nom du maître de maison. Il coupera, avec un couteau rituel, une chique de bétel pour libérer la famille de ses engagements, et rompre le lien avec le surnaturel matérialisé par la promesse.

Chaque représentation débute par un certain nombre de rites. Le spectacle en lui-même n'a pas, contrairement à ce qu'on connaît en Chine, pris son autonomie à l'égard des rites qui ouvrent l'ensemble de la cérémonie. Le jeu des marionnettes d'ombres continue à trouver son sens dans l'idée de l'offrande faite à ceux de l'autre monde pour les remercier de leur intervention.

Voilà donc ce qui constitue la première heure d'une séance qui se prolongera par six à huit heures consacrées à la pièce.

L'ermite Rūsī est le premier à apparaître sur l'écran. Sa place dans la troupe est primordiale : il la protège, joue un rôle de maître

¹²²

Christine HEMMET, *Un théâtre d'ombres vivant* , op.cit., p. 48.

spirituel, de guide, de protecteur : "que je reçoive la puissance des maîtres et des dieux", dit le montreur.

Un grand moment va suivre cette apparition de Rūsī avec l'entrée de Shiva monté sur un taureau. Le moment est décisif et implique une parfaite maîtrise pour rendre le trottement de l'animal dans cette danse du taureau. Shiva, créateur du ciel, de la terre et de ce qui permet la vie humaine doit favoriser l'accès au bonheur, à la prospérité et au succès.

Puis Praī nā bot ("celui qui discute le texte") un jeune prince, entrera en scène pour s'y comporter en porte parole des montreurs d'ombres, en contact direct avec les spectateurs. Après un hommage à tous ceux que la culture commune impose de révéler, le personnage "souffle" les *Khāthā poet pāk rūp* (les "formules magiques pour ouvrir la bouche des figures"). Le montreur d'ombres, dès lors, pourra se comporter en "artiste inspiré", en shaman capable de "jouer les dieux" d'assurer leur présence vivante en scène. Le *nang talung*, spectacle pour les hommes et pour les dieux permet leur rencontre sur le plan de l'écran d'ombres. Il ne s'agit pas d'un théâtre utilisant seulement des thèmes religieux : les scènes comiques y figurent comme les farces s'intégraient dans nos mystères et miracles. Les divinités invoquées pour guérir ou apporter la solution à des difficultés peuvent être l'ermite Rūsī mais aussi l'un des comiques principaux de la troupe. Qu'on se souvienne de la discussion, à Byzance, entre les iconoclastes et leurs adversaires. En acceptant de représenter hommes et dieux, on affirmera qu'il ne s'agit pas d'adorer la statue ou la représentation, ce qui relève de l'idolâtrie, mais de se servir d'elle pour aller vers Dieu, pour permettre à ceux qui ne lisent pas les textes sacrés de découvrir l'histoire sainte et la révélation. Avec le *nang talung*, l'image ne nous amène pas vers la divinité, elle reçoit sa présence vivante.

3- Le costume ne rend pas divin

La richesse du costume, l'importance même de la position sociale représentent-ils les critères absolus de classement des

personnages de ce théâtre ? On peut les décrire ainsi en neuf groupes : 1 Dieux et divinités, 2 personnages royaux, 3 dames de cour, 4 danseurs, 5 ermites, 6 démons, 7 singes guerriers, 8 esprits, 9 *taloks*-clowns. On comprendra déjà que les *taloks*, personnages comiques, en queue de ce classement ne sont pas, pourtant, des personnages de dernière catégorie. Le rangement, très ritualisé, des ombres, après le spectacle, dans un étui nous le confirme : les divinités et les personnages royaux n'y ont pas la meilleure place. L'ermite Rūsī est rangé au-dessus de tous les autres et séparé des autres par un tissu recouvert de diagrammes magiques. Le personnage semble, parfois réalisé dans une peau spéciale et sa création, même, est ritualisée. Les personnages comiques, les *taloks*, viennent juste après. Le soin mis à leur fabrication relève d'un sens de la magie rituelle. On les recouvre parfois de feuilles d'or comme les statues de Bouddha. Tous les personnages possèdent, peu ou prou, des pouvoirs. Dans le rangement l'ordre des neuf groupes présentés ci-dessus est inversé. Princes et divinités se retrouveront au fond de l'étui. L'ensemble du rangement des ombres correspond à des obligations rituelles. L'étui de rangement lui-même ne peut-être posé à plat au sol au risque d'être dominé par une personne sacrilège. Si une cinquantaine de marionnettes jouent dans une pièce, les trois cents figures d'ombres sont présentes derrière l'écran et assistent au spectacle.

Par ailleurs, on peut distinguer une opposition marquée entre les dieux, les personnages royaux, les dames de cour, d'une part et l'ermite et les *taloks*, en particulier, sur le plan même de leur structure et des conditions de leur création.

La plupart des marionnettes d'ombres mesurent environ 50cm de hauteur, sont très finement découpées dans des peaux fines et translucides, délicatement colorées. Un seul bras est articulé. Les visages féminins, de face, sont totalement ajourés, les hommes sont représentés de profil. Les visages soignés, les vêtements très luxueux, s'inspirent d'une iconographie bien établie. Il en est tout autrement avec les *taloks*, laids, difformes, souvent d'allure animale. Des cuirs épais, teints en noir, constituent la matière dans laquelle

les comiques apparaissent. Il s'agit d'une découpe, d'une silhouette sans élément décoratif. Les deux bras s'articulent et se manipulent, la tête est mobile, les lèvres sont mises en mouvement par un fil. Taille et jambes sont aussi articulées, enfin, souvent, un sexe masculin, à peine caché, peut se dresser et se mettre en mouvement. Il arrive qu'une forme, clairement phallique, se trouve confondue avec le bras d'un personnage, donnant ainsi, en toute clarté, le sens des "longs bras" de marionnettes turques, grecques, chinoises □ On notera que ces observations s'opposent à une règle constante, dans toutes les cultures, chez les marionnettistes traditionnels qui réalisent leurs personnages avec un mode de fabrication, d'articulation de manipulation unique. Pour dire vrai, on peut se demander si, par l'opposition des langues, les nettes différences de structure et d'esthétique, ce théâtre ne représente pas avant tout l'opposition entre deux cultures qui réussissent pourtant à cohabiter. Ce cadre ne se referme pas sur lui-même : le monde moderne, avec toutes ses formes d'expression, trouve sa place sur l'écran avec avions, mini-jupes, cow-boys, lunettes noires... le tout baignant dans un vif esprit satirique. Il conviendrait, là aussi, d'étudier avec une plus grande précision les techniques de fabrication et de manipulation des marionnettes des deux types hâtivement présentés. On peut, en effet, considérer que le sexe articulé et manipulable des *taloks* caractérise une forme d'esprit populaire spécifique à la farce dans de très nombreuses cultures et se contenter, à ce sujet, d'une plaisanterie égrillarde. Les analyses classiques, en Europe, sur le bâton de Guignol et son caractère phallique ont pu agacer des personnes peu enclines à un intérêt pour l'esprit psychanalytique. Mais on peut aussi se demander si le personnage ne descend pas de Saint Guignolé, ou Guignefort etc... héritiers des cultes de fécondité et pourvu d'un "bâton" assez réaliste. Un document, trouvé sur internet, et à l'origine mal déterminée, nous donne une citation... sans en préciser l'origine. On y décrit les ombres comme Rūsī ou les *taloks* et leur fabrication de la manière suivante :

Elles sont faites en peau de vache ou de buffle, qui ont une mort horrible comme foudroyé par un éclair ou dans la peau d'un veau mort prématurément. Ces objets sacrés sont parfois fait avec l'épiderme des semelles des pieds des parents ou du professeur du maître marionnettiste appelé Nai Nang. Il est aussi très populaire d'utiliser la peau des organes génitaux d'un mort pour faire la partie inférieure de la mâchoire du clown talok, et de ce fait, cela accentue son caractère comique et humoristique.



Trois figures d'ombres (*nang-talung*), *taloks*, sud de la Thaïlande
in catalogue *Théâtres d'ombres et marionnettes dans le monde*,
édit. Conseil Général de l'Isère, 1994

Christine Hemmet cite uniquement le montreur Nang Chuan, qui pour créer le personnage de pêcheur Naï Theng à partir du villageois aussi nommé habitant d'un village,

(□) prit de la peau du talon de Nai Theng et la fixa sur la bouche de la figure pour augmenter son pouvoir de séduction sur le public¹²³.

Elle en reste là dans ses investigations. On se contente, par ailleurs, de parler des peaux de buffles ou d'éléphants (plus facilement présentables pour des touristes envisageant la déco murale de leur salon!) On imagine que le monde magique, probablement de nature shamanique, qui affleure à travers de tels faits, mériterait une véritable exploration.

¹²³

Ibid., p.55.

4- Théâtre de confrontation des langues et des parlers

La question linguistique a été rapidement évoquée. On notera que la confrontation entre les parlers se révèle souvent au centre de la pratique de nombreux théâtres de marionnettes : les marionnettes à tringle du Nord de la France ou de Belgique jouent souvent sur l'opposition entre langue nationale et picard, flamand dialectal ou wallon. Le théâtre d'ombres turc, bien analysé par Metin And¹²⁴, présente un remarquable exemple en la matière dans l'Empire Ottoman multi ethnique et pluri-linguistique et la vie cosmopolite d'Istanbul.

Christine Hemmet décrit le style, la marque propre de quelques grands *naï nang* dont Nang Kau, de la province de Songkhla. Il fut le plus célèbre de sa génération et naquit en 1918. Il aurait été le premier à employer la langue officielle de Bangkok pour faire parler les héros princiers et les divinités officielles. L'emploi du *thai* semble donc être un phénomène récent qui pourrait montrer une volonté de traduire la réalité linguistique contemporaine.

Concernant le *thai*, selon Gilles Delouche¹²⁵, professeur de *thai* à l'INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales), on peut supposer que les langues du groupe *thai* sont d'origine indonésienne et marquées par des influences des langues des groupes chinois.

C'est une langue isolante, sans véritable grammaire : la place des mots détermine leur sens et leur valeur. Il s'agit également d'une langue à ton, ce qui n'est pas sans importance dans sa relation avec l'orchestre qui accompagne les représentations. La gestuelle des ombres, les signes qu'elles tracent, font, naturellement, bon mariage avec cette langue isolante pour créer une parole en mouvement.

On peut considérer que pour les locuteurs du *thai* du sud, un continuum s'établit entre leur parler et celui, plus distant, de la langue de la capitale. Incompréhension et jeux sur les mots peuvent faire

¹²⁴ METIN AND, *Karagöz, le Théâtre d'ombre turc*, Editions Dost, Ankara, 1977. Sans mention de traducteur.

¹²⁵ Gilles DELOUCHE, *Méthode de thai*, L'Asiathèque, coll langues et monde (1988), 1997.

partie du comique. Les musulmans de la province de Pattani s'expriment, eux, en malais et leur parler, en *thaï*, est marqué par un fort accent, phénomène toujours comique. La graphie "nationale" et la pression en faveur de l'unité linguistique du pays se sont imposées parfois brutalement à partir de considérations très nationalistes sur le slogan "le *thaï* est la langue de tous les Thaïlandais".

B- Hindouisme, bouddhisme, shamanisme : un curieux jeu d'ombres

Les histoires que raconte le *nang talung* représentent, à l'évidence, une catégorie à part dans la tradition tant littéraire qu'orale thaïe, même si récits classiques ou traditions orales y laissent des traces. Les personnages, socialement importants, s'exprimant dans la langue de Bangkok constituent l'héritage indien, assimilé par la culture *thaïe*. L'idée bouddhiste peut se voir représentée par l'image de l'impermanence des choses et par le caractère fictif de la réalité exprimée par une ombre. Enfin, une culture ancienne, probablement antérieure à l'apport culturel indien, marque l'esthétique et l'esprit de certains personnages et, plus encore, le sens, essentiellement rituel, du spectacle.

La structure même des pièces étonne par son caractère hétérogène, son absence apparente de logique, son mélange des genres, son absence de cohérence sur le plan chronologique, le côté non fini de la pièce aboutissant plus à une interrogation qu'à une conclusion. L'oralité prime l'idée même de lecture d'une œuvre, le geste fait signe et concourt au rituel, le jeu théâtral l'emporte sur la fable, parfois la renie ou la brise : les vieux mythes se dispersent, une morale bouddhiste semble sommairement habiller l'ensemble, un cheminement magique, peut-être d'inspiration shamanique, propose-t-il une étrange "logique" ?

1- Le sujet du spectacle

Pas de texte que le montreur de marionnette porterait à la scène même s'il semble que des instituteurs auraient pu, de façon

récente, jouer un rôle dans la construction de la pièce, en tout cas de son "canevas". On semble aussi avoir là un genre spécifique différent de la tradition littéraire comme de la version orale *thaïe* même si l'on puise à ces sources. Amour, traditions légendaires, actualité, épique et burlesque se mêlent. On traverse des problèmes familiaux, le départ et le voyage du héros parsemé d'embûches ou d'exploits, les amours ou les mésalliances, la recherche des parents, le recours à la magie ou l'apprentissage de ses mystères. Il semble que la caractéristique essentielle du genre se manifeste par des successions de scènes, sans enchaînement logique, ni unité de temps et d'époque, par le mélange permanent des genres entre épique et comique, l'absence de conclusion tragique ou heureuse : ni construction, ni suspense destinés à tenir le spectateur en haleine. On pourrait, à propos de ce "jeu de marionnettes", de ce "jeu d'ombres", autour de cette idée de "jeu" au centre de la culture shamanique, évoquer ce que Florence Dupont dit de la comédie romaine:

La *ludificatio* (la fabrication des *ludus*) peut-être opposée à la *poiësis* (*tôn muthôn*). Les poètes comiques écrivent pour les acteurs, pour qu'ils puissent jouer leur rôle et leur personnage dans tous les sens du terme *ludus* : danser, imiter, faire des plaisanteries, se moquer et tromper. C'est pourquoi ils développent l'*argumentum* en *ludus* de toutes les façons possibles. Le verbe *ludificare* (et ses nombreux dérivés), composé de *ludos* et *facere* (faire des jeux), résume parfaitement la dynamique d'une comédie romaine¹²⁶.

Facere ludos signifie aussi bien, dans les textes de comédie, "célébrer des jeux", "jouer une pièce de théâtre", et "se jouer de quelqu'un, le tromper". Au centre du rite, se situent le jeu et le rire, en ce qui concerne la comédie romaine. Le rire, dans le *nang talung*, place au centre du spectacle le *talok*, personnage comique, lequel ne fait en rien, ou presque, avancer l'action. Il conviendra sans doute de discuter de ce qui constitue le ressort et le sens même de ce rire.

Christine Hemmet conclut son article en citant le "résumé" de la représentation, d'*Un homme en or*. De ce texte, on pourrait dire qu'il évoque le "canevas", seul document écrit dont disposaient les

¹²⁶ Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier Libelles, Flammarion, 2007, p. 230.

montreurs de marionnettes du Nord de la France au XIX^e siècle : les différents actes avec leurs décors, les personnages qui y interviennent, les actions et paroles essentielles. Le jeu comique y est à peine noté, sauf pour proposer un ou deux exemples marqués par l'esprit satirique, les allusions à l'actualité, les plaisanteries à caractère sexuel, en particulier.

Si l'on porte des jugements sur cette pièce avec nos critères, ceux de la critique littéraire ou théâtrale occidentale, la pièce est incontestablement mal bâtie ! Le jeune prince, fils adoptif du roi Cantharothaï, doit être marié à la fille de ce monarque. Mais il est enlevé par un général qui veut marier son fils à la princesse Darani ("jolie fille") à la place de Khemphet, le héros princier. Darani et Khemphet s'aiment. Mais celui-ci va traverser le Royaume de Cephayom, puis le Royaume de Pimlekha, y vivre des amours avec Siphraï puis avec Pimlekha, tuer Siphraï qui, aux ordres de son père, a voulu l'empoisonner, enlever "l'enfant", fœtus qu'il va transformer en esprit magique : *Kumānthōng*. Cet esprit magique retrouvera "sa mère"... Darani ! Or celle-ci n'est pas sa mère mais qu'importe ! On sent bien que le montreur d'ombres aurait pu ajouter un ou deux actes supplémentaires, quelques autres conquêtes féminines, une heure de plus au spectacle... et ce d'autant mieux que plusieurs dizaines de marionnettes attendent sur scène et assistent à la séance, prêtes à y participer.

L'*argumentum*, pour reprendre de façon incongrue le terme latin, ne se situe, en vérité, que dans le titre, *Un homme en or*. *L'homme en or*, à l'évidence, renvoie au *Kumānthōng*, amulette réalisée à partir d'un fœtus que l'on sèche sur un feu avant de le recouvrir de laque noire et de feuilles d'or. On lui accorde les mêmes soins qu'à un enfant, on le considère comme un enjeu et on fait en sorte que de mauvais esprits ne s'en emparent pas. Il possède de très nombreux pouvoirs magiques. Le *Kumānthōng* retrouvera donc sa "mère" Darani. On aboutira même à oublier Khemphet. Un esprit ou une âme peuvent se tromper de corps !

Il convient, sans doute, de se demander si le "résumé d'une représentation" qui nous est proposé et dans lequel le titre n'est

jamais justifié, n'oublie pas, simplement, de parler du spectacle : les personnages principaux, les *taloks* et l'ermite Rūsī, sont peu ou pas évoqués, les cinq à dix musiciens ne sont pas mentionnés, les chants du montreur d'ombres et les propos de celui qui le représente sur l'écran pas cités. Imaginons qu'on rende compte d'une représentation d'une pièce de Shakespeare en ne donnant comme indication que les notes écrites du chef éclairagiste. Christine Hemmet, par ailleurs, montre parfaitement que le spectacle ne se réduit en rien à ce "résumé". Mais ce document, en "annexe", risque sans doute d'amener à des interprétations à contresens plutôt que d'éclairer les descriptions et les analyses qui précèdent.

2- Nang talung : création de la culture shamanique ?

Il est important de remarquer dans ce "résumé" le rôle de l'arbre, en l'occurrence de "l'arbre *Takhien*" que Khemphet entoure d'un fil de coton sacré en récitant des formules magiques. Nāng maï, l'esprit de l'arbre, répond à l'invitation et accepte l'offrande. Elle soutiendra magiquement le prince dans toutes ses démarches suivantes. Les *taloks* n'hésitent pas, pourtant, à la railler. Peu après Siphraï appellera l'âme de sa mère et Kaew le *talok* magicien, comme s'il ne croyait pas à ces procédés charlatanesques et soi-disant magiques, monte sur le toit de la pagode pour imiter la voix maternelle. En bon clown, il tombera du toit ! C'est encore, dans une pagode que Khemphet transformera le fœtus de son enfant en *Kumānthōng*.

Il va de soi qu'il conviendrait d'approfondir cette question qui semble être l'aboutissement du voyage de Kemphet, voyage nettement plus marqué par les conquêtes féminines que par les exploits guerriers. En réalité, par son activité sexuelle et des moyens liés à la magie, Khemphet a créé le *Kumānthōng*, l'enfant de la princesse Darani, celle à qui il était promis. Cela se voit renforcé par l'intervention des *taloks*. Une seule citation permettra de situer ce qu'apporte l'intervention de ces personnages au sexe articulé et manipulé :

- Garde-moi pour faire des enfants, dit Thong au fils du roi (celui-ci veut les faire mourir).
- Mais tu ne peux pas produire une bonne race, tu as le corps tout recouvert de boutons, c'est dégoûtant, lui répond Kaew¹²⁷.

et plus loin :

- On va rester et répandre notre race comme des cochons, dit Thong.
- Ou comme la poule qui pond des œufs partout, ajoute Kaew¹²⁸.



Figure d'ombres (*nang-talung*), *talok*, sud de la Thaïlande
in catalogue *Théâtres d'ombres et marionnettes dans le monde*,
édit. Conseil Général de l'Isère, 1994

Il conviendrait d'étudier, au sud de la Thaïlande, à quoi correspondent ces faits dans des rites liés à la fécondité dans les pratiques shamaniques locales. Christine Hemmet donne, en conclusion de son travail, une bibliographie qui fait apparaître que son apport personnel est décisif dans la mise en évidence d'un domaine de recherche fort peu documenté.

Le monde du shaman et sa puissance, celle de psychopompe en particulier, se matérialise à travers des réceptacles accueillants pour les âmes : oiseaux et représentations humaines ou animales en bois, tambour-cheval, costume et bonnet ornés de petits objets magiques... Artiste et "bricoleur" le shaman n'est pas sans rapport avec le montreur d'ombres ou de marionnettes. Ils sont capables de faire en sorte qu'un dieu ou un esprit viennent habiter leur représentation plus ou moins réaliste ou symbolique. Ils sont l'un et l'autre "maîtres du jeu" : dans le cercle où l'un officie, où l'autre joue,

¹²⁷

Christine HEMMET, *Un Théâtre d'ombres vivant* □ *op. cit.*, p. 64.

¹²⁸

Ibid., p. 64.

scène, espace de jeu ou "castelet", un "petit monde" se crée, qu'ils dominant. L'un et l'autre ne se contentent pas de reproduire un rite de façon formelle ou de donner lecture d'une pièce écrite : ils jouent, jouent d'abord d'eux-mêmes, de leur personnalité, de leur style propre. Anne de Sales décrit les shamans chez les Magars du Népal et note bien ce qui caractérise chacun d'entre eux :

Chacun jouit de la liberté d'innover en récitant les chants tout comme en conduisant une séance. Il remanie l'ordre des épisodes mythiques et rituels, en mettant en valeur un style personnel que les spectateurs reconnaissent et savent apprécier. Un jeune initié reçoit de ses deux maîtres deux enseignements qui ne sont pas identiques et dont il est libre de faire sa propre synthèse¹²⁹.

Le *Kumānthōng* lui-même mérite réflexion :

(...) sorte d'amulette faite à partir d'un fœtus que l'on sèche sur un feu avant de le recouvrir de laque noire et de feuilles d'or (comme les statues du Bouddha) tout en récitant de nombreuses formules magiques. Dotée d'énormes propriétés magiques, la figurine doit recevoir les mêmes soins qu'un enfant si l'on ne veut pas qu'elle devienne maléfique (il est d'ailleurs grandement recommandé de posséder d'autres objets magiques pour se protéger des mauvais effets du *Kumānthōng*). Parmi ses nombreuses propriétés, le *Kumānthōng* peut garder la maison et chasser les voleurs, protéger des ennemis et même servir d'arme pour les blesser, annoncer à l'avance les bonnes ou les mauvaises nouvelles, etc...¹³⁰.

Cette amulette contenant des matériaux humains, noircie et couverte de feuilles d'or est conçue de la même manière que les *taloks* parfois, eux aussi, rehaussés de métal précieux. Cela correspond bien à ce que Christine Hemmet note :

Le *nang talung* a donc une fonction importante qui fait mieux comprendre encore les raisons de sa popularité : il est à la fois offrande et invocation des dieux, il est rituel propitiatoire¹³¹.

3- Le *wayang* à Kelantan : rite et besoin esthétique

En passant la frontière de la Malaisie, un petit état, Kelantan, près de la Thaïlande voit son théâtre d'ombres étudié par Jeanne

¹²⁹ Anne de SALES, *Je suis né de vos jeux de tambours. La religion shamanique des Magar du Nord*, Société d'ethnologie, 1991, p. 86, 87.

¹³⁰ Christine. HEMMET, *op. cit.* p. 70, note 21.

¹³¹ *Ibid.*, p. 61.

Cuisinier, peu après 1930, à un moment où des caractéristiques anciennes sont sans doute en train de s'effacer :

A la question : pourquoi le *wayang* est-il né et s'est-il développé ? Il est relativement aisé de répondre. Qu'on lui garde une portée générale ou qu'on la limite au territoire de Kelantan, le *wayang* répondait à un besoin religieux et à un besoin esthétique à la fois ; l'un et l'autre se trouvaient satisfaits, celui-ci par les images, les mots et la musique, celui-là par tout ce que recouvraient images, mots et musique¹³².

Ce regard, sur un théâtre voisin de celui décrit par Christine Hemmet en Thaïlande, un demi-siècle plus tard, semble, bien sûr, d'un intérêt considérable d'autant que Jeanne Cuisinier porte son attention aux relations entre son sujet et l'Indonésie et, dans une de ses hypothèses, vers la Nouvelle-Guinée. Elle met clairement en relation la forme "siamoise" (i.e. thaïlandaise) *nang* et *wayang kedek* (ou *gedek*) pour les Malais et fait remarquer que le *wayang djawa* reste dans la tradition javanaise, aux dires des *dalangs* avec un respect plus fort du *Mahâbhârata*.



Pak Dogol et Wak Long
Figures keramat. Kelantan, Malaisie

Structure de jeu et de vie temporaire
Kelantan, Malaisie

in *Ombres et silhouettes*, 1979,
H. Paërl, J. Botermans, P. van Delft
Hachette, 1979.

¹³² Jeanne CUISINIER, *Le Théâtre d'ombres à Kelantan*, NRF Gallimard, 1957, p. 195.

Les figures d'ombres sont très proches esthétiquement et techniquement des deux côtés de la frontière. L'abri sur lequel *dalang*, marionnettes et musiciens prennent place est, également, de même nature. Jeanne Cuisinier évoque, à propos de cet abri dans le domaine indonésien, les traditions de présence de sang humain ou d'os de crânes près des fondations de la maison sur pilotis pour faire remarquer que :

Des rites moins sanglants mais analogues par leur destination, président au choix de l'emplacement au début et aux différentes phases de la construction et enfin à la consécration de cet abri temporaire aussi vivant qu'une maison ou qu'un temple, puisqu'il est, hors des années et des jours, la demeure de l'Ancêtre originel, de sa descendance humaine et de sa parenté mythique¹³³.

Le *dalang* travaille pour atteindre un état d'oubli, le *lupa* (du sanskrit *lōpa* = perte, disparition). Il s'agit d'un état de transe ou, au moins, d'atténuation de la conscience relevant à la fois du délire créateur et du registre extatique.

4- Les figures *keramat*

Artifices magiques, soins qu'on leur apporte et nature même des personnages représentés font qu'une figure prend un caractère "magique" ou "miraculeux". Semar, Turas, Raden Ino et Raden Galoh dans le *wayang djawa* sont les personnages, tandis que Kala communiquerait à la marionnette qui le représente la puissance magique la plus forte.

Les figures *keramat* sont isolées des autres, traitées avec soin, respect, emballées, exposées à la fumée d'encens... reçoivent des offrandes. Il s'agit d'entretenir le caractère magique du personnage. Mais, surtout, le personnage porte (au-dessus de la nuque pour Turas ou sous la mèche de cheveux pour Semar) une petite incrustation de peau humaine venant de la plante du pied ou de la paume de la main d'un homme mort de mort violente. Faute de condamnés à mort, accessibles, il faut parfois se contenter de la

¹³³

Ibid., p. 31.

peau d'un buffle foudroyé. Une mèche de cheveux prélevée sur un cadavre peut convenir à Semar qui est un "clown" et un dieu :

C'est un clown, en effet, par sa silhouette grotesque. Il est petit et rond avec un ventre énorme et des fesses grasses qui retombent sur ses jambes trop courtes, une mèche raide et maigre flotte sur son crâne chauve, un rictus découvre deux dents trop brillantes dans la mâchoire dégarnie □ l'index tendu de sa main fermée est un geste dont on ne précise plus la signification, par ignorance peut-être ou par pudeur, car on sait encore qu'elle est obscène¹³⁴.

Semar trouve sa place dans l'assemblée des grands dieux qui le nomment Sang Jang Tunggal. Sang, forme honorifique, est employé pour Kala. *Jang* signifie "divinité", Tunggal, son nom signifie "seul", "unique"... d'où l'inquiétude, à ce sujet, des musulmans. Turas est sorti, sur la terre, de l'ombre de Semar alors qu'il se livrait à des pratiques ascétiques. Il ne peut, comme double de Semar, que paraître avec lui. *Bomor* et *dalang* avec des figures *Keramat*, peuvent pratiquer un rite curatif dont la nature est nettement distincte du spectacle. On notera que les personnages *keramat* possèdent comme les *taloks* de Thaïlande, une bouche articulée, parfois deux bras mobiles et articulés. Ils sont traités avec des égards tout particuliers pour le rangement dans le *kotak*, grande caisse en bois dont le nom javanais a été conservé à Kelantan :

(□) les *dalang* préfèrent en avoir toujours (de l'encens et du paddy) une petite quantité dans le *kotak* avec un écheveau de fil de coton non tordu qui leur est nécessaire ainsi que l'encens et le riz pour les rites initiaux et les rites de clôture. Nous reviendrons sur l'emploi de l'écheveau en parlant du rituel et de l'hommage rendu, en dehors des représentations, aux figures *keramat*. Celles-ci sont toujours isolées des autres ; quelques *dalang* vont même jusqu'à les transporter à part et ne les rangent pas dans le *kotak*, mais en règle générale, il ne leur est pas défendu de les y coucher au-dessus de toutes les autres à condition qu'elles soient enveloppées ensemble dans un morceau d'étoffe et séparées ainsi des figures ordinaires¹³⁵.

Les *dalangs* se réclament de Raden Ino comme les joueurs de *rebab* qui accompagnent les représentations de *wayang*. Ino, pour ces derniers, est le patron vénéré de leur art. Pour les *dalangs*, il s'agit d'un ancêtre mythique confondu avec Serandjo, personnage

¹³⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 54.

mythologique qui possédait sept têtes et douze bras ce qui le rendait capable de jouer de tous les instruments. A la suite d'une rivalité dans le monde céleste, il fut rejeté et précipité dans le monde des hommes. Il décida de consacrer douze ans à des pratiques ascétiques et de créer un instrument aux effets prodigieux :

Il arracha une de ses têtes et, du crâne avec sa peau, il fit la caisse du *rebab* ; de la peau des joues avec ses poils, il prit les poils pour en entourer la caisse, puis il prit un de ses yeux qui devient l'œil du *rebab* ; ensuite il s'arracha un bras, en fit le manche et prit dans une de ses mains trois nerfs dont il fit les cordes et trois phalanges des doigts qui devinrent les chevilles réglant la tension des cordes ; il prit un os long d'une coudée, en fit l'archet et des cheveux de la tête fit les crins de l'archet¹³⁶.

Le son de l'instrument produisit d'étonnants résultats, même sur les ermites et divers esprits ou déités. On notera que ce démembrement de l'ancêtre mythique ou celui du shaman dans le monde des esprits constitue un thème classique de la culture shamanique. Sous le coup de la musique du *rebab*, ermites, ascètes, déités, esprits

(□) tombaient la tête la première, comme un arbre déraciné ; beaucoup mouraient, d'autres restaient évanouis jusqu'à ce que la musique prit fin¹³⁷.

Cette histoire mythique fonde-t-elle la relation entre l'instrument et la transe ?

Enfin, il convient de s'attarder à une réflexion sur l'arbre de vie posé contre la toile pour marquer une pause entre différents épisodes. A Kelantan, cet élément de peau découpée qui vient occuper le centre de l'écran porte le nom de *pohon* (arbre). Généralement, on ajoute qu'il s'agit du *banyan pohon beringin*. La marque symbolique, hindouiste puis bouddhiste à l'égard du *banyan*, reste présente. Le *pohon beringin* peut être décrit comme une découpe en forme de cœur décorée d'animaux dans un bois ou sur une colline. Il représente, souvent, une feuille à la pointe tournée vers le haut. On côtoie la représentation (égyptienne par exemple) de l'arbre de vie. On peut y voir des symboles solaires.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 70.

Rassers, d'après Jeanne Cuisinier, note que la division en deux de cette forme marque les deux phratries (lune croissante et lune décroissante du roman de Pandji) et interprète la division horizontale comme signe de celle de Java en quatre royaumes où agissent les héros du roman. Mais surtout, il voit dans la silhouette du *kajon* ou *pohon beringin*,

(□) celle du pignon de la maison des hommes en Nouvelle-Guinée quand on regarde la façade dans laquelle est percée l'entrée (...). Or la maison des hommes était en Nouvelle-Guinée, le lieu des initiations ; et les jeunes initiés avançaient par degrés dans la connaissance des mythes qui leur étaient expliqués à chaque nouvelle étape¹³⁸.

Or, sur la porte, en bas du pignon, sur les "arbres de vie" anciens figurent des motifs décoratifs confus dans lesquels on peut imaginer des thèmes mythiques. Entre le roman de *Pandji*, les variantes de certains épisodes dans quelques îles de l'Archipel et un mythe recueilli à Célèbe, des analogies peuvent faire naître l'idée que le répertoire du *wayang* serait un répertoire de mythes initiatiques.

Je reviendrai, plus longuement, sur cette étrange position de la marionnette dans les conflits entre les sexes, au moment où les mâles "font les hommes" avec les rites d'initiation. Elle trouve, alors, une place de substitut à la reproduction sexuée, comme, parfois, en Afrique, ce que nous retrouverons, en Nouvelle Guinée.

L'un des intérêts de l'ouvrage de Jeanne Cuisinier est de faire apparaître qu'à l'époque de son enquête, à Kelantan, l'activité proprement rituelle subsiste, même si elle n'est plus toujours comprise. Concluant le chapitre sur la danse du *dalang*, l'auteur fait cette remarque :

Ils sont là, dansant et dessinant dans l'air l'image de pensées oubliées : sans doute s'ils savaient encore ce que disent leurs doigts quand ils en utilisent la souplesse, ils choisiraient leurs *mudra* avec plus de rigueur et peut-être plus de variété. Mais ils ne savent plus. Au moins le *dalang* sait-il qu'il accomplit un acte grave, il ne danse ni pour se distraire ni pour distraire les spectateurs, il danse pour se préparer au *lupa* du lendemain ; il ne réalise pas dans la danse même une communion avec le surnaturel mais il approche en

¹³⁸

Ibid., p. 52, (cite Rassers, *De Pandji - roman*, Anvers 1922).

dansant de cet état d'oubli qu'il atteindra plus tard et qui le projettera dans le mystère dont il est le servant¹³⁹.

5- Histoire de la faim de Putra Kala

Jeanne Cuisinier propose, en appendice, le "canavas" de *Histoire de la faim de Putra Kala*¹⁴⁰. Elle évoque à ce sujet l'hypothèse de Rassers sur laquelle nous allons revenir, de la marque d'un rituel d'initiation comme trait marquant du *wayang* :

(□) en plus du mythe lunaire, fondamental dans le cycle du *Pandji* et du mythe solaire complémentaire, on y a vu, présenté dans divers épisodes, un admirable mythe de transfiguration : la mort du monstre tué par un héros libère un dieu qui jaillit du cadavre. Ce thème est repris dans la *Faim de Putra Kala* ; il semble que toute l'histoire, en soi creuse et puérile, les redites fastidieuses, les détails qui l'alourdissent, n'aient eu d'autre but que d'amener cette dernière scène d'apothéose et de triomphe¹⁴¹.

La question même de la nature du *dalang* et de sa fonction est posée :

On peut entrevoir sinon l'image même infidèle au moins la parodie d'une phase d'initiation dans les questions que Kala pose au *dalang* : es-tu le *dalang* originel ? De toi ou de moi, qui est le plus vieux ? Connais-tu le nom de mon père ? L'initié c'est donc le *dalang* et le *dalang* c'est Ino à qui est réservée l'épreuve ultime du combat avec le monstre, à qui sont promises la victoire et la révélation, celle-ci récompense et prix de celle-là. Révélation qui l'initie à sa propre nature : il apprend le nom de son père divin et a son pouvoir : il est le libérateur d'un dieu jusque là prisonnier d'une enveloppe horrible, d'une apparence terrifiante¹⁴².

Cette question, celle du monstre qui devient un dieu bienfaiteur, pose un problème fondamental d'interprétation. Lorsque Kala aura changé de nature, il basculera, de fait, sous sa nouvelle forme de l'autre côté de l'écran, le "miracle" s'étant produit derrière "l'arbre de vie" au centre de l'espace de jeu. La traduction, en terme de pensée chrétienne en "côté du bien" et "côté du mal", est largement fautive et frise souvent l'assimilation aux "bons" et aux "méchants" du théâtre Guignol pour enfants, sans parler de la

¹³⁹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 202 à 237.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴² *Ibid.*, p. 199.

présentation en "histoires d'ogres et de sorcières" de rituels qu'on décrit comme des "contes pour enfants sages".

Jeanne Cuisinier note qu'est évoquée une hypothétique relation aux rites initiatiques. Il pourrait s'agir de rites d'initiation, réalisés au moment de la puberté, pour permettre à de jeunes hommes et à de jeunes femmes d'être préparés au mariage. L'hypothèse que le mot *yang*, en vieux javanais, puisse avoir été à la source du terme *wayang* est envisagée avec prudence. Ce mot ancien désignerait un être flottant ou un fantôme. Le théâtre d'ombres pourrait être, selon cette indication, un culte autochtone dédié aux ancêtres, préexistant à l'hindouisme. Cette interprétation sur "*wayang*" est confirmée dans *Balinese shadow play figures*¹⁴³. Il apparaît que les termes techniques du théâtre d'ombres, en Malaisie et en Indonésie, sont majoritairement d'origine locale, en langue balinaise, parfois en vieux javanais, rarement en sanskrit.

Une remarque est faite à propos du théâtre d'ombres, dans le sud de la Thaïlande, concernant l'origine et la nature des personnages appelés abusivement "clowns" parce qu'ils font rire et que Jeanne Cuisinier préfère justement nommer *Keramat*, ce qu'elle traduit par "miraculeux" ou "magique". Ces personnages *keramat* sont absents du théâtre d'ombres proprement indien. Ils seraient d'essence mythologique indonésienne, restes de ce qui existait en Indonésie avant l'hindouisation de l'Archipel.

Dans le même esprit, Frits A. Wagner évoque Semar et ses deux fils Petruk et Nalagareng (dits *panakavan* = disciples) :

Semar occupe une place particulière. Dans sa fonction de serviteur du héros, il apparaît comme son conseiller et semble alors avoir plus de sagacité dans les situations difficiles que son maître. Il parvient même à pénétrer dans la demeure des dieux et dispose dans certains cas d'une puissance magique qui lui permet de détruire de redoutables démons. Parfois, il se présente comme l'incarnation d'un dieu. L'apparence des figures qui représentent les Panakavan diffère aussi sensiblement des autres figures du wayang ; leurs noms ne

¹⁴³ Angela HOBART, *Balinese shadow play figures*, British Museum occasional paper n° 49, Département of ethnology. London, 1985.

sont pas non plus empruntés à la littérature hindoue, mais sont d'origine javanaise ancienne¹⁴⁴.

Pour conclure sur ce point, il conviendra de remarquer que le *wayang* a traversé la période hindouiste, l'islamisation et, ici ou là, la christianisation. Un *wayang* "musulman" peut nous surprendre... au nom d'une référence à une "orthodoxie" islamique. Le "*wayang* chrétien" mérite de susciter tout autant de surprises !

C- La *mudrâ* : "La Parole qui agit"

Dans une pensée où la parole est le réel, tandis que la triviale réalité peut n'être qu'illusion et vue de l'esprit, la formule claudélienne définissant la marionnette, "parole qui agit", prend un sens quasi mystique. André Padoux évoquant les attitudes corporelles du *yogin* associées à l'énoncé de *mantras*, à la concentration et à la visualisation de divinités auxquelles il s'identifie, donne toute la dimension du geste : La *mudrâ*, en de tels cas, n'est plus un geste des mains ou du corps, mais une posture mystique identifiante. La *mudrâ* devient une marque, un signe de reconnaissance :

Le sens premier du mot sanskrit *mudrâ* est "sceau". Une *mudrâ* serait donc ce qui scelle, ce qui appuie ou confirme une parole (ou un acte). Et c'est en effet ainsi que les *mudrâ* sont souvent conçues et utilisées : quand un *mantra* est imposé par *nyâsa* il est, comme on le verra, déposé avec une *mudrâ* qui est alors un geste de la main à l'appui de la parole¹⁴⁵.

Les *mantras* existent depuis le Vêda avant d'évoluer vers ce que nous connaissons.

Une formule rituelle stéréotypée généralement brève, chargée d'efficacité, servant avant tout à évoquer ou invoquer une divinité mais ayant des usages divers, utilitaires, magiques¹⁴⁶.

Cette réflexion sur la parole et le geste introduit parfaitement le travail de Kathy Foley¹⁴⁷. Elle résume de façon remarquablement

¹⁴⁴ Fritz A. WAGNER, *Indonesien* (1960), *Indonésie l'art d'un archipel*, Albin Michel, (1961), 1983, p. 128. Trad. Inès Vromen.

¹⁴⁵ André PADOUX, *Comprendre le tantrisme, les sources hindoues*, Albin Michel, 2010 p. 135.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 176.

synthétique son propos dans *Les mythes de la marionnette*¹⁴⁸ sous le titre *Maîtriser le macrocosme. Le wayang indonésien et l'Origine de Kala*. Elle évoque une cérémonie, celle du *wayang Kontemporar* du maître marionnettiste, Dalang I Made Sidia, qui présenta *Wayang Dasanama Kerta (Théâtre d'ombres des dix choses sacrées)* le 4 janvier 2003, sur le lieu de l'attentat, du 12 octobre 2002, revendiqué par Al-Quaïda qui fit des centaines de victimes. Moderniste, le propos restait attaché à un courant ancien de la marionnette indonésienne avec *Wayang Dasanama Kerta*, rituel de purification destiné aux spectateurs.

L'auteur place, préalablement, son propos dans le contexte du tantrisme apparu à Java et introduit à Bali au XV^e siècle. Elle situe le motif de l'exorcisme en présentant une pièce de *ruwatan* (= purification), *Le Murwa Kala* (Naissance de Kala) dans sa version de Sunda (Est de Java). Cette pièce est traditionnellement jouée avec des *wayang golek* (marottes sculptées en ronde bosse). Bata Guru (Shiva) veut faire l'amour avec sa femme Uma qui lui échappe. Sa semence tombe dans l'océan, génère le démon Kala (Le Temps). Son père le place comme cuisinier près d'un cimetière auprès de Durga, forme démoniaque d'Uma. Kala goûte son sang lorsqu'elle se coupe, devient anthropophage et son père ne peut que le réfréner en imposant des règles. En particulier, il ne peut tuer qui a été exorcisé par un *dalang*. Bata Guru envoie sur terre un *dalang* (en fait le dieu protecteur Wisnu), une déesse qui jouera le rôle de chanteuse, le dieu Narada pour diriger l'orchestre de *gamelan*. Chaque fois que Kala va s'emparer d'une proie, le maître marionnettiste troquera un *mantra* contre celle-ci. Le père, trop permissif avec son fils, autorise des allusions satiriques à Suharto et les siens.

Kathy Foley se montre particulièrement attentive à ce qui concerne les relations entre les dieux et les personnages "démoniaques" :

¹⁴⁷ Kahty FOLEY, *The Origin of Kala : a Sundanese Wayang Golek Purwa Play* by Abah Sunarya and Gamelan Giri Harja 1. *Asian Theatre Journal*, 18, 1, 2001.

¹⁴⁸ Kahty FOLEY, "Maîtriser le macrocosme. Le wayang indonésien et l'Origine de Kala", in *Puck*, n° 14, 2006, I.I.M., p. 43 à 52.

Avec "Kidung Panimbang" ("mantra-berceuse"), Batara Guru remarque que l'humain est issu des dieux et que "l'accaparement, le dérèglement, la mauvaise conduite" doivent être bannis s'il veut devenir "homme-dieu", mélange d'essence masculine (sperme) et d'essence féminine (sang menstruel). Ce dont il s'agit, bien au-delà de l'acte sexuel physique qui mène à la conception, se rattache aux notions tantriques de l'individu qui est à la fois masculin et féminin. L'être "éclairé" doit relier son *kundalini sakti* (force féminine représentée par le sang) avec son *siwa* (énergie masculine représentée par le sperme) pour parvenir au-delà de la renaissance. Dans ce passage, le démon perçoit les premiers signes de son possible devenir-dieu¹⁴⁹.

Après *Kidung Panimbang* (le temps est venu), celui où l'intérêt se concentre sur les personnages en scène, vient *Kidung Saripangung* (*mantra* qui attire tout le monde vers la scène). Chacun est à sa place dans son rôle, le dieu Vishnu, fine marionnette à visage blanc, tient le rôle du *dalang*, le *dalang* réel, Abah Sunaya, derrière la scène. Semar, le "clown" ventru, incarnation du dieu Narada joue le rôle du chef d'orchestre fictif, tandis que le *gamelan* réel est dirigé par le corpulent Pa Momod. Kala continue à vouloir dévorer, mais le *mantra* du marionnettiste divin l'en détourne.

Le cosmos est représenté par un écran d'ombres figurant lui-même le corps humain (l'écran et le *dalang*) :

Le stipe de bananier est la Terre (et la base du corps). Les pieux en bois, sous la scène, "soutiennent le monde" (à l'exemple des jambes du marionnettiste). L'écran nous permet de "voir à l'intérieur du cœur" à mesure que la pièce propose simultanément une narration cosmique et les pensées de l'interprète. Les supports du cadre métallique sont les os, les entrelacs de cordes et de serpents qui décorent ce cadre sont les courbes des collines et des fleuves et également les artères entrelacées (...) et la colonne vertébrale selon le tantrisme¹⁵⁰.

Le *mantra* suivant évoque la lampe avec l'imagerie des cinq éléments (bois, métal, terre, eau et feu). Le marionnettiste réel est en même temps le divin dans sa forme-pensée immatérielle. Le *dalang* marionnette va alors questionner Kala qui finira par admettre son énergie démoniaque. Kala, le démon, est prêt à disparaître comme avatar du dieu. Il va être enveloppé dans une étoffe blanche. L'art de la marionnette, celui du *dalang*, la musique, également, apparaissent

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

dès lors comme outils de transmutation. Le *mantra* de *Kidung Panundung* (Chasser le démon) dit :

Ton nom est vacuité.
Ton croc est appelé Si Kalabraja, Si Kalarung.
Mouvement dans une pierre vide (...)
Kang Ali Putih / Allah règne¹⁵¹

Kala, dans le *mantra*, retrouve le vide dont il est issu et rejoint la divinité en abandonnant sa forme démoniaque. Il conviendra de remarquer l'importance des crocs, des glaives rituels (= *kriss* faits de crocs de Shiva sous forme démoniaque). Dans la culture hindouiste-bouddhiste, cela fait référence au limage rituel des canines lors de l'initiation des jeunes et peut constituer une source de *ruwatan*. La référence à cette marque culturelle est présente dans tout l'archipel malais, même si son sens a pu être, plus ou moins, ici ou là, effacé par la présence de nouvelles religions.

Le thème de la cérémonie et des histoires de marionnettes qui y sont véhiculées consiste à se laisser pénétrer de l'idée que le démon n'est pas Kala de façon distincte, mais il est présent en chacun, spectateurs, personnage, interprète, celui qu'on exorcise :

Les *mantras* laissent entendre que le *dalang* et ceux qui l'écoutent (avec difficulté puisqu'il psalmodie d'une voix douce un langage archaïque) savent que le démon est en eux (...). Les auditeurs prennent conscience du démoniaque et le renvoient à son origine divine en se débarrassant de l'illusion qui fait croire que le démon, le petit bonhomme et le dieu sont des individualités séparées □ des *wayang* ("ombres") distincts¹⁵².

Dalang Citia, après l'attentat de Bali, raconte donc que le démon n'est pas le terroriste. Il n'est pas Autre. Ceux qui ne respectent pas les règles du jeu, "Eux", ne s'opposent pas radicalement à "Nous". Le démon est partout, il convient de l'exorciser collectivement.

On peut penser que l'actualisation du thème que vient revivifier l'illusion à la réalité tragique vient raviver la compréhension d'une culture enfouie dans des couches profondes. On pourrait imaginer, en France, l'*Origine de Kala* narrée comme un conte

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵² *Ibid.*, p. 50.

folklorique dans lequel l'ogre serait berné par une " formule magique" en guise de *mantra*. L'ogre pourrait-il devenir prince charmant ? Les spectateurs ressentir la "part d'ogre" qui les habite ? Seul le bâton vengeur, parfois, peut réussir comme personnage de plein droit, à échapper un instant au dualisme naïf, au monde des bons ou à celui des méchants.

Dalang Sidia, lui, traite de dieux qui, pour un temps, vont se transformer en démons, faire allusion aux démons qui bétonnent le littoral, qui défigurent les paysages, aux démons entrepreneurs ou politiciens et aux démons intégristes chargés de bombes. Le dieu Iswara va se faire marionnettiste et narrer le drame du divin qui tourne mal et entraîne le monde dans la perversion pour que dieux, démons, hommes et femmes voient la menace, se souviennent de ce qu'ils sont au fond et retrouvent leur essence divine. Pour que tous aboutissent à la formule "quelle connerie la guerre, surtout la guerre de religion !".

Kathy Foley relève la marque, plus ou moins consciente, dans les différentes îles indonésiennes, du tantrisme. La définition donnée peut, magnifiquement bien s'appliquer à la marionnette elle-même portée par ce courant de pensée :

Une de ses caractéristiques est de ne pas assigner à l'art la tâche d'imiter la vie ; au contraire, il en fait une méthode pour briser les illusions de la vie afin que nous soit dévoilée la vraie nature du cosmos¹⁵³.

Le jeu du *dalang* et les techniques qu'il maîtrise constituent son pouvoir. Le verbe s'exprime au plus haut degré par le *mantra* comme le *kidung*, points saillants de l'histoire. Les marionnettes réalisées sur des formules visuelles fixes, intangibles, limitées sont des *yantra*, des signes. Le verbe et les signes construisent un *mandala* spatial et dramatique qui se donne la forme d'un rituel (*nyasa*). Tel est, selon Kathy Foley, le pouvoir des marionnettes :

A l'interprète, elles enseignent la multiplicité et en explorant un moi divisible et microcosmique, nous devons faire l'épreuve de notre

¹⁵³

Ibid., p. 52.

potentiel macrocosmique. Le théâtre de marionnettes est ici pratique et voie de clairvoyance¹⁵⁴.

Au-delà de la recherche des origines du théâtre de marionnettes, tout au long de cet arc de l'Asie du Sud-Est, de la Thaïlande à l'Indonésie en passant par la Malaisie, dans cette alternance de secteurs ouverts au monde, à d'autres restés dans des formes culturelles anciennes, à des îles où les apports religieux et culturels successifs ont créé un patrimoine riche et complexe, on peut voir apparaître la diversité des réponses aux défis du monde moderne. Dans le sud de la Thaïlande, la culture traditionnelle laisse le shaman-marionnettiste dans une position solide. A Kelantan, en Malaisie, la culture qui illustre le théâtre de marionnettes n'est plus toujours comprise. En Indonésie, la variété des techniques, les histoires religieuses locales diverses, le tourisme aussi, placent cet art dans des ensembles de relations contradictoires. Tout peut s'appauvrir, perdre son sens, ne plus être compris et se dessécher. Mais tout à coup, un *dalang* peut donner au monde moderne un éclairage précieux, l'écran d'ombres peut apporter un jeu de lumières d'une autre richesse que celui de la télévision. C'est probablement dans ce qu'il a de plus enraciné dans des traditions que le *wayang* peut trouver cette place et miner, de l'intérieur, la tentation du terrorisme.

Dalang Citia ne semble guère s'attacher à la forme, aux "traditions" formelles figées mais il mesure clairement la force de l'art qu'il maîtrise dans sa capacité à répondre au monde moderne, justement parce qu'il est complexe. Dans son épilogue à *Comprendre le tantrisme*¹⁵⁵, André Padoux permet, sans doute, de mieux comprendre la démarche de Dalang Citia lorsqu'il définit le phénomène tantrique hindou en le désignant comme "théo-anthropocosmique", néologisme un peu surprenant peut-être, mais qui en résume d'un mot la richesse. On trouve là, en effet, une vision globale de l'univers senti comme lieu de forces à la fois divines et humaines, transcendantes (ou supra-humaines) en même temps

¹⁵⁴

Ibid., p. 52.

¹⁵⁵

André PADOUX, *Comprendre le tantrisme* □ *op. cit.* p. 298.

qu'immanentes et incarnées. S'y ajoute une vision de l'être humain en tant que partie intégrante et active de cet univers dont les éléments vécus le font participer au cosmos et l'aident à y vivre tout en le transcendant dans une totalité infinie.

On peut, à partir d'une telle définition, imaginer comment la pensée tantrique ne signifie pas, loin s'en faut, une fermeture au monde moderne. On peut aussi entrevoir cette relation entre microcosme et macrocosme, relation entre celui qui mène le jeu dans un microcosme et peut donner du sens à son propos autre que nombriliste, et le macrocosme qui le préoccupe.

Du cœur du monde au monde entier, la pensée tantrique et l'esprit marionnettique trouvent de curieuses convergences.

Le parcours sur cet arc de cercle, de la Thaïlande à l'Indonésie, en passant par la Malaisie, apporte d'incontestables éclairages. En Thaïlande, la relation entre le théâtre d'ombres et le shamanisme se voit étayé de façon solide. Une coloration bouddhiste s'y ajoute sans rien de contradictoire. Les rituels, celui du rangement des marionnettes d'ombres, par exemple, met en lumière la place spécifique des personnages *keramat*. Présentés comme "clowns", car ils font rire, souvent grossiers dans leurs propos comme dans leur image (sexe animé, par exemple) sans oublier l'utilisation d'une peau non transparente, ils possèdent des articulations supplémentaires, des signes sacrés (peau ou cheveux humains). Le rire ne relève donc pas ici du profane. Le comique doit-il être catalogué, de façon hiérarchique, comme genre mineur ? Les *taloks* feraient-ils tomber le théâtre de marionnettes d'ombres dans une catégorie de second plan parce qu'ils sont des "clowns" ? Raisonement circulaire et visiblement, ici, en dehors de la réalité observable. Cette réflexion mériterait qu'on s'y attarde, également, à propos de formes dramatiques européennes : le comique n'est pas obligatoirement "vulgaire" dans tous les sens du terme. Les rites, on l'a vu, peuvent garder une vraie force vivante, survivre seulement sans qu'on continue à en comprendre le sens, par simple routine. La comparaison entre le sud de la Thaïlande et Kelantan nous l'apprend, L'histoire (histoire coloniale, ici) montre que les évolutions

ne sont pas linéaires. Le respect des formes anciennes, la compréhension maintenue des rites et de leur sens, la maîtrise de la gestuelle, des formes d'expression corporelle en liaison avec un fonds culturel ancien venu de l'Inde, peuvent permettre, comme ce fut le cas après l'attentat de Bali, de renouveler une pratique rituelle. La modernité ne passe pas, obligatoirement, par le rejet des formes anciennes mais, au contraire, par leur claire assimilation

III

"SHAMANISME FANTOME" ET LE SECRET DES MARIONNETTES EN AFRIQUE

Faute d'une documentation réelle, de traces archéologiques nombreuses et fiables, la production d'une histoire de la marionnette sur ce continent ne se trouve pas facilitée. Le travail de collectage a seulement été engagé de façon méthodique dans les années 1930. Le rassemblement de données, construit dans la durée par Olenka Darkowska, représente une énorme somme. A défaut de traces historiques, les mythes, nombreux, établissent dans la pensée africaine une relation importante entre la marionnette et le monde des morts. Les figures animées constituent un véhicule privilégié entre les Anciens et les vivants, même s'il est couvert par le secret. Mort et régénérescence (sexualité) se côtoient et se complètent. J'ai tenu à faire preuve d'une grande prudence, montrant que les thèmes de la culture des shamans sont lourdement présents...sans faire apparaître de façon vivante la présence de shamans africains...sauf à risquer de s'exposer à des abus de langage. Les hypothèses de Jean Clottes et David Lewis Williams ont suscité, pour moi, un intérêt fort...d'autant qu'elles sont confortées par des traces contemporaines dans les cultures de groupes humains, mais je me suis gardé de tirer des certitudes, et encore moins des généralisations, quant à l'existence d'un "shamanisme africain", me contentant de mettre en évidence le rapport entre les faits et un fonds culturel. La relation des figures animées à des formes rituelles s'impose avec une puissance rare sur le continent africain.

L'étude du shamanisme et des marionnettes en Afrique pose problème sur le fond peut-être, mais aussi parce que l'utilisation de ces deux termes peut sembler inappropriée. "Possession", "animisme", "fétichisme" pourraient sembler mieux convenir à certains, tandis que le mot "shamanisme", même si l'on admet qu'il puisse recouvrir des pratiques diverses et multiples, renvoie à une image de "religion", au moins de "religion première", dont la Sibérie pourrait constituer paradoxalement la "terre promise". Certes, le shamanisme ne représente en rien un courant spirituel structuré et organisé mais pratiques et croyances y partagent une cohérence que le christianisme, le judaïsme, l'islam, le bouddhisme et leurs différents courants ou écoles possèdent, aussi, de la même manière. Des visions cohérentes, au moins sur le plan formel, ont pu être données, par exemple par Mircea Eliade, celle de pratiques venues du froid sibérien et descendant, en perdant peut-être de leur "pureté", vers l'Asie Centrale, la Chine et l'Inde, l'Asie du Sud Est.

Sous l'angle du rapport des rites à la manipulation d'objets ou de personnages, au jeu avec les voix transformées, avec des caractères propres aux deux sexes, les manifestations africaines s'avèrent fortes et, sans doute, très nettement caractérisées. Mythes et légendes relatant des voyages dans le monde des esprits s'avèrent fort nombreux en Afrique. Nombreux sont ceux qui fondent la pratique de la marionnette à tel point que le jeu des représentations manipulées pourrait être perçu comme un rite important capable de redonner vie à ces voyages mythiques dans l'autre monde. Sous cet angle de vue, des personnages dépourvus d'articulations, de mécanismes de transmission de mouvements, deviennent paroles qui agissent avec des voix de l'au-delà, une vie à la force remarquable et étonnante : celle des morts. Reliquaires, poupées de fécondité, masques cimiers, "guignols"... désigneront, selon la nature d'une étude ou l'époque, ces morts-vivants ou marionnettes.

Danaye Kanlanféï, marionnettiste togolais contemporain, cité par Olenka Darkowska-Nidzgorski dans une autre démarche explique pourquoi il n'utilise pas le mot "marionnette" :

Je n'aime pas employer le mot marionnette, cela ne donne pas une idée de sérieux. Je lui préfère le nom de ces fétiches qui représentent l'esprit des ancêtres et qui, en jouant, délivrent un message clair, compréhensible par tout spectateur, de tout âge, de toute condition¹⁵⁶.

A cela, Folly Ekué Michel Koulekpato ajoute dans une conversation avec les mêmes auteurs " Mes marionnettes sont toutes des esprits"¹⁵⁷.

Tout objet mort peut, en Afrique, porter la promesse de régénérescence. L'esprit peut venir habiter une représentation de bois. Il va sans dire que le souci du réalisme ne marque pas cet art magique afin d'amener le spectateur à déclarer : "on dirait des vrais !" Avant d'être Pinocchio, le pantin de bois sculpté avec un volonté de réalisme et qui finira "vrai petit garçon" méprisant la marionnette qu'il a été, l'esprit du personnage vivait avec sa voix d'ailleurs dans la bûche, déjà indisciplinée, du père La Cerise.

A- Mali : message des anciens et chants d'oiseaux

Mary-Jo Arnoldi¹⁵⁸ apporte un certain nombre d'éléments essentiels concernant la marionnette malienne et ses origines.

Les origines historiques, la datation en particulier, seront hâtivement traitées tant les matériaux se révèlent peu fiables et souvent contradictoires. On ne manquera pourtant pas de noter que les colonisateurs découvrent la richesse de l'art de la marionnette dans ce pays et ne s'étonnent guère que de son "obscénité" surprenante car ils ont peut-être conservé l'image du Guignol des jardins parisiens, marqués par les idées du baron Haussmann et de Napoléon III, la volonté d'œuvrer à la santé physique et morale.

¹⁵⁶ OLENKA DARKOWSKA, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*, Sepia, Institut International de la Marionnette, 1998, p. 35.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵⁸ Mary-Jo ARNOLDI, *Puppet Theatre in the Segou Region in Mali* (Submitted to the Faculty of the Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the School of Fine Arts), Indiana University, December 1983.



Marionnettes *somono* sur une pirogue, Segou, Mali, 1986
 Photo, Robert Pringle in *Playing with Time*, Mary-Jo Arnoldy, Indiana University Press, 1995

Paul Soleillet décrit en 1881 un théâtre de marionnettes *bozo* sur le fleuve Niger :

Vers trois heures trois quarts de l'après-midi, je passe devant le village bambara de Mognogo... et je m'y arrête. Pourquoi ? Je vous le donne en mille ! Vous ne devineriez jamais... Pour voir Guignol ! Une tente carrée en étoffe rayée blanc et bleu est installée sur une pirogue à deux pagayeurs, une tête d'autruche emmanchée d'un long cou s'avance sur le devant ; elle se dresse, s'allonge, s'abaisse, se raccourcit, tourne à droite, tourne à gauche, d'un air d'attente curieuse et inquiète ; puis deux marionnettes surgissent au milieu de la tente, l'une vêtue de rouge, l'autre de bleu, et elles se livrent à des pantomimes grotesques. Des tam-tams placés sur une seconde pirogue accompagnent le spectacle d'une musique assourdissante. Ce jeu se nomme chez les Bambara, *konnou-doukili*¹⁵⁹.

Ici, la présence des marionnettes sur la pirogue semble attester que les artistes sont des pêcheurs bozo... même si leur public est bambara. Au XIV^e siècle, Ibn Battûta décrit :

"La plaisante manière" dont les poètes récitent leurs vers au Sultan du Mali, déguisés en oiseaux, à l'intérieur d'une figure de plumes surmontée d'une tête avec un bec rouge. Cette image rappelle à s'y

¹⁵⁹ Paul SOLEILLET, *Les Voyages et découvertes dans le Sahara et le Soudan...*, édit. M. Dreyfous, 1881, p. 170, 171.

méprendre le grand oiseau animé du théâtre de marionnettes actuel¹⁶⁰.

Au-delà de ces points de repères, l'histoire de ces marionnettes ne repose guère que sur des hypothèses fragiles. Mary-Jo Arnoldi¹⁶¹ fait remarquer que les populations des différentes ethnies de la région de Segou acceptent l'idée que l'origine des marionnettes appartient aux pêcheurs *bozo*. Et il s'agit spécifiquement des Bozo de la région de Segou. Ils sont les seuls parmi les "marionnettistes" à posséder une explication mythique à leur attachement aux marionnettes. A la source, la relation à la marionnette viendrait des génies de la brousse. Un pêcheur *bozo*, Toboji Centa, fut capturé par eux et pendant son séjour avec eux, ils lui révélèrent l'art de la marionnette. Lorsqu'il retourna dans son village de Gomitogo situé sur les rives du fleuve Niger sur le territoire de Saro, il apprit aux siens à fabriquer des marionnettes. Certains réalisèrent des *sogo*, marionnettes représentant des animaux, d'autres des *manins*, de "petites gens", des personnages humains (ou *sogo den*, enfants des *sogo*). Mary-Jo Arnoldi se réfère, à ce sujet, à une interview de Budagari Kulibali dans le quartier *bozo*, en 1980 à Banankoro. Les Bozo affirment qu'ils furent les premiers habitants de cette région de Segou. Charles Monteil¹⁶² rapporte qu'au début du XX^e siècle, les Bozo affirmaient que leurs ancêtres auraient émergé du sous-sol à Jakolo et à Wotakala. Cette relation au monde de la terre et de l'eau légitime leur présence et leurs droits sur la terre et le fleuve. Mais ce mythe, comme la légende de Toboji Centa, justifient le fait que les initiés héritiers du secret rapporté du monde des esprits soient habilités à amener les anciens, les morts, à venir visiter les vivants. Car tel est le sens de la venue des marionnettes dans le village. Le moment est empreint de gravité et la présence des anciens, en soi, amène à juger les actes des vivants. On notera que cela entretient une culture du secret autour de ces pratiques :

¹⁶⁰ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶¹ Mary-Jo ARNOLDI, *Puppet Theatre*, *op. cit.*, p. 60 et sq.

¹⁶² Charles MONTEIL, *Une cité soudanaise Djenna*, (1932), reprint Paris Editions Anthropos, 1971.

Les pêcheurs choisissent fréquemment le mot *do bo* pour évoquer ce théâtre. Les pêcheurs déclarent que *Do* est une abréviation du mot *gundo*, secret, et dans ce contexte renvoie au mystère qui est entretenu par les associations de jeunes dans la préparation des marionnettes pour leur prestation¹⁶³.

Le secret porte sur la fabrication des marionnettes, oeuvre du forgeron, l'un des personnages centraux dans la culture shamanique ; s'y ajoute le mystère autour du lieu où les personnages sont entreposés et préparés, sur qui "habite" la grande marionnette dont le haut du corps, de la poitrine au crâne, est porté sur la tête de celui qui la fait vivre. Il "habite" le personnage et cet "esprit" vient investir le vêtement, devient le corps, réceptacle du principe de vie qui portera l'ancien. Rien de morbide dans cette image quand on sait que les Bamara désignent le jeu de la marionnette par l'expression *kono donkili* : le chant de l'oiseau. L'oiseau, celui qui annonce les pluies et les bonnes récoltes est le calao représenté sous forme de marotte avec son bec articulé. Mort et régénérescence se côtoient, se complètent. Cultes des morts et cultes de fertilité trouvent leur juste place :

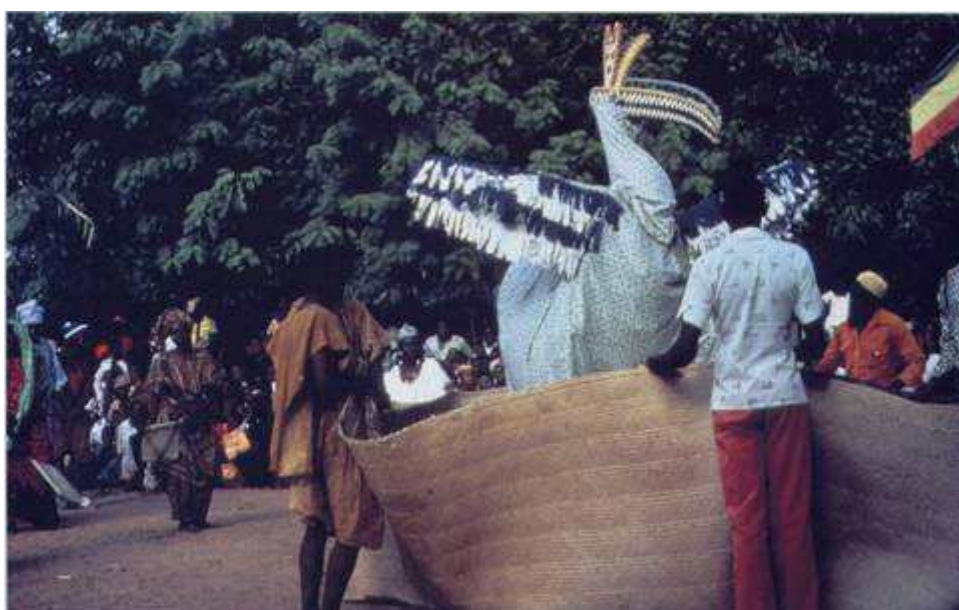
Le théâtre africain trouve ses origines dans les manifestations religieuses (...) Ce théâtre s'est, par la suite, sécularisé, les mythes, les contes, les récits historiques en constituent le support. Il avait atteint une perfection comparable à celle des plus grands foyers d'art dramatique. Il possédait même ses marionnettes¹⁶⁴.

Ces *dono donkili* du Mali qui, s'appuyant sur un mythe dans lequel la marionnette joue un rôle d'importance, se fondent, sur une complémentarité naturelle, entre visite des anciens, contact avec le monde des morts d'une part et salut à l'arrivée des oiseaux annonciateurs de pluie et promesse de fertilité, d'autre part. Culte des morts et cultes de fertilité et fécondité, dans leurs relations à la marionnette, se retrouvent sous des formes diverses sur le continent africain. Il va de soi que ce propos ne peut amener à dresser un tableau des formes et des techniques de la marionnette en territoire africain. Il s'agit, dans un héritage pré-colonial assez peu documenté,

¹⁶³ Mary-Jo ARNOLDI, *Puppet Theatre* op. cit., p. 58. Trad. Alain Guillemin.

¹⁶⁴ Maurice Sonar SENGHOR, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'outre-Afrique : pour que lève la semence, contribution à l'édification d'un théâtre*, L'Harmattan, 2004, p. 47 (cité dans *Marionnettes et masques* p.11).

très peu pourvu de repères chronologiques fiables, de faire apparaître des traits qui ne sont pas sans relation avec l'esprit shamanique, même si ces marques semblent parfois dispersées, comme un conte dont des motifs, éventuellement importants, ont pu se perdre ici ou là. Il importera de montrer la place originale que tient la marionnette, même si les objets, les pratiques, les techniques peuvent amener certains à refuser de donner ce nom aux formes ou représentations mises en oeuvre. Bien sûr, ce choix ne correspond à aucune espèce d'absence d'intérêt pour les formes contemporaines de la marionnette africaine.



Marionnette Bamana, en jeu. Mali Kono, l'Oiseau du Mali, Région de Segou, 1980
Photo Lynn Forsdale, in *Playing with Time*, Mary-Jo Arnoldy, Indiana University Press, 1995

On remarquera seulement que l'idée de la "manipulation à vue", c'est-à-dire la présence visible, sur scène, du comédien-marionnettiste jouant dans un théâtre, avec les moyens techniques que cela implique, sans se sentir contraint d'y construire un petit théâtre, un castelet, vient rompre avec la traditionnelle culture du secret fondée par les mythes d'origine de la marionnette. Pour aller au fond des choses, le dispositif même du théâtre, son appareillage technique, les règles sociales ou les modes qui régissent l'idée du spectacle, s'opposent au rite.

En 1929, à Prague, se crée l'Union Internationale des Marionnettistes qui deviendra, en 1969, l'Union Internationale de la

Marionnette (ONG en relation opérationnelle liée à l'UNESCO depuis 1960). Tchèques, Français et Allemands marquent la création du mouvement essentiellement européen avant la seconde guerre mondiale. C'est pourtant dans la même période qu'un intérêt nouveau amène à la découverte de la marionnette africaine. L'équipe de la mission Dakar-Djibouti (avec Marcel Griaule, Michel Leiris et André Schaeffner) réussira à collecter 3000 objets et, surtout, à réaliser collectage et documentation d'une grande richesse. Anaelle Favreau met en valeur la qualité de ce travail :

Au Mali, la mission collecte un théâtre de marionnettes complet désigné par Marcel Griaule comme "Le Guignol de Kita" ainsi que des masques théâtraux. Les informations qui furent soigneusement recueillies, tant au niveau technique qu'iconographique, montrent que l'intérêt porté était plus du domaine de l'ethnologie que de l'esthétique. La mission Dakar-Djibouti initia donc un intérêt scientifique porté au jeu, à la manipulation et à la symbolique des marionnettes¹⁶⁵.

Et les marionnettes africaines entrent, en tant que telles, dans les collections publiques françaises comme témoins matériels d'une culture. A l'époque, les collectionneurs, les esthètes, les artistes, malgré l'intérêt manifesté par les cubistes, ne repèrent pas la richesse propre de cette composante majeure du théâtre africain. La mission du "bateau-laboratoire Mannogo" dirigée également par Marcel Griaule apportera de nouveaux éléments qui enrichiront les collections du Musée de l'Homme. Le mouvement était lancé et, en 1977, l'exposition *Marionnettes et marottes d'Afrique Noire*¹⁶⁶, allait faire bénéficier le public de ces recherches.

Je reviendrai sur le regard des artistes et, en l'occurrence, des "avant-gardes" de l'entre-deux-guerres sur ce nouveau continent du théâtre, neuf et africain, nourri des réflexions à une époque de remise en cause du théâtre européen en crise, alors que les traditions de la marionnette sur le vieux continent s'épuisent ou se

¹⁶⁵ Anaelle FAVREAU, "Le Patrimoine théâtral africain l'exemple du Mali". *Actualité du patrimoine. Carnets de la marionnette*, Thémaa / L'Entretiens, 2007 (sous la direction de Simone Blazy avec la collaboration d'Evelyne Lecucq), p. 81, 82.

¹⁶⁶ Exposition *Marionnettes et marottes d'Afrique Noire*, 1977, Musée de l'Homme et section française d'UNIMA, avec Francine N'diaye, responsable du département Afrique noire du Musée de l'Homme et Olenka Darkowska-Nidzgorski.

folklorisent. Il convenait de saluer cette entrée du théâtre africain, avec ses richesses, dans l'histoire de l'art dramatique dont on ne voyait guère que la part européenne, sans oublier ceux qui, les premiers, nous ont ouvert les yeux et révélé tout un monde secret.

B- Voyage vers les origines mythiques de la marionnette, entre la vie et la mort

On dispose dans les différentes cultures du monde d'un très petit nombre de mythes dans lesquels la création de la marionnette apparaît de façon très nette, même si l'idée de la création de l'homme, avec de l'argile, du bois, de la pierre, de la farine de maïs... se révèle assez commune. On trouve, là, l'œuvre des dieux qui créent des hommes dont le libre arbitre est peu compatible avec le statut de marionnette. On brodera ensuite sur le thème de la marionnette, œuvre d'un Gepetto et échappant à son contrôle ou sur celui des robots émancipés de la domination humaine. Les *Contes inoxydables*¹⁶⁷ ironiques, de Stanislas Lem, constituent un des exemples les plus subtils du genre avec une satire de l'homme avec son "viscère glougloutant" comme plus noble organe. Il n'y est pas fait mention de la sacro-sainte âme.

En Afrique, il s'agit clairement de marionnettes et il convient surtout de justifier la place que celles-ci vont trouver dans le monde humain, comme lien entre celui-ci et celui des esprits. La vie n'est pas véritablement apportée dans le bois, les fibres, la terre. La matière, la forme se révèlent psychopompes. L'initié avec ses marionnettes ne "joue pas les dieux" à la manière du marionnettiste taoïste chinois. Il sert le monde des esprits, il leur permet de venir visiter les vivants. Dans *Marionnettes et Masques en territoire africain* les auteurs notent clairement l'importance de ces sources mythiques :

Création partout. Ces ingrédients précieux nourrissant le passé onirique du théâtre de marionnettes en font un terrain de recherche privilégié. Il est urgent d'entreprendre l'exploration de ces sources où

¹⁶⁷ Stanislas LEM, *Bajki robotov* (1964), *Contes inoxydables*, Denoël, 1989. Trad. Dominique Sila.

la marionnette apparaît comme un exemple d'authenticité. Nous sommes là en présence d'un formidable gisement de connaissances¹⁶⁸.

Le statut même de la marionnette, entre vie et mort, "non-vivant" est pleinement affirmé dans le mythe *ibibio* de Percy Amaury Talbot¹⁶⁹. Akpan Etuk Uyo se rendit dans le monde des morts où le théâtre de marionnettes trouve ses origines et occupe une place importante. Revenu parmi les vivants, Akpan Etuk Uyo enseigna l'art qu'il avait découvert. Il mourut pour avoir révélé ce secret. Le "maître de marionnette" se doit de rester caché. Si les marionnettes, les personnages du monde des morts peuvent exceptionnellement pénétrer parmi les vivants, le montreur de marionnettes doit se tenir à distance de ces derniers. On ne transgresse pas les lois de l'autre monde.

Le Nigeria conserve une forte empreinte de pratiques de marionnettes. Chez les Ibibio du Sud-Est du Nigeria, les associations *ekong* utilisent essentiellement des marottes et des marionnettes "habitables". Un spectacle, que l'on répète pendant les années qui précèdent, est donné tous les sept ans. La vie même de l'association est basée sur cette durée.

Chez les Aminikpo, ethnie dont la proximité avec les Ibibio est importante, les hommes adultes et les vieillards animent la société secrète *aminikpo* dont la fonction est d'assurer la justice, de faire respecter les lois morales du groupe. On utilise pour cela la dérision. On conserve le souvenir de sacrifices humains qui auraient précédé chaque séance théâtrale. La société se montre attachée à de lourdes exigences (achats d'animaux, de boissons...) et l'on ne joue plus guère qu'à l'occasion de funérailles pour des familles riches. On agit, la nuit, avec une quinzaine de marionnettes de bois, au dessus d'un haut rideau tendu entre les arbres. Le spectacle est musical, les grandes marionnettes du type marotte, avec des bras animés, dansent, leur bouche est articulée et elles chantent et dialoguent.

¹⁶⁸ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI *Marionnettes et masques... op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁹ Percy. AMAURY TALBOT, *Life in Southern Nigeria : the magic beliefs and customs of the Ibibio tribe*, London, Macmilan & Co, 1923.

Elles se battent aussi et s'accouplent. Il conviendrait sans doute d'étudier avec précision en quoi le jeu de la marionnette, lui-même, entre en résonance avec les funérailles. La cérémonie fait se côtoyer le monde des vivants et celui des morts. Il semble intéressant de noter la présence, marquée, de marionnettes liées à la divination au Niger et au Nigeria.

Danaye Kanlanfeï, marionnettiste togolais, évoque l'origine des marionnettes du Togo en décrivant des sculptures évoquant un proverbe ou un mythe. Il a considéré que cette catégorie de sculpture est à la source de la marionnette du Togo. Le dramaturge Senouvo Agbota Zinsou ainsi que l'anthropologue Amenyedzi Anani Polya, confirment cette hypothèse. A titre d'exemple, Senouvo Agbota Zinsou mentionne un emblème sculpté d'un tambour, originaire de la région des Plateaux, appelé *dzidzanyi* : cette composition plastique se présente comme un cadre de bois (faisant penser à une scène) où se tiennent des hommes et des oiseaux, saisis en mouvement, à l'aspect extérieur très "théâtre de marionnettes". Cet ensemble illustre, voire exprime, le message profond de la devise "le cœur en paix"¹⁷⁰. Danaye Kanlanfeï, d'après la même source, donne un autre récit mythique de l'origine de la marionnette :

Quand le grand Dieu créa l'homme, ce dernier ne croyait qu'en lui. Toutefois, il ne voyait pas son créateur et ne pouvait pas le toucher pour lui témoigner sa reconnaissance. Frustré, il créa à son tour les fétiches, ou petits dieux. Ensuite, chaque peuple désigna un représentant chargé de s'adresser aux fétiches pour qu'ils interviennent auprès du grand Dieu. Mortels, ces intermédiaires furent remplacés peu à peu par les statuettes de bois spécial (sacré) appelées "Tchitchili" (ou "tchi-tchili"). Ces dernières participent aujourd'hui à la vie spirituelle togolaise, intervenant pendant le culte des ancêtres, l'initiation, les rites agraires, etc... Les marionnettes actuelles sont donc les descendantes des "Tchitchili" de jadis¹⁷¹.

Dans son rôle d'intermédiaire entre les esprits ou les dieux, le shaman sibérien, pour sa part, joue, par exemple, avec ses oiseaux, personnages de bois. Ici ces représentations sculptées jouent

¹⁷⁰ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.*, p. 67, 68.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.15.

directement cette fonction d'interface porteuse en elle-même de ces capacités derrière lesquelles l'initié s'efface. Pour rester aussi inaccessible que le "grand Dieu" ?

Au Nord-Togo, cet effacement du "manipulateur" derrière sa poupée va encore plus loin. Les Bassar créent l'*unil*, petite (10 cm au plus) poupée de sexe féminin, fluette, tressée de coton. Le rite consiste en une seconde cérémonie de funérailles d'une femme dont les restes ont été inhumés plusieurs mois auparavant. Jacek J. Pawlik¹⁷² décrit ce rite où l'*unil* "mène le jeu" : deux par deux, ses servants, régulièrement remplacés, portent la minuscule poupée qui les guide. Les règles de jeu sont bien établies mais les servants conservent la liberté de leurs gestes et de leurs mimiques. L'*unil* a été traitée comme la défunte mais le rite, dont la poupée est le maître, est d'une toute autre dimension. L'*unil* va parcourir le chemin vers la tombe sur un brancard de bambou, dans une natte mortuaire, couverte de quatre pagnes, parée d'un collier de cauris. Le cortège suit l'*unil*, le brancard, les servants. L'adieu à la défunte se déroule dans ce parcours. Elle dirige le cortège, donne la direction, impose le rythme, les mouvements des servants. Le cortège peut brutalement changer de rythme. Il devra modifier son parcours car l'*unil* veut passer devant certaines maisons, saluer une dernière fois ceux qu'elle aime ou apprécie. On prend congé avant que la poupée choisisse le lieu de son inhumation. Les servants vont alors courir, le cortège crier, dans un mouvement de tonalité joyeuse. Le cortège est devenu festif. Le trou est creusé, protégé contre "la contagion de la mort". On partage une boisson et puis la vie et les activités reprennent.

Curieuse inversion des relations, la poupée n'est pas dominée par l'esprit de son "manipulateur", les servants qui portent l'*unil* lui obéissent.

¹⁷² Jacek Jan. PAWLIK "Mise en scène de la vie de l'au-delà : l'unil..." in *L'Afrique noire en marionnettes*. UNIMA, 1988, p. 16 à 24.

1- Jouer les morts

Le discours européen contemporain concernant la marionnette s'évertue à insister sur le fait qu'on les croirait vivantes, qu'elles possèderaient, même, une "âme", en un mot, qu'on "dirait des vraies" ! Il s'agit de se rassurer, d'oublier ce que sont les marionnettes, d'où elles viennent. Le "miracle" consiste en ce que cet objet mort prenne parfois vie et cette vie nous étonne car elle n'est pas celle, banale, des vivants. Celui qui crée cet effet est perçu comme "magicien" alors que parfois le "secret", bien protégé, se résume à l'utilisation d'un simple fil de nylon. Pourtant, définir la marionnette comme un "mort-vivant" peut choquer, surtout ceux qui pensent qu'elles sont faites pour amuser les enfants. Afin de montrer que "mort-vivant" n'a rien d'excessif, d'abusif, de produit d'une volonté de trouver une formule choc, quelques exemples africains apporteront l'image d'une vision au pied de la lettre. Sur le modèle de la formule chinoise "jouer les dieux", c'est-à-dire faire venir la présence d'une déité dans la marionnette, le Gabon nous présente ce qu'on pourrait appeler "jouer les morts".

Pierre Savorgnan de Brazza, cité à l'entrée " Gabon", de *L'Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*¹⁷³ assista à des funérailles à Ondumbo, près de Franceville, région du Haut-Ogooué. Le cercueil, porté par trois ou quatre hommes avec l'aide de trois longs morceaux de bois, ressemble à une tour de deux mètres de hauteur. Les porteurs vont faire tourner et danser l'ensemble sur un rythme donné par des percussions, des coups de fusils et des cris. Ce rite peut avoir la forme d'un spectacle, celui d'une danse du "sarcophage animé" et se terminera par l'absorption de vin de palme par le défunt grâce à un mécanisme fait de cordes et d'un cylindre.

Dans *La Mémoire du fleuve : l'Afrique aventureuse de Jean Michonet*¹⁷⁴, on décrit la marche du mort. Jean Michonet et d'autres témoins auraient vu se dérouler ce phénomène sans percevoir la

¹⁷³ *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, rédacteur en chef Henryk Jurkowski, puis, Thieri Foulc, UNIMA / L'Entretiens, 2009 p. 297.

¹⁷⁴ Christian. DEDET, *La Mémoire du fleuve : l'Afrique aventureuse de Jean Michonet*, Phébus, 1984.

trace de trucages, ficelles, mécanismes □ Le maître de cérémonie a choisi des hommes qu'il a préparés en vue de ce rite. Les "manipulateurs", au rythme des percussions, font face au cadavre et miment des mouvements susceptibles de l'attirer vers eux. Les rythmes s'accélèrent, les hommes reculent, ne touchent pas au corps du défunt, continuent leur gestuelle destinée à amener le mort dans leur direction. Ils peinent, halètent, maintiennent leur effort. Le mort va se redresser, avancer avec une démarche étrange comme si la "manipulation" était maladroite. Le déplacement, malgré les mouvements de jambes, semble porté par une vague. Au bord de la tombe, le cadavre va tourner sur lui-même et s'y jeter. Les manipulateurs semblaient être épuisés par ce qu'ils avaient accompli.

Au Gabon, toujours chez les Mitsogho, les rites de funérailles comportent la marche et la parole du défunt. Dans *Rites et croyances des peuples du Gabon...*¹⁷⁵, les auteurs décrivent avec précision un rite nettement théâtralisé. Il débute par le maquillage du défunt : corps zébré de noir et de rouge avec de petits points blancs. Quelques traits blancs réalisés avec de l'argile rituelle marquent son front et ses tempes. Le défunt est alors mis en scène, assis sur un tabouret placé au milieu d'une cabane de feuilles de bananier. On l'installe face à une fenêtre fermée par une natte. On pose un de ses bras sur un de ses genoux, l'autre est dressé grâce à une ficelle et porte, parfois, une palme de raphia. A la lueur des torches, le soir, on soulèvera le rideau pour contempler le mort dans sa splendeur. Cris admiratifs, joie, danses avec vivacité. Un danseur va s'approcher du mort avec une torche et l'agiter provoquant le mouvement de la palme de raphia et du bras en créant un courant d'air. On comprendra que le mort marque sa satisfaction. Les danses vont durer plusieurs jours et rendre agréable le passage du défunt chez les morts. On admettra que ce jeu de torche et cette unique ficelle créent un mouvement bien faible, une manipulation sans contact avec celui qui se met en mouvement. Il arrive qu'on organise la

¹⁷⁵ André RAPONDA-WALKER, Roger SILLANS, "Rites et croyances des peuples du Gabon...", *Présence Africaine*, Paris, 1962, p. 111 à 114.

"marche du défunt ". Un porteur va prendre le corps sur son dos en laissant dépasser la tête de celui-ci. Caché de la tête aux pieds par des folioles de palmier tressé, l'homme va faire marcher lentement le mort dont on ne voit que la tête au milieu des chants et des bravos. Enfin, on fera quelquefois parler le mort. Un initié, caché, après qu'un danseur ait chanté une mélodie triste et appelé le défunt, répondra pour lui dans le noir. On s'effraie puis on se montre satisfait de sa réponse indiquant qu'il accepte de partir dans le monde des morts, heureux des honneurs qu'on lui a rendus. Son esprit, tourné vers le village et les siens, depuis son nouveau séjour, restera bienveillant.

Olenka-Darkowska-Nidzgorski et Denis Nidzgorski¹⁷⁶ évoquent les observations de Catherine Jouaux chez les Mofu-Gudur. Le cadavre est préparé avec soin. Les os sont désarticulés pour que le corps puisse être manipulé pendant le rite des funérailles. Puis le corps est habillé, placé dans une position familière aux vivants. Les mêmes auteurs notent que :

Au Gabon et en République du Bénin placés par-ci, par-là le long des routes, des statues et mannequins accueillent les voyageurs en les surprenant par leur aspect vivant, actif. Dressés au cœur des sites pittoresques, certains d'entre eux impressionnent, ressentis comme les insolites images d'un théâtre qui émerge de la sculpture¹⁷⁷.

Le passage du mort-manipulé à la statue ou au mannequin intègre quasi tous les intermédiaires. Le défunt est "manipulé " par un fil, le mannequin-épouvantail se meut naturellement, l'effigie d'ancêtre, utilisée comme marionnette au Gabon, contient une dent humaine cachée derrière l'œil. Philippe Laburthe-Tobra¹⁷⁸ estime que cette dent a pu provenir d'un homme sacrifié.

Les effigies d'ancêtres surmontant des reliques contenues dans des paniers, des boîtes en écorces... sont utilisées, mises en mouvement au moins, comme marionnettes. Il semble évident que de nombreux éléments mériteraient une recherche attentive, par delà les secrets, pour comprendre le sens de rites qui mettent en

¹⁷⁶ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.*, p. 185.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷⁸ Philippe LABURTHE-TOBRA, "Les Statuettes fang sont-elles des portraits d'ancêtres ou des esprits protecteurs ?", *La Recherche*, 1991.

communication le monde des morts et celui des vivants, *via* le véhicule de la marionnette.

Dans *Marionnettes et masques...* les auteurs narrent un fait très significatif :

De même, au Gabon, à Libreville où nous avons découvert, grâce à un éclair de flash un mystérieux masque de feuilles en train de danser sur la scène plongée pour cette circonstance dans l'obscurité totale. Le metteur en scène nous expliqua que ce travestissement appartenait à un savoir très secret, qu'il était là pour respecter le rite, qu'en aucun cas le public ne devait le voir et il manifesta son inquiétude devant les conséquences possibles de cet incident. Par la suite, l'un de ses collaborateurs nous confia que des artistes citadins se rendaient dans des villages reculés en quête de traditions susceptibles d'être intégrées à leurs prestations¹⁷⁹.

Etonnante préoccupation d'un homme de spectacle citadin de conserver les rites pour aboutir à mettre en scène l'invisible en veillant à ce que les spectateurs ne puissent pas le soupçonner.

2- Les deux Nzambé et l'inconnue sortie du bois

Le mythe fondateur de la marionnette du Gabon recueilli par Pierre Sallée¹⁸⁰ auprès des Mitsogho (en 1968, district de Minongo), évoque, bien sûr, la légende de Pygmalion. Comment et pourquoi une sculpture, vivante et belle, peut-elle vouloir disparaître de nouveau dans l'arbre qui porta matériellement sa réalité vivante ? D'où vient la vie et quels sont ses secrets ?

"Nzambé qui n'ignore personne " savait donner un nom à chaque être vivant. "Nzambé qui ne connaît personne " vivait dans le même village. Le premier se moquait, bien sûr, du second et celui-ci, pour se venger, coupa un arbre, sculpta une statue féminine, l'habilla et lui ordonna de marcher. Obéissante (qualité première d'une femme ?) elle se mit en chemin avec son créateur qui la présenta à l'autre Nzambé comme sa nièce. Celui-ci, amoureux, répudia ses épouses et la demanda en mariage. Il accompagna, en forêt, l'inconnue qui ne lui dit pas son nom, pas plus que Nzambé-

¹⁷⁹ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁰ Pierre SALLEE "Statuaire et littérature orale " in *Art et artisanat tsogho*. Edit.Libreville, Musée des arts et traditions du Gabon. Orstom, 1975, p. 109 à 123.

l'ignorant. La femme se déshabilla, chanta, reprocha à son prétendant de ne pas l'avoir nommée. Simple bout de bois, donc, elle retourna à l'arbre et s'y fonda.

On retrouve, là, la question du secret traitée d'une autre manière. Un être vivant ne peut pas ignorer ou laisser ignorer d'où il vient, qui il est. L'être créé doit entrer dans la vie des hommes par un nom, par le port des marques de son histoire. Une marionnette peut représenter un mort mais doit porter en elle ce qui matérialise le lien avec celui qu'elle représente (os, cheveux, dents...) Le sculpteur (forgeron, fort souvent, dont on connaît le rôle et la fonction symbolique puissants dans les sociétés anciennes et la culture shamanique en particulier) peut créer une forme dans laquelle la vie ne se résume pas. La terre, la pierre, le bois, indispensables matières, permettent de porter l'acte créatif, comme la femme qui est la terre dans les cultures patriarcales. La magie de la vie ne provient pas, pas durablement en tout cas, de la matière. Il convient que le nom donné, les marques d'acceptation dans le monde des vivants, l'initiation, les rites ouvrent des portes. L'initiation, souvent conçue comme une seconde naissance, la vraie naissance parfois, permettra aux mâles, le plus souvent, de donner la vie, l'accès à la "vraie vie". A l'inverse, on peut entrer de plain pied dans la vie sociale, même si on est l'œuvre d'un sculpteur.

On peut voir, là, la marque d'un regard spécifiquement africain sur la vie. On peut, aussi, se souvenir que la marionnette à fils chinoise doit porter un nom pour que le vide de son corps et de sa tête ne soit pas habité par un démon. On peut mettre en parallèle le fait que les marionnettes lilloises, qui changent de rôle au gré des besoins du répertoire d'un théâtre fixe, portent toujours leur nom, celui de leur premier rôle sur scène pour lequel on les a créées : "Belle-Rose (nom de guerre d'un mousquetaire célèbre des feuilletons de cape et d'épée) dans le rôle de D'Artagnan " peut-on lire en tête de canevas de théâtres du XIX^e siècle.

Cette relation entre morts et vivants, par l'intermédiaire des marionnettes, fourmille d'exemples. Les crânes de bois représentent parfois les crânes humains chez les Ejagham et les Widekum du

Cameroun. Les reliquaires surmontés de "portraits" d'ancêtres sont manipulés au Cameroun. En Tanzanie, les Zaramo utilisaient des statuettes de bois articulées et vêtues. Elles remplaçaient un proche du défunt qui ne pouvait être présent aux funérailles. Dans le cimetière on pouvait les animer pendant qu'un "ventriloque" imitait la voix de l'absent. Au Ghana, des rites funéraires utilisaient des fils d'or pour relier les os du squelette du défunt afin de lui conserver sa mobilité, sa capacité à retrouver un mouvement, celui de la vie. Dans le même pays, les sarcophages sculptés illustrent la fonction du défunt. Il s'agit parfois de vraies scènes qui peuvent s'animer lors des funérailles. En République de Guinée, une marionnette protectrice habillée, tachée de sang sacrificiel animal, est entreposée dans la case du chef de famille. Celui-ci, seul, la manipule, la tient en main en lui adressant des prières. Le personnage est considéré comme le représentant de l'esprit des ancêtres.

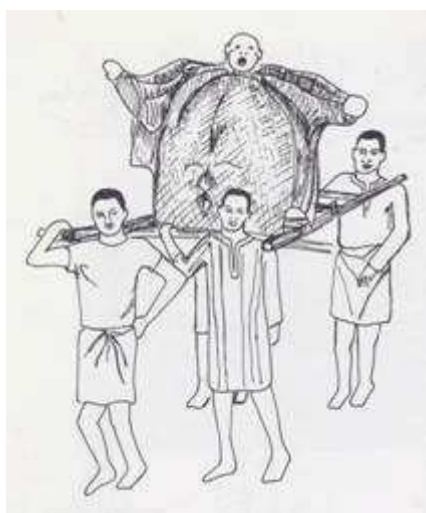
Le *kiebé-kiebé* du Congo-Brazzaville¹⁸¹ ne manque pas de soulever de nombreuses questions. Les têtes sculptées des marottes de ce théâtre peuvent représenter des ancêtres mythiques. Le premier homme, né d'un serpent, et sa femme eurent de nombreux enfants et peuplèrent le monde. Le *kiebé-kiebé* est fortement marqué par la vénération des ancêtres. Ce théâtre de marottes dansé est présenté dans la tradition des Mbochi de Nguilima et de Ngaé comme une création de femme, destinée à un public féminin dans un but ludique. Mais les hommes auraient pris le pouvoir dans l'organisation du *kiebé-kiebé*, en auraient fait une danse guerrière, introduit un rythme soutenu et des percussions. Une hiérarchie très forte structure la puissante organisation qui porte cette institution artistique et qui gère aussi de multiples questions utilitaires de la vie sociale.

Pour conclure sur ce " jeu de morts ", un exemple remarqué chez les Bwende de la République Démocratique du Congo (ex Zaïre) affirmera, encore une fois, la relation entre mort et rites de funérailles et marionnette. La réalisation d'un *niombo* consiste à

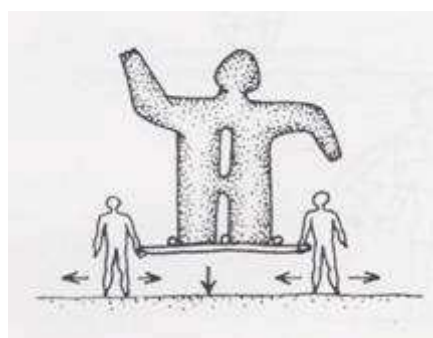
¹⁸¹

Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette, op.cit., p. 180.

"habiller" le cadavre d'un grand chef d'un mannequin colossal, (3 à 5 mètres de hauteur), marionnette géante non articulée. Quatre à six manipulateurs le transportent sur un brancard fait de perches entrecroisées, deux autres permettant de conserver au *niombo* sa station debout. Le groupe se noie dans la foule et le mort-marionnette est au centre de la procession qui s'organise autour de lui. Il va continuer de jouer son rôle dans la vie sociale, entouré de ses femmes, se promenant au village, ouvrant la danse.



Transport, animation de la marionnette-momie mortuaire.



Représentation schématique, à l'échelle, du *niombo* sur son brancard, avec la position symbolique de ses bras et les espaces contenant le cadavre desséché

Shémas d'un *niombo* in "Le Culte du Niombo des Bwendé", *Arts d'Afrique Noire*, N° 2, 1972

Dans sa réalisation comme sa manipulation, il importe que le *niombo* soit à l'image du défunt. Le dessèchement du corps, suspendu au-dessus d'un feu, a pris six semaines, sous la surveillance des femmes, les hommes fournissant tissus, vêtements nécessaires à l'habillage. Tout le rite comporte une très forte spécialisation des actes selon les sexes. Puis les hommes emmailloteront le corps, après l'avoir étudié et relevé tout ce qu'il a de particulier (tatouages, dentition...). Recouvert d'une centaine d'épaisseurs de tissu, le défunt sera empaqueté et disparaîtra totalement sous ce volume. Le mannequin va être modelé. Les bras et jambes vont recevoir une armature tressée. La position des bras, le droit levé, le gauche plié à l'oblique sur le côté, côtoie celui des statues funéraires. Les jambes donnent l'impression d'être prêtes à la danse. La tête sera fixée ensuite, remplie d'herbes et de coton,

elle a pu être préparée avant la mort à la demande du défunt. La fête va pouvoir commencer. Avant cette journée, on a pu déjà commencer à chanter, à danser. Le *niombo* va être exposé devant la case mortuaire. Après un repas, on va fixer la tête, installer le mannequin sur le brancard avant que les femmes se placent, en pleureuses, autour de lui. L'orchestre se mettra, ensuite, à l'œuvre jouant d'instruments de bois, de trompes et de tambours. Les six ou sept musiciens gesticulent et jouent autour du mannequin. Les femmes vont alors danser, chanter. Leurs battements de mains sont si forts qu'elles doivent protéger leur paume avec des feuilles. La danse est constituée de bonds, de gestes à connotation sexuelle. Puis une pause permet de distribuer repas, boissons et viandes aux musiciens et aux créateurs du *niombo*. La musique reprendra ensuite sur un rythme plus vif, propice à la danse. Les enfants et petits-enfants du défunt vont soulever, de bas en haut, le mannequin, le faire danser, lui faire mener la danse. Tous vont s'y joindre. Elle est marquée par des bonds de femmes qui imitent le *niombo*, suivent la cadence qu'il donne. En milieu d'après-midi, il est temps de jouer la scène des adieux. Les femmes vont pleurer, caresser le vêtement du *niombo* avant qu'un jeune homme, sur le chemin en direction de la tombe, tire deux coups de fusil. A ce signal, le cortège va se constituer avec des centaines de participants derrière le jeune homme, les musiciens, les pleureurs qui chantent et frappent des percussions. Vient, enfin, le *niombo* entouré par la foule. Le chemin n'est pas direct car le *niombo* va jouer le refus d'aller à la tombe, changer de chemin, simuler un retour au village, refuser d'avancer. Cela se joue comme une farce et les jeunes gens indiqueront au mort récalcitrant la bonne direction. A l'occasion, on peut même passer par la mission religieuse. Toutes ces péripéties imposent de réinstaller parfois plus solidement le mannequin sur ses brancards. Il a bougé, en effet, mais est resté silencieux. Autour de lui, on a chanté en son honneur : "Paix Nganga ! Oh, laisse-le tranquille ! Je

suis un enfant de ce chef" ou "Un beau jeune homme vient d'enterrer son maître"¹⁸².

Devant la tombe, on va tirer des coups de fusil, enlever le brancard, pousser le *niombo* dans le trou creusé par les parents. Chacun va bondir et pousser un grand cri. Une belle fête : beaucoup de larmes, de la musique et des chants, une vedette magnifiquement mise en valeur, des rires, des bonds, des danses, des cris : la chute finale. La vie, la mort et le renforcement du lien social, soit tout ce que contient le mot religion.



Niombo, scène d'adieu avec les femmes
Source : R. Widman in *Marionnettes et masques... op.cit.*

¹⁸² Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques* □ *op. cit.*, p. 186. ((ainsi que toute la documentation sur le *niombo*).

3- La voix des esprits

La voix des marionnettes surprend toujours le spectateur. La découverte d'un diseur unique travestissant sa voix étonne. Qu'on puisse faire parler le traître, le jeune héros, le père noble, la jeune première et le féroce géant, intrigue. On demande au diseur s'il est ventriloque, on le soupçonne parfois d'identité sexuelle peu claire. Tout cela crée le trouble. Le montreur de marionnettes l'entretien parfois. Les mythes eux-mêmes apportent leur pierre à l'édifice. Au Niger, on raconte que

Certaines scènes jouées avec deux marionnettes proviennent de Obio Iban Iban, village de femmes magiciennes qui les ont communiquées à un homme¹⁸³.

On a vu, au Gabon, dans le *kiebé-kiebé*, la trace d'une prise de pouvoir sur les marionnettes par les hommes s'emparant d'un domaine réservé aux femmes. Au Bénin, l'association masculine, Guelede, danse avec des marionnettes habitables :

La danse *guelede* est considérée comme l'expression de la mauvaise conscience de l'homme vis-à-vis de la femme. Mauvaise conscience qui daterait du passage de la société du matriarcat à la société du patriarcat. Les femmes-mères, les mères doyennes d'âge du corps social ou du clan détenaient de grands pouvoirs. Lorsqu'elles en perdirent une partie, il parut nécessaire de les apaiser¹⁸⁴.

Au Tchad, les saltimbanques, dont les marionnettistes qui sillonnent le pays, se font remarquer par leurs costumes extravagants, leurs allures efféminées. Au Nigeria, l'emblème du *gelede* est un masque porté par une danseuse. "Tous les autres masques et marionnettes sont animés par des hommes travestis en femmes"¹⁸⁵. Dans le théâtre Haoussa du Niger les montreurs de marionnettes sont aussi magiciens. D'anciennes coutumes les amenaient à se vêtir en femme pour entrer en scène. Mais l'homme capable de s'exprimer avec une voix féminine ne constitue qu'un aspect de la question. On notera, pourtant, que cette identité

¹⁸³ *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette, op.cit.*, p. 589.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 497.

sexuelle floue, voire cette homosexualité rituelle, marque souvent la personnalité et le statut du shaman.

On l'a vu, il s'agit, souvent, de faire bouger, "vivre" et, parfois, parler les morts. On peut, pour cela, contrefaire la voix d'un défunt. Mais il s'agit, là, de montrer, avant l'inhumation, que le "cadavre-marionnette" est encore présent, "vivant" dans le monde des vivants. La voix des anciens, des ancêtres, des morts, des esprits n'a pas à ressembler à la nôtre. Il convient de marquer l'altérité fondamentale de ceux qui vivent dans un autre monde, avec d'autres règles.

Les instruments destinés à remplir cette fonction ont toujours fait partie de la panoplie des marionnettistes. Au XVIII^e siècle, en France, la Comédie Française défendant ses privilèges, imposait aux marionnettistes de jouer les pièces d'auteurs, reléguées au théâtre de la Foire, de "jouer à la pratique". L'objectif consistait à renvoyer tout un petit peuple dans un autre monde. En ce sens, et en ce sens seulement, il s'agissait d'un mode de censure, en fait ici, d'exclusion. La "pratique", la *pivetta* des Italiens, petite membrane de coton tendue entre deux lamelles concaves se faisant face, en bambou ou en métal, placée sur l'avant du palais, derrière les dents du haut, et tenue par la langue, transforme la colonne d'air en une voix sifflante, une "voix d'oiseau". C'est la voix des héros de la famille Polichinelle, de Punch, Petrouchka, Pulcinella... Ce *character* européen, introduit par les Roms depuis l'Inde du Nord possède une voix marquant le personnage qui n'a rien d'un héros lié à une histoire, une classe sociale, un métier. Il évolue hors des règles de la vie et s'épanouit dans le registre de la transgression.

Rien ne permet d'affirmer que le sifflet-pratique et ses variantes soient passés d'Asie en Afrique. En Egypte, pourtant, le personnage d'Aragoz (son nom signale sa parenté avec Karagheuz, le Turc), utilise cet instrument, comme son cousin ottoman. Karagheuz (dont le nom signifie "oeil noir", en turc et semble désigner le Tsigane), et la piste reste défendable. Mais au-delà, l'introduction du petit instrument, en remontant le cours du Nil vers l'Afrique Noire, ne laisse aucune trace : le sifflet-pratique relève,

également, du monde des secrets. Il n'est pas impossible que l'échange ait pu s'effectuer, à partir de l'Afrique vers le Moyen-Orient.

Dans les traditions de marionnettes que j'ai évoquées, certains marionnettistes *bamana* parlent avec une voix d'arrière gorge et un souffle haletant. Yaya Coulibali, Marionnettiste malien, directeur de la compagnie Sogolon de Bamako, interrogé à ce sujet lors de nos échanges, entre 1995 et 1998, avait cité ces habitudes, à son sens en voie de disparition, et l'utilisation de petits instruments de métal ou de bois (du type *kazoo*) avec des membranes en matières naturelles (ailes de chauve-souris, toile d'araignée) ainsi que l'utilisation de plantes secrètes pour modifier la voix.

Au Nord du Nigeria, chez les Bornu¹⁸⁶ l'instrument est nettement dans la bouche, de facture très proche de celui qu'on utilise pour les Polichinelle européens. On trouve, là, et le cas est fréquent, un interprète qui répète la phrase dans une langue intelligible. Il va de soi qu'un bon marionnettiste doit pouvoir réussir à articuler... et surtout à faire en sorte que la gestuelle codée bien maîtrisée soit comprise avec l'aide de la seule musique de la voix. Au commencement, la parole se résume à un cri. La parole que permet d'exprimer la *pivetta* se réduit à supporter ou compléter le signe donné par la gestuelle. Le mot, compris, devient drôle comme celui d'un perroquet. On peut jouer sur la difficulté d'interprétation du spectateur. Percy Press junior, *punchman* anglais, me commenta, lors de nos rencontres de travail, entre 1990 et 2002, à plusieurs reprises, son jeu avec Punch. Un mot français prononcé, à la pratique, de façon volontairement fautive avec un accent anglais, doit, à sa demande, être répété par un spectateur à la suite d'erreurs cocasses. Classiquement, cela se terminait par un compliment de Mister Punch : "Vous parlez très bien l'anglais !"

Très loin de cette adaptation (trahison pour certains) de Punch à destination d'un public "convenable" ou enfantin, on aura compris que les défunts-marionnettes d'Afrique peuvent faire peur mais sont aussi capables de se révéler "farceurs" comme le *niombo* du Congo

¹⁸⁶

Ibid., Entrée "voix", p. 748 à 751.

qui cherche à échapper au chemin du cimetière. Blague macabre très "polichinellique".

Complétons la liste des instruments avec celui qui est utilisé au Gabon, une "pratique" placée dans la narine du comédien marionnettiste. La voix nasillarde renforce, en Afrique, l'idée qu'elle provient du monde des morts. La chose est également notée au Tchad. Dans *Marionnettes et masques* l'instrument est ainsi décrit :

Le mirliton nasal décrit par André Schaeffner est fait d'un morceau de corne ou de roseau fermé par une pellicule que secrète l'araignée pour y pondre ses oeufs : on l'enfonce dans une narine et on bouche l'autre¹⁸⁷.

Mais on sait qu'avec ces instruments, les techniques de modification de la voix et l'utilisation de plantes, on touche au secret des secrets.

C- Mythes et rites de fertilité et de fécondité

Les mythes de la marionnette rapportée du monde des esprits et des morts, constituent un thème riche sur le continent africain et fondent une pratique et des rites funéraires marqués par une nette culture du secret. Nous avons vu au passage, la justification des relations entre les sexes ou du partage des tâches et des prérogatives des uns et des autres. Parfois même, la trace du passage d'un ordre social dominé par les femmes, à la prise du pouvoir par les mâles, affleure plus ou moins nettement.



"Chants d'oiseaux" et arrivée des pluies, marionnettes *bamana* à Yayoroba, Mali; 1999.
Lynn Forsdale, in *Playing with Time*, Mary-Jo Arnoldy, Indiana University Press, 1995

¹⁸⁷ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques* op. cit., p. 109.

L'autre thème des mythes aborde le problème de la fécondité humaine par la création d'enfants de bois ou de terre. On y retrouvera la trace d'une lutte entre les sexes sur la question fondamentale : qui de l'homme ou de la femme joue le rôle fondamental dans la reproduction ? L'initiation, activité essentiellement masculine, constituerait une nouvelle (voire la vraie !) naissance. Mais les réalités biologiques ne sont pas toujours acceptées. Le rôle de la femme dans la conception sera réduit à celui d'une terre nourricière dans laquelle le mâle apportera la graine, donc la vie. Plus radicale, bien sûr, la technique "gepettiste" consistera à se passer de mère. Il semble essentiel sur ces mythes, comme sur les autres, de pouvoir les mettre en relation avec les pratiques rituelles qu'ils fondent, afin de ne pas les réduire à des contes relevant du folklore.

Marionnettes et masques... résume un "conte" transmis par Jacques Kourouma et provenant de la République de Guinée. Une potière va extraire de l'argile au marigot. Sa houe frappe un objet qui crie, demande aide : "Ne me quittez pas ! Prenez-moi avec vous !" La potière protège l'objet, le ramène aux femmes âgées, et s'enferme dans le mutisme. Un devin demande d'éloigner les hommes, puis les femmes s'enferment dans une case, mettent un piment fort dans le feu. Eternuement, et de nouveau, voix de l'objet mais devenue gutturale et incompréhensible. Fuite des femmes, sacrifices des hommes (noix de cola, riz blanc, poulet blanc, huile de palme rouge). L'objet radoucit sa voix et chante. Il demande qu'on aille chercher son épouse dans le marigot. Les hommes construisent une case, y accueillent le couple. Le plus âgé d'entre eux sera le gardien de la case.

Toutefois, pour se montrer justes et reconnaissants envers les femmes, ils commencent à sculpter les objets-marionnettes qui se répandent dans le monde.¹⁸⁸

pour reprendre la conclusion du récit dans l'ouvrage cité. Il manque, à l'évidence, de nombreux éléments, sans doute perdus

¹⁸⁸ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques...* op. cit., p.11.

dans le marigot. Aucune indication sur la nature des deux "personnages-objets". On peut facilement les imaginer faits d'argile, matière maîtrisée par les potiers. Pas plus d'indication sur les marionnettes réalisées par les hommes. Faites de la même matière, celle que la population du village maîtrise et utilise ?

Ce "conte" semble constituer une bonne transition entre le secret rapporté du monde des morts et la création de marionnettes par les hommes ou les femmes. Les deux "objets" viennent d'un autre monde ou de ses frontières, du marigot. La voix de l'objet "mâle" sur les conseils du devin va devenir, grâce au feu et au piment, "étrange et gutturale". Cette question a été évoquée à propos des secrets des marionnettistes pour donner à leurs personnages la "voix des morts". Les hommes, au contraire, vont réussir à donner une voix douce à l'objet. Faut-il y voir une victoire sur la mort, acclimatant "l'objet" dans le monde des vivants, probablement pour livrer ses secrets? Dans la case, faite pour eux par les hommes, le couple mystérieux devient-il un "saint patron" du groupe professionnel des potiers ? A n'en pas douter, les mâles auront ainsi affermi leur pouvoir grâce à la connaissance et à la maîtrise des techniques et des secrets professionnels. On comprend fort bien que les hommes aient voulu "se montrer justes et reconnaissants envers les femmes" : "l'objet", lien avec l'autre monde a été rapporté par l'une d'entre elles mais il reste à comprendre en quoi leur sculpter des "objets-marionnettes" répond à cette reconnaissance. Faut-il comprendre, la chose est probable, que cela évoque la ressemblance avec ceux qui sortirent du marigot ? La femme a fait passer "l'objet" de la vie aquatique à la vie sur terre, les hommes lui ont donné une vraie vie sociale dans un statut reconnu... mais dans une case gardée comme le lieu des secrets. Les femmes posséderont ce qui relève de la vie mais, dans ce registre mineur, celui du jeu, dans ce qui renvoie au monde de l'enfance.

Il est intéressant de noter qu'en République de Guinée, des "hommes-marionnettes" amusent la foule. On les nomme *gbonni*. Fortement maquillés, vêtus de rouge, ces petits garçons de cinq à sept ans ont appris à se mouvoir comme des marionnettes. On aurait

auparavant utilisé des singes à la place des enfants. On renvoie l'apparition de ce jeu avec les *gbonni* à l'époque de l'empereur Sundjata (XIII^e siècle), époque mythique en Afrique de l'Ouest, justement parce que l'histoire de la fondation du grand empire mandingue a laissé deux traces écrites anciennes, *Illiade et l'Odyssée* de cette région du monde, celle de l'histoire, donc, et non plus celle de la "nuit des temps."

André Schaeffner¹⁸⁹ évoque cette question de la relation à la vie de la sculpture et de la marionnette:

Dans les rituels d'initiation les jeunes gens prennent souvent l'aspect de morts ou, très exactement, de revenants. Ils "reviennent" parmi les vivants après un séjour dans un lieu secret où ils sont censés avoir été mis à mort puis avoir reçu une seconde naissance. En fait, cette renaissance n'est nullement signifiée lors de la dernière cérémonie, la "sortie" solennelle des initiés : ceux-ci n'y paraissent pas encore à l'état d'être vivants mais bien de revenants. Chez les Kissi de la forêt guinéenne comme chez d'autres populations d'Afrique, leur corps est complètement blanchi et ces fantômes agissent tels des automates ou des marionnettes. Leur démarche, leurs moindres gestes sont mécaniques, entièrement commandés par des formules tambourinées que frappe le maître du rituel. Là également, malgré la gravité de la cérémonie, satire et bouffonnerie trouvent place mais par instants, l'hostilité se trahit, des marionnettes se détachent du cadre et menaçantes approchent de près les spectateurs qui reculent.

La ritualisation et la théâtralisation que cela implique, souvent, passe par l'imitation des marionnettes... Un indice de plus, certes fragile, mais non dépourvu d'intérêt pour une réflexion sur l'antériorité possible de la marionnette sur l'acteur.

Inversons la relation du don de la marionnette aux femmes par les hommes avec un cas où la marionnette vient totalement de la femme comme présent aux hommes. Un récit de la République du Congo cité par Alfred Poupon¹⁹⁰ vient fonder une pratique rituelle déjà évoquée (*kiebé-kiebé*). La femme porte un nom-devinette : Venue de la brousse □ bouche qui ne parle pas □ dents découvertes qui danse en se levant et en balançant. Le *kiebé-kiebé* utilise des marottes, sans doute, les marionnettes les mieux adaptées à la

¹⁸⁹ André SCHAEFFNER, "Rituel et pré-théâtre" in *Histoire des spectacles*, Gallimard, 1966, p. 21 à 54.

¹⁹⁰ Alfred POUPON, "Etude ethnographique de la tribu Kouyo" in *L'Anthropologie*, N°29, 1918-1919.

danse. Ce nom décrit la façon dont la marotte prend vie en jeu. Il fut une création des femmes pour les femmes. Mais celles-ci auraient été chassées. Pour devenir une danse guerrière et masculine, le *kiebé-kiebé* avait besoin d'une légitimation mythique : "la femme me l'a donnée" dit-on, on lui aurait plutôt arrachée la marionnette des mains. Il reste à interpréter la formule complémentaire "ne le dis pas aux femmes", simple remarque misogyne (car on sait qu'elles parlent trop !). L'autre hypothèse, bien sûr, amène à penser que la marotte a valeur de symbole phallique et que ce symbole de pouvoir, inévitablement masculin, se devait d'être repris en main, dans tous les sens du terme. Le symbole de fécondité ne peut qu'être confondu avec celui de la seule virilité. Encore une fois, la solide hiérarchie et la discipline qui portent le *kiebé-kiebé* sont totalement masculines, profondément marquées par le culte des ancêtres. La danse elle-même, avec sa forme en rond, trace du passé féminin, et sa forme en ligne, marque de l'expression virile et donc guerrière, n'est pas sans rappeler la morisque du Moyen Age européen avec la cohabitation conflictuelle des deux formes et sa propension à produire une expression dramatique sur la même structure.

En République du Congo, on revient au surgissement de l'eau après celui des profondeurs de la terre ou de la forêt. Chez les Luba une femme stérile crée une figurine d'argile qui va se transformer en une petite fille contrainte à vivre isolée, enfermée chez elle sans pouvoir profiter de contacts avec le monde. Elle finit, un jour, par accompagner les jeunes filles, qui la sollicitent depuis longtemps, à aller chercher de l'eau avec elles. La fillette sera victime d'un orage violent auquel elle ne peut échapper... et terre elle retournera, en fondant, à la terre. L'eau marque cette histoire et la mère désespérée se jettera à la rivière¹⁹¹.

On notera l'opposition entre le thème de l'eau associé à l'idée de fertilité (*Faro* au Mali "enfant de l'eau" ou "maître de l'eau" chez les Bambara et les Bozo, *Mami Wata* au Nigeria, *Tiembo* en République de Guinée, génie de l'eau et de la fécondité...) et la

¹⁹¹ Kazadi Niole, *N'ouvre pas à l'ogre*, Zaïre, Edicef, 1982.

stérilité de la mère et de la fillette pour lesquelles l'eau devient menace de mort. Dans cette pensée africaine caractéristique, l'animé n'a pas à trouver de justification pour passer dans le domaine de l'animation ni pour, éventuellement, en disparaître.

Au Malawi, d'après *Marionnettes et Masques* :

Selon B. J. Soko, la découverte semble revenir à un vieil homme qui n'a pas eu de descendance. Il se lamente souvent sur son sort jusqu'à ce qu'il se décide à sculpter deux statuettes en guise d'enfants¹⁹².

Dans la forêt l'homme va sculpter deux statuettes, une fillette et un garçon et l'homme dira à sa femme :

Nous parlerons à ces figurines comme à nos enfants, elles nous apporteront sûrement beaucoup de plaisir !¹⁹³

Pendant la nuit, les statuettes vont devenir enfants, chasser pour l'un, aider à la maison pour l'autre. La mère, un jour, se mettra en colère de façon démesurée car la fillette a cassé le récipient et n'a pu rapporter d'eau. La petite pleurera, tremblera, chantera une complainte triste. Son frère viendra se lamenter avec elle. Ils refuseront le repas du soir et on les retrouvera, le lendemain, redevenus statuettes. La mère s'enfoncera dans la forêt pour s'y pendre et devenir un fruit aigre et immangeable. L'arbre des statuettes devient l'arbre de la pendoison, pis que stérile, aux fruits aigres. Les statuettes de bois deviennent enfants car on leur parle comme à des enfants. On notera qu'en Europe depuis qu'on parle aux trisomiques "comme à des enfants", leur espérance de vie a doublé. On a découvert, également, que la forêt et l'arbre, poumons de la planète, sont indispensables à la vie et que se joue, là, une partie importante du combat entre vie et mort ou, tout au moins, la rupture de l'équilibre entre mort et régénérescence.

Marionnettes et Masques cite un travail au Malawi sur une société secrète masculine le *nyau* dont le rôle tourne autour de la

¹⁹² Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.*, p.11.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 11.

vénération des ancêtres et le contrôle social¹⁹⁴. Parmi les obligations des membres, la pratique du théâtre a sa place avec la fabrication d'animaux mannequins en feuilles, bois et tissus. Les animaux sont placés en milieu naturel. Femmes et enfants non initiés n'ont pas accès à la représentation. L'antilope et l'éléphant sont au centre du jeu auquel participe une troupe de chasseurs âgés. Chant, musique, danse, jeu avec des objets, mimes, marquent ce spectacle dont le centre est constitué par les mannequins entourés d'acteurs vivants qui jouent avec eux. Le spectacle se termine avec la crémation des animaux. Dans le mythe cité, comme dans ce rite, on sent que les préoccupations écologiques dominent. On regrettera que le mythe du déluge n'ait pas abouti à la création de rites écologiques. Deux formes proches de la marionnette et liées à cette réflexion sur les rites de fécondité et de fertilité doivent être abordées avant de conclure sur cette question. Il s'agit des poupées de fécondité et des épouvantails symbole de fertilité.

Pour le premier sujet, la question est abordée de la sorte dans *Marionnettes et Masques* :

En effet, la procréation humaine et la confection des poupées se retrouvent fréquemment associées, du moins au niveau linguistique. "Enfant" ou "petit enfant", cette appellation empreinte de tendresse est souvent employée par les montreurs quand ils parlent de leurs marionnettes. Elle désigne aussi les poupées de fécondité¹⁹⁵.

Il reste que le jeu avec des poupées, l'activité du marionnettiste, font planer la menace de la stérilité. Les poupées sont connues dans toute l'Afrique et font appel, pour leur réalisation, à tous les matériaux : bois, argile,alebasse, ivoire, os, cuir, tissus, écorces, perles... Sculptées par les forgerons ou créées par les mères pour leurs filles, elles sont réalisées selon des règles et des traditions assez peu souples. Il va de soi que cette poupée ne peut être réduite à un rôle de simple jouet, même si toute poupée, fut-elle achetée en magasin, peut se charger d'une force affective puissante.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 34 (d'après Barbara Blackmun, Matthew Schoffeleers, *Masks of Malawi*, African arts, 1972).

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

La poupée de fécondité, partout appelée "enfant", trouve une place particulière qui renvoie aux contes et mythes dans lesquels le personnage de bois, taillé ou sorti de l'arbre, précède l'enfant vivant. La sculpture anticipe la forme biologique de la conception humaine. Chez les Mossi du Burkina Faso, le *biiga* (enfant), poupée non articulée, présente des caractères féminins marqués : coiffure de femme, seins lourdement dessinés. La fillette peut, pourtant, lui donner un prénom masculin. Elle se comporte en mère avec son *biiga*, le porte dans le dos, le fait sauter sur ses genoux, pratique parfois des lavements... Autour d'elle, les femmes contrôlent cet apprentissage, toute négligence ou accident pouvant menacer la future fécondité de l'enfant.

Après les premiers rapports sexuels, une attention particulière est apportée au *biiga*. Si la grossesse ne survient pas rapidement, un second *biiga* peut être le bienvenu. A l'accouchement, un jeu se mène entre le *biiga* et le nouveau-né. Après qu'on ait coupé le cordon ombilical, c'est le *biiga* qui est le premier aspergé d'eau. Il sera encore le premier à être enduit de beurre de karité, le premier à reposer sur la natte près de l'accouchée, le premier à être "allaité", à être placé sur le dos de la mère. Celle-ci, s'est d'abord "fait mettre un enfant dans le dos" en bois.

Le double, représenté par le *biiga*, possède, à la fois, un caractère personnel et, surtout social. La fillette n'est jamais libre de se comporter avec sa poupée en dehors des règles de vie admises. Ne pas pouvoir être admis dans la vie sociale du groupe amène à quitter la vie humaine pour revenir à celle de l'arbre, mythes et contes l'ont montré. L'arbre, à défaut de protection par la famille ou le groupe, peut aussi constituer un refuge temporaire : Amadou Hampâté Bâ raconte l'histoire de *La Fille au masque de bois* confiée à la protection d'un arbre, vivant en lui avant de tenter d'entrer dans la vie des hommes, protégée par un masque de bois qui la couvre. Elle pourra, enfin, après un long parcours initiatique, prendre pied, pleinement, dans la vie humaine et se marier.

La poupée, contrairement à la marionnette, n'est pas tournée vers un public. On sait que, parfois, un montreur de marionnette peut

jouer uniquement, ou presque, pour les dieux, les esprits, les ancêtres. Il ne joue, pourtant pas, pour lui-même. La fillette africaine joue, certes, pour elle... mais, aussi, pour sa mère et les femmes qui la regardent perfectionner son jeu et ne la laisseraient pas s'aventurer dans une direction non conforme aux règles du groupe.

Cette étude sur les *biiga* des Mossi du Burkina Faso, menée par Suzanne Lallemand¹⁹⁶, est citée dans *Marionnettes et masques*¹⁹⁷ avec la phrase d'une vieille dame Mossi à l'anthropologue qui souhaitait lui acheter son *biiga* : "Le temps de l'esclavage est passé ; je ne laisserai pas partir mon enfant !" ¹⁹⁸

Les exemples d'utilisation de ces poupées sont donc très nombreux. Au Mozambique, la poupée est portée sur la tête et la fillette ne montre son "enfant" que contre un cadeau. Chez les Swahili (Kenya, Tanzanie) une grande fête marque la remise de la poupée de fécondité après la première menstruation. Elle sera gage de fécondité et ne devra jamais être abandonnée.

En Tanzanie, encore, chez les Zaranno, la fillette possède deux poupées, une grande devra assurer la fécondité, la petite sera abandonnée à la première naissance. La poupée de fécondité protège également les enfants contre les maladies.

En Angola, Carlos Estermann¹⁹⁹ note qu'une petite poupée de bois avec une tête en cire d'abeille, parfois en argile crue, portée à la ceinture contre le ventre, appartient à la famille de la jeune femme. Au Zimbabwe, la poupée de fécondité doit être "achetée" par le futur mari à la famille, pour le même motif. *Dans Poupées de fertilité et figurines d'argile : leurs lois initiatiques*²⁰⁰, il est signalé que ces *mwana* (enfants) portent leurs "lois", formules qui leur donnent sens, en terme d'apprentissage. Olenka Darkowska, en utilisant cette

¹⁹⁶ Suzanne LALLEMAND *Symbolisme des poupées et acceptation de la maternité chez les Mossi*, Objets et mondes, 1973, p. 235-246.

¹⁹⁷ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, DENIS NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.* p. 85-86.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹⁹ Carlos ESTERMANN, *Ethnographie du Sud de l'Angola*, Asom, 1977 (cité dans *Marionnettes et masques...*, p. 84).

²⁰⁰ Pierre ROUMEGUERE, Jacqueline ROUMEGUERE-EBERHARDT, "Poupées de fertilité et figurines d'argile : leurs lois initiatiques" in *Journal de la Société des africanistes*, 30(2), 1960, p. 205 à 223.

source, rassemble les éléments essentiels qui permettent de présenter la symbolique de la poupée : ces poupées-enfants possèdent leurs "lois", sentences hermétiques qu'il est nécessaire d'expliquer. Par exemple : "Les seins sont la terre"²⁰¹. Devise signifiant que la poitrine féminine est symbole de la terre-mère nourricière (on précise ainsi le rôle de la femme qui doit nourrir son enfant avec ses seins, et toute sa famille, grâce à ses activités agricoles) ; ou "Les fesses sont les choses agréables"²⁰², sorte d'évocation érotique en rapport avec l'éducation traditionnelle qui met l'accent sur l'importance des fesses dans les mouvements de la danse □

Au Mozambique, où un mythe Makondé raconte qu'un homme sculpta une figurine de bois qui s'anima, vécut et enfanta, les populations semblent avoir donné une place importante à la marionnette. Des marionnettes initient à la vie sexuelle. En République de Guinée, la poupée de fécondité peut également prendre la forme d'un "bébé-marionnette" pour "remplacer" un enfant mort et sera traitée comme l'aurait été le jeune disparu. Plus connues (car vendues comme objets décoratifs aux touristes) les poupées de fécondité *achanti* et *fanti*, les *akuaba* sont de "beaux objets", à tête plate circulaire ou carrées, décorées de perles de verre. Réalisées pour les femmes enceintes avec l'autorisation des *okomfo*, prêtres féticheurs, elles jouent un autre rôle. L'article de *l'Encyclopédie Mondiale des Arts de la marionnette* note l'opinion du marionnettiste ghanéen, E.A. Hanson, selon laquelle "La poupée *akuaba* peut être considérée comme l'aïeule de la marionnette africaine"²⁰³. Les interdits ne manquent pas à propos de leur fabrication incontrôlée par les *okomfo*, avec la menace de la stérilité comme sanction. On comprendra bien qu'on ne joue pas imprudemment avec les rites, qu'ils aient trait à la mort ou à la fécondité.

²⁰¹ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, DENIS NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.*, p. 82.

²⁰² Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, DENIS NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.*, p. 82.

²⁰³ *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette, op.cit.*, p. 312.

1- Epouvantails et mannequins

On a, bien sûr, du mal à reconnaître comme marionnettes des objets pas toujours articulés liés à des rites funéraires ou de fécondité. Le grand apport du travail d'Olenka Darkwoska-Nidzgorski et Denis Nidzgorski se situe dans cette ouverture d'esprit, vers toute représentation mise en mouvement, articulée ou non, capable de s'exprimer par le mouvement, la danse ou la parole, y compris quand son rôle relève, au mieux, de manifestation à peine proto-théâtrale. A cela il convient d'ajouter le regard apporté par ces auteurs, dans *Marionnettes et masques au cœur des théâtres africains*, sur la poupée et des formes qui "cousinent" avec le double objet de leur étude. La poupée constitue un bon exemple auquel il faut ajouter l'épouvantail et autres sculptures portées par un bâton. Comme nous l'avons vu :

Au Gabon et en République du Bénin, placés par-ci par-là le long des routes, des statues et mannequins accueillent les voyageurs en les surprenant par leur aspect vivant, actif. Dressés au cœur des sites pittoresques, certains d'entre eux impressionnent, ressentis comme les insolites images d'un théâtre qui émergent de la sculpture²⁰⁴.



Ikidahumbya (la chose qui ne ferme pas les yeux), parfois animé avec des fils, par les jeunes. Etiru, Rwanda, 1998, in *Marionnettes et masques...op.cit.* p 93

²⁰⁴ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, DENIS NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.*, p. 67.

C'est dans le chapitre "jouet"²⁰⁵ que deux photos d'épouvantails originaires du Rwanda figurent avec uniquement la légende des documents. Chaque personnage est réalisé avec écorces et feuilles de bananier, bambou, vêtements de récupération. Un archer est articulé et suspendu à une branche. L'autre plus conforme à notre idée de l'épouvantail est désigné par le mot *ikidahumbya* (la chose qui ne ferme pas les yeux). On signale dans la légende²⁰⁶ que "parfois des ficelles savamment dissimulées font bouger ces épouvantails dont l'animation est confiée aux jeunes". Peut-on véritablement parler de "jouet" ?

C'est encore une photo et sa légende qui nous présente (en regard cette fois d'une page évoquant le problème de la conservation) un *atiqui-din*,

Pantin acheté sur le marché de Sorobango en 1968 par André Blandin. Porté au bout d'une perche, à l'occasion des rites agraires, on l'habillait d'une robe de fibres végétales. Pendant les rites funéraires, on le coiffait d'un turban en tissu noir ou bleu indigo²⁰⁷.

On notera qu'une sculpture peut à la fois être liée à la mort et à la régénérescence. Le pantin, articulé comme tel, possède un corps plat. Bras et jambes peuvent se mouvoir latéralement. Complétons la légende :

Région de Bondoukou, pays Koulango. Côte d'Ivoire. Bois partiellement peint en noir. Visage blanchi au Kaolin, yeux en clous de tapissier, cheveux de crin nattés. H. 91 cm²⁰⁸.

Ce pantin est utilisé dans les rites funéraires. On peut imaginer que c'est ce qu'il lui vaut de ne pas figurer en regard de la page "jouet". Il arrive, dans certains ouvrages concernant l'Europe, que la marionnette soit classée, systématiquement, parmi les jouets.

En République de Guinée, l'*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette* apporte un élément intéressant, malgré la faible documentation concernant ce pays, sur des formes relevant, à l'évidence, autant de l'épouvantail que de la marionnette

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 87 à 93.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 93 (illustration N°83).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 47 (illustration N°36).

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

La population étant paysanne à quatre-vingt-quinze pour cent, les marionnettes sont fabriquées à partir d'une matière première d'origine végétale : bois, branchettes, tiges de bambou. En revanche, leurs formes sont variées. Dans les champs, tout de blanc vêtues, les marionnettes sont reliées entre elles par une corde à laquelle sont attachés des objets bruyants que le vent agite, à la fois épouvantails, elles chassent les animaux dévastateurs²⁰⁹.

On aimerait, bien sûr, tenter de savoir si entre le statut "d'épouvantail" et celui de "marionnette", dans un rite de fertilité, au-delà du problème des "animaux dévastateurs", existeraient des traces de manifestations proto-théâtrales.

La similitude européenne, entre épouvantails et mannequins de charivaris, se retrouve au Mozambique :

En 1966, l'ethnologue Viegas Guerreiro signale une autre pratique "théâtrale" proche de la marionnette. Pour dénoncer un séducteur, on érige un mannequin grandeur nature en paille, brindilles et feuilles que l'on place sur la voie publique. Cette effigie de la honte ridiculise le coupable devant toute la communauté !²¹⁰

En France, le charivari menaçait plus le cocu que le séducteur.

Enfin, la même source vient apporter d'incontestables arguments en faveur du rôle de l'épouvantail, non tant comme instrument destiné à chasser oiseaux et autres animaux, mais comme marque d'un culte de fertilité. On notera que fertilité et fécondité se trouvent ici nettement reliés :

Gba-Zimi, dieu de l'agriculture, de la pluie et de la pharmacopée, est représenté par deux objets : l'un est une sorte d'épouvantail placé sur une claie (*yawa*) qui est installé à chaque coin du champ et devant lequel les adeptes déposent les primeurs de leurs récoltes ; le second est une figurine sculptée dans du buis sacré, pourvue d'un long pénis articulé. Lors des deux cérémonies pratiquées en l'honneur de Gba-Zimi, réglées par différents pas de danse, le prêtre en transe anime les figures²¹¹.

D- Spécificité de la marionnette africaine ?

Ce parcours, dans le monde de la marionnette en Afrique, s'est cantonné à un exercice destiné à étudier les limites, les

²⁰⁹ *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette, op.cit.*, p. 328.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 477.

²¹¹ *Ibid.*, p. 476, 477.

frontières, les lieux ou les moments où l'objet mort prend vie, celui où le vivant meurt, comme si l'essentiel se situait dans le changement d'état. Le mystère ne réside pas dans la vie, pas plus que dans la mort, mais dans cet entre-deux. Le défunt marionnettisé prend une force étonnante, non pas parce qu'on dirait qu'il vit vraiment, mais parce qu'il associe les marques visibles de la mort à quelques signes ostentatoires de la vie. Le mannequin du Gabon qui, sur le chemin de la tombe, "fait des farces" et fait mine de vouloir retourner chez lui, se livre à une blague "polichinellique", celle où le héros européen bossu "tue la Mort". Celle-ci, un squelette entouré d'un linceul en lambeaux, avait répondu au farceur qui lui demandait d'où elle sortait : "j'ai été enterrée vive" s'attirant ainsi la réplique "on ne saurait pas le dire !"

Cette façon dont l'objet mort va prendre vie se veut promesse de régénérescence et rien ne sépare totalement les rites funéraires et les rites de fécondité. Aucune frontière ferme entre la forme, modelée ou sculptée et l'être vivant. L'emploi de "forme" et "être" crée déjà une différenciation marquée que l'Afrique se refuse à mettre en avant. Pinocchio lançant un regard méprisant à la marionnette de bois qu'il était et qui traîne, morte, dans un coin, ne peut avoir son équivalent en Afrique. Le mépris de la marionnette, comme instrument "puéril" ou "primitif" d'un art mineur, se concentre là. La femme, sortie de l'arbre et créée par Nzambé, n'a besoin d'aucun "miracle" pour vivre, ni pour cesser de vivre. Amoureux d'elle, l'autre Nzambé ne sait pas lui donner un nom, l'accepter ainsi dans la vie des hommes. L'arbre, la femme et l'homme jouent ici une pièce bien différente de celle d'Adam et Eve.

On aura remarqué que la question des articulations de la marionnette, celle qui fut au centre des réflexions dans l'art de la marionnette en Europe, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, n'a pas les mêmes fondements en Afrique. Gaston Baty et René Chavance²¹² évoquent le passage de la marionnette à tringle et fils, celle des théâtres de foire du XVIII^e siècle, à la marionnette à fils de

²¹² Gaston BATY et René CHAVANCE, *Histoire des marionnettes* (1959), Que sais-je ? PUF, 1972.

plus en plus technique et articulée sous l'influence du "music-hall" à l'anglaise : "Ce n'était plus une vie mystérieuse en marge de la vie réelle, mais une copie de la vie réelle"²¹³. Les comédiens vont, au nom du réalisme, remplacer les personnages de bois :

Quelques-uns seulement, les plus amoureux de leur métier, continuèrent à le pratiquer. Mais ils se bornèrent à des numéros inspirés des Anglais auxquels ils empruntèrent même leurs noms. Et les Pajot devinrent les Walton²¹⁴.

En écho, une conversation, notée à Zinder, vers 1990, traduit bien la pression du "modernisme" et de ses techniques :

- Monsieur Harouna, connaissez-vous les marionnettes ?
- Oui madame, mais nous ne les faisons plus à Zinder
- Depuis quand, monsieur Harouna ?
- Depuis que nous sommes civilisés, madame²¹⁵.

Cette question semble devoir être mise en relation avec la "découverte de l'articulation" par Danaye Kanlanfeï, marionnettiste du Togo. En 1975, il découvre les marionnettes venues de France et articulées :

A leur vue, ce jeune artiste de Dapaong ressent une étrange sensation et se met à trembler de tout son corps : est-ce un message des ancêtres ? (...) Il sait maintenant que ses fétiches lui réclament, à distance, cette amélioration, ce "progrès" (□) Revenu dans sa ville natale, Danaye Kanlanfeï se met à sculpter et bientôt propose ses nouveaux fétiches articulés aux "anciens". Mais ces gardiens de la tradition crient au scandale, au sacrilège. Danaye Kanlanfeï essuie son premier refus. Toutefois, opiniâtre, il revient à la charge et après quelques mois, arrache aux "anciens" l'autorisation tant désirée. Le "progrès" a gagné, il entre par la grande porte au théâtre de marionnettes de Dapaong²¹⁶.

Il reste, bien sûr, à discuter de la question de savoir si une bouche articulée constitue un "progrès" et de quel progrès il s'agit. En dehors du débat entre Danaye Kanlanfeï et les "anciens", il est permis de se demander si une marionnette, à la bouche immobile et fermée, ne peut pas porter une parole plus forte que celle qui fera semblant d'articuler des sons avec une volonté de réalisme. La

²¹³ *Ibid.*, p. 110.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

²¹⁵ Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques... op. cit.*, p. 73.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 71, 72.

mâchoire mobile et les doigts articulés permettent-ils mieux de pratiquer un rite, plus encore, de nous projeter dans un mythe peu tourné vers la marche de l'histoire, le progrès, le réalisme ?

A cette étape de la réflexion, une tentative de définition de la marionnette africaine, dans sa tradition, permettra peut-être de faire avancer le débat : forme modelée ou sculptée, image de mort et de régénérescence capable de jouer la vie par ses mouvements étranges, sa voix artificielle, la marionnette africaine, héritière des récits mythiques, porte les rites funéraires ou de fécondité à la limite du monde des hommes et de celui des esprits.

1- Un shamanisme africain ?

La question prête à discussion. Un mot, inventé à partir de données linguistiques et de croyances sibériennes peut-il être utilisé à propos de l'Afrique ? Le risque, bien entendu, peut être de vouloir faire entrer dans une catégorie, inévitablement artificielle, (le shamanisme ne relève pas d'une église fondée sur des textes révélés, des dogmes, une structure pyramidale d'autorité...) une réalité multiforme au nom d'une universalité décrétée *a priori*. On a pu dire, qu'en Sibérie, le shamanisme post-soviétique est peut-être devenu un shamanisme sans shaman. Mais il hérite de ce que ces étonnants personnages ont transmis. En Afrique, le shaman semble être un personnage invisible. Est-il seulement caché ? Le shaman sibérien joue avec personnages et objets de bois. Sa fonction psychopompe est affirmée. En Afrique, un homme ne semble pas jouer de sa capacité à apporter la présence vivante des esprits. La sculpture, ou fétiche, ou marionnette, n'est-elle pas, par ses propres qualités, le véhicule des esprits, non seulement le "cheval" diraient les Sibériens parlant de leur tambour, mais à la fois le cheval et son cavalier ?

Jean-Loïc Le Quellec, dans son article, *Existe-t-il un chamanisme africain?*, évoque, en particulier, le choix des mots utilisés

(□) Une difficulté d'ordre linguistique se laisse aisément deviner : les termes "chamane" et "chamanisme" sont utilisés comme une facilité de langage pour recouvrir des réalités très différentes (□) Or, c'est justement ce terme (*! gi : xa*) que David Lewis-Williams, qui l'avait initialement traduit par *medecine man*, choisit finalement de rendre par *shaman* à partir de la fin des années 1980, accréditant ainsi indûment l'idée d'un "chamanisme sud-africain"²¹⁷.

L'article de Le Quellec apporte de nombreux arguments qui méritent d'être cités. Léo Frobenius, anthropologue et préhistorien allemand, décrivant les cultes *bori* des Hawa, du Niger, des Zar en Ethiopie ou Somalie, avait risqué, en 1913, la dénomination de "variété africaine de shamanisme". Après la seconde guerre mondiale, S.F. Nadel travaille sur le Soudan et les Nuba. Il parle de "shaman" pour rendre le terme local de *kujur*. Mircea Eliade ne citera, comme relevant d'un hypothétique shamanisme africain, qu'un des exemples donné par Nadel. R.S. Tanner parlera, également, de shamanisme à propos des Sukuma de Tanzanie, Jan Vansina pour les Kuba de Centrafrique avant Michel Leiris et Eiké Haberland pour le Zar d'Ethiopie.

Les descriptions faites semblent plutôt décrire des phénomènes qui pourraient être désignés sous le terme de "possession". On se contentera, à défaut d'utiliser "possession" ou "transe", de décrire les faits en suivant ce qu'en disent ceux qui se trouvent dans ces "états altérés de conscience", en cherchant à mettre en valeur le fait qu'ils s'estiment être le véhicule des esprits ou, au contraire, qu'ils savent jouer avec eux, les capturer ou les dominer. Il est possible d'accepter que le Maghreb avec les Gnawa du Maroc, les Sambâni en Libye et les Bilâli en Algérie puissent justifier l'idée du shamanisme à partir de son contact avec le soufisme en Iran et en Asie Centrale.

David Lewis-Williams tente d'interpréter des peintures rupestres des San, peuple nomade ancien du sud de l'Afrique, comme des représentations de trances shamaniques avec les signes

²¹⁷ Jean-Loïc LE QUELLEC, "Existe-t-il un chamanisme africain ?" in *Chamanismes*, Religions et Histoire, N°5, 2005, p.30.

d'états altérés de conscience. Des témoignages de la fin du XIX^e siècle viennent apporter des éclairages assez convaincants sur des pratiques qui se seraient maintenues jusqu'à l'époque moderne :

J'utilise le terme de "danse de transe" parce qu'elle va bien au-delà des guérisons, et que, pendant son cours, les chamans contemporains activent une puissance surnaturelle pour pouvoir atteindre un état altéré de la conscience ; les San !Kung du Kalahari appellent cette puissance *n/om*. Dans cet état de transe, les chamans guérissent les gens de maladies connues et inconnues, se livrent à des voyages extracorporels et rendent visite à la demeure de Dieu. Le mot !Kung pour désigner ces guérisseurs et *n/om k' ausi*, "ceux qui possèdent la puissance". Les San/Xan du XIX^e siècle, à présent éteints, qui vivaient dans le centre du Cap, entraient aussi en transe et pratiquaient les voyages extracorporels mais, en outre, ils prétendaient faire pleuvoir (...) et guider les mouvements de hardes d'antilopes pour qu'elles se jettent dans les embuscades que leur tendaient les chasseurs²¹⁸.

L'auteur s'attache, en particulier, à la transe pour affirmer le rapport au shamanisme alors qu'il peut ne traduire que des phénomènes de "possession", disons, donc, plutôt, des situations où on se fait le véhicule des esprits. Erika Bourguignon²¹⁹ analyse les manifestations de "trances" décrites par les ethnologues, définissables ou non, comme des possessions en fonction du contexte culturel. Les femmes devineresses des Mofu, au Cameroun, expriment leur possession par les génies *fakalao* avec des conduites de trances. Les hommes devins, eux, seraient habités par les génies *mbila*. On pourrait dire que le génie les "inspire".

Chez les Minyanka du Mali, les cultes de possession n'entretiennent pas, obligatoirement, des relations avec les techniques de guérison. Erika Bourguignon distingue huit types de sociétés selon la façon dont des traits culturels se combinent : une conduite de transe se lit en terme de possession, la possession n'est pas associée à la transe, la transe ne s'explique pas par la possession. Un groupe peut partager un seul type ou en combiner deux. L'initiation, bien sûr, peut domestiquer une conduite de transe

²¹⁸ David LEWIS-WILLIAMS, *L'Art rupestre en Afrique du Sud, mystérieuses images du Drakensberg*, Seuil, Collection "Arts Rupestres" dirigée par Jean Clottes, mars 2003, p. 27. (Avec Jean CLOTTE, *Les Chamanes de la Préhistoire*, La Maison des Roches éditeurs (1996), 2001).

²¹⁹ Erika BOURGUIGNON, *Possession*, Chandler et Sharp, 1976.

spontanée qui viendra prendre place dans des rituels. On ne croit plus à l'action directe de la musique, ni à l'action d'états psychopathologiques qui peuvent jouer, seulement, un rôle dans le cadre de l'émergence d'une vocation.

2- Un puzzle de culture shamanique en Afrique

En vérité, il n'apparaît pas, en Afrique, un type humain qui puisse, sans facilité ou abus de langage, être désigné sans ambiguïté par le mot "shaman". On retrouve, cependant, dispersées toutes les caractéristiques du shaman. Certains personnages mythiques sont allés dans le monde des esprits et en sont revenus porteurs d'un secret, celui des marionnettes. Secret impossible à cacher totalement, car la marionnette, même rituelle, doit rencontrer le monde des vivants. Elle représente un pont entre les deux rives. Ce pont, cet arc-en-ciel, cet arbre de vie sont, eux aussi, des symboles forts dans la culture shamanique. L'arbre qui symbolise la source de la vie et de la mort, celui des *Deux Nzambé* ou de *La Fille au masque de bois*, constitue un autre support de la culture shamanique, même si, dans le domaine africain, il se colore d'une force particulière lorsque le forgeron-sculpteur, ce forgeron si près du shaman, lui donne forme, c'est-à-dire vie, dans la pensée africaine. La conduite de l'esprit du défunt vers le monde des morts, au-delà de celui des vivants, l'appel à la venue de l'esprit du dieu dans la sculpture constituent une autre marque caractéristique du shaman. La question a été à peine abordée alors que la marionnette joue un rôle thérapeutique important.

Michel Fromaget raconte sa confrontation à deux guérisseurs *mitsogho* qui oeuvraient avec leur statuette, leur *bwiti* à la main. L'un regardait et dévisageait sa marionnette à laquelle il parlait : "*bwiti* me montre..." L'autre guérisseur écoutait sa marionnette lui faire des confidences et des révélations à l'oreille "²²⁰

²²⁰ Michel FROMAGET, *Contribution du bwite mitsogho à l'anthropologie de l'imaginaire*, Anthropos, St Augustin, 1986, p. 91-92.

Dans *Marionnettes et masques...*²²¹, les auteurs racontent une séance chez les Fang du Gabon, en 1978, séance très théâtralisée avec manipulation d'objets animés. Au Ghana, au Togo, en République Démocratique du Congo, des figurines permettent de supprimer le mal à distance. La divination figure, également, parmi les attributs classiques du shaman et du marionnettiste africain. *Marionnettes et masques...* cite le récit du chercheur Guy Le Moal au Burkina Faso²²². Le devin, dans sa case, joue avec deux petites figurines, fait entendre leur voix (l'une masculine, l'autre féminine), procède par questions et réponses. A l'issue de cette "confrontation", le devin prend la parole pour éclaircir l'affaire.

Le devin Tonia Kambire de Bokona, d'après Henri Labouret²²³ joue avec deux petites figurines de bois (8 cm de hauteur) nouées par des ficelles à chacun de ses gros orteils. Des dessins symboliques ont été préalablement tracés là où évoluent les deux figurines. Le devin va évoquer toutes les puissances de l'autre monde puis va admonester ses personnages, les mettre en mouvement, interpréter chaque mouvement. Dans de très nombreux autres cas, ces séances de divination peuvent être très théâtralisées... même si elles sont privées.

La figurine, la marionnette jouent le rôle principal. Les marionnettes habitées du Mali sont les Anciens venus visiter les vivants. La présence visible du shaman qui appellerait dieux, esprits, ancêtres, est masquée. Le shaman sibérien "joue" à vue, affirme sa présence, sa transe, sa mort. En Afrique, la marionnette porte et manifeste, par elle-même, la présence des esprits. Nulle part apparaît celui qui serait susceptible, dans sa fonction psychopompe, d'amener cette présence dans la marionnette. Dans l'histoire mythique des deux Nzambé, celui qui sculpte et crée la femme reste muet, secret. Il disparaît derrière sa créature, sa volonté est affirmée, il s'agit de donner une leçon à celui "qui connaît". Le

²²¹ Olenka Darkowska-Nidzgorski, Denis Nidzgorski, *Marionnettes et masques...* op. cit., it. p. 172.

²²² *Ibid.*, p. 167.

²²³ *Ibid.*, p. 167.

sculpteur semble avoir maîtrisé ce qui allait se passer. Comment ?
Le secret est total.

La transe, enfin, figure dans ce catalogue des éléments relevant du shamanisme. Tout cela est éparpillé sur l'ensemble du continent comme si chaque motif important d'un conte avait été jeté ici ou là, sur un territoire, avec quelques thèmes secondaires. Au coeur de tout ce jeu, la présence forte de la marionnette au centre des mythes, au centre des rites, étonne avec ce qu'elle affirme, sans soucis de réalisme, d'esthétisme, comme une fin en soi.

IV

LE VOYAGE DE L'ÂME ENTRE RATIONALISME ET SHAMANISME CHEZ LES GRECS

La mise en évidence du caractère paradoxal de l'art de la marionnette, réduit à la "manipulation" et à une pratique de "tirez de ficelles" ou, au contraire, magnifié par la relation qu'on établit avec l'"âme" du personnage, passait, à mon sens, par un regard critique sur cette question de l'âme vue par l'Antiquité grecque. Là où nous ne voyons, souvent que la pensée rationaliste, un vieux fonds shamaniste, peu ou prou refoulé, ressurgit, à l'époque de Platon, avec un besoin de "supplément d'âme" justement recherché chez les Barbares. L'âme, comme entité unique distincte du corps, est décrite par Platon dans ce mouvement de la pensée. La question permet, également, une réflexion sur le sens de la tragédie, sa relation à la musique et à l'aulos. Retrouver le shamanisme dans la pensée européenne est tout aussi difficile et passionnant que de le faire apparaître, en Chine, derrière l'idéologie impériale. Florence Dupont et Jean-Pierre Vernant ont marqué, à ce sujet, ma réflexion.

Le shaman, donc, "voyage", "vole" peut-être seulement en esprit ! Car on peut douter que ses plumes rituelles lui permettent de voler. Soit. Seule son âme monterait aux cieux, descendrait aux Enfers, parcourrait le monde. Rares sont ceux qui formulent des doutes concernant le fait que le shaman puisse posséder une âme. Pourquoi donc s'étonner qu'elle ait la capacité de voler, d'aller à la pêche à d'autres âmes ?

Qu'est-ce qu'une âme ? Il serait étonnant d'effectuer à ce sujet un sondage, un "radio-trottoir". D'où proviennent les idées habituelles, au-delà des croyances et des convictions, en Occident, sur l'opposition du corps et de l'âme, là où la Chine ancienne, avec de fortes conséquences sur la Chine moderne, peine à situer comme entités le corps comme l'âme ?

Ceux qui ont pu, en France, se passionner pour l'art de la marionnette se sont émerveillés qu'un morceau de bois puisse avoir "une âme". En Chine, le montreur de marionnettes-magicien-exorciseur-taoïste se montre capable d'apporter une âme à une marionnette, à un "bout de bois" pour "jouer les dieux", les rendre présents.

Quelle est la perspective la plus "enthousiasmante", au sens du grec, *enthousiasmos* (transport divin) ? Celle du "manipulateur", du "servant", de l'"opérante", en un mot, du "technicien" oeuvrant, pourtant, avec un objet sacré ? Ou celle du shaman psychopompe ?

Qu'y a-t-il de commun entre le chrétien du Moyen Age qui tient à voir ses restes conservés parmi les vivants, au sein du village, autour de l'église, et le chrétien moderne qui accepte de voir ses cendres dispersées ? Le terroriste islamiste qui protège soigneusement ses parties sexuelles sous la ceinture d'explosifs car son sacrifice lui ouvre un avenir glorieux, ou l'unique chinois qui conservait ses "glandes externes" dans un coffret de bois précieux, partagent-ils la même vision du corps et de l'âme que ceux qui disputaient du sexe des anges et d'autres encore qui pensent qu'hommes, animaux, végétaux, roches ont une âme ? L'idée d'une vie après la mort fait, enfin, ricaner certains peuples "primitifs" et des matérialistes "modernes". Tandis que les rites funéraires parient sur

le fait que la "vie terrestre" ne constitue que le générique d'une superproduction assez interminable.

Quand et comment vient donc se fixer la notion moderne d'âme pour l'Occident, celle qui s'oppose au corps ou qui, du moins, est capable de s'en dissocier, de cesser de cohabiter, "de n'être plus d'accord que sur un seul point : la rupture" pour reprendre la formule de Georges Brassens ?

Tout cela nous amènera chez les Grecs, vers le jeu de la tragédie et peut-être dans ces moments où le rationalisme, comme ailleurs le confucianisme, et même le bouddhisme²²⁴ iront chercher dans le shamanisme un "supplément d'âme" afin que rites ou disciplines retrouvent un nouvel enthousiasme.

A- L'âme, les âmes : un jeu d'ombres

1- Qu'est-ce qu'une âme ?

Si répondre à une telle question implique de prendre en compte les évolutions historiques, les différences culturelles, les conceptions philosophiques religieuses de ce que recouvre ce mot, rien n'est simple. Il est possible d'écrire :

La conception confuse de l'existence d'une âme chez l'homme semble être apparue dès le paléolithique, lorsque l'homme de Néanderthal ou celui de Cro-Magnon commencent à enterrer rituellement leurs morts : préparer le défunt, c'est déjà affirmer, fut-ce d'une façon obscure, une quelconque survie dans l'au-delà²²⁴.

Pourquoi est-il présupposé que la conception de l'existence d'une âme soit "confuse" à cette époque, et baigne dans une ombre "obscur" ? Il convient d'avouer que nous ne savons pas interpréter des faits, sauf à se référer à notre intime conviction, à défaut de tout indice matériel réel. Les rituels, dont on découvre la trace archéologique, sont d'une grande précision et, à l'évidence, lourds de sens. Leur interprétation peut parfois nous plonger en pleine confusion et dans une totale obscurité. Imaginons qu'on doive un

²²⁴ *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, 1989, édition française sous la direction de Michel Cazenave, p. 23.

jour interpréter, sans connaître notre culture et notre histoire ni l'apport des populations exogènes, les signes et symboles dans un de nos cimetières contemporains ! Bon courage !

Sans vouloir entrer dans un catalogue des représentations de l'âme, il est possible de mettre en avant quelques idées marquantes. L'étymologie nous ramènera souvent au souffle comme principe vital : *animus*, le principe pensant et aussi le siège des désirs et des passions, nous renvoie au grec *anemos* et au sanskrit *aniti* pour "souffle".

L'oiseau, souvent, symbolise l'âme capable de s'envoler, de s'élever grâce à sa légèreté (même si l'animal qui consomme chaque jour trois fois son poids en nourriture est aussi un vrai "tube digestif" !) L'ibis à aigrette chez les Egyptiens représentait le principe immortel (*Akh*) commun aux hommes et aux divinités. Le *ba*, principe spirituel indépendant de son support physique est représenté par l'oiseau à tête humaine, capable de hanter ses anciens lieux de vie. A cela il convient d'ajouter l'ombre, le nom (l'être intime).

Le mort, chez les Mayas-Quiché doit être étendu sur le dos afin de faciliter la sortie de l'âme par la bouche, âme qui sera halée vers l'autre monde. En Amérique précolombienne, un même mot désigne l'âme, l'ombre et l'image tandis que chez les Naskapi, chasseurs du Canada, une petite flamme, une étincelle ou une ombre la symbolise.

Mais surtout, l'âme n'apparaît que rarement comme une forme unique et homogène. Deux, trois, cinq, sept, neuf âmes peuvent être décrites dont une seule, généralement, gagnera l'au-delà, les autres restant sur terre, hanteront les lieux, se réincarneront

Chez les peuples héritiers d'une forte tradition shamanique, l'âme et le corps peuvent facilement se séparer à la mort, pendant le sommeil, à l'occasion d'un voyage dans le monde des esprits permis par la transe : l'oiseau, l'insecte, le papillon symboliseront cette âme voyageuse.

Les Celtes, si l'on en croit l'étude de la lexicographie (irlandais : *ainim* ; breton : *ene* et *anaon* pour l'âme des trépassés) faisaient la différence entre "âme" (esprit) et "âme" (souffle) avec la

distinction déjà vue entre *animus* et *anima*. *Animus* sera, au IV^e siècle, remplacé par *spiritus* dans le lexique liturgique.

On retrouvera dans la pensée juive le principe mâle (*nefesh*), le principe femelle (*chajah*) destinés à devenir le souffle, l'esprit (*ruh*) comme principe spirituel unique.

Il importe de saisir que ces notions ont pu évoluer dans chaque culture et l'exemple grec le montrera. Au temps de *L'Illiade*, *psyché* comme *anima*, en latin, signifie à la fois l'âme et le souffle. *Eidolon* fait cohabiter l'idée d'image et celle d'âme. *Phrenes* se réfère aussi à une réalité physique, le diaphragme, lieu où sentiments et pensée se forment. Cette première étape restait centrée sur des réalités essentiellement matérielles et quelque peu observables. Les philosophes vont aller vers d'autres descriptions et définitions nettement plus abstraites. *Psyché*, avec Pythagore, viendra désigner la force vitale ; *aisthesis*, la sensibilité ; *noûs*, spécificité humaine, la faculté intellectuelle.

Aristote viendra approfondir les facultés intellectuelles pour distinguer l'intellect passif de l'intellect actif. A partir de la pensée de Platon, sur laquelle nous reviendrons plus longuement, la notion de *pneuma*, souffle spirituel viendra trouver toute sa dimension dans la réflexion théologique. Entre Platon et Plotin, six siècles plus tard, la pneumatologie des débuts de l'ère chrétienne, illustrée par les gnostiques, amènera à l'image d'une âme-esprit, d'un souffle divin. Chez Saint Paul, l'esprit-*pneuma*, seul, pourra s'ouvrir à l'Esprit Saint et à l'immortalité. Nous avons, dès lors, quitté la relation au corps et même à la psychologie.

Entre la pensée des théologiens et les croyances populaires, les échanges existeront avec la croyance selon laquelle "les fantômes n'ont pas d'ombre".

A l'opposé d'un dualisme, que Descartes poussera jusqu'à l'extrême, la pensée chinoise ancienne proposera une vision dans laquelle les notions d'âme et de corps ne s'opposent pas, ne se définissent pas l'une face à l'autre et, à la limite, n'existent pas en tant que telles.

2- Ni corps, ni âme

Il ne s'agit pas de décrire le corps dans la médecine chinoise, ce qui ne manquerait pas, certes, d'intérêt mais sort de l'objet de cette recherche et de cette réflexion. Les sinologues n'ont pas manqué d'évoquer les difficultés de la traduction, en particulier de la langue chinoise de l'Antiquité. Quelques domaines s'avèrent particulièrement délicats puisque "corps" et "âme", bien sûr, peuvent faire sombrer l'exercice, aucun mot simple ne correspondant aux mots français.

Jean-François Billeter se penche avec attention sur un mot qu'il traduit *a priori* par "esprit" :

En rendant *chen* par "esprit", nous avons introduit dans notre traduction, que nous le voulions ou non, l'idée d'un "esprit" opposé à un "corps". Or on trouve certes en chinois classique des équivalents de notre mot "esprit" et de notre mot "corps", mais ils n'ont jamais entre eux le même rapport que les deux mots français²²⁵.

Marcel Granet précise cette idée en décrivant, sur ce point, la vision chinoise classique :

Les Chinois ne croient pas que l'âme donne vie au corps, ils croient, plutôt, pourrait-on dire, que l'âme apparaît après un enrichissement de la vie corporelle²²⁶.

L'inconvénient reste que ce commentaire, pour situer la distance entre la vision européenne et la vision chinoise, est prisonnier de l'emploi des notions admises dans les langues européennes qui nous renvoient à un dualisme qu'on ne fait que relativiser. Ces manifestations supérieures de l'activité corporelle ne viennent pas s'inscrire en rupture avec ce dont elles procèdent, sauf à perdre leur sens, même, et les conditions de leur existence.

Jean-François Billeter précise, avec l'exemple de mots chinois :

Cela se voit fort bien dans leur théorie médicale classique qui ne se sert pas de deux termes pour traduire la totalité active que nous sommes, mais des trois termes *tsing*, *ts'i* et *chen*. Ces termes

²²⁵ Jean-François BILLETER, *Etudes sur Tchouang-tseu*, éd. Allia, 2006, p. 208.

²²⁶ Marcel GRANET, *La Pensée chinoise* (1934), Albin Michel, 1999, p. 325.

désignent, tous les trois, des formes d'énergie ou des formes d'activité. *Tsing*, littéralement les "essences", désigne les substances actives que nous avons en nous. *Ts'i*, littéralement le "souffle", désigne l'activité elle-même, sous toutes ses formes, ou l'énergie" si l'on préfère. Quant au mot *chen*, il désigne les phénomènes de synergie, c'est à dire les phénomènes résultant d'une organisation supérieure de l'énergie ou de l'activité. Ces trois notions forment un ensemble très différent de notre couple "corps/esprit", qui est d'origine grecque²²⁷.

Il reste que ce qui vaut pour Tchouang-tseu à une époque donnée ne peut être appliqué indistinctement à d'autres périodes, à d'autres penseurs, à d'autres courants de pensée. Si l'on se réfère à la pensée shamanique, on trouvera la description d'une âme qui peut quitter le corps, du vivant même d'une personne, celle du shaman, par exemple, qui tente de ramener l'âme d'un corps mort. On trouvera une description complexe (et d'ailleurs assez fluctuante) des "âmes corporelles" et des "âmes spirituelles" dans *Li Rongzu sort de prison*²²⁸. On peut voir dans cette description, avec un texte de la grande époque du théâtre chinois sous les Yuan (1280-1368), la marque de ce qu'on désigne par le *sien-jen tchentas*, l'ensemble des croyances relatives aux immortels, fixées au début de l'Empire et l'influence du *tao siao*, de la "religion taoïste" qui se constitue comme telle à la fin des Han.

Li Rongzu (le *kongmu*, préposé aux registres, *zhengmo*) est laissé, après sa pendaison, manquée volontairement, entre la vie et la mort et décrit son état :

(Chanté sur l'air "Bruit du ruisseau nouveau").
Mon âme a quitté mon corps par ma gorge, et se balance dans l'air flottant sur cette brise de pluie. Je lève délicatement ma tête, j'ouvre mes yeux farouches de biche : mes sept âmes matérielles ont toutes péri : mes cinq âmes spirituelles flottent dans l'espace, mortes²²⁹.

On remarquera que, si l'on suit Maspero²³⁰, on a bien sept âmes matérielles (*po*) enterrées avec le corps et trois (et non cinq, comme dans la pièce citée) âmes spirituelles (*hun*) qui vont au ciel

²²⁷ Jean-François BILLETTER, *Etudes sur Tchouang-tseu op.cit.*, p. 208, 209.
²²⁸ LI ZHIGUAN, "Li Rongzu sort de prison", in *Théâtre chinois des Yuan*, éd. P.A.F., 1998, p. 76 à 96. Trad. Maurice Coyaud.
²²⁹ *Ibid.*, p. 89.
²³⁰ Henri. MASPERO, *Le Taoïsme*, musée Guimet, Paris, 1950, p. 17, 34, 56.

après la mort. Les trois *hun* sont la *shenghun*, principe de vie, la *juehun*, conscience sensible, la *linghun*, l'esprit.

Li Rongzu ajoutera (sur l'air *Dix-huit Huns*) : "Je suis bien entré en Enfer, et je vogue dans le vide du Paradis". La traduction, une fois de plus, provoque un glissement vers ce qui constitue nos repères européens : "salle céleste" traduit ici par "Paradis"²³¹.

François Jullien fait remarquer que Tchouang-tseu utilise très peu ces catégories et même le mot *hun*.

Tout juste", notait-il à propos du "cours céleste" auquel accède la conduite humaine en rejoignant la processivité naturelle, que "l'esprit du sage alors est pur", mais voilà justement que, s'il peut être ici question d' "âme" c'est toujours dans la perspective du potentiel vital et de la dépense d'énergie à éviter²³².

Tchouang-tseu utilise le plus souvent des désignations multiples, des métaphores : le "trésor", le "réceptacle spirituel", la "terrasse des esprits" (terme médical) qui doit restée "concentrée" et "non entravée", ou simplement "la maison", ou "l'intérieur". François Jullien ajoute :

Tenons donc compte d'abord de cette dispersion sémantique : "âme" a bien dû sa force, en revanche, en Europe, à ce qu'elle s'est constituée en terme qui, à défaut d'être univoque, s'est imposée massivement en terme unique²³³.

Lorsque le principe d'animation n'est pas perçu, dans sa fonction de connaissance et d'appréhension morale que la Chine situe au coeur, l' "esprit", (*xin*), elle le nomme *jing*, c'est à dire le fin, le subtil, la quintessence, donc. Ce terme va être, le plus souvent, utilisé en couple avec l'être physique et rien ne permettra d'envisager une rupture métaphysique. Les deux termes sont utilisés en parallèle pour rendre l'idée de "degrés différents", d'épurement. On n'aboutit pas là, pourtant, à l'âme immatérielle mais à un processus d'animation qui s'affirme et *yang shen*, nourrir en soi le spirituel, amène simplement à l'idée de se reposer l'esprit ou se détendre.

²³¹ *Ibid.*, p. 89.

²³² François JULLIEN, *Nourrir sa vie, à l'écart du bonheur*, Seuil, 2005, p. 61.

²³³ *Ibid.*, p. 61.

Dès lors que nous avons perdu la référence à des mots comme "esprit" ou "âme", quel que soit le contenu réel dont nous les chargeons, la notion symétrique de "corps" se délite par contrecoup.

Le chinois ancien, pour traduire "corps" (*sôma*, *corpus*) dispose de plusieurs termes voisins. Ils viennent se combiner deux à deux pour constituer un nuancier aux frontières souples. A l'époque moderne, on a traduit la notion européenne de corps en fixant, en ossifiant, en quelque sorte, le composé *shen-ti*. Il vient donc traduire l'idée du moi individuel, du corps délimitant l'entité personnelle.

Partons des éléments de base des formations verbales ; la forme actualisée (*xing*), l'entité personnelle (*shen*), le moi individuel, enfin, l'être constitutif (*ti*). Il convient d'ajouter à ces éléments qui vont se combiner deux à deux, le souffle énergie (*qi*), souvent lié à l'être constitutif (*ti*). La forme actualisée (*xing*) va se joindre à la dimension transcendante-animante (*shén*). Les définitions de chaque élément constitutif ne sont pas figées et l'accouplement de deux notions amène au glissement et à l'ajustement de la spécificité de chacun des termes partenaires.

François Jullien conclut en notant que "ce que nous entendons par corps" demeure une notion dispersée, en chinois classique, et dont la configuration est variable. Cela permet de rendre compte de la modification d'un régime d'activité, là où la pensée et les langues européennes vont chercher à caractériser un état. On peut estimer que le chinois est vraiment complexe et difficile. On peut également se demander de quoi je parle lorsque j'évoque "mon corps en 1980" et "mon corps en 2012".

Le vieux fonds shamanique chinois, contrairement à la situation en Europe, n'a pas été détruit, il s'est fondu, amalgamé aux divers courants de pensée. Il conviendrait de noter que, dans ce processus, il a "perdu son âme", pourtant. Des thèmes importants ont été oubliés car le shaman affirme pouvoir faire voyager son esprit, son âme, venir occuper un autre corps, explorer les Cieux ou les Enfers. De cette dimension constitutive diluée, il ne restera qu'une fonction de guérisseur ou de magicien, tandis que des signes caractéristiques se verront porter par les prêtres taoïstes. Jean-

François Billeter évoque Confucius, dans un chapitre des *Etudes sur Tchouang-tseu*²³⁴. L'image d'un personnage quelque peu sentencieux vient se mêler au regard, nouveau, sur le sage historique, à la vision qu'en donne Tchouang-tseu chez lequel on trouve de la tendresse et de l'humour à l'égard du vieux maître. Jean-François Billeter se demande si Maître Tchouang n'aurait pas eu une formation ritualiste et apporte une vision critique de ce que ses commentateurs en ont fait pour le rendre compatible avec l'idéologie impériale. Il évoque, aussi, à plusieurs reprises, l'influence du shamanisme sur le maître. Pour le suivre dans ses réflexions sur les difficultés de la traduction, on pourrait imaginer, au moins dans certains passages, un texte nettement plus explicite en français dès lors qu'on l'aborderait avec l'idée que Tchouang-tseu est porteur d'une forte influence shamanique.

Si l'on prend un passage du dialogue entre Confucius et Yen Houei, son disciple préféré, Confucius va commenter l'idée que Jean Levi traduit par le "jeûne du coeur" et Jean-François Billeter par le "jeûne de l'esprit" : "Il est facile de quitter le monde, il est beaucoup plus difficile d'y marcher sans toucher terre"²³⁵. Jean-François Billeter précise que la traduction littérale serait :

Il est facile d'interrompre ses traces, il est difficile de ne pas marcher sur le sol". "Interrompre ses traces" (*tsué-tsi*) signifie : se rendre insaisissable, quitter le monde²³⁶.

Il ajoute à sa traduction : "Tu sais qu'on vole avec des ailes, mais sais-tu qu'on peut aussi voler sans ailes ?"²³⁷. Voilà la traduction que Jean Levi donne des mêmes phrases :

Il est facile de masquer ses traces, mais non de marcher sans toucher terre (...) Chacun a entendu parler des gens qui volent avec des ailes mais non sans aile, qui connaissent par la connaissance mais non par la non-connaissance²³⁸.

²³⁴ Jean-François BILLETER, *Etudes sur Tchouang-tseu*, op.cit., p.163 à 192.

²³⁵ *Ibid.*, p. 81.

²³⁶ *Ibid.*, p. 81, (note n° 2).

²³⁷ *Ibid.*, p. 81.

²³⁸ TCHOUANG-TSEU, *Les OEuvres de Maître Tchouang*, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2006, p. 37. Trad. Jean Levi.

On notera, par delà des nuances, que les traducteurs se contredisent en ce qui concerne la dernière phrase à propos des ailes. Si l'on aborde ce texte en y distinguant nettement l'idée du voyage shamanique, il semble évident qu'il peut s'effectuer réellement, soit "avec des ailes" ou, au contraire, "en esprit" (mais en "esprit" signifie-t-il "en rêve" ? Et donc, alors, sans aile ?) Jean Levi traite la phrase sur les traces de pas comme s'il s'agissait d'un Indien d'Amérique cherchant à brouiller sa piste. La formulation de Jean-François Billeter avec "quitter le monde" reste compatible avec l'idée du voyage shamanique, et aussi avec celle de la mort, tandis que "marcher sans toucher terre" correspond à l'idée d'agir selon le ciel, en respectant les grands souffles, sans laisser l'empreinte de l'humain. D'autres passages du *Tchouang-tseu* évoquent cette idée du voyage intérieur, supérieur au voyage réel, qui nous transforme véritablement. Le vol et les ailes, l'âme distincte et dissociable du corps, ont laissé place à un voyage interne par une méditation. La suite de la traduction de Jean-François Billeter ne s'écarte pas notablement de cette interprétation : "Tant que cet arrêt ne se produit pas, tu "galopes assis"- ton corps est immobile tandis que ton esprit bat la campagne"²³⁹.

B- Shamanisme grec

Empédocle fait un portrait de shaman, au V^e siècle (A.C.), à une époque où ce personnage ne semble plus avoir d'actualité en Grèce :

Tous les médicaments qui existent en tant qu'aide contre les maux et la vieillesse,
Tu apprendras à les connaître, car pour toi je veux accomplir tout cela.
Tu apaiseras la fureur des vents infatigables qui, sur la terre,
Soufflent et dont l'haleine dévaste les champs ;
Et à nouveau, si tu le désires, tu assembleras les souffles bienfaisants.
Venant après les sombres pluies, tu créeras une sécheresse opportune
Pour les hommes et tu produiras, venant après la sécheresse de l'été,

²³⁹

Ibid., p. 81.

Les ondes nourrisseuses d'arbres qui se forment dans le ciel,
Tu ramèneras de l'Hadès le principe de vie d'un homme mort.²⁴⁰

Guérisseur, magicien, exorciste, psychopompe pour l'essentiel tout ce qui caractérise le shaman se concentre là. Nombre de ces traits vont se retrouver dans les portraits de divinités ou d'entités que rassemble Michaël Martin²⁴¹.

1- Héphaïstos

Héphaïstos, de ce point de vue, n'apparaît plus seulement comme divinité "technicienne", son portrait se complète avec la souffrance rituelle, l'initiation et enfin son rôle civilisateur. Zeus (ou Héra, sa mère) le jette du haut de l'Olympe et le rend "boiteux" : rançon payée par le magicien pour accéder à la maîtrise de son art ou moyen de conjurer des forces agressives ? Le dieu précipité dans un milieu embryonnaire (la caverne) peut avoir subi, là, une initiation.

Les Cyclopes et Athena vont jouer, auprès d'Héphaïstos, le rôle de shaman-instructeur. Il semble être confié par Héra à Cédalion (son nom signifie "phallus" d'après Marie Delcourt²⁴²), comme Arés avait été instruit par Priape ou par Ephialtés : "Ephialtés, Priape et Cédalion forment ainsi une série homogène où se devinent des pratiques sexuelles"²⁴³. C'est essentiellement son art de forgeron que va apprendre Héphaïstos et la réalisation d'objets magiques (talismans). Il remontera sur l'Olympe dans une ascension en état d'ivresse : résurrection symbolique.

Héphaïstos, enfin, à travers son activité de forgeron, va trouver une place de dieu civilisateur créateur d'armes, de talismans, d'objets d'orfèvrerie et, aussi, de créatures animées (servantes en or, animaux, géants réalisation de Pandore à qui il donne vie).

²⁴⁰ EMPEDOCLE, "De la nature" in *L'Aurore de la philosophie grecque*, John Burnet, Edition Diels, 1919, p. 176. Trad. Auguste Reymond.

²⁴¹ Michaël MARTIN, "Éléments chamaniques dans la mythologie" in *Le Matin des Hommes-Dieux : Etude sur le chamanisme grec*, Chap.I, Folia Electronica Classica (Louvain la Neuve), N° 8, 2004.

²⁴² Marie DELCOURT, *Héphaïstos ou la légende du magicien* (1957), Les Belles Lettres, 1982, p. 125.

²⁴³ *Ibid.*, p.127.

Le lien a toujours été fort entre le shaman et le forgeron, véritable "couple" des arts magiques.

2- Orphée

Eric Robertson. Dodds apporte à propos d'Orphée de nombreux éléments :

La patrie d'Orphée est la Thrace, et en Thrace il est ou l'adorateur ou le compagnon d'un dieu que les Grecs identifiaient à Apollon. Il exerce conjointement les professions de poète, de magicien, de maître religieux et de diseur d'oracles (□) Il peut, par sa musique, convoquer les bêtes et les oiseaux pour se faire entendre (...) Il visite les Enfers (□) Sa personnalité magique survit dans une tête chantante qui continue à donner des oracles bien des années après sa mort (□) Je conclus qu'Orphée est un personnage thrace dans le genre de Zalmoxis, un chaman mythique ou un prototype de chaman²⁴⁴.

Orphée apparaît comme un musicien au réel pouvoir magique grâce tout spécialement à sa voix. Par ailleurs, Orphée utilise la magie médicale. Il aurait introduit en Grèce initiations et mystères, aurait amené à renoncer au cannibalisme avec l'introduction de l'agriculture. Il agit, dans tous les domaines, en héros civilisateur.

Le motif d'Orphée, à la recherche de son épouse Eurydice aux Enfers, charmera Perséphone et lui permettra de la ramener. Dans les premières versions il y réussissait. Il s'agit bien là d'une caractéristique forte du shaman. On trouve enfin des traces de la bisexualité et d'androgynie rituelle dans la cosmogonie orphique ainsi que des pouvoirs mantiques. Nous voilà donc placés, comme en Chine, dans un rapport entre une pensée centrale, ici, l'idéologie impériale, là, la philosophie rationaliste et la recherche d'un supplément d'âme chez les Barbares, peu ou prou de culture shamanique.

²⁴⁴ Eric Robertson DODDS, *The Greeks and the irrational* (1959), *Les Grecs et l'Irrationnel*, Flammarion, 1977, p. 208. Trad. Michaël Gibson.

3- Les devins grecs

De nombreux personnages de l'histoire de la Grèce archaïque appartiennent à cette catégorie mais certains, dont Mélampous, Amphiaraos et Tirésias, relèvent plus nettement du shamanisme et pas seulement de la divination.

Mélampous, l'un des plus anciens devins mythiques, est mentionné par Homère dans l'*Odyssée*. Il se réclame de Dionysos. Son talent de devin est d'origine chthonienne (révélation par le corps d'un serpent). Mélampous se mit alors à comprendre le langage des oiseaux. A cela s'ajoutera un talent de guérisseur.

Amphiaraos, par l'acquisition de son don oraculaire, sa difficulté à l'assumer et le merveilleux de sa fin, va voir ses caractéristiques de shaman s'affirmer encore plus. Son pouvoir oraculaire va lui être révélé, la nuit, dans une maison fermée où il va, pour la première fois, prophétiser. Le héros divinisé va ensuite acquérir un don de guérisseur. Amphiaraos n'assume pas toujours son don, fuit, se cache. Enfin, il est englouti dans la terre avec son char, par la volonté de Zeus. Il va devenir démon souterrain.

4- Tirésias

Tirésias va faire apparaître les liens entre bisexualité, divination et idéologie shamanique. Pour avoir vu des serpents en train de copuler et les avoir tués, il est condamné à changer deux fois de sexe. Cela l'amènera à arbitrer un débat entre Zeus et Héra sur l'intensité du plaisir sexuel chez l'homme et la femme. Héra l'aveuglera, Zeus lui fera don de divination. La souffrance rituelle est liée ici au don de divination. Enfin, Tirésias semble avoir des liens privilégiés avec le monde des oiseaux. Il sera désigné comme "pâtre des oiseaux" :

L'être capable de les maîtriser ou de s'assimiler à eux se trouve vraiment tout puissant dans ses rapports avec l'autre monde. C'est

que les âmes elles-mêmes revêtent bien souvent la forme d'oiseaux²⁴⁵.

Pour conclure sur ces trois derniers personnages, il convient de situer la divinité avec laquelle ils sont en relation. En ce qui les concerne, des liens très étroits s'établissent avec le shaman : divination, guérison, désordres psychiques, bisexualité rituelle □ Mélampous semble bien présenter des caractéristiques plus anciennes, celles du roi-devin lié au monde chthonien et à Dionysos. Cette relation avec les Enfers ne disparaîtra pas totalement chez Amphiaraos ou chez Tirésias et, dans les deux cas, c'est d'Apollon qu'on se réclame à présent. Mircea Eliade viendra encore préciser les choses sur ce point :

Les guérisseurs, les devins ou les extatiques qu'on pourrait rapprocher des chamans ne sont pas en relation avec Dionysos. Le courant mystique dionysiaque semble avoir une toute autre structure, l'enthousiasme bachique ne ressemble point à l'extase chamanique. C'est, au contraire, d'Apollon que se réclament les quelques personnages légendaires grecs supportant la comparaison avec les chamans²⁴⁶.

C- Fin et résurgence de la pensée shamanique en Grèce : le rappel de l'âme

Il importe de s'attarder sur la situation de la place de l'irrationnel chez les Grecs, de situer la réalité d'un shamanisme grec ancien, sa fin et sa quasi "folklorisation", enfin, sa "réactivation". Dodds décrit, en se référant au travail de Karl Meuli²⁴⁷, des personnages guérisseurs, voyants, porteurs de traits shamaniques et liés au Nord :

Du Nord vient Abaris, monté, dit-on, sur une flèche d'or (□) Il était si avancé dans la science du jeûne qu'il avait appris à se passer entièrement de nourriture humaine. Il bannit les épidémies, prédit les tremblements de terre, composa des poèmes religieux et enseigna le

²⁴⁵ Jacqueline DUCHEMIN, *La Houlette et la Lyre. Recherches sur les origines pastorales de la poésie*, ch. II : Hermès et Apollon, Les Belles Lettres, 1960, p. 313.

²⁴⁶ Mircea ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, *op. cit.*, p. 305, 306.

²⁴⁷ Karl MEULI, *Scythica*, Hermès, 1935.

culte de son dieu du Nord que les Grecs appelaient l'Apollon hyperboréen²⁴⁸.

Abaris a pu, dans une interprétation rationaliste, se promener dans le monde avec son arme favorite, la flèche, qui pourrait être d'or et renvoyer à Apollon. Dans la tradition sibérienne, la flèche fait partie du matériel du shaman. Chez des auteurs grecs, plus tardifs, la flèche d'or symbolise le véhicule du voyage dans l'au-delà.

Aristéas de Proconèse, lui aussi, est décrit comme capable de voyager à travers les airs. Son don est lié, chez lui, à la création épique. Mircea Eliade note la relation entre culture shamanique, contes et littérature épique :

Les aventures du chaman dans l'autre monde, les épreuves qu'il subit dans ses descentes extatiques aux enfers et dans les ascensions célestes, rappellent les aventures des personnages des contes populaires et des héros de la littérature épique. Il est très probable qu'un grand nombre de sujets ou de motifs épiques, de même que beaucoup de personnages, d'images et de clichés de la littérature épique, sont, en dernière analyse, d'origine extatique²⁴⁹.

Dodds ajoute qu' Aristéas ramènera des récits d'expériences étranges ;

La tradition lui attribuait, en outre, les pouvoirs chamaniques de transe et de bilocation. Son âme pouvait, sous la forme d'un oiseau, quitter son corps à volonté²⁵⁰.

Epiménide de Crète aurait pénétré dans une grotte où il aurait dormi pendant 40 ans avant d'écrire des poèmes en hexamètres et de purifier les cités. Ce long sommeil évoque la retraite, le noviciat du shaman. Epiménide l'invite à Athènes, après le meurtre des complices de Cylon, la peste dans l'Attique et les succès militaires de Mégare. Pour l'essentiel, il exorcisa la ville par des expiations et des purifications. Il partit, ayant réussi dans son entreprise, avec une simple branche de l'olivier sacré.

On a, en effet, dans cette période de l'histoire, une forte présence de personnages venus des régions externes au monde grec. La relation avec les Barbares souligne les emprunts étrangers

²⁴⁸ Eric Robertson DODDS, *Les Grecs et l'Irrationnel* □ *Op. cit.*, p. 145.

²⁴⁹ Mircea ELIADE, *Le Chamanisme* □, *op. cit.*, p. 396.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 145.

à la culture grecque. Leur irrationalité est clairement perçue comme venant de l'extérieur. Ces héros barbares sont "autres" par leur alimentation, par les tatouages qu'ils portent parfois et leur capacité à faire voyager leur âme.

Dans *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Marcel Detienne montre, à la fois, ce qui permet de connaître des contrées lointaines et l'*Alétheia* :

Dans le cas d'Epiménide, si l'entretien avec *Alétheia* traduit un don de voyance analogue à celui du devin, il couronne également une *mélété* qui vise à échapper au temps et à atteindre un plan du réel qui se définit essentiellement par son opposition à *Léthe*. Lorsqu'il entre en contact avec *Alétheia*, Epiménide accède à la familiarité avec les dieux (□) Le plan d'□*Alétheia* est celui du divin : il se caractérise par l'intemporalité et la stabilité. C'est le plan de l'Être, immuable, permanent, qui s'oppose à celui de l'existence humaine, soumise à la génération et à la mort, rongée par l'Oubli²⁵¹.

Il y a, certes, de notables différences entre le dionysisme et l'Homme-Dieu, "dionysisme" qui a peut-être marqué un moment de réforme religieuse. Le décalage avec la tradition dionysiaque se situe, peut-être, dans le fait social que les extases collectives ne pouvaient plus totalement répondre aux besoins d'une époque où un individualisme nouveau s'affirmait. Or, le shaman agit avec la liberté d'un "artiste inspiré". Il n'est dominé ni par le rite immuable, ni par le principe même de la possession : il est maître du jeu. Cette nouvelle façon de se situer dans le monde et la société, ces apports neufs, ont pu amener à une évolution notable des rapports entre l'âme et le corps. Un des éléments fondamentaux de cette nouvelle tendance religieuse et sociale vient accorder à l'homme un "soi occulte", un éclat de divinité, la sanctification d'un mouvement vers un individualisme.

²⁵¹ Marcel DETIENNE, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, (1967), La Découverte, 1990, p.163.

1- Une résurgence du shamanisme ?

Il va de soi que la traditionnelle discussion sur les invariants de l'esprit humain opposés au diffusionnisme n'a pu que ressurgir à ce sujet.

Pour Karl Meuli, largement utilisé par Dodds, les Grecs ont emprunté aux Scythes leurs inspirations shamaniques. A l'évidence, les coutumes funéraires des Scythes laissent apparaître de vraies marques shamaniques : culte des morts, purification, recherche de l'extase (chanvre, cris, etc.).

Il reste que le shamanisme grec ancien avait laissé des traces qui ont bien pu être réactivées, pour faire "face à une demande", par le contact avec d'autres conceptions religieuses ou philosophiques. Le phénomène est bien connu en Mongolie ou en Corée où l'arrivée du bouddhisme a revivifié, peut-être dans un esprit d'émulation, le fonds shamanique.

On a pu mettre en évidence des rites funéraires de type shamanique dans les cas où un enterrement ne peut avoir lieu (morts en mer, en pays inconnus, etc.) et amène à la construction de cénotaphes. Dans ce cas, le défunt (son âme) est appelé trois fois par son nom. L'insistance sur l'origine extérieure de la culture shamanique peut très bien avoir été liée à une volonté de ne pas vouloir la reconnaître comme conforme à une idéologie marquée par le rationalisme. En Chine, la culture shamanique est toujours rejetée dans les marges attribuées aux cultures exogènes, à ceux qui ne sont pas des Hans, qui échappent à l'idéologie impériale et au confucianisme.

Faut-il donc opposer diffusionnisme et traces profondes d'un substrat shamanique ? N'a-t-on pas voulu aller chercher, pour répondre à des besoins nouveaux, "ailleurs" et "avant", un supplément d'âme ?

2- Goês, *theios anêr* et *magos*

Tout s'use. Les glissements de sens des mots attestent de cette impermanence. Le personnage du *theios anêr* trouve un

répondant inférieur avec le "magicien" appelé *goês* qui semble être un shaman quelque peu intégré dans les prémices de la cité. A l'époque historique, il va perdre de sa force. A l'époque pré-historique, Walter Burkert remarque que :

L'activité du *goês* est donc de façon multiple liée à des formes de cultes à mystère grec ; pour Ephore, c'est en eux que l'on trouve même l'origine de ces consécration. Ainsi le *goês* se retrouve au centre de la religion grecque²⁵².

Goês provient de *goos* qui désigne les gémissements ou les lamentations. Il s'agit de la plainte douloureuse. Le *goês* a pu représenter, dans son rôle, celui qui dit la plainte des défunts. Le *goês* peut, peut-être, être symbolisé par l'*aulos*, "rôle" central de la tragédie dans son aspect essentiel, musical. Nous reviendrons sur le rôle de cet instrument à anche. Il importe que celui qui ne reviendra pas à la vie ne voie pas son âme rester là à tourmenter les vivants. Le *goês* sait, avec des éléments musicaux plaintifs et des paroles rythmées, séduire les esprits. En Scythie, Scythes et Grecs pensaient que les *neures* (Hérodote les désigne comme *goês*) se changeaient en loups une fois l'an.

3- Le *goês*-charlatan

Entre période archaïque et époque classique, doucement le *goês* va perdre son aura, être oublié ; chez Platon, Xénophon, Démosthène, le mot va finir par désigner un charlatan.

Platon évoque de la sorte une tradition, un héritage :

Des charlatans et des devins viennent aux portes des riches, ils les persuadent que les dieux leur ont conféré un certain pouvoir, en raison de leurs sacrifices et de leurs incantations : si quelque injustice a été commise par eux-mêmes ou par leurs ancêtres, ils pourront en guérir par le biais de plaisirs et de fêtes²⁵³.

Le magicien a perdu toute légitimité et relève d'un "folklore" ou franchement du charlatanisme. Il est clairement attesté que les

²⁵² Walter. BURKERT, *Goês. Zum griechischen Schamanismus*, R h M, 105, 1962, p. 36-55.

²⁵³ PLATON, *La République*, Flammarion, 2004, 364b, 364c, p.130. Trad. Georges Leroux.

Grecs, à propos de magie, puiseront en Perse les mots *magos* et *mageia*. La réalité et les mots pénètrent la culture hellénique□ avec la marque de leurs origines barbares. La magie vient toujours de l'Autre et le phénomène est quasi universel.

4- Le shamanisme en Grèce "après le shamanisme"

Pythagore, Empédocle, et, également, Platon ont pu permettre, à leur manière, la transmission de la pensée shamanique. Apollonios, dans ses *Histoires merveilleuses*, évoque Pythagore étudiant les mathématiques et refusant de renoncer à l'art de faiseur de miracles. On évoquera son alimentation étrange, sa cuisse en or, ses miracles□ Apulée le décrit comme "disciple de Zoroastre" et comme magicien²⁵⁴. Diogène Laërce décrit Pythagore comme initié à tous les mystères autochtones ou barbares, grand voyageur entre autres en Chaldée, en Egypte, ces "patries de l'irrationnel". Pythagore aurait été lié à Zalmoseis, son *daimôn*. Ce dernier aurait en relation avec les Gètes et la Thrace, et son âme aurait pu se réincarner plusieurs fois. Quant à Empédocle d'Agrigente, il aurait reçu l'enseignement de Pythagore et aurait été le créateur de sa propre légende. La religion de la cité n'existe plus pour lui : le dieu-homme sur terre laisse à l'homme un espoir "d'ascension céleste". Empédocle tente encore de cumuler des pouvoirs de magicien, de guérisseur, de poète, de scientifique, de philosophe. Entre la vision que l'on peut avoir de la pensée platonicienne et celle d'Empédocle, une distance maximale semble s'imposer. Platon nous apparaît aux antipodes de la culture shamanique. Pourtant, il convient de réfléchir à la conception qu'a Platon de l'immortalité de l'âme. Socrate semble avoir présenté certains penchants pour l'irrationnel à travers les rêves, la vie du *daimonion* dans les propos de la Pythie. Platon aurait eu des contacts avec des groupes pythagoriciens de Grande-Grèce vers 390 AC. On sait qu'il a approché Archytas de Tarente. Platon en rapporta un métissage du rationalisme grec et des idées shamaniques plus septentrionales. A l'idée de la psyché rationnelle

²⁵⁴

APULEE, *Apologie XXXI*, Belles Lettres, 2002. Trad. Paul Valette.

de Socrate, Platon va mêler l'idée du soi occulte, évoquée plus haut comme nouveauté !

Un récit de Platon et le commentaire qu'en fait Mircea Eliade nous permettent de comprendre la relation qui vient s'établir entre une pensée rationaliste et cette idée de "soi occulte" : Er le Pamphylien, par son voyage extatique et sa transe cataleptique, évoque clairement les expériences shamaniques. Mort en apparence dans une bataille, il revient à la vie douze jours plus tard. L'idée "d'axe central", le "fuseau" chez Platon, constitue le point de contact entre les interprétations du monde. Mircea Eliade commente :

On mesure à quel point un mythe ou un symbole archaïque peuvent être interprétés : dans la vision d'Er, l'Axe Cosmique devient le Fuseau de la Nécessité et le Destin astrologique prend la place du Livre Céleste : remarquons pourtant que la "situation de l'homme" reste constante : c'est toujours par un voyage extatique exactement comme chez les chamans et les mystiques des civilisations rudimentaires, qu'Er le Pamphylien reçoit la révélation des lois qui gouvernent le Cosmos et la Vie (□) On pourrait presque parler d'un archétype de la prise de conscience existentielle présent aussi bien dans l'extase d'un chaman ou mystique primitif que dans l'expérience d'Er le Pamphylien et de tous les autres visionnaires du monde ancien qui ont connu ici bas déjà le sort de l'homme d'outre-tombe²⁵⁵.

Il s'avère très étonnant de soulever une question qui permet la mise en rapport du fonds culturel shamanique avec la pensée de Platon. Les "gardiens", perçus par Dodds, seraient une nouvelle forme de shamans rationalisés mis en condition par une discipline qui va modifier leur structure psychique :

Enfin, nous comprendrons peut être mieux les "Gardiens" tant critiqués par Platon si nous voyons en eux une nouvelle forme de shamans rationalisés qui comme leurs prédécesseurs primitifs, sont préparés à de hautes fonctions par une discipline d'ordre spécial destinée à modifier entièrement la structure psychique d'un homme. (□) comme eux, ils seront récompensés après la mort en recevant un rang privilégié dans le monde des esprits²⁵⁶.

Dodds étudie les relations entre les élites et les besoins en spiritualité et en pratiques gratifiantes des populations. Il en conclut qu'on a pu chercher à leur apporter un "supplément d'âme".

²⁵⁵

Mircea ELIADE, *Le Chamanisme*, op. cit., p. 309, 310.

²⁵⁶

Eric Robertson DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, op.cit., p. 208.

A la même époque, en Chine, il semble que les *rus*, magiciens héritiers des shamans chinois, soient devenus les lettrés, future base du confucianisme puis de l'idéologie impériale, conservant la trace formelle de l'idée shamanique du "rappel de l'âme" dans les rites funéraires dont le sens se perdra très vite. Platon effectua une hybridation de la tradition du rationalisme grec avec des sources magico-religieuses dont les origines les plus lointaines remontent à la culture shamanique septentrionale. La plasticité étonnante de cette culture des shamans l'amène à pouvoir s'accommoder de relations avec les grands monothéismes comme avec le rationalisme grec. L'idée d'une âme unique cohabitant avec un corps unique, vision qui va s'établir et se fixer en Occident chrétien, trouve peut-être là ses sources multiples qui viendront se fondre dans les grands courants des monothéismes issus des civilisations d'agriculteurs et de bergers du Moyen-Orient.

5- Platon et le shamanisme

La Crise initiatique du chaman chez Platon de Georges Devereux²⁵⁷ pose le problème d'une possible influence directe de la pensée shamanique sur celle de Platon. Nous l'avons vu, l'existence d'un substrat shamanique grec ne fait guère de doute. Mais, souvent, une idéalisation des sources grecques de la pensée rationnelle occidentale nous amène à occulter ce qui se situe au delà des grands classiques :

Il est par exemple symptomatique que dans le recueil d'articles intitulés "Le Monde du sorcier", douze savants de renom aient étudié les sorciers en Egypte, à Babylone, en pays hittite, en Israël, en Islam, en Asie Centrale, en Sibérie □ en Inde, au Népal, au Cambodge □ au Japon, mais qu'ils aient négligé les sorciers grecs²⁵⁸.

Comme toujours, les termes utilisés vont amener à se demander si l'utilisation du mot "shamanisme" n'est pas abusive ou

²⁵⁷ Georges DEVEREUX, *La Crise initiatique du chaman chez Platon*, *Psychiatrie Française*, n° 6, 1983, (texte adressé au Colloque de La Réunion en novembre 1982).

²⁵⁸ André BERNAND, *Sorciers grecs*, Fayard, coll. Pluriel, 1991, p. 28.

s'il ne s'agit pas d'une catégorie, d'une étiquette, capable, en l'occurrence, de satisfaire un mode de pensée rationaliste !

Pour résumer ce qui a déjà été évoqué, il convient de rappeler que Devereux entretenait des liens étroits avec Dodds. Celui-ci s'interroge longuement sur "une nouvelle structure culturelle" qui apparaît avec Pindare et Xénophon : tout tourne autour d'une nouvelle conception de l'âme. Le mot *psychê*, ancien, aurait vu son sens évoluer vers une forme de consubstantialité avec le *somâ* : on aboutit à un "soi d'origine divine" capable d'une réelle autonomie. On trouve, là, une condition nécessaire à l'existence du shamanisme si le "voyage de l'âme" est retenu comme une de ses manifestations caractéristiques. On l'a vu également, les théories diffusionnistes — mais peut-être aussi, à la source, un comportement grec, amènent à rechercher chez les Scythes et les Thraces, par exemple, la source de ces apports qu'on préfère percevoir comme barbares.

Citons tout d'abord le texte de Platon :

Figure toi donc, bel enfant, que le discours précédant était de Phèdre, fils de Pythoclès, du dème de Myrrhinunte, et que celui que je vais prononcer est de Stésichore, fils d'Euphémios, d'Himère. Voici comment il faut parler : "Non ce discours n'est pas vrai ; non il ne faut pas, lorsqu'on a un amant, lui préférer un homme sans amour, par cela seul que l'un est en délire et que l'autre est dans son bon sens. Ce serait juste, s'il était hors de doute que le délire fût un mal. Mais, au contraire, le délire est pour nous la source des plus grands biens, quand il est l'effet d'une faveur divine. C'est dans le délire en effet que la prophétesse de Delphes et que les prêtresses de Dodone ont rendu maints éminents services à la Grèce, tant aux Etats qu'aux particuliers ; de sang froid elles n'ont guère ou n'ont point été utiles. Ne parlons pas de la sibylle et des autres devins inspirés par les dieux, qui, inspirés par les dieux, qui, ont par leurs prédictions, ont mis dans le droit chemin bien des gens : ce serait allonger le discours sans rien apprendre à personne. Mais voici un témoignage qui mérite l'attention, c'est que, chez les anciens ceux qui ont créé les mots n'ont pas cru que le délire fût ni honteux ni déshonorant : car ils n'auraient pas attaché ce nom même au plus beau des arts, à l'art qui interprète l'avenir, et ne l'auraient pas appelé *manikè* (délire), c'est qu'ils regardaient le délire comme un don magnifique quand il vient du ciel, quand ils lui ont donné ce nom ; mais les modernes, insérant maladroitement un T dans le mot, en ont fait *mantikè* (divination). Quant, au contraire, des hommes de sang froid cherchent à connaître l'avenir par les oiseaux et les autres signes, comme cet art se fonde sur le raisonnement pour fournir à la pensée humaine l'intelligence et la connaissance, on l'a appelé *oionistikè*, dont les modernes, ont fait *oiônistikè* (art des augures), en y introduisant un emphatique oméga. Ainsi, autant la divination l'emporte en perfection et en dignité sur l'art augural, autant le nom l'emporte sur le nom, et l'objet sur l'objet :

autant aussi, au témoignage des Anciens, le délire l'emporte en noblesse sur la sagesse, le don qui vient des dieux, sur le talent qui vient de l'homme. Quand, pour venger de vieilles offenses, les dieux frappèrent certaines familles de maladies ou de féaux redoutables, le délire, s'emparant de mortels désignés en faisant entendre sa voix inspirée à ceux qui devaient l'entendre, trouva le moyen de détourner ces maux, en recourant à des prières et à des cérémonies propitiatoires. C'est ainsi en inventant les purifications et les expiations, le délire préserva celui qui en était favorisé des maux présents et des maux futurs ; car il apprend à l'homme vraiment inspiré et possédé la manière de s'affranchir des maux qui surviennent²⁵⁹.

Georges Devereux en tire un résumé ethnopsychiatrique produit, entre autres choses, pour permettre aux spécialistes de traduire et interpréter correctement le texte de Platon :

Le sens de ce passage de *Phèdre* :

(1) Il y a des lignages affligés de façon héréditaire de maladies et de souffrances très pénibles, soit à cause des péchés de leurs ancêtres, soit pour des raisons non-identifiables.

(2) La folie de certains membres de telle lignée est une folie "correcte" : elle inclut la capacité de prophétiser et la voyance.

(3) Cette capacité ouvre la voie à une auto-"guérison"- c'est-à-dire une réhabilitation sociale- car elle leur indique quels actes rituels sont susceptibles de les "guérir" eux-mêmes, et de protéger leurs descendants des pires effets de ces maux familiaux.

(4) Ce que Platon ne dit pas, mais semble traiter comme allant de soi, c'est que les descendants d'un tel prophète "auto guéri" auront, eux aussi, le don de substituer à la folie maudite de leur lignée une folie correcte (orthos), qui inclut la prophétie et la voyance.

(5) La folie de telles personnes est socio-culturellement "correcte" : elle correspond à un "modèle d'inconduite" dans lequel la transe prophétique se substitue au délire subjectif des malades mentaux moins privilégiés²⁶⁰.

En outre, Devereux commente la remarque sur les lignées de voyants et prophètes :

Il est, de surcroît, certain que si tout voyant n'est pas un chaman, une grande majorité de chamans sont aussi des voyants et des prophètes. La mention des maladies et des peines rend manifeste qu'au moins les ancêtres éponymes des lignées grecques de voyants

²⁵⁹ PLATON, *Phèdre*, Flammarion, 1992, 244 d-e, p.139, 140. Trad. Emile Chambry.

²⁶⁰ Georges DEVEREUX, *La Crise initiatique du chamane chez Platon*, op. cit., p. 35 (commentaire de *Phèdre*, 244-d-e).

avaient eu, selon Platon, des crises initiatiques et étaient donc des chamans²⁶¹.

Devereux insiste, en particulier, sur les individus correctement (*orthos*) délirants et possédés. Activités pieuses, rites et purifications permettent, à ceux qui s'efforcent de maîtriser une façon "correcte" d'être fou, d'aboutir à une "auto-guérison". Le shaman réussit à "jouer" avec sa "folie", son épilepsie. Les crises et les transgressions qu'elles entraînent s'inscrivent dans des "règles de jeu", celles du rite de la cérémonie dont le shaman reste maître afin d'aboutir à une auto-guérison.

Gilbert Rouget²⁶² aborde le même texte de Platon²⁶³ à propos de la *mania* téléstique et porte un jugement sans nuance à propos de ceux qui se sont risqués à traduire, à interpréter le texte en question, dont Devereux :

La dernière en date proposée récemment (1983) non par un helléniste mais par un ethnopsychiatre bien connu G. Devereux, dans un article intitulé "La crise initiatique du chaman chez Platon" n'est pas plus convaincante tant s'en faut²⁶⁴.

Gilbert Rouget, qui n'est pas non plus helléniste, tente une nouvelle traduction □ au risque de ne pas produire un texte relevant d'un français acceptable. Il en fait un découpage en quatre parties correspondant à ses commentaires :

Par ailleurs [1], certes, de ces maladies (*nosôn*) mêmes et de ces grandes épreuves (*ponôn*) qui assurément [trouvent leur] origine (*ek*) en d'antiques et graves offenses (*mênimatôn*) [commises] par quelqu'un dans quelque lignage (*genôn*) [2], la transe (*mania*), [celle-la] même [qui] survient chez ceux qui y sont [habituellement] sujets en leur donnant le pouvoir prophétique (*prophêteusasa*), procure (*eureto*) la délivrance (*apallagén*) par le truchement de prières aux dieux et de cultes [rendus en leur honneur] [3] ; grâce à quoi (*othern*) assurément, aboutissant à des purifications (*katharmôn*) et des rites (*teletôn*), elle [la transe] restitue la santé (*exantê epoiêse*) à qui l'accueille en partage (*echonta*) tant pour le présent que pour l'avenir [4] procurant (*euromenê*) à celui qui est correctement mis en transe et possédé (*orthôs manenti te kai kataschomenô*) l'affranchissement (*lusin*) de [ses] maux présents²⁶⁵.

261 *Ibid.*, p. 33.

262 Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe* (1980), Gallimard, 1990.

263 PLATON, *Phèdre*, *op.cit.*, p.139.

264 Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe*, *op. cit.*, p. 350.

265 *Ibid.*, p. 351.

Voilà ce que Gilbert Rouget propose comme sens à chacune de ses quatre parties :

[1] : Des gens souffrent de maladies ou traversent de grandes épreuves qui sont la conséquence de grandes offenses.

[2] : La transe divinatoire les en délivre pourvu qu'ils recourent aux dieux.

[3] : Grâce à quoi purifications et rites leur rendent la santé.

[4] : Celui qui est correctement mis en transe et possédé est affranchi de ses maux²⁶⁶.

Il lui semble que cela correspond à son point de vue concernant la dynamique de la possession. Il commente le premier point. La transe (*mania*) téléstique serait celle qui est inspirée par Dionysos. Pour Platon, la *mania* peut relever soit de "maladies humaines", soit d'un "état divin". Dans *Les Bacchantes* d'Éuripide dont le sujet est la transe dionysiaque, Dionysos se venge de ceux qui insultent la mémoire de sa mère, ne célèbrent pas son culte et le combattent. Ils font partie de son propre lignage. Agavé (sœur de sa mère), en pleine *mania*, rendue folle par Dionysos, démembrer son fils Penthée. Pour Platon, la crise de *mania* découle de la peur, d'une faiblesse de l'âme. Dans la tragédie d'Éuripide, la faute est personnelle et se déroule dans la légende, Platon dans *Phèdre* traite d'un temps historique où le culte se pratique.

Pour Rouget, dans la partie [2], Platon y évoque les devins en général. Auprès d'eux, il s'agissait de savoir qui était le dieu provoquant les troubles et à qui il fallait donc s'adresser dans le but de guérir.

Dans la partie [3], il s'agit de purifications (*katharmoi*) et de rites (*teletai*) correspondant à cette *mania* que Platon nommera *telestiké*. Le mot *teletai* (la téléstique des néoplatoniciens) œuvre à aboutir à rendre présente la divinité. Il s'agit de faire en sorte que le dieu anime la statue et que la représentation du dieu soit consacrée. Il peut s'agir; aussi, de provoquer la transe de possession et la

²⁶⁶

Ibid., p. 351, 352.

consécration des initiés. Le malade, initié, pour guérir, doit trouver place dans une *thiase*, confrérie de possédés.

Enfin, [4], il s'agira d'être "correctement (*orthôs*) mis en transe et possédé en pratiquant la transe rituelle".

Gilbert Rouget synthétise le contenu du texte de Platon dans ses quatre parties de la façon suivante :

[1]. Maladies et épreuves (i.e. crises de trances non ritualisées) dues au ressentiment du dieu offensé. □ [2]. Consultation des devins qui grâce à la transe prophétique identifient ce dieu et prescrivent prières et cultes adéquats en vue de délivrer le malade. □ [3]. Purification et rites, ce qui veut dire initiation et intégration du malade à un collège de possédés. □ [4]. Pratique de la transe de possession ritualisée, guérison²⁶⁷.

Pour Platon, la transe téléstique est à la fois maladie et guérison de la maladie. Il convient de noter que si le rite correct permet de dominer la maladie, Platon prête à Socrate la formule suivante : "C'est parce qu'il regardait le délire comme un don magnifique quand il vient du ciel"²⁶⁸ La *mania* est un "lot divin" (*Theia moira*).

Il convient d'analyser, ici, les relations entretenues par la musique avec la transe et tout spécialement la place de l'*aulos*. Florence Dupont²⁶⁹ écrit : "L'*aulos* emporte les âmes et peut rendre fou". On notera qu'elle ne généralise pas ("l'*aulos* peut □ "). Dans le rite correct, l'*aulos* peut aider à dominer la folie. Elle précise, en accord avec Rouget, que la traduction par "flûte" est erronée puisqu'il s'agit d'un instrument à anche. Elle se montre très précise en évoquant la relation entre l'instrument et la tragédie :

La réalité première du théâtre, c'est la musique douloureuse de l'*aulos*, celle qui déchire, fait pleurer et accompagne le thrène - c'est-à-dire le chant des pleureuses sur le corps du mort. La tragédie est une variation esthétique à partir de la musique de l'*aulos* offerte à Dionysos. La tristesse est aussi ce que doivent susciter les acteurs dans les dialogues s'ils sont bien les successeurs des rhapsodes. Cependant, le développement de la musique de l'*aulos* - dont témoigne en particulier l'œuvre d'Euripide - et l'extension de son spectre émotif permirent de multiples variations qui ont fait de la

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 357.

²⁶⁸ PLATON, *Phèdre*, *op.cit.*, 244 a, p. 139.

²⁶⁹ Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, 2007, p. 271.

tragédie un trajet émotif de plus en plus complexe. Grâce à l'addition de clefs, dès le VI^e et le V^e siècle, cercle de bronze qualifié de "*pamphonos*", il est désormais capable de jouer le thrène de deuil comme le joyeux péan. L'*aulos pamphonos* devient, par excellence, l'instrument de la tragédie et celui qui bouleverse le public²⁷⁰.

6- Electre d'Eschyle ou le "rappel de l'âme" d'Agamemnon

Chez Eschyle, en particulier, Electre n'est pas un actant mais un chant. Sa fonction consiste à permettre à Oreste de s'intégrer dans l'espace du deuil filial. A cette seule condition, il pourra prendre sa place de vengeur et pouvoir prétendre à la succession de son père. Il s'agit de jouer le rite funèbre qui n'a pu avoir lieu autour du cadavre du roi. Or le chœur ne pleure pas la mort d'Agamemnon mais les Troyennes qui le constituent pleurent la fin de Troie et leur condition d'esclaves. Elles célèbrent leur propre deuil, situation théoriquement insoutenable. Electre conduit le chœur mais ne chante pas, ne se situe pas dans le deuil. Elle parle et dirige un chœur dont elle ne fait pas partie. Oreste, accompagné de Pylade, laisse tout l'*orchestra* au chœur.

Electre va sortir de cette position paradoxale en tentant de réveiller le mort afin qu'Oreste puisse reprendre le fil des événements et s'installer dans son rôle de vengeur. Electre, "la douloureuse", ne peut être analysée du seul point de vue de l'action même si sa place s'avère décisive pour installer Oreste dans son rôle de vengeur. Chez Sophocle, Oreste se situe, dès le départ, dans ce rôle et Electre ne fait, en rien, avancer l'action. Florence Dupont s'attache à montrer que dans *Les Choéphores* d'Eschyle, *Electre* de Sophocle et *Electre* d'Euripide "les trois variantes narratives peuvent se déduire de trois options musicales"²⁷¹. On notera que le personnage central, sans doute inventé par Eschyle, porte chez lui une caractéristique psychopompe.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 270, 271.

²⁷¹ Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 274.

7- L'*aulos* et la "devise musicale" du dieu

Electre et Oreste ont pu, après s'être inscrits dans une pratique rituelle correcte, jouer leur rôle dans les règles, mener les cérémonies funèbres en l'honneur d'Agamemnon, cesser, pour l'une, d'être "la douloureuse" et la "femme sans lit", pour l'autre, devenir vengeur et roi. Gilbert Rouget vient, autour d'une définition précise de la fonction de l'*aulos*, formuler son interprétation du texte controversé de *Phèdre* :

A partir des données fournies par les trois dialogues précédemment cités (*Phèdre*, *Lois*, *Ion*), la théorie générale de Platon peut se formuler maintenant de la manière suivante : *les gens, un peu fragiles psychologiquement, qui par suite du courroux d'un dieu souffrent de folie divine, s'en guérissent en pratiquant la transe rituelle laquelle est déclenchée par une devise musicale et prend la forme d'une danse ; musique et danse, par l'effet de leur mouvement, réintègrent le malade dans le mouvement général du cosmos, la guérison étant assurée grâce à la bienveillance des dieux rendus propices par des sacrifices*²⁷².

Gilbert Rouget s'attache à montrer que l'*aulos* ne provoque pas la transe dans toutes les situations, et pas, uniquement grâce à sa sonorité. Instrument populaire par excellence, il est utilisé, en Grèce antique, dans des circonstances très variées. En effet, pour Platon comme pour Aristote, l'*aulos* est l'instrument des esclaves, des basses classes : "l'accordéon en quelque sorte de la Grèce antique"²⁷³ selon la formule de Gilbert Rouget. L'*aulos* accompagne les danses bachiques. Platon montre, dans *Le Banquet*, peu d'égard pour la joueuse d'*aulos*. Dans *Le Théétète* (173d) c'est aux hétaires que l'instrument est associé. La musique de possession, celle des chants dionysiaques, par exemple, possède un caractère nettement populaire.

L'*aulos* se voit souvent associé à la débauche. Mais on trouve également l'instrument lié aux exercices militaires, à la danse pyrrhique d'origine crétoise, devenue spartiate, avant de se répandre dans toute la Grèce. La danse côtoie, dans ses mouvements, les

²⁷²

Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe*, op., cit., p. 372.

²⁷³

Ibid., p. 396.

postures des vaillants guerriers. On trouve, aussi, une danse des semailles accompagnée par l'*aulos*.

8- Le mode phrygien

Aristote, dans *Les Politiques*²⁷⁴, évoque les mélodies d'Olympos qui "rendent nos âmes enthousiastes" et précise que "le mode phrygien rend les hommes enthousiastes". Le silène Marsyas et Olympos sont phrygiens. L'*aulos* a la même origine. Le mode phrygien passionnel ou pathétique s'oppose au mode dorien "éthique". Les mélodies phrygiennes peuvent avoir un effet kathartique. Il a pu s'agir autant d'un style que d'un mode.

L'instrument devient le support de la transe non par ses seules capacités mais parce qu'il vient porter une "devise", un signal, celui que le malade a accepté en se pliant à la pratique de rites corrects, expression à la fois de sa maladie d'origine divine et de son "traitement" dont la source est la même. Ce signal l'amène à entrer en mouvement.

Or Platon, qui manifeste une lourde méfiance à l'égard de la musique, dès lors qu'elle ne provient pas d'instruments à ses yeux respectables, montre un réel intérêt pour le mouvement. Dans un texte des *Lois* que Gilbert Rouget a traduit, volontairement, très près du texte grec, afin de suivre exactement la pensée de l'auteur, il évoque les "exercices qui doivent former les âmes de tout jeune garçon"²⁷⁵. Les tout petits "devraient, s'il se pouvait, vivre sans cesse bercés comme dans un navire"²⁷⁶.

En effet quand les mères veulent endormir des enfants souffrant d'insomnie, elles leur apportent non pas du repos mais ce mouvement (*kinésin*) même, en les secouant (*seiousai*) sans cesse dans leurs bras {elles leur apportent] non pas du silence mais de la mélodie (*mélôdian*), [de sorte qu]elles enauloïsent (*kataulouisi*) les enfants tout comme [on le fait] des Bacchants hors de leur sens (*ekphronôn*) en se servant de la cure (*iaseis*) [constituée par ces

²⁷⁴ ARISTOTE, *Les Politiques*, Flammarion, 2008, p. 448. Trad. Pierre Pellegrin.

²⁷⁵ Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe*, op. cit. p. 365.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 366.

formes] du mouvement (*kinêseôs*) que sont chant-et-danse (*choreia*) et musie (*mousê*)²⁷⁷.

On remarquera que Rouget préfère traduire *kataulousi* par "enauloïser" plutôt que par "enchanter" afin de garder au texte les références qui sont celles de Platon et *mousa* par "musie" plutôt que par "musique". Le terme évoque, selon lui, les "paroles persuasives" des Muses, les "choses des Muses", des "devises" et non un quelconque fond sonore musical (Platon utilise, par ailleurs, *mousiké*).

Les souffrances viennent d'un défaut de l'âme, traité pour que les secousses des frayeurs soient annihilées par une secousse externe. Gilbert Rouget donne aux phrases de Platon une correspondance :

(□) au terme même de sa théorie générale exposée dans le *Timée*, ils proviennent non seulement de la vertu *sui generis* du balancement mais encore de ce que ce mouvement est solidaire de l'"harmonie et des révolutions circulaires du Tout"²⁷⁸.

9- Théâtre et rituels de possession

Lorsqu'Aristote évoque les relations entre la musique et la transe²⁷⁹, la *katharsis* des rituels de possession, liée aux mélodies sacrées et aux harmonies enthousiastes, est considérée comme de nature identique à celle du théâtre. Le théâtre se voit ainsi rapproché de la possession. Aristote parle de "joie inoffensive" donnée par ces "mélodies purgatives" procurant aux âmes sensibles "un allègement accompagné de plaisir". Le mode phrygien pour Aristote n'agit pas sur les mœurs mais possède un caractère orgiastique. Aristote cite les répertoires d'Olympos et Marsyas qui peuvent déclencher la transe, probablement pour désigner un répertoire ancien et traditionnel. Encore une fois, cela n'implique pas que le jeu de l'*aulos*, dans le style phrygien, provoque la transe, cette musique, lors des banquets par exemple, n'amenant pas cette conséquence.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 366.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 370, 371.

²⁷⁹ ARISTOTE, *Les Politiques*, *op.cit.*, (VIII, 7) p. 455 à 459.

Le passage d'Aristote sur l'*aulos* et la transe au théâtre, met en évidence, à sa manière, le caractère essentiellement musical de la tragédie grecque.

D- Terreur, épouvantail, rire et exorcisme : monde de l'enfance

L'*aulos* (même si l'auteur traduit souvent le mot grec par flûte, en contradiction avec ce que Gilbert Rouget fait remarquer d'un instrument à anche) est abordé par Jean-Pierre Vernant²⁸⁰ avec un apport complémentaire, celui du masque provoquant effroi et terreur. La référence au satyre Marsyas, plusieurs fois évoquée, trouve, ici, des images qui font sens, sans contredire en rien ce qui a été apporté sur le plan musical. L'instrument, la mélodie, son jeu, ont été, en effet, "inventés" par Athéna et son chant qui "rassemble tous les sons" (*pàmphonon mélos*) a pu permettre de simuler les sons émis par les Gorgones et leurs serpents :

Mais à jouer la gorgone criarde, on risque de le devenir - d'autant que cette *mimesis* n'est pas simple imitation mais un "mime" authentique, une façon d'entrer dans la peau du personnage qu'on simule, de prendre son masque (□) On raconte qu'Athéna, tout occupée à souffler dans la flûte, ne tint pas compte de la mise en garde du satyre Marsyas qui, la voyant la bouche distendue, les joues gonflées et tout le visage déformé pour faire retentir l'instrument lui disait "Ces façons ne te conviennent pas. Prends tes armes, laisse la flûte et remets en ordre tes mâchoires"²⁸¹.

La déesse vit son reflet dans l'eau et rejeta l'*aulos*. Le satyre s'en empara, lui "la bête qui frappe des mains" qui n'avait pas à préserver son image. Il pensa l'emporter sur Apollon et sa lyre, instrument qui s'harmonise avec la voix qu'il accompagne. Le vainqueur écorcha vif Marsyas et pendit sa peau. Le visage de l'aulète déformé mime celui de la Gorgone, celui de la fureur. Aristote, nous l'avons vu, estime que l'*aulos* empêche de parler ou chanter donc d'instruire, pour n'avoir qu'une fonction orgiastique. La

²⁸⁰ Jean-Pierre VERNANT, *La Mort dans les yeux, figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Pluriel, Hachette Littératures, 1998.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 56.

purification s'oppose à l'instruction. D'après Platon, les mères "enlaissent" les enfants en les berçant.

Il convient d'opposer le bacchant de Dionysos au "bacchant d'Hadès" (*Haïdou bakchos*) que la "chiennerie d'une rage furieuse, la Lussa fait danser, en lui jouant sur la flûte l'air de la Terreur (*fobos*)"²⁸². Euripide révèle la source de cette terreur, comme nous le rapporte Jean-Pierre Vernant :

Le poète tragique donne la réponse : "C'est Gorgone, fille de la Nuit, avec ses vipères aux cent têtes bruyantes (*iachémasin*), c'est Lyssa dont le regard pétrifie". (□) cette danse fait d'Héraclès l'Épouvante elle-même (épouvante qui le possède et le tourmente au-dedans, épouvante qu'il provoque tout autour de lui au dehors) (□)²⁸³.

La musique de la flûte et le visage du héros revêtent également l'affreuse apparence du masque de Gorgô : "Horrible, horrible est la musique de cette flûte" chante le chœur²⁸⁴ tandis qu'Héraclès a, lui-même, l'œil de Gorgone. Jean-Pierre Vernant rappelle que c'est Hécate qui envoie des spectres et fait la bacchante avec les âmes des morts, jette les hommes hors d'eux-mêmes en les possédant comme puissance de terreur

Platon évoque les terreurs enfantines, celles du vent qui pourrait disperser l'âme et écrit dans le *Phédon* :

Il y a peut être en nous aussi un enfant qui, lui, aurait de telles frayeurs. C'est donc lui que tu dois tâcher de convertir, en le persuadant de ne pas craindre la mort comme un croquemitaine²⁸⁵.

Jean-Pierre Vernant apporte un élément d'importance, à nos yeux, à nos réflexions :

Lamia, Empousa, Gellô, Mormô surtout traduisent dans le monde de l'enfance ce que Gorgô représente pour les adultes. Le *mormolûkeion*, l'épouvantail, répond au *gorgoneion*. Pour l'enfant, Mormô est un masque, une tête. Comme on le voit dans l'Hymne à Artémis de Callimaque (50 sq), ce peut être la figure d'Hermès, barbouillée de cendres, devenu pour effrayer les petits en jouant Mormô, visage insolite, face noyée de nuit sans plus de traits reconnaissables et équivalent par cette altérité à la figure monstrueuse d'un cyclope avec son œil gorgonéen et le vacarme qui

²⁸² Jean-Pierre VERNANT, *La Mort dans les yeux* □, *op. cit.*, p. 59.

²⁸³ *ibid.*, p. 59.

²⁸⁴ *ibid.*, p. 59.

²⁸⁵ PLATON, *Phédon*, Le livre de Poche, 1992, p. 243. Trad. Bernard et Renée Piettre.

l'accompagne, répercuté, amplifié, délocalisé par un formidable écho. Chez Théocrite, Mormô n'évoque plus la face du cyclope mais celle du cheval. A son enfant, pour l'effrayer et le faire taire, la mère lance : "Mormô, le cheval mord !" ²⁸⁶.

Jean-Pierre Vernant, à propos de ces sortes de revenants, complète, en quelques mots, ce qu'il a déjà cité en parlant de fantômes, de *phasmata*, de doubles, *dēidōla*, à ces figures ou masques déjà évoqués et autres *mormolūkeion* ou épouvantails. Cette étonnante série nous renvoie à celle qui constitue les sens divers du mot "marmouset" : sculpture grotesque, enfant, fantôme, idole, épouvantail, marionnette (parfois porteuse d'une "voix d'oiseau", le sifflet pratique, *aulos* réduit à l'anche). L'épouvantail, le *mormolūkeion*, l'*épeutnar* picard, portent une représentation de la terreur, au moins comme image de l'Autre, d'un mort vivant. Mais cela peut être exorcisé par le rire, n'a rien en soi de puéril mais "renvoie au monde de l'enfance" pour reprendre la formule de George Sand évoquant les marionnettes. L'épouvantail, symbole de fertilité, personnage mort et porteur de promesses de régénérescence, n'a jamais épouvanté les oiseaux à moins que ces représentations des âmes ne soient possédées par une image d'Hécate faisant la bacchante avec elles.

La relation entre l'*aulos* et la danse dans la possession, nous a permis, également, de préciser la façon dont Platon situe les relations entre le corps et l'âme. On y trouve là ce qui s'est fixé dans le monde occidental, même si le mouvement, les balancements, la danse, les bonds surtout, ont pu être rejetés des rites catholiques comme caractéristiques de la possession ou du shamanisme.

Dans le *Timée*, Platon aborde la question de la santé en insistant sur la nécessité de maintenir des relations équilibrées entre l'âme et le corps. Il importe de :

(□) ne mouvoir ni l'âme sans le corps ni le corps sans l'âme, pour que, se défendant l'une contre l'autre, ces deux parties préservent leur équilibre et restent en santé ²⁸⁷.

²⁸⁶

Jean-Pierre VERNANT, *La Mort dans les yeux*, op. cit., p. 62.

²⁸⁷

PLATON, *Timée*, Flammarion, 2001, p. 213. Trad. Luc Brisson.

Concernant le corps, il revient sur l'image du balancement du bateau :

Voilà bien pourquoi de tous les moyens de purifier le corps et de le restaurer, le meilleur est celui que procure la gymnastique, le second celui qui consiste dans le balancement des bateaux et des véhicules qui permettent d'éviter la fatigue²⁸⁸.

L'âme, également, a besoin de mouvement :

Cette espèce là d'âme dont nous disons, ce qui est parfaitement exact, qu'elle habite dans la partie supérieure de notre corps, et qu'elle nous élève au dessus de la terre vers ce qui, dans le ciel, lui est apparenté car nous sommes une plante non point terrestre, mais céleste²⁸⁹.

Ce que nous avons vu, dans le cas particulier de la pratique de rites de possessions corrects, ne contredit en rien les préceptes généraux de santé.

Au masque de Gorgô, ou *gorgoneion* correspond le *momolûkeion*, l'épouvantail. Le rire d'exorcisme, y compris dans sa version enfantine, vient remplacer la Terreur : d'un côté le sommeil de l'enfant, de l'autre la mort du guerrier. Dans un cas comme dans l'autre, l'âme pourra se séparer du corps pour voyager. L'épouvantail, planté aux semailles, promesse de fertilité, fait peur mais c'est pour rire ! Pour chasser la peur et l'exorciser, entre les semailles et les moissons, moments forts, traditionnellement marqués par des spectacles de marionnettes dans les sociétés rurales de nombreuses cultures, se déroulait le jeu des "chants d'oiseaux", nom porté par ce théâtre chez les Bamaras du Mali. Les personnages se caractérisent souvent par des traits propres à l'oiseau, cette métaphore de l'âme : "voix d'oiseau" du sifflet pratique, nez et menton en bec d'oiseau dans la famille Pulcinella (= petit poulet) - Poulichinelle, légende de leur reproduction par des œufs □ Le support de la lampe à huile du montreur d'ombres indonésien est un grand échassier qui va apporter une âme, la lumière, dans la forme morte de la représentation prête à accueillir la vie. Retour au monde de l'enfance, au monde clos, à la cavité primordiale, au bercement cher

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 214.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 216.

à Platon, à l'immédiateté de la perception, à l'écho et aux images déformées de la vie réelle : en un mot, aux ombres de la caverne.

L'âme et sa capacité de quitter le corps à la mort, et, également, de permettre au shaman de "voyager", ainsi, en esprit, constituent un élément central de la culture des shamans. Il importe de remarquer la relation que cette vision a pu entretenir avec la pensée européenne, la pensée chinoise, par exemple, et la pensée grecque ou latine à différentes époques. L'idée moderne, commune que les Européens se font de l'âme, s'est fixée, de façon étonnante, à l'époque où la Grèce semble le plus nettement marquée par la pensée rationaliste. Dans cette même période, elle redécouvre des croyances shamaniques qui avaient été les siennes, grâce à un intérêt nouveau pour les Barbares qui leur apportent là un mélange d'exotisme et de supplément d'âme. Sous cet angle, les contacts entre la pensée de Platon et le shamanisme surprennent mais apportent un éclairage important et nouveau. On aura remarqué un étrange parallèle entre la Grèce et la Chine. Les *rus*, en Chine, magiciens issus du monde shamanique deviennent des lettrés confucéens au moment où cette école de pensée établit sa puissance. En Grèce, nous avons vu que le *goês*, magicien, répondant inférieur du *theios anêr*, est un shaman qui s'intègre à la cité naissante. A l'époque historique, il sera perçu comme "charlatan". Il aurait pu être celui qui dit la plainte des défunts (à partir du mot *goos* dont le sens est gémissement, lamentation). Dans la même proximité de sens, le *goês* peut être symbolisé par l'*aulos*, "rôle" central de la tragédie. Florence Dupont met au centre de son propos la place de l'*aulos* et du chœur :

La tragédie était d'abord une pratique chorale. (□) En partant de la composition musicale d'une tragédie, nous retrouverons sa fonction rituelle, et inversement²⁹⁰.

Gilbert Rouget montre bien comment l'instrument à anche, l'*aulos*, sorte de hautbois et non de flûte, dans certaines conditions, seulement, provoque, en réponse, la transe : "Si elle opère, c'est

290

Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire* □, op. cit., p. 267.

278

Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe*, op. cit., p. 373.

parce qu'elle est devise, autrement dit signal"²⁹¹. Jean-Pierre Vernant, enfin, apporte un élément important en évoquant les images terrifiantes du visage de la Gorgone, du *gorgoneion*. Pour l'enfance, Mormô y répond, le *mormolûkeion*, l'épouvantail en masque de la Gorgone. Autour de *mormolûkeion* et de *gorgoneion*, toute une série de sens : fantôme, double, idole, épouvantail□ Si l'on ajoute que le son donné par l'anche de l'aulos, son des instruments qui traduisent la voix des morts ou des esprits, son des sifflets pratiques, se trouvent liés à ce thème dans une version associée au monde de l'enfance, on trouve là un ensemble cohérent avec des correspondances en Europe, depuis le Moyen Age.

²⁹¹ Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe*, op.cit., p. 373.

V

LA FORÊT INVISIBLE : LA MARIONNETTE DANS LE THÉÂTRE DU MOYEN AGE

Entre la fin de l'Empire Romain et le XII^e siècle, pas de trace attestée, en Europe, de l'existence de la marionnette. Entre cette époque et le XV^e siècle, quelques rares indices (gravures), des hypothèses, parfois fragiles, laissent penser qu'elle aurait pu constituer une "forêt invisible". Le castelet, dont la forme doit être étudiée, aurait pu précéder la *scena*, cadre de la farce, On ne trouve rien si l'on cherche des auteurs, des pièces écrites. Les "entrées" dans les villes grouillent de figures animées. *Aucassin et Nicolette*, chantefable, probablement savante et parodique, aurait subsisté comme "totem", trace d'une forêt qui apparaîtra si l'on reconnaît, *a priori*, une forme de théâtre spécifique dans un art dramatique unique. La lecture critique, par Michel Rousse, de fabliaux issus de farces, peut-être jouées par les marionnettes, renforce cette idée.

Fête des fous, charivaris, carnivals, "entrées" royales dans les villes, formes théâtrales qui accompagnent les manifestations : l'envie est forte de vouloir classer, cataloguer, dater, mettre en tableaux, classifier. Pourtant, les faits résistent : ce qui s'avère bien établi dans le cadre d'une société ne correspond pas à la réalité dans une autre société. En Italie, les fêtes urbaines vont permettre aux princes de conforter symboliquement leur situation dominante à travers des représentations et des cortèges peu spontanés dans lesquels on pourra lire projets et intentions politiques.

En Flandre et en Artois avec la confrérie des Jongleurs et le Puy d'Arras, ce sont les spectacles et concours organisés par les sociétés religieuses ou professionnelles²⁹².

remarque Jacques Heers. Les fêtes issues de rites de l'Église subsistent et viennent s'appuyer sur les corporations et une bourgeoisie qui s'affirment :

La fête des clercs se maintient en France du Nord pour le moins, jusque dans les premières décennies du XX^e siècle (□) Ce qui, pour l'étude de ces fêtes comme pour tout examen des formes de civilisation et de la vie sociale et politique, rend tout à fait caduque, injustifiée, toute séparation même élastique entre les temps du "Moyen Age" et les siècles de la " Renaissance" mal définis, mal situés dans le temps. La notion de fête "médiévale" est, de toute façon à exclure²⁹³.

Dans une société où le régime et l'idéologie impériale comme le territoire national resteront, pour l'essentiel, presque immuables dans les grandes lignes, pendant deux millénaires, la catégorie de ce qui relève du "féodal" englobera tout le monde qui précède la république chinoise ou la révolution communiste. Pendant la "révolution culturelle", on y fera entrer tout ce qui ne correspond pas à l'idéologie des "gardes rouges" les plus exaltés. La définition d'une catégorie devient vite plus idéologique, voire dogmatique, que scientifique.

Une fête, un rite liés à la fertilité ou à la fécondité, peuvent rapidement être considérés comme un héritage du paganisme. Dans

²⁹² Jacques HEERS, *Fêtes des fous et carnivals*, Fayard Hachette littératures, 1983, p. 303, 304.

²⁹³ *Ibid.*, p. 300.

des sociétés essentiellement agraires les rythmes saisonniers, solaires, ceux liés aux semailles, aux récoltes, au réveil de la nature... marquent fortement le temps, et les traditions chrétiennes ne les ont pas ignorées. L'Église a pu dénoncer comme "païenne" toute manifestation échappant à son contrôle, dès lors qu'elle dépasse le cadre de ses lieux de cultes et que les clercs, même, se trouvent mêlés à la population des villes qui se saisit d'une occasion de s'exprimer.

Les courants de l'église qui veulent instaurer une pureté religieuse, les réformateurs multiples, utiliseront facilement le qualificatif de "païen" pour tenter des reprises en main ou l'affirmation d'un pouvoir. Les rationalistes, les folkloristes ne manqueront pas, également, à leur tour, d'utiliser des classifications qui sembleraient plus adaptées au langage et aux jugements de théologiens.

Bien avant la "Renaissance", l'apport de la culture antique viendra souvent colorer la culture médiévale. Le syncrétisme religieux ne peut se lire uniquement comme le produit d'une confusion des genres ni comme l'expression d'une tactique habile utilisée par l'église catholique et ses prêtres. Le baptême, en un mot, ne relève pas d'un acte magique de transmutation du païen en chrétien. Les populations mayas viendront et viennent encore à la messe avec un bol de chocolat, ce qui leur semble bien accompagner leur démarche spirituelle.

A l'évidence, par contre, l'église catholique n'a pas toujours tout contrôlé. Jean-Claude Schmitt²⁹⁴, montre comment un culte, relevant de la "religion populaire", rendu à un chien et documenté par Etienne de Bourbon, inquisiteur du XIII^e siècle, lequel fera tout disparaître sur les lieux, vit toujours sept siècles plus tard. Le curé ignore cette réalité ou fait comme si cela n'existait pas. Mais on travaille là sur des faits avérés, des enquêtes précises. Jean-claude Schmitt ne se perd pas en supposition sur le paganisme fondamental de ces pratiques. Il décrit un christianisme populaire comme une

²⁹⁴ Jean-Claude SCHMITT, *Le Saint Lévrier, Guignefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle* (1979), Champs Flammarion, 2004.

réalité. Il ne perd pas son temps à tenter de savoir si ces chrétiens sont de "mauvais chrétiens". Ce n'est pas son rôle. Il ne suppose pas que le rite, avant Etienne de Bourbon, "se perd dans la nuit des temps" pour lui trouver des ressemblances avec des rites romains ou gaulois qui en seraient la source. Cette "religion populaire" existe là où, souvent, on ne veut pas la voir. Le jeu de *choule*, en Picardie, véhicule des traces qui peuvent faire penser à des éléments de culture shamanique, comme le note Jacques Messiant²⁹⁵ en s'appuyant sur les travaux de Françoise de Cloquement. Là aussi les autorités civiles et religieuses font mine d'ignorer ce qui se passe alors que le public porte, même de façon diffuse, le sens de ce qui relève d'un rite de fécondité.

En Chine où la religion populaire, faute d'église, a pu, jusqu'à l'époque contemporaine, mêler librement, le plus souvent, des pratiques diverses (taoïstes mêlées de chamanisme, confucianistes, bouddhistes), il aura fallu attendre que les pouvoirs politiques du XX^e siècle constituent des "Eglises" contrôlées par l'état, inscrites dans des références religieuses précises pour que les villageois n'adhérant pas à ces classifications affirment "croire à la superstition".

Il peut sembler que la pensée traditionnelle chinoise, marquée par le taoïsme, permette d'appréhender la complexité des phénomènes plus nettement en cherchant, non pas à classer et opposer des phénomènes, mais à se pencher sur les moments où les situations se modifient.

Entre la fin de l'Empire romain et le XII^e siècle, les marionnettes ne laissent pas de trace dans les écrits ou l'iconographie. Voilà donc les "marmousets" réduits à l'un des sens de ce mot, celui de "fantôme". Peu de traces matérielles, mais, heureusement, la réalité fait mentir la croyance selon laquelle les fantômes n'ont pas d'ombre. Un certain nombre de textes relevant de l'art dramatique sont difficiles à interpréter si l'on ne considère pas

²⁹⁵ Jacques MESSIANT, *Magie, sorcellerie et croyances populaires en Flandre, dans le Hainaut et en Picardie*, Editions Ouest-France, 2010 (Chapitre final sur les jeux populaires), p. 251 à 269.

que la marionnette constitue un élément du théâtre à part entière. Il est même possible de penser que l'habitude de ne pas inclure le théâtre de marionnettes comme une forme spécifique relevant de l'art dramatique, fait de l'instrument de ce théâtre un fantôme, une ombre, donc, qui n'apparaît que grâce à sa mise en lumière. Un pan entier de la culture du Moyen Age peut ressurgir à travers les écrits liés à un art plus souvent tourné vers l'oralité.

1- Jeux de fous

La prudence de Jacques Heers traitant de la fête des fous consiste à montrer comment elle s'inscrit de façon incontestable dans la vie du christianisme du Moyen Age et dans la vie même de l'église et des clercs pour décrire, ensuite, glissements et ruptures, ne semble pas devoir être massivement critiquée. Mais le règne de Charles VI le Fol constitue un tournant. En pleine guerre de Cent Ans, dans la France du Nord, la chevalerie française va perdre, à Azincourt, son rôle fondamental et laisser sa place aux bouchers qui constituent l'armature des troupes de l'armée moderne représentée par Jean sans Peur. Les héritages culturels antérieurs vont se heurter à de nouvelles réalités, le théâtre s'établir dans une position autre, marqué par une distanciation à l'égard d'idéaux qui disparaissent et devenir rois sur les tréteaux, les *eschafauts*, comme dans la vie de la cour ; le souverain même, trouvera un grand rôle, celui du "roi fol". Charles VI verra son règne marqué par la création des Confrères de la Passion (statuts officiels en 1402) ainsi que la première grande "entrée", celle d'Isabeau de Bavière, à Paris, en 1389. En même temps, sa "folie" le mènera, de l'apparition d'un cerf au collier d'or, à celle d'un "druide" dans une forêt bretonne, jusqu'à sa participation au fameux bal des Ardents, en "sauvage feuillu" dans une ambiance générale de croyance en des pratiques magiques. Ces événements deviendront constitutifs de sa folie et tout sera dansé ou théâtralisé.

A- Le jeu de Charles VI le fol

Le lieu de culte, les lieux de recueillement comme le cimetière, à une époque où l'on n'a pas séparé, dans l'espace, les morts et les vivants, constituent des domaines publics, loin d'être réservés au souvenir et aux prières. Jacques Heers évoque à ce sujet la cathédrale :

La cathédrale, on peut le marquer aussi sans aucune irrévérence, est cadre de beaux spectacles, de pompes et de fastes, où l'on déploie sous les voûtes de la nef et du chœur, entre les immenses tentures de broderies ou de tapisseries, dans le parfum des fleurs fraîches répandues en savants tapis et de l'encens, les longues processions, les machineries et les tableaux vivants. Que l'on y pense un peu et, cette fois encore, sans persiflage, avec toute la sympathie qui guide l'historien vers son passé : les églises, et avant tout la cathédrale, restent pendant des siècles les seuls édifices couverts, abrités et vastes, dédiés aux grands spectacles ; et même, d'une façon plus générale, les seuls lieux de jeux et représentations, puisque ne s'inscrivent plus dans le paysage urbain les lourdes masses des cirques et des amphithéâtres, des odéons et des théâtres à l'antique, des basiliques. Ceci pendant très longtemps, jusqu'à l'apparition, au XVII^e et même au XVIII^e siècle, des nouveaux théâtres²⁹⁶.

Le lieu de culte est également lieu de rencontre, de discussion, de débat, d'échange, même, parfois, lieu commercial. Le passage du roman au gothique, d'un lieu où le son vient d'en bas, du peuple de Dieu, à un autre où la voix du prêtre domine celle du corps social, "voix du corps", modifiera, sensiblement, la fonction de l'église comme lieu public.

Le cimetière au cœur de la cité, entre ses murs, ne ferme jamais ses portes. Il se situe le plus souvent près du lieu de culte et reste toujours ouvert. On y circule, on y trouve des écrivains publics, on y tient marchés et foires. Sous les galeries qui entourent le lieu on y rencontre les différents corps de métiers. Mais on y prêche aussi. Des spectacles, souvent profanes, s'y déroulent. Le *campo santo* est aussi un lieu de vie.

Le clergé médiéval est multiforme avec de très nombreux statuts, des activités variées et, parfois, peu liées à l'exercice religieux. Il ne constitue ni une institution, ni un corps à l'époque de la guerre de Cent Ans. En 1352, dans une paroisse de Reims, "les

²⁹⁶

Jacques HEERS, *Fêtes des fous et carnivals*, Op. cit., p. 45.

clercs représentent 30 % des bourgeois capables de s'armer"²⁹⁷. Ajoutons à cela les *goliards* vagabonds, les troupes de la Fête des fous, clercs souvent, parodiant, plus que pratiquant, les rituels liturgiques. Le clergé n'a rien d'une caste : il constitue un monde baignant dans la population urbaine. Il possède ses marginalités, ses conflits internes et les critiques partent souvent des rangs des clercs eux-mêmes. Le célibat des prêtres est loin, aux XII^e et XIII^e siècles, d'être réellement implanté dans les mœurs. Urbain IV au milieu du XIII^e siècle va promouvoir les confréries dédiées à la Vierge, instituer la fête du Saint-Sacrement et tenter de réduire le culte des saints populaires mineurs ou peu orthodoxes à de justes proportions. Dans de nombreux domaines, la vie religieuse va être amenée à trouver des expressions plus maîtrisées et centrées sur le culte fondamental. La culture urbaine, au moins dans ses règles, l'utilisation des espaces et leur spécialisation, la structure sociale dans laquelle la part des clercs va s'amoinrir tandis que les métiers, les confréries et la bourgeoisie vont affermir leurs positions, tout évolue fortement en profondeur. Les réalités sociales, économiques ne marchent pas du même pas selon les pays, les régions, les villes. Les généralisations ne peuvent être qu'hâtives. Des formes proto-théâtrales qui s'y déroulaient sortent du temple, vers le parvis puis la rue. Le passage d'une fête des fous, expression d'une manifestation rituelle des clercs, à des manifestations de confréries de métiers donnant spectacles puis à des carnavals ici très populaires, là, bien encadrés par les pouvoirs locaux, vont traduire et exprimer, de façon certes déformée, les grands mouvements politiques et sociaux. Ajoutons, qu'à l'intérieur même de chaque phénomène, des conflits s'expriment. Lorsque la fête des fous, après sa part rituelle dans le temple, se poursuit dans la rue, elle échappe, naturellement, au contrôle de l'évêque qui, parfois, suit le courant pour limiter les débordements, ailleurs, s'y oppose, condamne...

Etonnante folie de cette fin de Moyen Age, au tournant du XIV^e et du XV^e siècle où Charles VI Le Fol va succéder à son père,

²⁹⁷

Ibid., p. 33.

Charles V Le Sage. Pierre Gaspar commente ce glissement de la sagesse vers la folie :

Quand il écrit : "Nulle époque ne fut plus naturellement folle (...) La folie du roi n'était pas celle du roi seul, le royaume en avait sa part", Michelet verrait juste s'il concevait la folie comme un conflit entre deux formes opposées de la conscience, le désarroi entraîné par l'irruption de la raison raisonnante dans un monde mystique, onirique. A la fin du XIV^e siècle, la France apparaît déjà coupée en partie de son rêve, mais incapable encore de prendre pied dans le rigoureux ordre nouveau qui s'y substitue (...) En devenant fou Charles VI vit en somme la crise de son siècle²⁹⁸.

Pierre Gaspar cite cette remarque en ajoutant que le conflit entre deux formes opposées de la conscience explique cet état "altéré d'entendement " selon les mots de l'époque.

La bourgeoisie parisienne va s'affirmer, entraînant le peuple dans les rues de Paris, la noblesse va tenter encore de jouer un rôle, littéraire dans les dernières cours d'amour, festif dans les tournois, politique par l'intrigue, militaire une dernière fois en s'embourbant à Azincourt.

Les grands moments du drame vont se jouer à Paris, autour de quelques lieux, palais, prisons, rues sinistres, Enfer et Paradis... dans un décor unique et multiforme de mystère du Moyen Age. On y trouvera des images de la tragédie avec les scènes grandioses des "entrées" solennelles à Paris ; un théâtre satirique avec ce "conseil des Marmousets" qui tentera de faire face aux "absences" du roi ; la farce dans laquelle, parfois, la noblesse vient tremper alors que ses hommes qui font le siège d'une ville sont vaincus par la colique, Louis d'Orléans perd au jeu les soldes de ses troupes. L'époque renverra, également, au style édifiant des Confrères de la Passion : le roi découvre un cerf pourvu d'un collier d'or ; il est abordé dans une forêt, à la tête de son armée, par un "druide" révélant qu'il est trahi. Shakespeare, dans son *Henri V*, décrira la bataille d'Azincourt et son *Roi Lear* évoquera les efforts de Charles VI pour découvrir la "raison dans la démence". Les thèmes populaires, le fonds merveilleux d'un théâtre chrétien, des accents de tragédie antique

²⁹⁸

Pierre GASCAR, *Charles VI, Le Bal des Ardents*, Gallimard, 1977, p. 22.

viennent se mêler aux fêtes et aux entrées dignes de l'Antiquité romaine, pendant toute la durée d'un règne.

Charles VI "le Fol", mais aussi "le Bien-Aimé" pour son peuple, aurait mérité un Shakespeare français pour conserver à la scène la mémoire d'un règne largement théâtralisé !

1- Danse macabre

La mort plane sur tout un règne. Avec Charles le Mauvais, image luciférienne qui fait pendant à celle de Charles V le Sage, la rumeur désigne, là, un empoisonneur responsable de nombreuses disparitions. Sa fin surviendra dans les flammes. Pour réveiller sa virilité et lui rendre une juvénile ardeur, on l'enveloppera dans un drap imbibé d'esprit-de-vin. Trop près du feu de bois, il annoncera le futur "bal des Ardents".

La mort, signe des temps, cesse d'être glorieuse. Les Pairs de France et Charlemagne, les Chevaliers Croisés en Terre Sainte ne relèvent plus que de la littérature. Henri V, roi d'Angleterre, en campagne en France, est atteint du "mal de Saint-Fiacre", lequel saint se charge des troubles intestinaux et des hémorroïdes ce dont se délecteront les historiographes français. Pierre Gascar décrit l'étrange veillée funèbre :

En l'absence d'embaumeur, on fait bouillir son corps afin de pouvoir le désosser et envoyer son squelette en pièces détachées en Angleterre, où il sera inhumé en grande pompe. Henri V n'aurait pas trouvé mieux en enfer²⁹⁹.

On imagine que les condamnés de droit commun ou politiques ne sont guère plus chrétiennement traités. La Seine charrie des corps emballés dans des sacs de cuir pourvus de la mention "laissez passer la justice du roi". Le gibet de Montfaucon prend d'autres libertés avec la doctrine chrétienne. N'évoquons même pas le "Tu ne tueras point". Il faudra attendre bien longtemps avant que les condamnés puissent recevoir les secours de l'Eglise. La mort ignominieuse s'accompagne de privation de sépulture, et le corps du

²⁹⁹

Ibid., p. 272.

supplicié doit encore souffrir après la mort, des corbeaux, de la curiosité macabre et des moqueries ou malédictions de la foule. La décomposition, en public, parachève le supplice. Ne croit-on pas à l'enfer ? Veut-on voir le condamné sombrer dans le néant "corps et âme" ? Pierre Gascar commente ce fait fort justement : "Le gibet de Montfaucon est le grand sacrilège, le monument de l'incroyance : il y est affirmé que, de nous, tout peut mourir"³⁰⁰.

On réussit à aller encore plus loin ! Deux étudiants sont pendus sur les ordres du prévôt de Paris alors qu'ils relevaient de la juridiction de l'Université et l'on assiste à la première grève des cours de l'histoire nationale. Jean sans Peur demande au roi qu'on dépende les deux cadavres dont la culpabilité n'est pas mise en doute et que le prévôt de Paris les baise sur la bouche afin d'apaiser la querelle ! Les morts, peut-être même, pourront reposer en paix !

2- Magiciens et empoisonneurs

Charles le Mauvais traînera derrière lui une bien fâcheuse réputation d'empoisonneur. Mais il n'est mauvais qu'aux yeux de Charles V alors que le peuple de Paris lui reste reconnaissant d'avoir soutenu Etienne Marcel. Car ce Charles, roi de Navarre, petit-fils de Louis le Hutin, fils de Jeanne de France, a, en effet, mal accepté de laisser la place à un autre Charles en application de la loi salique. Il avait effectivement fait assassiner Charles de la Cerda, favori du roi Jean Le Bon, et on lui reprocha d'avoir introduit du poison à la cour. Charles V conservera d'une maladie "mystérieuse" une main en partie paralysée : la marque d'un poison du Mauvais ! On découvrira plus tard deux de ses complices qui avoueront sous la torture ! En 1378, la reine Jeanne de Bourbon meurt en relevant de couche : Charles le Mauvais sera présenté comme responsable !

Les relations entre Louis, à qui son frère vient de donner le Duché d'Orléans, et Pierre de Craon se sont détériorées quand celui-ci est allé dire, à qui voulait l'entendre, que :

³⁰⁰ " *Ibid.*, p. 150.

Le duc, par le moyen d'aucuns qui étoient près de lui, oyoit volontiers gens superstitieux, qu'on maintenoit exercer sortilèges³⁰¹.

Pierre de Craon affirmera avoir, ainsi, alerté les amis du duc afin de l'aider à sauver son âme. Valentine de Milan, épouse du duc, réagira vivement et sera, plus tard, accusée de se livrer à la magie.

Le roi, malade, portera quelques temps sur lui un morceau de fer, arraché à une porte ou à un meuble, avec lequel il se grattera puis se mutilera. Il s'est "attaché" à cet objet qu'on aura du mal à lui enlever.

Isabeau de Bavière, épouse du roi, deviendra vite "l'ensorceleuse". La xénophobie dans un pays où le sentiment national n'existe pas encore (une partie de la noblesse peut s'allier avec l'Anglais, ennemi du roi de France sans provoquer d'indignation patriotique), se manifeste, même si les familles royales entretiennent leurs liens en mariant leurs filles, de façon naturelle voire obligatoire. Le charme d'Isabeau est rendu responsable du peu d'intérêt que Charles VI montre à gouverner : il serait asservi au plaisir. Pierre Gascar cite Juvénal des Ursins, prévôt des marchands, dont le diagnostic s'avère sans nuance : "Ceste nuict, le roy alla coucher avec la reine, et disoit-on qu'à cause de ce il avoit esté plus malade qu'il n'avoit été auparavant".³⁰²

La folie du roi dont on ne saurait, à l'époque, déterminer la source, pourrait fort bien provenir d'humeurs pernicieuses qu'Isabeau de Bavière, la reine, aurait pu instiller dans le corps du souverain pendant leurs étreintes.

Les *Gesta romanorum*, à la fin du XIV^e siècle, décrivent une tentative d'assassinat d'Alexandre le Grand. Une fille qu'on prévoyait d'offrir comme concubine au grand conquérant, avait été pendant de longues années mithridatisée dans le but de devenir une "femme-poison". C'était sans compter sur la philosophie, car Aristote, en sa grande sagesse, utilisa un esclave comme "goûteur" et l'essai se révéla concluant : la mort libéra le malheureux de sa condition servile lors de sa mission d'éclaireur. Charles VI, lui, n'était guère entouré

³⁰¹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰² *Ibid.*, p. 72.

de bons conseillers. En 1392, à Amiens, il tint une Conférence de Paix avec les Anglais.... car la Guerre de Cent Ans fut parsemée d'un nombre incalculable de trêves ! Le roi ayant gagné une nouvelle année de paix armée, se mit à souffrir d'une fièvre chaude accompagnée de délires, probablement d'une encéphalite bactérienne qui pourrait être la source matérielle de son "altération mentale" future.

Mais avant d'aborder le sujet même de ce "drame shakespearien", la folie du roi, il convient d'argumenter le caractère celtique des sources d'inspiration.

3- Le cerf et le druide

Charles, le futur Charles VI, a douze ans. Il chasse en forêt de Senlis et affirme avoir rencontré un cerf portant un collier d'or. L'animal peu farouche lui laisse le temps de lire sur la médaille que porte ce collier une inscription en latin : "César me l'a donné". On croit Charles ou bien l'on fait semblant. On pensera un jour qu'il fallait lire, là, le premier signe de la démence, ou de la possession par le diable. Mais ce thème n'a rien d'incongru dans la société de l'époque. Des légendes sur le même sujet seront véhiculées de l'Antiquité à l'époque moderne.

Agathode, roi de Syracuse, aurait tué un cerf portant un collier pourvu d'une inscription en grec : "Diomède à Diane". On raconta que cent ans après la mort d'Alexandre, un cerf, également porteur d'un collier d'or, lui aurait appartenu, à en croire l'inscription figurant sur le métal précieux. Les bois du cerf ont toujours été considérés comme symbole majeur de la régénérescence. Il s'agit d'un thème classique de la culture shamanique où le cheval et le cerf sont psychopompes : le tambour, souvent formé avec la peau d'un de ces animaux (ou d'un renne) devient lui-même le véhicule du voyage céleste. Le shaman, pourtant, porte souvent sur son bonnet les cornes qui lui confèrent son caractère psychopompe, tandis que la peau du cheval donne au tambour ce même pouvoir. Fait remarquable, le cerf va parcourir de nombreuses traditions

religieuses : en or, il représentera le Bouddha parvenu à l'éveil. Dans la mythologie nordique, quatre cerfs broutent la cime de l'arbre du monde, Yggdrasil, et l'on côtoie, là, le fonds shamanique. En Chine antique, le cerf symbolise la réussite financière par le jeu des homophonies entre les mots désignant l'animal et la richesse. Dans le monde celtique, les cerfs sont les "bêtes à cornes des fées". Le dieu celtique Cernunnos porte sur la tête une ramure et les variations sur le thème seront nombreuses (légendes, contes, rites...) là où les Celtes ont laissé leur empreinte. Le Blanc Cerf se retrouvera à la cour du roi Arthur.

Le christianisme fera siens des éléments multiples sur ce thème. On ne citera que les légendes de Saint Eustache et Saint Hubert qui virent apparaître une croix lumineuse entre les bois d'un cerf.

On se trouve sous le règne de Charles VI, aux confluent des traditions celtiques d'origine shamanique, du syncrétisme religieux chrétien et d'un intérêt grandissant pour les sources antiques. La littérature du Moyen Age portera encore la marque du statut du cerf :

Il n'est pas considéré avec moins de respect dans la littérature profane du Moyen Age, même quand on l'y coupe en morceaux : "Que faites vous Seigneur ? Sied-il de découper une si noble bête comme un porc qu'on égorge" ? dit Tristan dans *Tristan et Iseut*, à un chasseur en train de dépecer maladroitement le cerf qu'il vient d'abattre³⁰³.

Le jeune Charles VI n'en restera pas là. Il fera graver l'image du cerf sur son blason. Froissart décrira les fêtes marquant l'entrée, à Paris, d'Isabeau de Bavière qui deviendra reine de France :

Un grand cerf blanc, les cornes dorées, un collier d'or au cou ; il remue les yeux, la tête et tous les membres. A un moment, il tiendra droite une grande épée³⁰⁴.

"L'animal postiche", animé, qui peut assez simplement être appelé "marionnette" intervient avec des comédiens dans une fête théâtralisée sur laquelle nous reviendrons.

³⁰³ *Ibid.*, p. 32.

³⁰⁴ Pierre GASCAR, *Charles VI, Le bal des ardents* (Froissart, cité par Gascar), *op. cit.*, p. 33.

L'affaire du cerf de la forêt de Senlis pourrait fort bien se voir réduite à la façon dont un adolescent royal aurait pu chercher à se rendre intéressant. La scène n'eut pas de témoins et la crédulité et l'esprit courtois ont pu faire le reste. L'épisode du "druide breton" pose bien d'autres questions.

L'armée royale fait route, ce 5 août 1392, vers la Bretagne et traverse le Maine après les moissons. Il s'agit d'aller punir le duc de Bretagne qui refuse de livrer au roi Olivier de Clisson. Philippe le Hardi et Jean de Berry n'ont pas apprécié la décision du roi qui semble vouloir faire preuve d'indépendance à leur égard. L'armée s'engage alors en forêt lorsque un homme à longue chevelure et barbe fournie, vêtu d'une cote blanche surgit, saisit sans hésiter la bride du cheval du roi et déclare : "Arrête, noble roi ! Tu es trahi !". On lui fait lâcher prise mais il accompagne le cheval royal et continue à parler. On comprend encore "Tu es trahi ! Tu es trahi !" L'homme n'est ni chassé ni arrêté et la scène se prolonge un quart d'heure. Puis le personnage disparaît...

Il est certes étonnant que l'homme ait pu agir ainsi, qu'il ait reconnu le roi sans hésitation alors que rien dans son costume ne le distinguait, que rien n'ait été fait pour le chasser, l'arrêter. On a pu se demander avec de solides arguments si Philippe le Hardi et Jean de Berry n'ont pas mis en scène l'Enchanteur de la forêt. Tout correspond bien à une culture du magique et du surnaturel partagée à l'époque. Pierre Gascar fait à l'issue de ce récit une fine remarque :

En un mot, c'est une "pièce du répertoire" qui se joue le 5 août 1392 dans cette forêt du Maine. C'est du si bon théâtre, même, que personne, dans l'entourage du roi, n'ose interrompre la scène en priant le barbu d'aller prophétiser plus loin³⁰⁵.

Nous verrons que, volontairement ou involontairement, le règne de Charles VI ne manque pas de moments fortement théâtralisés, franchement, même mis en scène. Il semble que cet événement va "libérer" la folie royale. La fureur royale explosera en forêt après un temps de prostration. Le furieux, arme en mains, fera sans doute des dégâts. Il faudra le lier, annuler l'expédition. Le roi

³⁰⁵

Ibid., p. 81.

s'est-il senti trahi. ? Il l'était de fait par ses "tuteurs". Roland lui-même succomba à la trahison de Ganelon. Roland "furieux" désigne en réalité un Roland "possédé". Dans *Le Roman de la Rose*, le même cri sème l'épouvante : "A la trahison !". Philippe le Hardi et Jean de Berry ont-ils pu faire crier à la trahison comme on crie au loup sans risquer d'attirer l'attention sur eux ? Ils ont peut-être parié sur la folie du roi !

4- Le théâtre roi

Richelieu, Mazarin et Louis XIV semblent avoir, en France, donné au théâtre un statut officiel. Certainement si l'on considère que l'oeuvre écrite et l'auteur constituent l'élément central et indispensable à l'existence d'un art dramatique digne d'être désigné, réellement, sous le nom de théâtre.

Charles VI va recevoir le conseil de se distraire pour échapper à la folie. Le théâtre l'intéresse. En 1402, par ordonnance, il va donner aux Confrères de la Passion des statuts qui vont en faire une troupe officielle. On peut considérer qu'il y a là une reconnaissance du rôle du théâtre qui anticipe sur la future création de la Comédie Française.

La Confrérie joue, bien sûr, *La Passion*, plus largement la vie du Christ, mais s'ouvre aussi à des mystères sur la vie des saints. La Confrérie peut ainsi toucher d'autres confréries : tanneurs, cordonniers et autres travailleurs du cuir avec Saint Crépin, par exemple. Sa *Passion du Christ* sera jouée pendant un siècle. De nombreux tableaux, cinq journées, des dizaines de comédiens, 40 000 vers... La démarche ne se limite pas à l'édification des fidèles. Il s'agit de théâtre, d'évasion, de rêve, d'un monde où la folie prend la forme du merveilleux et du fantastique et où elle peut trouver sa place.

Les premiers pas d'un théâtre chrétien semblent s'être inscrits, dans la liturgie même, avec ce rapport entre le "public", l'assemblée des fidèles et le prêtre dans la célébration qui caractérise la communauté chrétienne de l'époque romane. Au XIV^e siècle, le

théâtre sort de l'église pour s'installer dans l'espace public, même s'il a pu s'agir, parfois, seulement, du parvis. *La Passion* ne limitera plus la partition à des "paroles d'évangiles" dialoguées. Les soldats romains plaisanteront comme des soudards, les saintes femmes iront marchander l'huile au marché... Le décor simultanément du drame moyenâgeux va s'installer, avec des lieux à peine symbolisés au départ, pour aboutir avec *La Passion* de Valenciennes, en 1547, à une scène de 50 mètres de long sur 25 de profondeur représentant onze lieux, les *mansions*.

Il convient de critiquer, ici, l'idée reçue selon laquelle l'Eglise se serait de tout temps opposée au théâtre, qu'elle aurait pourchassé et cherché à atteindre en excommuniant les comédiens. Le clergé, au XV^e, siècle participe parfois aux spectacles. Les évêques avec la noblesse ou les grandes familles bourgeoises financent souvent les représentations. Le jansénisme, au XVII^e siècle, mènera combat contre les comédiens. A la fin de ce siècle, les excommunications se multiplieront à l'initiative, en particulier de la compagnie du Saint-Sacrement. On a souvent imaginé, à tort, que le siècle de Louis XIV, ouvert aux Arts, n'avait pas pu, à certains moments et surtout en fin de règne, se montrer pire que le "sombre Moyen Age". Au milieu du XIV^e siècle, les Confrères vont se voir interdire de jouer *La Passion* et interpréteront des pièces profanes (par exemple, *Histoire d'Huon de Bordeaux*, en 1557). En 1676, ce sera la disparition définitive de la Confrérie après qu'on leur eut imposé, en 1542, de n'avoir recours qu'à des professionnels, en excluant les artisans et autres représentants de la bourgeoisie montante des villes. L'arrêt du Parlement de Paris mérite d'être cité :

Tant les entrepreneurs que les joueurs, sont gens ignares, artisans mécaniques, ne sachant ni a ni b, qui jamais ne furent instruits ni exercés,... et d'avantage n'ont langue diserte, ou langage propre, ni les accents de prononciation décente, ni l'intelligence de ce qu'ils disent... Les gens non lettrés, ni entendus en telles affaires, de condition infâme, comme un menuisier, un sergent à verge, un tapissier, un vendeur de poissons, qui ont fait jouer les "Actes des Apôtres" et qui ajoutant pour les allonger plusieurs choses apocryphes et entremettant à la fin ou au commencement du jeu farces lascives et mômeries, ont fait durer leur jeu l'espace de six à sept mois, d'où sont advenus et adviennent cessation du service

divin, refroidissement de charité et aumônes, adultères et fornications infinies, scandales, dérisions et moqueries³⁰⁶.

Ce sont bien souvent les bourgeois qui animeront ces activités théâtrales à travers les académies, les "puys" à Arras, à Douai, à Valenciennes... Le royaume, alors, vit sur la France de langue d'oïl, le roi s'appuyant sur Jean sans Peur dont les troupes sont les bourgeois et bouchers parisiens et ses bases en Flandre et en Artois. Les mystères mobilisent de grandes troupes. On parle de 393 comédiens pour *La Passion* d'Arnould Gréban, 287 pour *Le Mystère de Saint Louis*. On comprend la nécessité d'un recrutement large, même si les acteurs tiennent souvent plusieurs rôles. Certaines "vedettes" passent de villes en villes.

A Metz, en 1409, un moine et deux curés interprètent les rôles de Saint Jean, Jésus et Judas. A Dijon, en 1547, les moines du Carmel, des prêtres et des laïcs jouent *Le Mystère de Saint-Eloi*. Les femmes jouent parfois.

A Lille, en 1416, on joue *Le Mystère de l'Ascension* le jour de cette fête, *Le Mystère de Saint Nicolas* de Jean Bodel, auteur arrageois, le 6 décembre. A Metz, en 1468, *Le Jeu de Sainte Catherine de Sienne* est donné en l'honneur de la sainte grâce à Catherine Baudoiche, bourgeoise du lieu³⁰⁷. Régine Pernoud cite de très nombreux exemples montrant une présence forte du théâtre, en particulier dans la France du nord. Elle commente de la sorte ces faits :

Boileau écrivait, avec une sereine ignorance, le vers fameux qui devait, hélas, rester gravé dans mainte mémoire :
"De nos dévôts aïeux, le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré..."³⁰⁸.

Le théâtre, le vrai, ne commencerait qu'avec le XVI^e siècle à l'entendre. Les "puys" des Villes du Nord semblent avoir conservé la mémoire et le répertoire théâtral des auteurs des XII^e et XIII^e siècles, période où Arras fut capitale culturelle européenne avec des auteurs

³⁰⁶ Régine PERNOUD, "Le Théâtre au Moyen Age" in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, sous la direction de Guy Dumur, 1965, p. 575.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 575.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 576.

généralement picardisants qui furent les grands noms de la littérature de France. On rappellera que la "chantefable" *Aucassin et Nicolette*³⁰⁹, en picard arrageois du début du XIII^e siècle, fournit le seul exemple d'un genre qu'on sait avoir été fort populaire : on y conte, on y joue, on y chante... Et Gaston Baty avança l'hypothèse qu'un montreur de marionnettes jouait seul dans un petit castelet, ce fait imposant des dialogues au sens premier du terme, l'homme ne disposant que de ses deux mains, accompagné d'un autre artiste chantant ou contant. Mince trace d'une forme de théâtre populaire qui fut, peut-être, aussi répandue que précaire. Un très beau texte... Ces quelques éléments veulent seulement montrer la richesse, à l'évidence peu explorée, de ce théâtre de la fin du Moyen Age dont on ne connaît souvent que les farces ce qui d'ailleurs n'est pas rien. Le règne de Charles VI lui-même, involontairement parfois, souvent consciemment, théâtralisa la vie publique de façon étonnante. Le Roi Fol ne joue pas le même rôle que celui que tiendra le Roi Soleil mais il tenterait, sans doute, un comédien.

5- Un grand rôle : le roi fol

Le 27 novembre 1382, à Roosebecke, l'armée du roi massacre les Flamands : 25 000 morts, on achève les blessés et on tue les prisonniers, à l'exception des personnalités "monnayables". On déclare que le roi a "gagné la bataille" dans laquelle il n'a joué aucun rôle. Il fera "en vainqueur" son entrée dans Paris dont on casse les portes pour montrer le refus de pardonner aux Parisiens qui simulent un accueil chaleureux au "héros". La terreur va s'abattre sur les révoltés, les Maillotins. Les oncles de Charles VI vont alors rassembler le peuple devant une estrade, se faire les avocats des emprisonnés. Charles VI reste de marbre. Il va, enfin, pardonner, ses oncles répèteront ses paroles. Le peuple pleure, remercie, demande pardon. Les "tuteurs" du roi, metteurs en scène pensent avoir gagné la sympathie populaire. Philippe le Hardi a réprimé durement puis

³⁰⁹ ANONYME, *Aucassin et Nicolette*, chantefable du XIII^e, édit. Les Classiques français du Moyen âge, 1982. Présenté et annoté par Mario Roques.

obtenu le pardon d'un garçon de 14 ans. La scène "sur tréteaux" a été mise en scène et "jouée".

A Paris, au début du règne de Charles VI, à la fin du XIV^e siècle, les événements essentiels qui vont marquer les premières années du règne vont se tenir dans un espace très réduit qui renvoie à l'image des *mansions* du décor de *La Passion* de Valenciennes.

On croirait qu'un metteur en scène ne disposant que d'un plateau de dimensions réduites, a resserré les éléments du décor et réduit les acteurs au coude à coude. La pièce ou pour employer de grands mots, trop justifiés ici, le drame de la France, va se jouer entre quatre coins de rues. Quelques centaines de pas à peine séparent la rue Culture-Sainte-Catherine, où l'on essaiera de tuer le connétable Olivier de Clisson (les tueurs ont mis leur coup au point dans une taverne de la rue Pute-y-Muse, presque au-dessous des appartements du roi) de la rue Vieille-du-Temple où Louis d'Orléans sera assassiné. La rue Pavée, où se produira entre les gens du sire de Savoisy et des membres de l'Université, une bataille qui donnera lieu à une exploitation politique, se trouve à quelques mètres de l'hôtel Barbette où la reine Isabeau de Bavière cache, d'ailleurs assez mal, ses amours adultères et ourdit des complots, etc... Toute l'action tourne autour des pôles que représentent l'hôtel Saint-Pol, l'Hôtel de Ville, les Halles d'où partent les émeutes et où un peu plus tard on décapite leurs inspirateurs, la place de Grève, plus spécialement réservée aux bûchers, et la Bastille...³¹⁰.

Et les cachots, les culs de basse fosse, la ville souterraine, cet enfer très convaincant... On semble avoir oublié de situer, à l'autre bout, le Paradis avec un décor plus ou moins conventionnel. Les lieux de fêtes, comme l'Hôtel Saint-Pol, donneront quelques images paradisiaques... mais aussi des scènes diaboliques avec le Bal des Ardents. Le théâtre, au Moyen Age, avant d'être un lieu, constitue d'abord un jeu capable de se dérouler dans un décor simultanément... ou dans l'espace urbain. La ville est un décor.

En 1385, au lendemain du mariage de Charles VI, on rêve dans l'entourage du roi à une nouvelle expédition de Guillaume le Conquérant. Un débarquement massif, en Angleterre, est préparé (1287 bateaux, 150 000 hommes, 50 000 chevaux). Sur 72 bateaux on a monté une ville en bois qui sera le campement mobile des troupes en campagne : pignons à degrés, motifs de pinacles, encorbellements, têtes de solives sculptées. Le soir, l'armée logera

³¹⁰

Pierre GASCAR, *Le Bal des ardents*, op. cit., p.17, 18.

dans sa ville : on y sera chez soi ! On a décoré les bateaux de guirlande, d'oriflammes et d'écussons. La fête ! On n'a pas prévu la tempête □ des morceaux de ville sombrent. Les troupes désertent faute de solde. La noblesse a la fâcheuse habitude de les perdre au jeu. Le grand spectacle et son décor hollywoodien tournent en farce et se termine en rapide coup de main, sur le sol anglais.

En 1389, à Saint-Denis, on ordonne chevaliers les deux fils du duc d'Anjou et de grandes fêtes permettent de faire revivre la chevalerie qui ne correspond plus guère à une réalité vivante. Les costumes sont somptueux, très colorés, fortement érotisés. Les prêtres grognent, on semble constater que le roi, comme la reine, se conduisent "contrairement aux devoirs de mariage". Le doute plane sur les relations entre Isabeau et son beau-frère Louis. La fête pourtant inclut un service funèbre à la mémoire de Du Guesclin afin de croire encore aux héros légendaires de la chevalerie : un tournoi somptueux, chevaliers en armures, écussons aux armes du roi, palefrois caparaçonnés de draperies de soie, dames en robes vertes brodées d'or. Le reste viendra quelque peu troubler les prières des moines puisque bal et souper se tiennent dans une salle de bois construite au milieu de l'abbaye. Les commentaires ne manqueront pas sur ces fêtes peu chrétiennes.

On enchaînera avec l'entrée solennelle d'Isabeau de Bavière à Paris (et cela quatre ans après son mariage et malgré sa présence fréquente, depuis, dans la ville). Draps, étoffes de soie, tapis précieux décorent les maisons et permettent d'évoquer Alexandrie et Damas. Des comédiens jouent, aux carrefours, des scènes héroïques : on exalte l'esprit de la chevalerie. Une fontaine couverte d'un drap bleu azur et fleurs de lys livre du vin pur ou épicé.

Sous la porte Saint-Denis, celle de l'époque sous le rempart, des angelots animés chantent et viennent, par une manipulation habile, couronner la reine. Les tréteaux, aux carrefours, sont occupés par des comédiens. On évoque également des "théâtres" ou des *eschafauds*, oeuvres des confréries ou financés par les échevins. On y découvrait des "tableaux vivants". En 1389, il s'agit d'une première qui deviendra l'habitude au XV^e siècle. La scène

décorée, ornée d'emblèmes héraldiques, porte des statues, un orateur parle et raconte, des musiciens jouent. Le retable s'ouvre par un rideau ou des portes. On décrit, également, des personnages mobiles. Relevaient-ils de la marionnette ou de l'automate ? Le théâtre vient s'inscrire dans la fête pour lui donner toute sa dimension historique, mythique, lui apporter des références religieuses : une époque nouvelle s'ouvre sous les meilleurs auspices.

Charles VI, en 1389, aura l'idée étrange de jouer le rôle du fou du roi. Habillé en simple bourgeois, il est à cheval sur la même monture que Philippe de Savoisy. Ils parcourent la foule sans être reconnus, serrent de près le cortège royal... et les archers les repoussent à coups de bâtons ! Le soir Charles VI montrera ses bleus, rira de l'aventure et d'avoir transgressé l'autorité et les représentants de l'ordre... du roi !

A l'autre bout de l'histoire, Jean sans Peur, l'homme qui représentait les villes du Nord, la bourgeoisie et le peuple de Paris ou en qui les uns et les autres se reconnaissaient, celui qui évita à son roi de tomber victime des complots de la noblesse, celle de la France du sud en particulier, le meilleur chef de guerre et politique moderne de l'époque, va tomber dans le piège tendu par le dauphin. L'entrevue aura lieu, sur un pont de la Seine, le pont de Montereau.

On a de nouveau construit, là, un décor, une enceinte qui vient clore l'espace où a lieu l'entrevue. Des portes commandent l'accès du pont. L'enceinte au milieu est, elle aussi, close et située plus près de la rive d'où part le Dauphin, préséance oblige. Dans cette enceinte centrale, les deux protagonistes entreront. Dix hommes dont les listes sont échangées préalablement les accompagneront jusqu'à cette enceinte où ils seront seuls. Les versions varient. Un différend entre les deux hommes ? Un geste brusque et suspect de Jean sans Peur ?...Le piège fonctionnera et les hommes du Dauphin tueront Jean sans Peur qui a marché, conscient de ce qui se tramait, vers son destin. Il vient de tomber sous le coup de la noblesse dans un traquenard de style pré-mérovingien, oeuvre des représentants d'une chevalerie française

dont l'acte de décès fut le désastre d'Azincourt. Une bataille que Jean sans Peur et ses troupes auraient sans doute gagnée.

6- Un opéra chinois entre Flandre, Bretagne et Paris

Alors que Jean sans Peur tombe, le roi Charles VI sort une nouvelle fois de ses "absences" et vole au combat à la tête de ses troupes en faisant claquer au vent l'étendard royal. Pierre Gascar commente ces faits, de façon très juste, avec une comparaison surprenante :

Cette alternance des états de mort et des états de gloire ramène la royauté à une manifestation magique indépendante des réalités politiques, se rattachant non pas au culte de la patrie, mais à un rituel de défis, si mystérieux pour le commun des hommes, que le roi surgissant tout enveloppé d'oriflammes comme un empereur du vieil opéra chinois, semble engagé ainsi que ce dernier dans une obscure querelle de dieux³¹¹.

Quand il évoquera les gestes très ambigus de Louis d'Orléans, frère du roi, lors du bal des Ardents lorsqu'il approche une torche de ces "sauvages" dont les poils et les feuilles tiennent avec de la poix, Pierre Gascar retrouve (il vient de décrire les costumes brillants des fêtes de cette noblesse) la comparaison avec le théâtre chinois :

Le langage gestuel déterminé par le vêtement est rendu possible exactement comme dans le théâtre chinois traditionnel, par les parties flottantes ou pendantes, manches démesurées, cornettes des chaperons, capes très amples qu'il comporte. Dans le discours, les mains se dressent, s'agitant dans le frémissement afin de se dégager du tissu qui retombe sur elles ou quand le fourreau des manches est ouvert, comme la mode le veut, et pend très bas afin que celui-ci ne touche pas le sol³¹².

Ce jeu avec le vêtement, et particulièrement avec les manches, évoque le style de manipulation et la gestuelle très ritualisée plus nettement visible encore en Chine lorsque l'opéra est joué par des marionnettes à fils. Chaque mouvement, tout geste prend valeur de signe lisible. Il arrive même qu'un mouvement

³¹¹ *Ibid.*, p. 255.

³¹² *Ibid.*, p. 137.

complexe cherche à "calligraphier" dans l'espace un mot, un signe monosyllabique.

Le costume, en cette fin du Moyen Age, exprime une certaine folie :

La noblesse et la bourgeoisie, elles, donnent frénétiquement dans la bigarrure et l'excentricité. L'invention des meilleurs procédés de tissage et le développement rapide de l'industrie textile en Flandre et dans quelques régions de France au cours des dernières années, expliquent en partie cette vogue des riches étoffes jadis plus rares et plus chères encore³¹³.

Ces costumes riches et brillants, ceux des fêtes folles où ce monde de fin de Moyen Age s'étourdit, vient rencontrer la démence du déguisement, celui qui permet de basculer dans le monde de l'autre, d'un nouveau monde d'où viendra le sauvage, d'un au-delà peuplé de génies maléfiques ou de diables, de cet Autre enfin, parfois proche et parfois totalement étranger, le fou. Pierre Gascar définit bien l'ambiance d'une époque et la place du roi au tournant des XIV^e et XV^e siècles :

La folie, bien qu'aliénante au sens premier du terme, détermine un mouvement de libération, de rénovation, indique confusément une direction nouvelle. Ce n'est que par la folie qu'on peut sortir enfin du Moyen Age³¹⁴.

7- Le bal des ardents

Charles VI est donc "fol". Il convient de le distraire de sa mélancolie. Quoi de mieux que la fête ! Le mariage d'une jeune veuve permet, traditionnellement, de laisser libre cours à la veine des plaisanteries grasses. Dans la tradition populaire, la fête s'exprime par le "charivari" avec bruits de casseroles et autres folles sonorités sous les fenêtres des personnes visées. En 1393, à l'occasion du remariage de Catherine de Hainceville, dame d'honneur de la reine, on choisit un beau lieu, l'hôtel de la reine Blanche construit par la veuve de Saint Louis. On côtoie, en ce lieu, les "folies" des débauches du XVIII^e siècle. Blanche de Bourgogne a laissé son nom au lieu, elle, qui fut, convaincue d'adultère, enfermée avec son

³¹³ *Ibid.*, p. 61.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

initiatrice, Marguerite de Bourgogne, à Château-Gaillard. L'hôtel de la reine Blanche peut être considéré comme le cadre idéal pour ce type de fête, surtout si on ajoute une interprétation tirée de la culture celtique selon laquelle cet hôtel pourrait faire partie du monde des fées. Après le "cerf au collier d'or", le "druide", voilà donc les sauvages velus ou feuillus.

Un groupe d'hommes de cour décide de se déguiser en sauvages. Un vêtement de toile collant, un maillot enduit de poix-résine et couvert de bourre, un masque, enfin, de même matière cachera les visages et l'identité des "sauvages". On ne sait trop si les "sauvages" sont "feuillus", comme un document illustrant les Chroniques de Froissart semble l'indiquer, ou au contraire "poilus", c'est-à-dire bestiaux, plus diaboliques sans doute... ce qui n'exclut pas la drôlerie : "farfelu", à partir de l'occitan signifie, au départ "poilu de partout".

Il semble intéressant de chercher dans le folklore à quoi peut nous renvoyer ces danses de sauvages. Il va de soi que rien en la matière n'a été, ou presque, collecté avant le XIX^e siècle. Projeter cela sur des événements survenus trois à quatre siècles plus tôt nécessite la plus grande prudence. Les costumes de sauvages couverts de feuilles ou de plumes sont fréquents. On peut aussi évoquer l'héritage des satyres des antiques Bacchanales. Mais les ballets de sauvages se nourriront, à la Cour à partir des XV^e et XVI^e siècles, de l'apport merveilleux des grandes découvertes. Le sauvage plonge ses racines dans la culture carnavalesque. "Feuillus" ou "moussus" renvoient aux fêtes printanières joyeuses centrées sur l'idée de régénérescence.

Van Genne³¹⁵ cite un exemple étonnant, à Chanteuges, en Auvergne, le dimanche de la Pentecôte. Il ne peut manquer de renvoyer à l'histoire de Charles VI le Fol dans ce Bal des Ardents. A l'écart du village, dans les hautes herbes d'un champ non fauché se cache le Fou. Le jeune homme, ou le garçon, est payé pour tenir ce rôle. On tire des coups de pistolet en l'air, le fou fuit. Tenu par un

³¹⁵ Arnold VAN GENNEP, *Le Folklore de l'Auvergne et du Velay*, Maisonneuve, 1942, p. 116 à 126.

piéd, on le fait tournoyer, on le relâche, on recommence, il joue la mort, ressuscite, on met en pièces ses vêtements. Finalement, on lui pardonne, on l'habille de neuf. Le feuillu ou moussu doit franchir une étape avant d'être accepté, le sauvage, lui, reste étranger.

Le XVI^e siècle va multiplier les divertissements incluant jeux, ballets, costumes... Tout cela prendra alors un aspect organisé, artistique, raffiné. Le ballet du palais de Binche décrit par Jean Jacquot³¹⁶ propose peut-être une idée de ce que les "sauvages" de l'hôtel de la reine Blanche avaient pu rêver. Des chevaliers et des dames dansent. D'autres viennent leur disputer la compagnie de ces femmes et le combat s'engage pour elles. Des "sauvages" profitent de la situation pour les enlever. Le jour suivant, on simulera l'assaut du château où les belles sont retenues. Les divinités des bois serviront un repas somptueux aux spectateurs pendant la bataille.

Voilà donc des "sauvages" et des divinités feuillues, une parfaite organisation, la maîtrise du temps et de l'espace... La "Renaissance" s'oppose, là, au lamentable brouillon moyenâgeux du Bal des Ardents ! La chevalerie est devenue au XV^e et au XVI^e siècle un thème littéraire, une image, de la poésie. Sous Charles VI, on note seulement que les Cours d'Amour deviennent un domaine "mineur", donc celui des femmes. Isabeau de Bavière s'y adonne, même si l'amour courtois cache mal des réalités plus triviales. Le regard porté sur la femme, dans la noblesse et les élites est aussi en train de changer.

A la charnière entre les vieilles formes culturelles et les nouvelles, la folie est à l'oeuvre. Dans les cartes à jouer qui apparaissent sous Charles VI, l'image du fou est celle d'un sauvage tandis que Charlemagne, Ogier, Lancelot, figurent avec leurs images parmi les cartes maîtresses.

Les "sauvages" de l'hôtel de la reine Blanche vont réussir à être l'attraction de la soirée. Le roi est parmi eux. Le savait-on ? La jeune duchesse de Berry attire le roi à elle. L'a-t-elle reconnu ? Elle veut lui faire avouer son identité. Elle le protégera de sa cape lorsque

³¹⁶ Jean JACQUOT, "La Fête princière", in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p. 228, 229.

l'incendie fera irruption. Louis d'Orléans survient avec les siens pourvus de torches alors qu'on a éloigné les flammes car on craint le contact de la poix. Il éclaire les sauvages. Veut-il les reconnaître ? Il souhaite peut-être pousser la plaisanterie plus loin en leur grillant un peu le poil. Il se peut qu'il sache que le roi fait partie du groupe. A-t-il volontairement voulu provoquer le désastre ? A-t-il cherché à se débarrasser de son frère pour dégager sa marche vers le trône ? Toutes les hypothèses sont défendables. On sait que, plus tard, Charles VI continuera à s'appuyer sur Jean sans Peur qui a commandité l'assassinat de Louis d'Orléans... Un des "sauvages" se jette dans l'eau de vaisselle et en réchappe, le roi reste à l'abri de la cape de la duchesse de Berry, les autres brûlent et périssent dans de longues et atroces souffrances. Charles VI s'installera, dès lors, dans sa folie.

Le Bal des Ardents va devenir le point d'ancrage de la folie du roi. En rejouant la scène, on imagine pouvoir évacuer son image fantasmatique. On habillera plusieurs domestiques en diables ou en sauvages : peaux de bêtes, masque velu, barbouillage noir. On semble avoir voulu diaboliser la vision. Irruption dans la chambre du roi. Le choc nerveux recherché va le laisser prostré... cela permettra de le déshabiller et le laver car il se négligeait fort. Il sera donc "sauvé" comme l'autre survivant du bal. Le Bal des Ardents est devenu une "pièce du répertoire", en quelque sorte.

8- Le bâton noueux, rabot et couteaux de bouchers

Le "sauvage" est armé d'un bâton, d'un gourdin, d'un symbole phallique, d'un braquemart. Ces objets sont représentés dans l'image illustrant le récit de Froissart déjà cité. Caractériser ce gourdin par son caractère phallique ne consiste en rien à vouloir sacrifier à une interprétation psychanalytique classique. Le charivari "en l'honneur" de la veuve remariée est largement basé sur la plaisanterie grasse, la danse des "sauvages" incluant des gesticulations obscènes. Il y a, là, un classique du genre. L'aparté entre le roi et la duchesse de Berry, au prétexte de "sortir de l'intrigue" et de "lever le masque", ne

manque pas, à son tour, d'être troublant. On n'en reste pas là dans l'accumulation de symboles ! Sur l'oriflamme du duc d'Orléans figure le bâton noueux. Lorsque Jean sans Peur fera assassiner le frère du roi, le peuple parisien, qui hait Louis d'Orléans, se souviendra que Jean sans Peur, lui, a pour emblème un rabot. On chantera en sourdine : "le bâton noueux est raboté" !

Le bâton noueux renvoie, *a priori*, à la vie paysanne, éventuellement à la sauvagerie, à l'homme-ours, ours-homme (Ourson de *La Légende d'Ourson et Valentin* véhiculée par la Bibliothèque Bleue, au XIX^e siècle et jouée sur les théâtres de marionnettes de la France du Nord et de Belgique). Le symbole surprend pour une famille noble. Mais ce bâton trouve sa valeur dans sa signification qui renvoie à la vie toujours capable de se régénérer. Le bâton de Guignol dans le vocabulaire des vieux montreurs de marionnettes, était encore désigné par l'expression "suc de pomme" même si les connotations sexuelles de ces termes n'étaient peut-être plus perçues.

Le rabot de Jean sans Peur apparaît comme l'outil de la civilisation avec, en corollaire, les notions de maîtrise et de rationalité. Jean sans Peur tirera sa force à Paris tout particulièrement de ces "bouchers", ceux de la révolte cabochienne et de leur chef Simon Caboche, fils d'une tripière des Halles. L'urbanisation, dans l'histoire de l'humanité, a toujours nécessité la maîtrise de l'art de la boucherie, intégrant élevage, abattage, découpe, commercialisation, et celle des égouts. Paris, on le sait, attendra bien longtemps pour cesser de patauger dans la "crotte". La lame du rabot de Jean sans Peur saura s'allier à celle du couteau de Caboche. Le rabot restera toujours rationnel, disons politique, alors que le couteau, sorti du domaine professionnel où l'art du boucher consiste à ne pas le heurter pour éviter de l'user, s'égarera souvent dans l'usage de la terreur.

La royauté et les Capétiens eux-mêmes plongent leurs racines dans la boucherie ! La profession s'organise à l'époque carolingienne. En 730, un arrêt royal détermine l'accès au titre de maître boucher. Une corporation se mettra en place. On sait,

aujourd'hui, que la chevalerie est née d'une élite guerrière qui, peu à peu, se distingua et se spécialisa au point d'échapper au travail de la terre ou de l'artisanat. La corporation des bouchers deviendra vite puissante et riche.

Dante³¹⁷ et Villon³¹⁸ ont indiqué qu'Hugues Capet était le fils d'un boucher de Paris, "*extraict de Boucherie*". François 1^{er} fit en sorte que les historiens fassent disparaître les traces de cette fâcheuse origine. Bien sûr, le terme "boucherie" incluait toute une corporation dont celui qui possédait les troupeaux comme maître de la confrérie, sans se réduire au débitant de rôti au coin de la rue. Mais on imagine sans peine que François 1^{er} ne put accepter l'idée même qu'il descende du monde de la boucherie !

9- Azincourt et le naufrage de la chevalerie

Le rêve, la littérature chevaleresque, les Cours d'Amour et les tournois vont se trouver à Azincourt confrontés à la réalité, à la boue vulgaire des champs de betteraves gorgés d'eau, à des archers anglais qui ne respectent aucune des règles du jeu chevaleresque. En un mot, à des gens pas plus nobles que les bouchers parisiens de Caboche.

Henri V et ses troupes veulent rentrer sans encombre à Calais pour se réembarquer sans se faire remarquer. On leur opposera 50 000 Français, trois fois plus d'hommes que ce que compte leur armée. Il n'est pas possible de fuir. Il convient de se mettre en place, toute attaque précipitée provoquerait la fuite de l'adversaire. Il importe de détruire l'armée adverse. Shakespeare décrit dans *Henri V* la veillée d'armes des Anglais :

Assis, mornes, auprès de leurs feux, ruminant dans leurs pensées les dangers du lendemain. A leur triste maintien, à leurs visages hâves et

³¹⁷ DANTE, *La Divine comédie*, tome 2, G F Flammarion, 2005. Trad. Jacqueline Tisset.

³¹⁸ François VILLON, "Le Codicile", *Oeuvres*; édit. Honoré Champion, 1974. Trad. André Lanly.

décharnés, à leurs habits usés par la guerre, on les prendrait aux rayons de la lune pour autant de fantômes hideux³¹⁹.

Henri V menace de sectionner une oreille à ceux qui feront du bruit, annonce que les Français coupent aux ennemis les trois premiers doigts de la main droite indispensables à un archer :

Les archers de Henri V, à Azincourt, sont de cette famille. "Presque réduits à leurs os. Mal vêtus, ils se battent pour avoir des robes (des heuques) neuves et fraîches", écrit Shakespeare. "Pas d'armure, souvent pas de souliers, pauvrement coiffés de cuir bouilli, d'osier, même", précise Michelet après d'autres. "Ils ont baissé leurs chausses pour être plus à l'aise"³²⁰.

Car un élément peu décrit de la guerre, celui qui parfois pèse plus lourd dans le résultat final que le talent stratégique du grand général, la dysenterie militaire ravage le camp anglais. On va donc au combat pieds nus, le cul à l'air, coiffé d'un vague chapeau d'osier et l'arc à la main, incapable de réfréner d'irrépressibles besoins. Les Français l'emportent quant à l'allure martiale ! Les chevaliers s'équipent de leurs parures, se chargent de cinquante kilos d'armure auxquels il faudra ajouter les armes. Les chevaux resteront les pattes soudées au sol avant de s'enliser dans ces terres labourées gorgées d'eau. Les Anglais, en outre, ont disposé des pieux en défense. Les troupes françaises à pied ont été placées derrière les chevaliers qui ont l'honneur de tenter d'aller en avant. Les hommes et les chevaux seront tirés comme des cibles fixes d'argile. Les chevaliers se retrouveront couchés dans la boue comme des tortues posées sur leur carapace. Dix mille français seront tués dans la bataille contre moins de 2 000 pour les Anglais. On creusera une gigantesque fosse commune qui sera protégée des loups, par des épineux.

On s'épargnera des remarques ironiques relevant de la plaisanterie macabre. On se contentera de remarquer que les troupes de Jean sans Peur qui ne s'encombraient pas des rites de la chevalerie, n'auraient sans doute pas eu de mal à l'emporter sur les archers anglais. Il convient aussi d'ajouter que le roi ne se trouvait

³¹⁹ William SHAKESPEARE, *Henry V*, Garnier Frères, 1961, p. 505. Trad François-Victor Hugo.

³²⁰ Pierre GASCAR, *Charles VI*, *op. cit.*, p. 224.

pas dans les champs de betteraves à la tête de ses troupes où il n'aurait pu que faire une fin. Charles VI le fol était "absent". On regrettera également qu'un Shakespeare français n'ait pas donné naissance à un théâtre qui nous aurait produit un grand drame, *Charles VI le Fol*, dont la matière disponible laisse rêveur.

B- Fêtes, danses et théâtre

Sans trancher sur aucune question, nous avons pu ouvrir des pistes. Là, vers un fonds celtique ou shamanique, ailleurs, sur des filiations avec le théâtre latin ou des fêtes religieuses ou civiques de l'Antiquité, un théâtre d'inspiration chrétienne trouvant sa source dans la liturgie même, avant que la messe ne soit plus l'assemblée de la communauté chrétienne et que le théâtre sorte de l'église pour vivre plus librement sa vie dans la cité. Il importerait de découvrir, sans *a priori*, comment les "entrées" solennelles dans les villes, spectacles grandioses parsemés d'éléments de scènes théâtrales, ont pu nourrir et s'enrichir de formes dramatiques. Comment les fêtes populaires des pays ont-elles pu, également, produire des jeux dramatiques comparables aux "entrées" ? Dans les Pyrénées, on décrit les "entrées" d'ours, jeunes hommes habillés de peaux et masqués. Des hommes les poursuivent, les chassent, des femmes sont noircies par eux, peu ou prou lutinées. Ceux qui "jouent" l'ours ne se font pas connaître. On les tue. Ils renaissent. Les "sauvages", les ours-hommes seront enfin "domestiqués", rasés, anéantis en tant qu'Autres pour rentrer dans le rang et les règles de la vie sociale. Le jeu ne consiste pas à les tuer mais à rire de leur mort et à s'émerveiller de leur régénérescence. On remarquera qu'on trouve, là, une structure de spectacle caractéristique des personnages portés par les marionnettes de la famille Polichinelle (Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petrouchka...). Ils ne vieillissent pas, n'ont pas d'âge, échappent à la mort qui ne les atteint pas. Punch tue sa femme, son enfant, puis le policier, le juge, le bourreau, le diable, la mort, même : on veut se débarrasser de lui et il ressurgit toujours comme un principe de mort et de vie.

On retrouvera encore dans de nombreuses fêtes, le cheval avec, parfois, une tête de bois animée, un corps plus ou moins réaliste habité par un homme parfois caché, parfois cavalier (cheval-jupon). On notera, là, la présence d'un autre animal classique et central de la culture shamanique, l'animal de l'envol, l'animal psychopompe symboliquement représenté par le tambour. On remarquera que ce cheval merveilleux vient se mêler au vieux fonds des légendes de chevalerie dans *Les Quatre Fils Aymon*, classique de *La Bibliothèque Bleue* et des scènes de marionnettes à tringle en pays picard, flamand et wallon.

Enfin, la comparaison, à trois reprises au moins, du caractère théâtral de l'époque de Charles VI avec les rituels, la gestuelle stylisée, la richesse des costumes de la période et ce qu'on connaît du théâtre et de l'opéra chinois, peut sembler très fondé mais ne manque pas d'étonner.

1- La fête des fous

De la Saint Nicolas (6 décembre) à l'Épiphanie, puis la célébration octavale du 14 janvier, en passant par le 25 décembre, la Saint Etienne (26 janvier), le jour de Saint Jean Évangéliste (27 décembre), la fête des Saints Innocents du 28, près d'un mois avec sept à huit temps forts, la fête des fous est consacrée à ces épisodes d'un rituel lié à une célébration liturgique dans le cadre des règles qui furent celles de l'Église de l'époque. Des traditions locales viennent seulement mettre l'accent sur telle ou telle date. Fête des fous, mais aussi Fête des innocents, Fête de l'âne, Fête des diacres... Il s'agit de célébrer l'enfance (et d'abord celle du Christ) plus généralement les faibles et, parmi eux, les "fous" comme non adultes et "innocents". La "folie" ne manque pas d'être très ambivalente : "heureux les pauvres d'esprits, le Royaume des Cieux leur appartient", voilà bien "l'innocent" ; mais le "fou" peut être aussi le "possédé", dominé par le Malin, la "femme folle", encore plus, hystérique car travaillée par son utérus, démon qui se promène dans son corps. L'épilepsie, elle aussi, relève de cette idée de possession.

Saint Marc narre un exorcisme du Christ sur une femme dominée, à ses yeux, par le démon.

Jacques Heers décrit bien à l'occasion de ces fêtes, ces troupes d'enfants :

Pour la cathédrale, le milieu social s'y prête parfaitement tant les jeunes y sont nombreux, actifs à tous moments. Le cloître, le quartier canonical avec son école, son aumônerie, un collège des Bons Enfants, avec le service du chœur, nous devons imaginer souvent peuplé de petits groupes de jeunes, enfants de chœurs, enfants d'aube, bons enfants tenus d'apprendre ou de servir les offices, de veiller à certains soins matériels dans les églises et surtout dans le chœur, sous la férule du doyen, de l'écolâtre, du chantre et des autres chanoines. Quartiers de clercs, d'écoliers comme on disait souvent³²¹.

Ces fêtes, les leurs, leur permettent de jouer, de mimer les offices, d'envahir le chœur, de se livrer à des gestes parodiques, de friser l'irrévérence. La fête sort aussi du temple pour se répandre dans la ville : on y joue, défile, danse, on s'y déguise, on y fait du bruit. On tient la rue, on récolte quelques pièces. L'Aguilaneuf part d'un bon prétexte : l'argent doit servir à assurer le luminaire des grandes cérémonies religieuses. A Angers, en 1595, un synode et l'évêque accusent : "Ils n'en prenaient que la dixième partie à l'honneur de l'église et consumaient tout en banquets, ivrogneries et autres débauches..."³²² Jacques Heers ajoute :

(□) qu'ils sont armés de bâtons (□). Violence dans la rue, sacrilèges dans l'église : il faut que tout cela cesse (□), la quête de l'Aguilaneuf ne pourra être faite par plus de deux jeunes à la fois, accompagnés de l'un des procureurs de la fabrique de l'église ou de "quelque autre personne d'âge" et tout l'argent devra bien servir à acheter de la cire pour les cierges³²³.

A la même source, la Fête de l'âne, le jour de la circoncision, est évoquée grâce à un missel de Besançon. Il s'agit d'un "office", œuvre de Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, mort en 1222. Tout se voit décrit, chaque geste, la mise en scène réglée. Cette œuvre allait partir pour les pays d'Empire montrant bien là qu'il s'agit d'autre chose que d'une distraction.

³²¹ Jacques HEERS, *Fêtes des fous* □ *op.cit.*, p. 134.

³²² *Ibid.*, p. 135.

³²³ *Ibid.*, p. 135.

Le rituel reste sobre, marqué par quelques déplacements dans l'église. Loin d'ici ce qui est triste ! Chant profane joyeux, précède le *Conductus ad tabulam*. L'âne est conduit au pupitre par deux chanoines. Le nom des participants est donné par le pré chantre qui dit l'office. Comme un prélat, l'âne est vêtu d'une chape. Dans le rôle de Marie, son enfant sur le bras, une jeune fille monte sur le dos de l'animal.

On va, à pleine voix, entonner la prose de l'âne avec des fantaisies et des jeux. On imitait les braiements de l'âne, on vantait ses mérites à travers ses légendes, ses histoires de toutes origines. Admiration et moqueries se mêlent. Puis on menace l'animal pour le forcer à braire, le cri se voyait assimiler à un *amen*. Puis un chant, une antienne, ponctué du mot, *evohé*, cri des bacchantes de Dionysos : il s'agit plutôt de la marque d'un intérêt pour l'Antiquité que de la trace de la permanence d'un rite. L'office débute par une prière classique à deux voix mais *in falso* (en fausset) et fervente. Long office avec de nombreuses prières propres à toutes les fêtes de l'année. Entre les unes et les autres, officiants et participants se désaltèrent, l'âne, aussi, se désaltère et, mange également. Puis, dans la nef, clergé et petits clercs, surtout, vont danser en rond autour de lui en imitant ses cris.

Puis, *conductus ad ludos* et reconduite de l'âne vers le chœur, des chants fort chrétiens avant de sortir du lieu de culte, derrière une lanterne. Dans la ville, la fête va oublier le rituel et découvrir les jeux et les libations. Tout cela mêle les inspirations, reste pourtant très chrétien et joyeux, à la fois, sans rien d'irrévérencieux, de licencieux, de critique à l'égard du clergé. C'est la célébration de la modestie de l'âne et de son état de faible dominé.

Bien sûr, rien n'empêche que la fête ne puisse se servir du rite religieux comme d'un prétexte pour donner aux jeux de la rue une extension considérable, un caractère incontrôlable, une occasion merveilleuse pour tous les excès.

Dans la Fête des fous comme dans la Fête de l'âne, il y a le rite puis le jeu. Il n'en faut pas conclure qu'un regard positif se manifeste, le reste du temps, à l'égard du malade mental ou du

handicapé mental, victimes de la dérision populaire, quand ce n'est pas de la violence. L'Autre est inacceptable, sauf si son image, dans la fête, permet de justifier des transgressions plus ou moins inscrites dans des règles de jeu. Le fou de cour, lui, joue un rôle, un rôle parfois dangereux, en funambule à la limite de la drôlerie sage, de la transgression acceptable et du dérapage dangereux. L'artiste, le fou du roi, va devenir, également, un thème littéraire. Charles VI, le roi fol, a poussé bien plus loin les frontières du possible dans la confusion d'une époque. A ses côtés, Jean sans Peur, chef de guerre, homme d'action politique, vivra, au contraire, dans le monde réel qu'il maîtrisera : le "couple" se voit, là, inversé.

C'est encore dans le lieu de culte que naît l'idée de "l'évêque des fous". Lorsque dans le *Magnificat* on entend la phrase célèbre : "*Deposuit potentes de sede...*" on joue, en quelques gestes symboliques, ce renversement du trône et du pouvoir. Vient, alors, le jeu, l'invention... puis il s'ensuit ce qui va se passer hors du lieu de culte, la transgression acceptée, volontairement ignorée et, également, régulièrement condamnée. Jacques Heers fait une remarque à propos du caractère, plus policé et retenu, des fêtes en France du Sud ou en Italie :

Si bien que pour esquisser grossièrement cette géographie des traditions et des jeux de foules, la Fête des fous nous paraît surtout propre aux pays d'Allemagne, à la France du Nord et à l'Angleterre³²⁴.

Les réactions aux excès de la Fête des fous sont parfois violentes. L'Université de Paris, en 1444, n'hésite pas à employer le mot terrible de "paganisme" et, pis encore, "d'hérésie" :

La fête des sous-diacres ou des fous estoit un reste de paganisme, une corruption damnable et pernicieuse qui tendoit au mépris visible de Dieu, des offices divins, de la dignité épiscopale et que ceux qui la faisoient imitoient les Païens, violeient les canons des Conciles et les Décrets des Papes ; profanoient les Sacrements et Dignitez ecclésiastiques ; se moquoient des choses sacramentales ; avoient une foi suspecte et devoient être traitez comme des hérétiques³²⁵.

³²⁴ *Ibid.*, p. 177.

³²⁵ *Ibid.*, p. 181.

Les *eschafauts* destinés au théâtre vont se dresser près des parvis puis partout ailleurs dans la ville. Dans les documents condamnant ces pratiques, pièces dramatiques et danses voisinent, sans que cela corresponde à l'habitude d'associer ce qui est condamnable. Il faudra, à vrai dire, attendre la Contre-Réforme que les évêques soutiendront, et, à laquelle les chanoines se résigneront au risque d'y perdre leurs soutiens populaires, pour que les jeux profanes, se justifiant par des références aux rites religieux, disparaissent.

Dans une atmosphère d'affrontement entre l'église catholique et la réforme protestante, les pratiques qualifiées de païennes et hérétiques ne purent plus résister. On notera qu'au moment où disparaissent les manifestations qui, en perpétuelle transformation, avaient vécu pendant quatre siècles, se situe la féroce chasse aux sorcières sur le front catholico-réformiste.

2- De la danse au théâtre

Jelle Koopmans évoque dans son chapitre III "Personnages mis en scène", les personnages qui se rattachent à la représentation de l'Autre et en particulier le "fol". Dans "les mystères et les moralités", le rôle n'est souvent pas transcrit : *stultus loquitur* :

Pourtant, il fonctionne soit comme un élément de reterritorialisation, comme médiateur entre le public et la fiction mise en scène par exemple, soit comme élément de déterritorialisation où il est censé représenter un "autre monde", celui de la folie au sein d'une représentation de l'axiologie citadine³²⁶.

Jelle Koopmans note que dans *Le mystère de Saint Didier*, le fou n'est pas contemporain des autres personnages ni visible par eux.

D'une façon générale, le sot des mystères se caractérise par ses propos décousus et par son contact avec le public : son rôle de psychopompe se traduit par une fonction de pont entre la fiction et les spectateurs³²⁷.

³²⁶ Jelle KOOPMANS, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age, hérétiques, sorcières et marginaux* (1983), Imago, 1997, p. 98, 99.

³²⁷ *Ibid.*, p. 99.

On notera souvent dans le théâtre de marionnettes contemporain, que le "héros comique", qu'il soit thaïlandais ou belge, n'est même pas cité dans les "canevas", qu'il n'est pas "beau", qu'il passe pour "jouer les utilités" (sauf lorsqu'il est sur-valorisé par les folkloristes !). Il est pourtant, en scène, le représentant du marionnettiste psychopompe apportant la vie et surtout le sens de la vie.

On se penchera, avec précision, sur ce personnage ambivalent, souvent utilisé comme lien direct avec le public, et pourtant emblématique de l'image de l'Autre qu'on pourra, à ce titre, tenter d'exclure. Son vêtement traditionnel biparti, jaune et vert, le rattache clairement à la culture carnavalesque entre le vert diabolique, le jaune du cocu, avec sa capuche à grelots symbolisant, avec ses "longues oreilles", la naïveté (oreilles d'âne, cornes de cocu) mais aussi le démon cornu. La corne symbolise, on pense à celle du cerf, l'idée de régénérescence et de vigueur sexuelle (le cerf, le bouc...) avant que le christianisme ne diabolise cette "bestialité".

De nouveau, ressurgit la question des "origines païennes" de ces pratiques. Il convient de noter que les accusations, dans cette fin du Moyen Age, évoquent le "paganisme" et l'idolâtrie mais que les musulmans peuvent également être considérés comme adorateurs d'idoles par ignorance ou mauvaise foi, que des pratiques de sorcellerie sont souvent qualifiées de "vaudoises", que le pire, enfin, consiste à être qualifié d' "hérétique" ce qui sent nettement le soufre et le fagot :

Ces éléments ne relèvent pas uniquement d'une tradition théâtrale : ils fonctionnaient également dans la réalité car en 1525, l'hérétique Jan de Backer monte sur le bûcher avec une capuche de fol et vêtu de vert. Cinq ans plus tard, un vicaire parisien qui a tué son curé est déshabillé, mis "en habit de fol" et brûlé sur la place de Grève. Cela n'a en soi rien d'étonnant étant donné que l'exécution comme l'exorcisme rituel, fut à l'époque vue comme un spectacle, une manifestation théâtrale et para dramatique³²⁸.

On notera, en suivant Jelle Koopmans, que la culture shamanique laisse souvent sa marque, par exemple, avec l'utilisation fréquente du mot "jeu" :

D'autres attestations parlent du sabbat "qu'ils appellent le jeu de bonne compagnie", où surtout les termes *ludum*, "jeu" et *bonae societatis* "bonne compagnie" frappent. Même terme *ludi bonae Societatis* chez Bernard de Côme. Finalement, chez Pierre de Lancre, le sabbat diabolique est appelé un "si haut mistere", ce qui pose une fois de plus le problème du sens exact du mot mystère³²⁹.

L'Eglise manifesterà sa méfiance de plus en plus grande à l'égard de ceux qui pratiquent l'exorcisme sans y être expressément invités :

Un Piémontais doit comparaître devant la cour de l'archevêque de Turin, en 1697, pour avoir pratiqué des exorcismes avec de la musique de violon et des danses et des sauts en l'honneur de Saint Antoine et d'autres saints³³⁰.

On sait que sauts et bonds sont caractéristiques des pratiques rituelles shamaniques. Sauts et danses ont toujours été suspects : *Ubi saltatio, ibi diabolus* (où l'on danse, le diable y est) rappelle Jelle Koopmans. La danse de la "morisque" nous amènera à revenir sur ce point.

3- L'exemple de la morisque

Carlo Ginzburg³³¹ étudie les mentalités paysannes dans leurs conflits avec le point de vue des magistrats. Sans entrer, de nouveau, dans le débat d'une filiation hypothétique avec le culte de Diane, remarquons que les *benandanti*, au Frioul, combattaient la nuit les forces maléfiques menaçant leurs récoltes. Nous voilà donc, encore une fois, dans des rites agraires. Ginzburg cherche à démonter la construction de l'idée du sabbat et fait apparaître avec des éléments venus de l'archéologie des migrations que des cultes

³²⁹ *Ibid.*, p. 196.

³³⁰ *Ibid.*, p. 60.

³³¹ Carlo GINZBURG, *Benandanti* (1966), *Les Batailles nocturnes, sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles* (1980), Flammarion, 1984. Trad. Giordana Charuty.

shamaniques pourraient être à l'origine des cultes de fertilité en Europe. Des sources culturelles et cultuelles eurasiennes pourraient expliquer des pratiques, lesquelles auraient pu nourrir le combat contre la sorcellerie

Jelle Koopmans cite encore, dans *Le Jeu de Redentin* (1464) un *gokeler* ("jongleur") pratiquant de la magie noire mais aussi "des joueurs avec des marionnettes, des divinateurs et des "mauvaises femmes"³³².

On a vu les clercs danser, le clergé esquisser quelques pas à des occasions particulières dans les célébrations. A l'époque de Charles VI on a rencontré la morisque et les hommes sauvages. Mais la danse n'a jamais été bien considérée par l'église catholique : elle est toujours apparue comme relevant de préliminaires amoureux.

De nombreux synodes, du XIII^e au XV^e siècle, condamnent les danses, au moins pour les prêtres, par exemple, celui de Rouen en 1245 :

Comme les ecclésiastiques, les curés et les prêtres doivent servir d'exemples aux laïcs, nous leur défendons sous de grandes peines, de lutter ni de danser") (□) De Langres, en 1404 ("de sauter ni danser")³³³.

L'interdiction des sauts, laquelle peut sembler saugrenue, pourrait se référer à une pratique très spécifique des rites shamaniques. Les sauts ponctuent des temps forts du "jeu" du shaman. La danse liturgique dans la nef ou le cloître, sur des musiques lentes et solennelles, ne semble pas avoir été visée.

A Nuremberg³³⁴, en 1348, à une époque où les bouchers parisiens s'imposent, le Carnaval va leur être donné en récompense comme un privilège. Des troubles ont opposé des chevaliers agressifs, peut-être mus par des intentions de brigandages, et les guildes professionnelles cherchant à prendre le contrôle de l'administration. Les combats violents, les pogroms contre les Juifs,

³³² Jelle KOOPMANS, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age*, *op.cit.*, p. 104.

³³³ Jacques HEERS, *Fête des fous* □, *op. cit.*, p. 92 (L'auteur, évoquant les Synodes de Langres (1404) et de Rouen (1245), cite les décisions relatives, en particulier, à la danse).

³³⁴ *Ibid.*, p. 231 (Jacques Heers se réfère à Samuel Leslie SUMBERG, *The Nuremberg Schembart Carnival*, New-York. Columbia University Press, 1941).

les pillages, causent de graves préjudices. En juin 1349, l'Empereur prend Nuremberg et récompense la fidélité des bouchers à son égard, leur défense des réfugiés : ils auront le droit de danser costumés et masqués, d'organiser un carnaval, des pièces sur des *eschafauts*. Ils défendront ce privilège. La fête s'ouvrira avec la danse en rond dite "danse des bouchers" qui semble se rapprocher de la "morisque".

A Paris, les bouchers tiennent en main l'organisation des fêtes, des "entrées" royales. Près de la grande boucherie du Châtelet, ils organisent un "jeu de mystère". Leur puissance est économique, politique et militaire. On ne tient pas Paris sans s'appuyer sur les bouchers... ou sans les écraser. La force de Jean sans Peur consistera à savoir les associer à sa démarche. Le jeu-spectacle ne relève pas de la contestation du pouvoir en place mais, au contraire, de l'affirmation de sa force, en autonomie ou en soutien à un "parti" dans les luttes internes du royaume.

Venons-en à la morisque, danse qu'on va retrouver un peu partout : au XV^e siècle, en Italie, pour la *Rappresentazione di Santa Margherita* dans un temple païen, en Allemagne, au début du XV^e siècle □ Lorsque, en France du Nord, en Allemagne, en Angleterre, la Fête des fous disparaîtra, le carnaval lui fera des emprunts, récupérant les attributs des fous : costumes bipartis, clochettes... Portées à la taille, au genou ou décorant tout le costume, ces clochettes rythment la "morisque", danse guerrière mais aussi, en contraste, sensuelle, car elle prend alternativement les deux formes.

Jacques Heers en cite un autre exemple, à Lille, en 1438, où arrivent les gens de Valenciennes :

(□) accoustrez en hommes sauvages portant leurs écus et gros bastons... et leurs chevaux furent desguisez en bestes estranges, les uns revêtus de peaulx houilleux et les autres de plumes d'oyseaux qui fut chose fort estrange à voir ; iceux hommes sauvages furent accoustrez et harnassez de flocons de roseaux³³⁵.

Au XV^e siècle, le Maure, masqué, grosses lèvres et cheveux laineux, est à la mode. On suit celle de la Cour où l'on danse la

³³⁵ Jacques HEERS, *Fête des fous* □ *op.cit.*, p. 221.

morisque, danse guerrière avec ses Sarrasins. On l'a vu, les hommes sauvages "feuillus" ou "poilus" sont apparus dans l'imaginaire en s'enrichissant de traditions plus anciennes. Ils sont forts, de grande taille, se nourrissent de baies cueillies, de viande crue, ne parlent pas, ou fort peu et mal, ne connaissent pas Dieu. Ils sont armés de massues, s'emparent des femmes. Ils pourront évoluer, se mêler à l'image du Turc lorsque cet Autre, dangereux, se trouvera sur le devant de la scène comme une lourde menace.

La morisque trouve sa place dans un espace, qui relève plutôt des "entrées" ou du carnaval que de celui de la Fête des fous. Cette danse est citée aux XV^e et XVI^e siècles, à une époque où la vieille fête rituelle perd largement du terrain. Nous verrons que, dans la morisque, le fou peut apparaître, comme en aparté, en clin d'œil au public, dans un effet de distanciation. Cette danse, la plus mentionnée au XV^e siècle, résiste, selon Kurt Sachs³³⁶, à la volonté d'en donner une définition claire, voire même une description cohérente.

Katja Gvozdeva³³⁷ tente d'apporter une réponse dans une démarche intéressante qui ne cherche pas à voir des contradictions dans les formes, ni à la classer définitivement dans un genre, celui de la danse, mais à voir, quelle cohérence peuvent trouver les éléments qui s'opposent formellement (danse guerrière et ronde érotique, un vrai symbole taoïste !), quel éclairage trouve une transcription littéraire d'un rite et d'une chorégraphie à formes fixes. Nous verrons, à partir de cette méthode, comment l'analyse de formes dramatiques ou littéraires médiévales comme la chantefable ou la "comédie" du XII^e siècle, *Les malheurs de Babion*, gagne à être abordée de la sorte, plutôt que d'affirmer une quelconque "intime conviction". Il s'agit donc pour Katja Gvozdeva d'aborder le problème des relations entre les rangs et les rondes de la morisque médiévale, à l'exemple d'un texte semi dramatique, *Le Chastel de joyeuse*

³³⁶ Kurt SACHS, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, 1933, Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York, 1984, p. 224.

³³⁷ Katia GVOZDEVA, *Rondes et rangs de la Morisque dans "Chastel de joyeuse destinée"*, Publications de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre médiéval, Lille, 2007.

destinée, dont le fragment central a été identifié, jusqu'à présent, comme le seul et unique exemple de la "morisque en paroles" , en France.

Une forme fixe, rituelle, "traditionnelle" va pouvoir servir à exprimer une situation nouvelle dans le temps ou l'espace géographique, comme un moule où des gâteaux aux ingrédients différents vont s'exprimer avec leurs saveurs propres à travers des modes de cuisson divers : l'adaptation d'une "recette" aux besoins culturels du lieu et du moment. Nous retrouverons, là, la morisque présentée à la cour de France de 1378 et celle exécutée lors de l'"entrée" d'Isabeau de Bavière à Paris, en 1389, sous Charles V le Sage, puis sous Charles VI le Fol.

La cohabitation d'une forme guerrière, en rangs, et d'une forme érotique, en cercle, a posé de lourds problèmes d'interprétation. Une approche historique a pu voir, dans la présence de la forme en rond, la survivance d'une forme ancienne, une approche anthropologique a pu s'appuyer sur l'existence de la tradition du *morris-dance* en Angleterre. Pas de souvenirs de combats contre les Maures dans ce pays et, pourtant, le même répertoire symbolique se retrouve en Espagne, où l'opposition à l'Autre et les combats, présentent la lutte contre " l'ennemi intérieur ", les descendants des musulmans, les Morisques. On peut imaginer que la forme originelle de la morisque a pu précéder la présence musulmane en Espagne. Il reste à analyser ce que cela implique concernant le sens de la danse en rond. On tente de relier les deux formes contradictoires, dans le sens de l'exclusion de l'Autre... même si cela s'oppose à la symbolique générale de la danse en rond.

On remarquera que la morisque vient, le plus souvent, trouver place à l'occasion de fêtes saisonnières, de rites de passage (cycle de mai, mariages, "entrées", par exemple celle d'Isabeau de Bavière, étrangère... mais accueillie en reine de France). Attitude envers l'Autre, certes, mais tout autant celui qui inquiète que celui qu'on accueille, qu'on reçoit dans le cercle. De la même manière, les fêtes rurales impliquent le passage d'une saison rejetée à une autre accueillie dans la joie. La mort s'oppose au renouveau de la vie...

mais la vie renaît de la mort comme base de l'idée de régénérescence. La complémentarité des deux formes, y compris dans leurs oppositions, donne sens à l'ensemble.

Un coffret en ivoire, du XV^e siècle, conservé au Musée du Louvre, associe les deux modèles de danse : la forme amoureuse, sur le couvercle, se voit, ici, portée par les quatre panneaux décorés d'un combat grotesque. On peut y lire les difficultés de l'accueil de l'Autre... et surtout son entrée acceptée. Le caractère grotesque des guerriers constitue une atténuation de la menace. L'Autre qui nous fait rire trouve, par là même, un début d'humanité. De la même manière, la moquerie agressive du charivari doit amener, non à l'exclusion (ou, seulement, symbolique) mais à une réintégration dans le cercle par le rire. Le deuil n'a pas pour but de sombrer dans le morbide mais de dominer la mort, de la domestiquer pour que la vie continue.

La morisque se trouve liée aux sociétés de jeunes. Le passage à l'âge adulte se manifeste par la capacité à pouvoir porter les armes, et aussi, à affronter le risque du mariage. Dans les deux cas, cela donne son unité à l'ensemble. Les deux voies de passage peuvent s'opposer : ouvrir la voie vers l'autre ou la fermer. Toute une littérature découle de l'opposition, au moins pour un temps, entre ces deux chemins. Les jeux de carnaval allemands ou *Le Jeu de la Feuillée* montrent le mélange d'enthousiasme et d'angoisse qui caractérisait ce moment de la vie.

Une gravure italienne renforce le caractère érotique de la ronde par la nudité des participants, les gymnastiques grotesques des jeunes hommes : rien qui mène à la dérision. L'angoisse, au contraire, s'exprime.

Une gravure d'Israël von Meckenem (1470) présente une ronde aux mouvements masculins outrés, presque clownesques. Mais y entre l'image du fou, presque plus réservé que ses compagnons qu'il n'entraîne pas à la joie juvénile. Il tourne le dos à la femme, entourée dans la magie du cercle. Le fou indique au public le caractère déraisonnable de la danse amoureuse.

Parfois, la ronde devient parodique, c'est-à-dire "charivarique" car la belle dame, personnifiant la jeunesse, est remplacée par la figure de la vieille grotesque. Les objets, à caractère phallique, peuvent trouver place dans la représentation. La morisque, ou son image, comme le charivari, peuvent démontrer que la vie sociale impose le respect des règles, même si elles ne sont pas d'essence strictement religieuse. La morisque, colorée par l'allégorie érudite, peut devenir une "morisque de moralité".

De nouveau, Jelle Koopmans apporte de nombreux éléments à propos de la morisque :

Entre les différentes parentés thématiques qu'elle présente avec l'homme sauvage, les Sarrazins, le carnavalesque, la danse à l'épée et entre les différentes attestations, il est extrêmement difficile de "lire" une structure ou une évolution. Aux XV^e et XVI^e siècles par contre, certains éléments sont clairs : la ronde des postures forcenées autour d'une idole ou d'une déesse³³⁸.

Il cite de nombreuses sources concernant l'utilisation dramatique de la forme de la morisque. Il nous rappelle que des classifications et surtout des séparations des genres peuvent être artificielles et stérilisantes. "La morisque nous montre clairement comment dans l'imaginaire de l'époque l'Autre et son exclusion appartenaient au domaine théâtral"³³⁹.

Le théâtre religieux use des danses irrévérencieuses des gentils et des danses grotesques des diabolins, comme dans *La Passion* de Jean Michel. Dans *Le Mystère du Vieil Testament*, la morisque est une fiction dans la fiction théâtrale :

David : Faites venir la momerie
Qui est dedans le char enclose (□)
Héliab : Sus, tost, tabourin, sans séjour
Entendez ci votre morisque :
Vous en sçavest bien la pratique³⁴⁰.

Les exemples sont nombreux : Philippe de Vigneulles, chroniqueur messin, décrit une morisque, en 1511, autour de Dame Jeunesse. *Le Jeu latin de l'Antéchrist*, écrit par un moine, est

³³⁸ Jelle KOOPMANS, *Le Théâtre des exclus* op.cit., p. 214.

³³⁹ *Ibid.*, p. 214.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 205, (citant Ed. J. de Rothschild, *Le Mystère du Vieil Testament*, Paris 1878-1891, 6 volumes, in Tome IV).

entièrement basé sur une danse à l'épée. D'autres références chorégraphiques se trouvent, par exemple, dans le *Saint Pierre et Saint Paul* dauphinois où l'on danse un *tourdion* à la mode. Les titres cités sont très variés et un exemple montre bien la cohabitation de la danse et de la forme dramatique :

En 1498, on jouait devant Anne de Bretagne une "morisque de moralité" et on présentait à Avignon une pièce qui était "farse et morisque ensemble"³⁴¹.

On remarquera, enfin, que souvent, comme personnages emblématiques de l'Autre, diables et Juifs sont co-responsables de la mort du Christ et, pour les seconds, inventeurs de ces danses qui auraient trouvé naissance autour du Veau d'Or ! Jelle Koopmans conclut sur ce point très largement documenté, en évoquant les grands dramaturges anglais :

La représentation de la sorcellerie sur la scène a souvent été associée à des danses. Songeons au *Macbeth* de Shakespeare et au *Masque of Queenes* de Ben Jonson : là les sorcières dansent pendant une nuit entière. Pour *La Duchesse de Malfi*, une structure de morisque a été établie par Kiefer³⁴².

Cette œuvre, sans auteur connu, ni date exacte de composition, a dû trouver naissance vers la fin du XV^e siècle. Quelques indications y renvoient au monde du spectacle, aux éléments scéniques, à la musique et à la danse.

Giuseppe Di Stefano³⁴³ a fait le choix de publier, de façon séparée, le fragment dramatique qui lui a semblé d'une autre nature. Au milieu du souper des personnages allégoriques, une représentation dramatique n'a pourtant rien d'incongru : Il ne voit pas dans ce texte plus qu'un simple divertissement, un "entremet" destiné à solenniser un souper. Mais que dit réellement l'œuvre ? Récit initiatique : l'armée de jeunes amoureux avance. L'amour et le printemps coïncident. L'amoureux va pouvoir entrer dans un de ces joyeux royaumes de jeunesse. L'espace symbolique, le *chastel* de joyeuse destinée, sera un plaisant bocage, qui va rappeler des

³⁴¹ *Ibid.*, p. 209.

³⁴² *Ibid.*, p. 211.

³⁴³ Giuseppe di Stefano, "La Morisque en France", in revue *Le Moyen Français*, édit. Brebols Publishers, 1981, p. 264 à 290.

images du *Jeu de la feuillée*. Cette vision amène à penser aux utopies carnavalesques. Le groupe de jeunes amoureux va se constituer en chemin. On passera dans une "forêt sombre". Les images vont se suivre, se dédoubler, apparaître en allégories : des ennemis mortels, une vieille femme hideuse, en opposition à la "fleur des dames" ou "dame jeunesse". Le château de joyeuse destinée, la tour, sont circulaires, tout vient se dessiner en rond. La disposition guerrière, en rang, va s'organiser contre un ennemi hérétique et étranger. "Haut Vouloir" et "Bon Avis", allégories masculines surarmées vont compléter la troupe des jeunes amoureux. L'ennemi se révèle vaudois et, bien sûr, diabolique. Le combat va s'installer avec ses deux rangs de combattants et la forme rituelle de la morisque classique. Les Vaudois reculent et un groupe de "jeunes gens de joyeuse semblance" apparaîtra pour fêter la victoire par un festin. La partie dramatique de l'œuvre prendra place dans le cadre "en entremet" : le drame d'amour se rejouera devant ceux qui l'ont vécu. Il n'y a plus d'images guerrières : seuls l'attrait et le rejet figurent avec une belle dame et une vieille hideuse. Les quatre personnages amoureux de la première partie sont maintenant spectateurs de leur propre histoire, tandis que l'image du fou (Sot Penser) vient se joindre à eux pour caractériser la "folie amoureuse". A la ronde amoureuse, autour "d'Amoureuse Grâce", va s'opposer la ronde charivarique autour de la vieille, noire, barbouillée et hideuse. Le Fou, avant de sortir de scène, fera apparaître la relation entre le jeu dramatique et son public fictionnel et s'adresse au Prince d'amour. De nouveau, la compagnie de jeunesse va se manifester avec des mouvements alternant le rejet et l'attrait : l'action de la morisque dramatique va servir de modèle à celle qui en est la source et le produit tout à la fois. La figure des rangs va pourtant réapparaître pour souligner une symétrie, conserver l'équilibre même de l'ensemble. Ce sera le combat décisif. Toutes les oppositions vont se cumuler : jeunesse et vieillesse, Français et étrangers, bons chrétiens et hérétiques vaudois, humain et diabolique, haut et bas, noir et blanc, hommes et bêtes... Toutes les images sorties des rites et croyances viennent s'accumuler, ici, pour donner à l'œuvre un

volume qui peut nous sembler considérable (plus de 4000 vers). Il convient de ne pas considérer un texte mais une danse qui porte le récit et l'action. La longueur démesurée de ce texte est difficilement explicable. Ces 4000 vers ne peuvent être abordés qu'en tentant d'entrer dans une logique qui, *a priori*, nous échappe, qu'on n'est pas toujours en mesure de pouvoir interpréter, faute de traces matérielles probantes. Cette mise en scène littéraire de la morisque, destinée aux milieux lettrés, a pu contribuer à la survivance de cette danse dans la fin du Moyen Age. Elle permet de comprendre ce qu'a pu signifier cette danse rituelle, là, où seule l'image étrange de l'Autre, étranger, sauvage, Maure... aurait pu rester marquante.

C- Castelet et "fantôme" des marionnettes

1- Folie amoureuse et parodie dans *Aucassin et Nicolette*, *chantefable* marionnettique

Ce texte anonyme, qui semble avoir été écrit en picard arrageois à l'époque où la ville tient un rôle de capitale culturelle européenne, probablement à la fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e siècle, se désigne lui-même comme *chantefable* ("*cantefable*" dans le texte). Strophes assonancées et morceaux de prose alternent avec régularité : "*or se cante*" annonce les parties assonancées mises en musique ; "*or dient et content et fablent*" signale que les textes en prose dits, et non chantés sont pris en charge par un conteur (peut-être le musicien-chanteur) ou sont dialogués. Gaston Baty³⁴⁴ a proposé, sans apporter d'élément probant à son affirmation, qu'au bord d'un petit castelet de marionnettes à gaines, un jongleur, avec toute la polyvalence que recouvre ce terme, ait pu conter, chanter, s'accompagner, suivre, peut-être musicalement, les dialogues joués par un marionnettiste. Ces parties dites auraient pu donc être soit contées, soit dialoguées. On sait qu'en France, comme en Angleterre, un conteur s'aidait, parfois, du jeu muet des

³⁴⁴ Gaston BATY et René CHAVANCE, *Histoire des marionnettes* (1959), P.U.F. Que sais-je ?, 1972, p. 32.

marionnettes qui illustraient l'histoire. Tel élément des décors ou du jeu pouvait être mis en relief par un mouvement de la baguette du conteur. En Angleterre, le mode de représentation, correspondant à ce qu'aurait pu être la *chantefable*, a incontestablement existé. Genre populaire, fragile, sans doute, rarement fixé en un écrit, œuvres relevant surtout de l'oralité ont pu disparaître sans laisser de trace. La qualité d'écriture d'*Aucassin et Nicolette*, ses nombreuses correspondances et allusions à la littérature médiévale, montrent clairement que l'œuvre ne relève pas d'un artiste populaire mais d'une personne de solide culture savante. Le caractère fortement parodique du texte milite en faveur de cette hypothèse, celle du jeu subtil d'un lettré selon l'opinion d'Omer Jodogne³⁴⁵. La fixation, par écrit, de cette *chantefable* aurait pu nous valoir, pour ces raisons, la connaissance, par une belle image, d'un genre oublié.

"*Or cante*", au singulier pour un seul chanteur, et *or dient*... car il y a au moins deux diseurs, le conteur et le marionnettiste. On remarquera, par ailleurs, que les dialogues le sont au sens premier du terme, paroles entre deux locuteurs : le montreur de marionnettes peut contrefaire sa voix, parfois presque à l'infini... mais il n'agit qu'avec ses deux mains. Le petit castelet portable à dos avec le sac de marionnettes rend le spectacle facilement mobile, à la rencontre du public populaire.

Il convient, toutefois, de ne pas prendre les apparentes incohérences ou invraisemblances du texte, produit de son caractère parodique, pour des "naïvetés populaires" voire des erreurs. On a même voulu mettre de côté l'épisode du château de Torelore, monde clos et utopique où l'on fait tout à l'envers car cet élément de la culture carnavalesque ou de la pensée des fous-sages ne s'accordait pas à l'esprit naïf "moyenâgeux" du texte. En vérité, le château de Torelore donne le sens du texte : il constitue l'accomplissement de l'esprit de folie, de folie amoureuse qui marque l'œuvre, celui de l'amour fou d'Aucassin et de Nicolette. Tout baigne dans l'irrationnel :

³⁴⁵ Omer JODOGNE, Communication au XI^e congrès de l'Association, le 22 juillet 1909, in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, 160, vol. 1, n°12.

la démarche amoureuse, les affrontements guerriers, eux aussi parodiques. Nous avons déjà vu cette complémentarité dans la morisque. Mais ici, tout se voit inverser dans le style biparti du costume du fou et personne n'est dans son rôle. L'esprit de la morisque s'inverse : la forme érotique l'emporte sur le versant guerrier. L'attrance pour l'Autre domine car toutes les conventions sont bousculées. Nicolette est une esclave sarrazine achetée dont l'origine peut aussi être occitane (*Nicola* diminutif de "*nica*" dans "faire la *nica*", se moquer, tromper...) et elle serait la rusée. Aucassin semble d'origine "sarrazine", étrange pour un prince chrétien. Alcazin fut roi de Cordoue (1019-1021), toute une série de noms de princes maures évoque la sonorité du nom de notre héros. Jean Dufournet³⁴⁶ apporte une autre hypothèse : Aucassin serait un diminutif d'*aucassa*, lui-même dérivé d'*auca*, "oie" et désignerait l'oison un peu niais mais sympathique,... Aucassin va refuser de devenir chevalier, d'assumer sa destinée, de combattre. L'amour va le faire tomber de cheval et se blesser, l'amener à se faire capturer dans la bataille car il rêve de Nicolette ("Ma douce amie que je tant aim"). Il pactisera avec l'ennemi de son père, qu'il a ridiculisé et vaincu et qu'il libère. Il ne cherche pas, prisonnier, à s'évader, il pleure, voire pleurniche, sur son triste sort tout au long de l'histoire. Nicolette fait tout l'inverse, ruse, s'évade, prend des risques, aime sans réserve et sans aucune sensiblerie... Imaginons un héros chevaleresque, interprété au cinéma par un célèbre comique naïf resté dans son caractère. Cette folie amoureuse ouvre les portes à toutes les libertés : Nicolette s'enfuit de chez son père adoptif qui la cache et la retient... et aussi du château de son vrai père qu'elle a retrouvé... pour rentrer au château de Beaucaire dont on l'a chassée ! Aucassin s'entend dire que cette esclave sarrazine, il ne pourra qu'en faire sa maîtresse ce qui lui vaudra l'Enfer. Il répond :

Mais in infer voil jou aler, car in infer vont li bel clerç (□) Et si vont les beles dames cortoisas que eles ont deu amis ou trois avec leurs barons, (□) : avoc ciaux voil jou aller, maix que j'aie Nicolete ma tres

³⁴⁶ Jean DUFURNET, Préface et traduction d'*Aucassin et Nicolette*, Flammarion, 1984, p. 10.

douce amie avec mi³⁴⁷. (Mais c'est en enfer que je veux aller, car c'est en enfer que vont les beaux clerks (□) Y vont aussi les belles dames assez courtoises pour avoir deux amis ou trois en plus de leur mari (□) c'est avec ceux-là que je veux aller, à condition que j'aie avec moi Nicolette ma très douce amie)³⁴⁸.

La parodie affirmée a, sans doute, pu faire passer un tel discours au XII^e siècle. Cette déclaration sur le Paradis et l'Enfer est totalement cohérente avec l'esprit du château de Torelore où les projectiles guerriers sont fruits et fromages frais.

Jean Dufournet résume ici l'ensemble des emprunts à la littérature dans un esprit parodique, et aux traditions orales dans un but poétique :

Le conteur *d'Aucassin et Nicolette* ne s'est pas borné à puiser dans le trésor de la littérature écrite : il a emprunté au folklore et aux traditions orales de nombreux éléments, quelquefois à tonalité burlesque (telle la couvade) le plus souvent poétiques : le lis dans la forêt, le carrefour des sept chemins, l'étoile du soir attirée par la lune, la rose épanouie, le rayon de lune dans la hutte, la bête précieuse qui assure la salut du chasseur, le malade guéri après avoir vu la jambe de Nicolette, la promenade dans la rosée...³⁴⁹

Nous voilà bien loin du "sombre Moyen Age" obscurantiste. Nous touchons peut-être à une trace de la pratique de la marionnette en Europe, à une de ces traces, en apparence inexistantes depuis la fin de l'Empire Romain (elles sont assez nombreuses, en revanche, dans la culture musulmane). Enfin, l'art des jongleurs, fort peu connu, vient peut-être trouver, là, une de ses formes. Claude-Alain Chevallier évoque cette figure d'artiste :



Un jongleur. Manuscrit
Fin XI^e, début XII^e siècle

³⁴⁷ ANONYME, *Aucassin et Nicolette, chantefable du XIII^e siècle*, Librairie Honoré Champion Editeur, 1982, p. 6. Introduction et notes de Mario Roques.

³⁴⁸ ANONYME, *Aucassin et Nicolette*, Flammarion, 1984, p. 59. Trad. Jean Dufournet.

³⁴⁹ *Ibid.*, Préface d'*Aucassin et Nicolette*, p. 25.

L'épithaphe de l'un d'entre eux, Vitalis, qui vivait au IX^e siècle, nous a été conservée : "J'imitais le visage, les gestes et le parler des interlocuteurs et l'on eût cru que plusieurs s'exprimaient par une seule bouche... Ainsi le funèbre jour a ravi avec moi tous les personnages qui vivaient en mon corps" (traduction de G. Cohen). L'art des jongleurs contenait donc un embryon de théâtre³⁵⁰.

Il est donc possible que cet "embryon de théâtre" ait pu être joué aussi par des marionnettes.

Il conviendrait de se pencher sur un texte de "comédie" latine du XII^e siècle, le *De Babione*, susceptible d'avoir pu se prêter à une représentation scénique. Y alternent monologues et dialogues. L'action change très souvent de lieu et rapidement. De nombreux personnages mentionnés ne parlent pas. On a imaginé qu'un joueur unique mimait, contrefaisait sa voix, et aussi que le décor pouvait juxtaposer les différents lieux scéniques. Une seule hypothèse n'est jamais soulevée : celle de la présence en scène de marionnettes et peut-être d'un conteur et d'un montreur de marionnettes. Simple hypothèse... il est troublant qu'elle ne soit jamais évoquée, comme si cette figure appartenait à un autre monde que celui de l'art dramatique.

2- Présence des marionnettes au Moyen Age européen

Les traces précises, réelles, matérielles, les témoignages fiables sont peu nombreux, fragiles, souvent ambigus. On peut, très souvent, se demander si l'on décrit des automates, des marionnettes, des acteurs masqués... Le témoin peut avoir d'autres préoccupations que de s'attacher à des aspects techniques, il peut, surtout, ne pas être en position de pouvoir décrire de façon rationnelle, ce qu'il voit ou entend. Un spectacle est bâti de façon à pouvoir présenter au public la moitié, ou 30 %, ou 10 % de ce qui se passe sur scène, derrière, et devant la façade. Lorsque des spectateurs, des autorités politiques ou religieuses pensent que les marionnettes sont des idoles, des démons, ils montrent qu'elles partagent des croyances en la sorcellerie, en des pouvoirs

³⁵⁰ Claude-Alain CHEVALLIER, *Théâtre comique au Moyen Age*, Bibliothèque médiévale, 10/18, 1982, p. 23. Texte traduit et présenté par C. A. C.

shamaniques capables d'amener dans un morceau de bois une présence diabolique.

Jacques Heers nous décrit une visite épiscopale au XIV^e siècle dans les campagnes normandes :

Hommes et femmes vouent aux saints, à leurs images de bois ou de pierre, des cultes encore très marqués d'exigences toutes matérielles et de fétichisme. Lorsque s'abat le mauvais temps et si l'orage détruit les récoltes, si par l'été trop froid les blés tardent à mûrir, on jette les statues de la Vierge et des saints patrons à terre pour les battre, les fouetter, les couvrir d'injures³⁵¹.

Les statues des saints peuvent aussi être victimes de charivaris ! En employant volontairement l'expression "jeu de marionnettes" ou "jouer les marionnettes" en place de "spectacle de marionnettes" ou "donner un spectacle de marionnettes", il semble préférable d'éviter d'enfermer la vision du lecteur dans l'idée européenne, contemporaine, de ce qu'est un spectacle avec ses rites, ses règles, ses contraintes. Voilà une description de rite, social et dramatique à la fois, mis en scène et s'intégrant dans la vie de la commune.

Laude³⁵² décrit une manifestation à Metz-en-Couture (Bettincourt, arrondissement d'Arras) en 1780, à l'approche du Mardi Gras. Le maître d'école, le clerc, choisissant mal son moment, s'était, sans doute, avec une certaine violence, au moins verbale, querellé avec sa femme. Les domestiques du lieutenant représentant l'autorité civile, le jour du Mardi Gras, organisent une cérémonie dont le premier élément consiste à se rendre à cheval, déguisés, chez le maître d'école. Ils lui présentent un vieux marmouset de bois. Que faut-il entendre par marmouset ? Une sculpture ? Une marionnette ? Un épouvantail-marotte proche de la marionnette ? Le personnage côtoie, sans doute, la statue d'église et est appelé "Saint Souffrant". Il rapporte, dit-on, à l'oreille du prince tout ce qui se dit sur l'un ou l'autre, rumeurs, voire dénonciations, ce dont on devrait dire que "ça ne nous regarde pas !" Le personnage est porté par un Savoyard. Est-il le ramoneur (celui qui s'introduit par la cheminée dans la vie

³⁵¹ Jacques HEERS, *Fêtes des fous* □ , *op.cit.*, p. 53.

³⁵² F. LAUDE, *Les Classes rurales en Artois à la fin de l'Ancien Régime* Lille, Robbe, 1914.

privée des familles) ou le colporteur (d'images, de livres... ou de ragots !) ? Le clerc refuse de "jouer le jeu" et d'accepter d'accueillir Saint Souffrant. Trois jours de charivari devant sa porte ! Puis, on annonce pour le dimanche "qu'on pendra et brûlera sur la place" ! Il faut se venger, au moins symboliquement. Ce qui fut fait. Le dimanche après vêpres, on battit tambour. Une troupe à cheval sort de chez le lieutenant, escorte un tombereau chargé d'un homme de paille, couvert d'un manteau bleu, d'un bonnet carré, un chapelet de grains de sureau au bras, la corde au cou. Le bourreau l'accompagne. On plante la potence, on installe la paille, la chaufferette et, sentence lue, on l'exécute : on pend, on brûle. On éparpillera les cendres avec les pieds.

Par ailleurs, un arrêté du Conseil d'Artois, du 11 mai 1780, interdira "de se porter à aucun excès, insultes et troubles publics en quelque manière que ce soit".

Etrange Saint Souffrant, confesseur et "balance", à la fois, et qui mérite, sans doute, d'être insulté et battu. Paganisme ? Laissons là cette discussion de théologiens. Religion populaire, pratique rituelle traditionnelle, sans doute. L'ensemble est fortement théâtralisé. Seules semblent réagir les autorités civiles. Enfin, nous a-t-on tout dit de la vie et de l'œuvre de Saint Souffrant, marmouset ?

Il reste à collecter ce qui relève de la marionnette dans les "entrées", décrites par Jacques Heers, et quelques grandes fêtes. Seules celles où l'on atteste la présence de personnages animés seront retenues. A Paris, en 1484, 500 vers d'une chronique rimée décrivent l'entrée solennelle de Charles VIII, à Paris :

Et même, sur l'échafaud, arrive alors l'ange Gabriel, envoyé par Dieu, qui baptise les aïsnel en leur sang, dont Dieu est loué³⁵³.

Prolongement fort curieux de la scène où l'ange, celui même de l'Annonciation, paraît sur le lieu d'horreur et sauve de tout jeunes enfants baignant dans leur sang.

³⁵³

Jacques HEERS, *Fête des fous* □ , *op.cit.*, p. 126.

On voit très bien, à l'art extraordinaire des décors, aux machineries de toutes sortes, alors si bien maîtrisées par les "conducteurs" de spectacles, toute la couleur du tableau, sa force d'émotion³⁵⁴.

On peut imaginer la mise en œuvre de "grosses machines" avec probablement des personnages animés relevant plutôt de l'automate, de petits effets qui peuvent faire appel à de très modestes marionnettistes.

Evoquant le *Massacre des Innocents* à travers les manuscrits enluminés des *Heures de la Vierge*, Jacques Heers conclut en disant :

L'agent royal en habits de cour et le soldat cuirassé de haut en bas s'acharnent sur deux enfants nus. Toutes ces misérables silhouettes, nues, sans défense, se présentent comme des objets de scène, des poupées ou des pantins désarticulés³⁵⁵.

La séparation du théâtre d'acteurs et du théâtre de marionnettes a été une idée fort tardive... avant que la marionnette reprenne pied, au théâtre, en dehors de tout ghetto, comme un élément particulier de l'art dramatique. Jacques Heers décrit, à la fin du Moyen Age, des carnivals en Allemagne du Sud, au Tyrol ou en Suisse :

A la main, l'homme sauvage brandit sa massue ; sur son dos, des masses de branches vertes ou parfois une grande hotte avec un enfant prisonnier, une poupée de bois ou une marionnette qui personnifie sans doute un démon des bois (□) La femme sauvage, vêtue souvent de même façon, s'est elle aussi emparée d'une poupée, mais c'est un enfant qu'elle veut garder pour elle, pour adoucir sa solitude³⁵⁶.

L'homme et la femme des bois semblent hésiter entre le statut de poupée et celui de marionnette tournée vers l'autre. Mais l'ensemble du propos consiste justement en une confrontation avec l'Autre.

A propos du *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle³⁵⁷, Jacques Heers note le passage de la caricature carnavalesque à l'allégorie

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 126.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 127, 128.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 237.

³⁵⁷ Adam de LA HALLE, *Le Jeu de la feuillée*, Flammarion, 1989. Trad. Jean Dufournet.

pour, dans la tradition, tout mettre "cul par dessus tête " Pourtant, la marionnette reste présente :

Ainsi pour mimer les travers et les ridicules, pour les dénoncer, le personnage de la vieille femme incarne quelque force démoniaque représentée souvent par une marionnette, une poupée dont un autre démon, monstrueux celui-ci, tire les ficelles, luttant contre un diabolin à face de chèvre, une figure que l'on brûle joyeusement le dernier soir. Mais d'autres masques montrent aussi la même vieille femme vêtue d'une grande robe et d'un tablier noir, coiffée d'un large bonnet, entremetteuse, maîtresse d'une auberge, servante dans une étuve publique ; elle porte sur son dos un haut baquet de bois où se tient debout une jeune femme, poupée à peine habillée d'une robe très légère, bras et épaules dénudés³⁵⁸.

La vieille, la prostituée : la marionnette représente, là, cet Autre qui fait peur ou qu'on repousse, car elle est elle-même Autre, relevant d'autres règles de jeu que celles de la morale commune.

Le carnaval, même lorsque chargé de la culture héritée de la Fête des fous, continue à jouer sur l'idée de l'inversion "cul par-dessus tête" des rapports sociaux, a perdu la justification que donnait le rite religieux qui en assurait les fondations, quitte à transgresser, ensuite, les règles. La culture carnavalesque joue avec la transgression. Le masque constitue un moyen de jouer dans le domaine de la séduction sur le registre du "pas vu □ pas pris", sur cette liberté que donne l'anonymat. Sans ces fêtes, les jeux de l'amour, la sexualité, les mariages librement décidés ne seraient guère possibles. Rien n'interdit que des oppositions politiques ou de classe ne puissent s'exprimer dans ce cadre... et on peut, assez facilement, gagner la sympathie de la foule. Il faut ouvrir ses coffres, être le premier à rire d'une légère satire.

Le carnaval romain représente un exemple caractéristique en la matière. Il s'agit d'affirmer un pouvoir et le carnaval, en jouant sur la tradition de l'affrontement avec l'Autre, l'autre sexe, la mort, l'étranger, deviendra le moyen de théâtraliser le rapport de la société aux Juifs. Ils seront "priés" puis contraints de financer cette fête de

³⁵⁸

Jacques HEERS, *Fêtes des fous*, op. cit., p. 244.

l'Autre, au nom même de leur altérité. Puis viendront les courses d'ânes, de prostituées... et de Juifs. On les amène à exposer leur richesse ou à se ridiculiser, à défiler officiellement ou à s'humilier publiquement. Les courses de Juifs sont acceptées puis décidées par Paul II (vers 1470) sur l'avenue, le *Corso*, en direction de la résidence du pape. On accentuera encore, régulièrement, le caractère humiliant de la chose : les coureurs devront se présenter presque nus ; puis on choisira des gens aux corps déformés, risibles, bossus. Vers 1500, on parlera de Fête aux Juifs. Ceux-ci paient, font rire. C'est une aristocratie qui organise cette manifestation toute politique. Voilà comment se manifeste la sortie du "sombre Moyen Age", à l'entrée de cette nouvelle période humaniste !

Cette ambiance des villes du Sud de l'Europe s'oppose nettement à celle de l'Europe du Nord, y compris de la France du Nord. Alain Lottin³⁵⁹, décrit "la surveillance des jeux scéniques et du théâtre". Il signale la décision du souverain Philippe II de tout interdire ou, tout au moins, de tout contrôler, les prêtres devant examiner et autoriser les "moralités" jouées en l'honneur de Dieu. Mais Lille prétend manquer de théologiens, les personnes compétentes ne souhaitant guère se mêler de la chose. En juin 1563, à Mouvaux, 1500 personnes assistent à un spectacle dramatique dont l'objet évident consiste à critiquer le clergé catholique. Les comédiens et les habitants de Mouvaux devront payer amende et faire deux *escondits* à Saint Etienne et dans leur église paroissiale.

En 1565, la procession de Lille voit encore des corps de métier mettre en scène des histoires tirées de *La Bible*. Ce sera la dernière. Le recul du mouvement protestant va modifier la question. Les contrôles sont maintenus... sans grand succès. On joue toujours *Le Mystère de la Passion*, à Lille, à la fin du XVI^e siècle. A partir de 1600, il va s'agir, au contraire, d'éviter les sujets religieux encore trop sensibles. On se montrera conciliant sur des pièces "historiques" comme *Lydéric et Phinaert*. Un conflit va opposer l'évêque de Lille,

³⁵⁹ Alain LOTTIN, *Lille citadelle de la contre-réforme (1598-1558)*, Les Editions des Beffrois, 1984, p. 157 à 160.

hostile à ce choix, à ceux de Cambrai et Tournai qui arbitrent en faveur des comédiens et des élus. En 1601, on renouvellera l'obligation du contrôle des textes. Ces conflits auront montré que les confréries professionnelles conservent une puissance dans la France du Nord malgré le passage de la grande marée réformatrice.

3- Scène et castelet au Moyen Age

L'*eschafaut*, à la fin du Moyen Age, va devenir avec les "entrées" dans les villes le symbole du théâtre à la fin du XIV^e siècle et surtout au XV^e siècle. Pour tout dire, le tournant s'annonce sous Charles VI. Nous l'avons vu, l' "entrée" à Paris d'Isabeau de Bavière présente un parcours parsemé d'*eschafauts* où l'on joue et où des automates, peut-être des marionnettes, sont mis en œuvre. Si c'est le temps où se créent les Confrères de la Passion comme ancêtres de la Comédie Française, c'est aussi le moment où, pour la première fois, on trouve une mention du mot "farce".

Le mot n'est repéré pour la première fois qu'à l'extrême fin du XIV^e siècle, en l'année 1389 (nouveau style), lorsqu'on lit dans les *Comptes de l'hôtel du roi Charles VI* : "A Jehan de Besceul, joueur de farsses, pour argent donné à luy par le commandement du Roy, pour foing et avoine à son cheval qui porte son harnois, mercredy 16^e de février 1388, le Roy estant au Louvre, 64 sols parisis" ; on peut d'ailleurs objecter qu'il ne s'agit ici que d'une seule personne et que l'on est en droit de soupçonner que l'emploi du mot farce ne soit pas exactement celui que nous considérons. On ne trouvera allusion à des "joueurs de farces" qu'en 1410, toujours dans les comptes de Charles VI : "Le Roy pour argent donné à Fatras et ses compaignons, joueurs de farces, pource qu'ils avoient joué devant lui, le Roy, à Saint Pol..." Cette fois, il s'agit clairement d'une troupe qui s'est produite devant le roi en son hôtel parisien de Saint-Paul. En 1416, la relation d'un procès devant le parlement de Paris nous fournit l'exemple d'un certain Poncelet, se disant clerc mais que l'accusation refuse de considérer comme tel parce qu'il est devenu "joueur de farses publiques"³⁶⁰.

C'est en France du Nord qu'apparaîtront, ensuite, de nombreuses mentions de ces "joueurs de farces" dans Les comptes du duc de Bourgogne. On entendra parler essentiellement de ce mot

³⁶⁰ Michel ROUSSE, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Age*, Paradigme, 2004, p. 202, 203. (Les 3 citations proviennent des Archives nationales, Paris, KK 30, fol. 55 V^e et KK 32 fol. 24, X2 a17, fol. 236 v^e).

associé à l'idée de "jeu" ("farces et jeux", "je de *farse*", "*esbatements* et *farses*"...). La notion de "jeu", à l'époque, indique ce support d'un genre à une forme de l'art dramatique. On sait que le mot restera jusqu'au début du XX^e siècle accolé au théâtre de marionnettes ("jouer les marionnettes"). On passera de la notion de "jeux de personnages par manière de farces" à la fin du XIV^e siècle à la dénomination de "farceurs" pour désigner les comédiens en englobant même ceux qui ne relèvent pas du genre qui leur donna son nom. Faut-il voir, entre *passions* et *eschafauts* d'une part et la *farse* et sa *scena*, d'autre part, la double réalité d'une époque, celle du monde de la noblesse et de son roi et sa cohabitation avec celui des bouchers parisiens alliés à Jean sans Peur ?

Dans les deux cas *scena* ou *eschafaut*, l'espace de jeu s'élève de façon à permettre la présence d'un public plus important. La forme induite par le dispositif scénique des farceurs conditionne son contenu et son esprit comme le récipient de cuisson (pot-au-feu, paella, couscous...) constitue le genre de plat populaire qu'il produit. La *scena* impose des règles de jeu. Un bâtiment, un édifice, celui de l'antiquité grecque ou romaine, celui du XIX^e siècle n'est pas sans relation avec la vision du monde qui y sera jouée. Les matériaux légers, transportables, peuvent tout autant aboutir à un résultat de même nature même si quelques éléments de tissu et de bois y suffisent. Alfred Simon indique clairement là où se situe l'art dramatique :

Pour le Littré, le mot théâtre désigne en premier l'édifice où l'on représente des ouvrages dramatiques. Une telle définition révèle les partis pris de la bourgeoisie intellectuelle de la fin du XIX^e siècle. Elle privilégie le durable, l'édifice et l'oeuvre par rapport à ce qui est proprement théâtral dans le théâtre : l'éphémère du jeu et de l'échange, une certaine présence des hommes les uns aux autres, une certaine fête³⁶¹.

Michel Rousse expose avec la plus grande clarté les conséquences du système de la *scena* et des règles de jeu qu'elle impose :

³⁶¹ Alfred SIMON, *Les Signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, Seuil, 1976, p. 13.

Le théâtre, c'est voir, c'est aussi entendre. Il semble que toute une époque de notre histoire dramatique l'ait oublié. La farce réalise le mélange étonnant d'une réalité créée par la vision de l'action des acteurs et d'un monde surgi des mots qu'ils prononcent³⁶².

Un simple rideau ferme, en arrière, la vision du spectateur et masque aussi l'espace-coulisse tendu de tissu sur ses quatre côtés qui va pouvoir abriter les acteurs, permettre leurs entrées, l'introduction d'objets, accessoires, meubles, favoriser les changements de costumes... et aussi donner une extension au jeu, à travers le rideau, au-dessus, par ses ouvertures... Un meuble, seul, pour signifier le lieu, ne sera pas un simple élément de décor mais un véritable rôle. Le texte lui-même permettra au spectateur de planter le décor dans son imaginaire en apportant les indications nécessaires. Le signe suffit, avec l'aide du mot, du geste, pour mimer l'évolution dans un lieu, comme on peut l'observer dans l'opéra chinois.

Jongleurs et bateleurs, grâce à d'innombrables utilisations de l'espace-coulisse, ont pu donner vie à un très grand nombre de farces. L'espace situé devant le rideau est peu large, n'excède jamais trois mètres, la profondeur moindre encore, moins de deux mètres. Une table peut marquer la notion d'intérieur du "côté cour" mais on peut, en milieu de scène, "passer une porte" virtuelle et "sortir de la taverne" pour continuer le jeu dans la rue. Michel Rousse précise encore le regard sur l'action :

Car les spectateurs n'entourent pas sur tous les côtés l'aire de jeu et leur regard vient buter sur un fond qui clôt l'espace de jeu et ne le situe pas dans le paysage indifférencié de l'activité quotidienne. De plus, la coulisse ainsi constituée offre à l'imagination une extension capitale de l'espace de jeu ; la clôture matérielle devient paradoxalement une ouverture pour l'esprit : elle peut être constamment franchie par l'acteur qui continue ainsi d'exister hors de notre vue ; il confère alors à l'extra-scène le statut d'un ailleurs dont les repères peuvent être à volonté modifiés. Entre l'espace scénique et l'espace coulisse s'instaure un système d'échange qui élargie considérablement les potentialités de l'un et de l'autre³⁶³.

Comme le castelet du théâtre de marionnettes, le lieu clos ne réduit pas son rôle au fait de masquer ce qui ne doit pas être vu : il

³⁶²

Michel ROUSSE, *La Scène et les tréteaux* ., op., cit., p. 91.

³⁶³

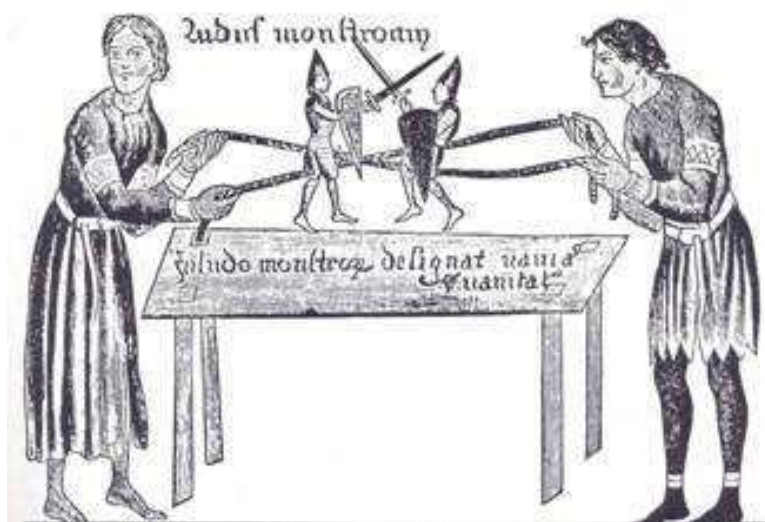
Ibid., p. 82.

permet la surprise, il contient la "magie du spectacle", il est à la source de tous les rêves des spectateurs, le domaine d'un dieu, sans véritable machine, mystérieux et tout puissant.

Michel Rouse établit clairement cette ressemblance entre l'ensemble *scena* / espace-coulisse et le castelet des marionnettes :

La *scena* définit un espace-coulisse qui se révèle le fondement matériel de l'activité théâtrale, qu'elle s'incarne dans la troupe d'acteurs ou dans les marionnettes du manipulateur. Par elle, s'instaure un ensemble de techniques, de conventions, de traditions qui instituent le théâtre. Elle appelle une gestuelle, des jeux de scènes, des situations, autorise une complexité d'intrigue, fournit des lieux secrets, offre de multiples possibilités à l'imagination des acteurs³⁶⁴.

Il convient, en suivant le même auteur, de commenter les quelques rares images du jeu des marionnettes que le Moyen Age nous a transmises.



Miniature du Manuscrit de Landsberg (XII^e siècle)
Hortus deliciarum, encyclopédie commandée par l'abbesse Hérade de Landsberg

La plus vieille représentation de marionnettes, une miniature de l'*Hortus deliciarum* d'Hérade de Landsberg, abbesse, présente un étrange *ludus monstrorum* : Deux joueurs (dans ce cas, il reste à préciser le sens de ce mot) mettent en mouvement, grâce à deux cordes tendues qui se croisent entre leurs personnages, deux chevaliers, sans doute de bois, articulés, en plein combat à l'épée. Le but du jeu, ici, est-il peu ou prou dramatique ?

³⁶⁴

Ibid., p. 50.

Au XIII^e siècle, les marionnettes sont plusieurs fois mentionnées. On les rencontre dans les talents que Guiraut de Cabreira souhaiterait trouver chez son jongleur Cabra : (...) il devra "trouver" et "tomber", jouer aux dés, jongler avec des pommes et des couteaux, imiter le chant des oiseaux, faire aller les marionnettes, jouer des instruments de toutes sortes, sauter dans des cerceaux (□)" Deux juristes du début du XIII^e siècle, (□) parlent de marionnettes et mentionnent la *scena*. Accursius donne la définition suivante : "La scena est un lieu ombragé fait de rideaux ; elle est placée dans un lieu public ou privé et on l'appelle scena à cause de "scenen" qui signifie une corde, parce que les jongleurs actionnent des chevaux avec une corde et autres choses semblables"³⁶⁵.

Ce sont des marionnettes à gaine qu'on retrouve dans un même manuscrit avec des miniatures, dans *Le Roman d'Alexandre* de la Bibliothèque bodlaïenne d'Oxford³⁶⁶.



Castelet et marionnettes à gaine,
Enluminure d'un manuscrit, en picard de 1344
(Voir note précédente)

Michel Rousse fait remarquer à propos de ces deux miniatures (feuillet 54 v et feuillet 76 r) qu'on peut y :

(□) constater d'une part la constance de la structure du castelet du Moyen Age à nos jours, d'autre part une parenté certaine entre ce castelet et la *scena*. (□) Il est, sur chacune des miniatures, délimité par une structure en bois, en forme d'arceau au-dessus et qui, en bas, est à l'imitation du sommet d'une muraille de château : on y voit des créneaux, du moins au feuillet 76 r, et les montants latéraux de cette structure comportent deux tours crénelées qui avancent en saillie vers le public. Le nom de castelet dont on désigne encore

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 45, 46.

³⁶⁶ ANONYME, *Li Romans d'Alexandre*, a callotype fac-simile of ms Bodley 264, Oxford 1937. "Che livre fu perfaiz de le enluminure au XVIII jour d'avryl par Jehan de Grise, l'an de grâce M. CCC. XIIIij".

aujourd'hui cette structure, atteste la permanence d'une tradition déjà en place au début du XIV^e siècle³⁶⁷.

Il conclut cette réflexion, avec quelques remarques sur l'aire de jeu que constituent la *scena* comme le castelet, pour soulever une intéressante hypothèse :

On pourrait même se demander si la marionnette n'a pas été le modèle auquel les érudits médiévaux ont songé lorsqu'ils avaient à concevoir la fonction du poète récitant le texte que devaient illustrer les mimes : n'est-ce pas là exactement ce qui se passe dans le cas du manipulateur et de ses marionnettes ?³⁶⁸

4- La trace des règles de jeu du castelet



Facteur de marionnettes. Gravure sur bois de Jehan de Grise, dans *Li romans du bon roi Alexandre*, XIV^e siècle. Bodleian Library, Oxford.

Quelques rares miniatures et représentations de marionnettes (à gaine mais aussi à tringle pour un sculpteur en action) attestent de la présence d'une forme artistique comme solution possible à l'existence d'un art dramatique ne disposant pas de lieux fixes, de moyens importants, ni de nombreux comédiens. Michel Rousse évoque, avec des arguments solides, la possibilité que des fabliaux aient pu être la trace, parvenue jusqu'à nous, de formes théâtrales transformées en contes, récits, et dans lesquels les dialogues restent prédominants. Nous avons vu qu'*Aucassin et Nicolette* pourrait être

³⁶⁷
³⁶⁸

Michel ROUSSE, *La Scène et tréteaux* □ *op. cit.*, p. 47.
Ibid., p. 48.

la seule *chantefable* conservée (ou simplement écrite), l'œuvre d'un auteur fin connaisseur d'un genre populaire qu'il parodie tout en lui donnant ses lettres de noblesse. Si la *chantefable* a bien un rapport à la marionnette, tout un répertoire a pu disparaître sans laisser de trace en France, à cette exception près. Adam de la Halle, Jean Bodel et les oeuvres théâtrales arrageoises ont pu constituer la trace riche mais mince d'une énorme activité dramatique.

Le fabliau *Estormi* comporte une importante marque de parties dialoguées. Les répliques s'enchaînent rapidement et l'on y trouve un nombre important de "rimes mnémoniques" (la dernière rime d'une réplique et la première de celle qui lui répond se correspondent). Les incises, indiquant à qui il convient d'attribuer telle réplique ou telle autre, semblent faibles et varient selon les manuscrits. Variations de jongleurs capables de "jouer", seuls, un fabliau ? Variantes de copistes ? De nombreuses indications dans le texte correspondent aux règles de jeu sur la *scena* :

L'endroit où Jehan se cache est le "solier" (v.69) et quand Yfame s'en va, le dialogue nous a indiqué qu'il va trouver les prêtres (v. 74-78). De même, lorsque la nièce va chercher Estormi, elle annonce qu'il est à la taverne et que la prochaine scène s'y déroulera donc³⁶⁹.

Les personnages se cachent souvent, jeu classique sur la *scena*, soit derrière le rideau de fond ("sous le degré"), soit au-dessus ("*la sus*", "*en cel solier*").

Un élément important et étrange apparaît dans ce texte. Lorsque Jehan, furieux du comportement des prêtres les tue de sa massue, leurs cadavres sont installés debout. Michel Rousse décrit cet épisode, en s'appuyant sur le texte présenté par Philippe Ménard :

Lorque le mari tue le premier prêtre :
"En sa cort l'enporta errant,
si l'a drécié tout maintenant
à la paroi de son bercil"³⁷⁰
Il met le second à côté du premier :
"mes miex vaut compaignon que nient !"

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 280.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.182, 283, (Michel Rousse cite Philippe MENARD, *Fabliaux français du Moyen Age*, Trad. et présentation Ph. Ménard, T.I, Droz, 1979, *Estormi*, p. 29 à 46).

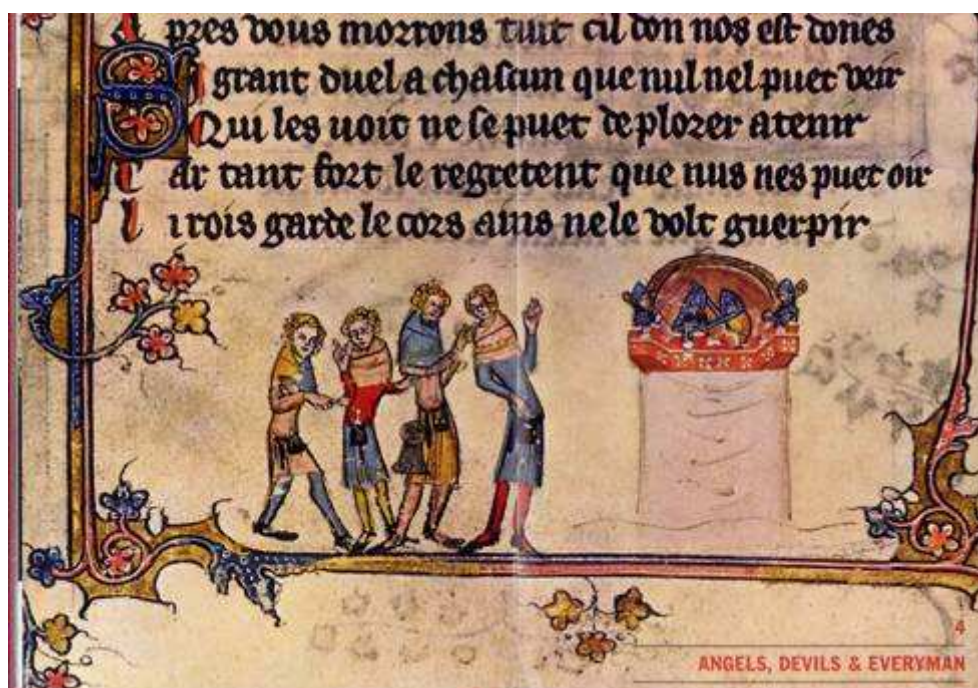
(□) Le troisième trouve place ailleurs dans la même position : "si le dreça delez la porte".

A chaque mouvement (pour mettre les cadavres à la fosse par exemple), on note que le cadavre reste dressé ! Rien de tout cela ne présente d'intérêt dans un récit mais pourrait correspondre à la nature même du spectacle. Les cadavres peuvent être des mannequins... seulement lorsqu'ils sont passés de vie à trépas : il faut donc 7 acteurs pour jouer ce texte ! Si les personnages des prêtres sont des marionnettes à gaine on peut les accrocher à un piton : la gaine se vide de leur corps (la main du marionnettiste) et il subsiste une guenille tout à fait privée de vie ! Deux marionnettistes suffisent sans doute, dès lors, pour faire vivre (et mourir) les 7 personnages. Accrocher ces marionnettes à gaine permet de conserver, à la vue du spectateur et à portée des personnages qui vont les déplacer, les évacuer, les mettre en fosse... des rôles que la mort n'a pas privé de présence scénique. Théoriquement, une marionnette qui sort de scène va "s'accrocher". A l'opéra chinois, celui qui a achevé son rôle dans la pièce "va s'accrocher" car le langage des marionnettistes, dont l'opéra est l'héritier, persiste. Jehan a envoyé les prêtres se faire pendre. Mieux encore, le texte peut indiquer que les cadavres sont accrochés dans les avancées (les tours) qui encadrent la scène du castelet. Mis à la fosse, il se peut que les cadavres, dans leur chute, provoquent un mouvement sous la "bande" à travers les tissus qui ferment l'espace sous la scène. Michel Rousse³⁷¹, avec quelques vers d'*Estormi* nous permet de visualiser ce qui aurait pu se passer concrètement sur la scène : "Et li autres prestres resaut" (v. 140). Presqu'un ballet de fantômes. Estormi se saisit du cadavre de façon étrange : "Au prestre vint, par les oreilles / l'aert puis par le goitron" (v. 458-459). Comment, avec ses deux mains, la marionnette à gaine pourrait-elle saisir une autre marionnette à gaine ? Seule la tête ne lui glissera pas entre les mains ! On ne voit pas quel sens pourrait avoir les quelques vers cités s'ils ne renvoient pas à la manipulation de marionnette à gaine.

³⁷¹

Ibid., p. 285.

Il s'est souvent affirmé une tendance, devant l'échec des interprétations d'un texte du Moyen Age, à considérer qu'une erreur de copiste aurait pu amener à cette situation. Poser des morts sur scène, sauf à envisager qu'une histoire à dormir debout ait pu être prise au pied de la lettre (mais la marionnette à gaine n'a pas de pied ni de jambe, ce qui ajouterait encore au comique de la situation !), semble *a priori* absurde sur une scène de théâtre. Si l'on envisage que la *scena* est un castelet, les comédiens des marionnettes à gaine, cela devient possible et relève tout autant du théâtre.



Miniature de Jehan de Grise
Li romans du bon roi d'Alexandre, Bodleian Library, Oxford, MS 264, folio 76r.
 in Bil Baird, *The Art of the Puppet*, Ridge Press, 1965.

On a souvent considéré que le théâtre de marionnettes trouvait ses racines dans les mystères du Moyen Age, cru qu'une pièce des montreurs de marionnettes foraines du XIX^e siècle, *La Tentation de Saint Antoine*, en était un bel exemple, alors qu'elle date du XVIII^e siècle. *Les Nativités* et crèches animées apparaissent tardivement en France, au mieux aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mais la réflexion sur la *scena* permet de supposer, comme le fait Michel Rousse, qu'on puisse inverser le propos. La structure de jeu castelet-*scena* et la marionnette pourraient être à la source d'un courant théâtral qui débouchera sur la farce et qui aurait pu, avec la

souplesse d'une structure légère, être très présent en ne laissant pas la marque, forte, des mystères. On remarquera que ce qui pouvait relever de la marionnette se situe surtout dans le domaine de la satire, de la parodie, du rire. Cela amènerait donc à la farce. Par ailleurs, dans l'interprétation de Michel Rousse, à propos du fabliau d'*Estormi*, la marionnette a un rapport marqué à la mort. Elle la joue admirablement bien quand la vie la quitte, quand la main sort de la gaine pour ne laisser qu'une forme vide, sans parole ni mouvement. Lorsque ne subsiste de lui qu'une défroque, le personnage est perdu " corps et âme" faute de présence d'une main en lui, d'un index dans sa tête. Evoquer le continent du théâtre d'animation dans le monde dramatique ne se réduit pas à traiter de la manipulation et du rôle de l'index, sauf à penser, comme les Chinois, que, lorsque le sage montre la lune, l'idiote regarde le doigt.

Les images évoquées autour du règne de Charles le Fol, celles de la fête des fous, les fêtes magnifiques qui furent les "entrées" dans les villes, les grands événements politiques ou religieux, sans même parler des dates importantes d'une existence majoritairement rythmée, à l'époque, par les saisons, les éléments marquants et donc festifs du calendrier agricole, tout cela se traduit par la présence permanente de la théâtralité dans l'espace public. Un événement comme la mort de Jean sans Peur, dans la construction même de sa scénographie, relève de la tragédie. On voit nettement apparaître, ainsi que dans l'épisode du Bal des Ardents, la théâtralité, même si on ne dispose pas d'un texte de pièce pas plus qu'on n'en possède pour les morceaux joués sur les *eschafauts* des "entrées" dans les villes. Pas de texte, non plus, et donc pas de trace matérielle avec les farces pour marionnettes sur la *scena*-castelet qui aurait pu anticiper la structure de jeu des pièces que nous connaissons par des écrits. L'art de la marionnette, avare de traces écrites, d'auteurs, est peu entré dans l'histoire malgré quelques rares exceptions. Des conditions historiques particulières font apparaître un symbole, une représentation totémique, un arbre sacré à la gloire d'un art. Il y a tout lieu de penser que la partie visible est minime par rapport à la réalité. Sans débattre, à perte de vue, sur

l'antériorité possible du *castelet* sur la *scena* de la farce et sur la façon dont les comédiens auraient pu imiter les marionnettes, la réflexion sur l'histoire du théâtre ne peut être menée en présupposant que le théâtre de marionnettes constitue une catégorie à part.

VI

rites de fécondité et de fertilité : des saints farceurs aux épouvantails

Les saints facétieux abondent dans les farces...et dans la religion populaire. Saint Guignolet, au bâton fécondant (sa "cheville merveilleuse"), d'autres personnages des cultes de fécondité et de fertilité, par la médiation des épouvantails et des mannequins de charivari, auraient-ils pu générer des formes proto- théâtrales ? Jacques-Antoine Dulaure, dans sa recherche sur les divinités génératrices, marque une étape, bien située dans le temps, de cette réflexion. L'épouvantail, proche de la marotte, a pu, en Europe, et dans de nombreuses cultures du monde, être à la source de rites de fertilité et de fécondité débouchant sur le jeu de la marionnette. Des traces nombreuses en subsistent. En France, comme en Chine, la religion populaire a-t-elle pu entretenir une relation avec des formes de la marionnette. ?

Saint Guignolet (ou Guinolé, ou Guignelai, ou Guénolé, ou Guingalais, ou Gunolo, ou Vennolé, ou Winwaloeus, ou Guingaloeus, ou Guingalois, ou Gigole, ou Viguevaly, ou Gignole, ou Guignefort, ou Gengoul, ou Guenette, ou Genitus □ et son fils saint Genoulfe) : une belle brochette (pardon pour cette image infernale !) de saints dont les noms ont pu être expliqués de façon astucieuse, même complaisante, dans des monographies et des écrits sur tel village, telle église, une "tradition folklorique". Légendes, récits sur d'anciennes pratiques, étymologies plus ou moins fantaisistes ont pu être mis en avant. La relation claire, fantasmée ou sublimée à des rites de fécondité, apparaît nettement, dès lors qu'on analyse un phénomène comme ensemble riche de multiples variantes. On n'échappe guère à la marque du latin *gignere* (= engendrer), tant la relation aux cultes de fécondité est forte et marquée, malgré quelques tentatives de maquillage pudiques et probablement tardives.

Ces saints n'ont, certes pas, été mis en vedette par l'église catholique de Rome. Mais on sent bien qu'une tolérance s'est manifestée, qu'un syncrétisme entre de vieux fonds religieux et le christianisme n'a pas été, tout au moins, contrarié. La Réforme et la Contre-Réforme, l'esprit des Lumières ont amené à une quasi-extinction de l'expression visible de pratiques persistantes.

Sur ce thème, l'ouvrage de Jacques-Antoine Dulaure³⁷², publié en 1805, marque fortement une première étape. L'auteur, rationaliste, membre de la Convention, situe son travail parallèlement, et dans un point de vue nettement antagonique, au *Génie du christianisme* de Chateaubriand publié en 1802, dans la perspective de montrer que la culture de la France, sans nier sa relation à l'histoire chrétienne, a puisé à diverses sources et a su conserver la marque du paganisme. Vieux débat qui est réapparu lorsqu'il s'est agit de vouloir faire acter dans les textes fondamentaux, "les racines chrétiennes de l'Europe". Le texte de

³⁷² Jacques-Antoine DULAURE, *Le Culte du phallus chez les Anciens et les Modernes. Les divinités génératrices* (1805), Bibliothèque Marabout, Verviers, 1974.

Dulaure fut souvent considéré comme antichrétien mais les réformateurs comme les acteurs de la Contre-Réforme avaient, eux aussi, largement rejeté le "paganisme" dont ils notaient la marque dans des pratiques de chrétiens, particulièrement celles liées à la fécondité et à la fertilité, sujets sensibles. Il va de soi que ces questions doivent être abordées autrement que du point de vue du théologien, en s'abstenant de qualifier de "bon ou mauvais chrétien" celui qui se livre à des rites ou des pratiques relevant du "christianisme populaire". Avant même de se risquer à décrire les origines et les filiations pré-chrétiennes, il convient, au moins, de décrire des pratiques que de nombreux auteurs trop pudiques, ou craignant de s'entendre désigner comme pornographes, évitent de livrer sans détour à leurs lecteurs.

De ce point de vue, l'énorme travail de Jacques Merceron³⁷³ se donne pour but de décrire une réalité, sans se refuser à exposer des faits dans leur crudité, en se contentant, parfois, de baigner le propos dans une vision amusée et humoristique. Dans un ouvrage de près de 1300 pages, 170 d'entre elles traitent des saints de la fécondité (géniteurs, marieurs et accoucheurs), saints grivois et saints obscènes et ont apporté une riche matière à notre recherche avec "Saint Guignolé et sa cheville merveilleuse", par exemple, même si le chapitre "Grande bouffe, carnaval et confréries" avec Saint Pansart (dans son statut de personnage de charivari ou d'épouvantail) n'a pas manqué d'attirer l'attention.

Il est très rare que des croyances, des rites, des pratiques puissent trouver une origine incontestable, même s'ils sont, ici ou là, attestés formellement à une époque précise. Les formules habituelles, "on peut supposer", pour fonder une démarche permettant de définir comme païenne, celtique, shamanique, romaine... telle ou telle croyance, sont, bien sûr, fragiles. Les "datations" renvoient souvent à la vague indication de la "nuit des

³⁷³ Jacques E. MERCERON, *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires, facétieux et substitués en France et en Belgique francophone du Moyen Âge à nos jours (Traditions et Dévotions populaires □ Littérature □ Argot) suivi d'un Répertoire Raisonnable des dévotions et patronages par calembour*, Editions du Seuil, Paris, 2002.

temps", autrement dit "à la Saint Glinglin", pour rester dans notre sujet !

Parmi les sources, essentiellement des facéties, liées à la naissance d'un certain nombre de saints, on ne manquera pas de s'intéresser aux fabliaux et aux textes des farces de la fin du Moyen Age qui puisent, là, un procédé comique répondant logiquement à la culture partagée par le public de l'époque.

A- Aux sources de la sainteté

Jacques Merceron décrit la technique utilisée pour définir le pouvoir du nom sacré et la conception utilitaire du saint :

On constate trois types de démarches linguistiques dans la thérapeutique hagiographique populaire : 1) utiliser le nom disponible d'un saint officiel ; 2) déformer le nom d'un saint officiel (calembour, substitution) ; 3) inventer un nom (saint imaginaire) sans compter toutes les solutions intermédiaires ou hybrides³⁷⁴.

Jacques Merceron précise, ensuite, l'échantillonnage des principales syllabes pour la sexualité / fertilité / vitalité :

Les syllabes vi (Répertoire, Saint Vit ou Guy, Saint Vital, Sainte Vitaline, Saint Vivant, Sainte Vivine), gui (Répertoire, Saint Guidon ou Widon), guigu (sect.2, Saint Guignolet ; sect.8, Guinefort, s.v. Saône-et-Loire), quin / quine □ (sect.2 Saints Arquin, Frusquin, Quenet, Quinaut, Quinebault, Quinefort (= Guinefort), etc... et Répertoire Saint Quintien)³⁷⁵.

Il convient d'ajouter, à l'idée de jeu sur le nom ou les qualités d'un saint et à celle du besoin de répondre à une attente des fidèles, qu'il peut s'agir d'une erreur d'interprétation. Jean-Claude Schmitt³⁷⁶ montre comment un récit légendaire dans lequel un lévrier défend contre un serpent un enfant laissé seul par son père, un chevalier, perd une partie de son sens, à la suite de la disparition d'un élément logique du récit. Le père, tue le chien car il le prend pour l'agresseur du bébé. Cela amène à une confusion. Héros et martyr, l'animal devient saint à Châtillon sur Chalaronne, fait attesté au XIII^e siècle.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁷⁵ *Ibid.*, p.26, 27.

³⁷⁶ Jean-Claude SCHMITT *Le Saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, Flammarion, 1979.

La probable source littéraire d'un conte, qui prend une fonction de récit mythique fondant une pratique, voit, ici, un de ses motifs se transformer ou s'interpréter de façon différente. Un animal prend place, comme saint, au centre d'un culte. Le rite, lui, est bien réel, à tel point que même si Etienne de Bourbon, dominicain qui enquête et laisse un souvenir précis des pratiques autour de ce saint guérisseur d'enfants et tente de les faire disparaître définitivement, échoue incontestablement. A la fin du XIX^e siècle, au début du XX^e siècle, on amène encore des enfants sur le site consacré à Guinefort, le Saint Lévrier. Jacques Merceron évoque longuement saint Guinefort (ou Guinefort), saint géniteur dans de nombreuses régions de France³⁷⁷.

Jacques Merceron apporte de nombreux éléments concernant les sources littéraires des saints évoqués dans son ouvrage :

S'ils sont le plus souvent des créations anonymes, les saints imaginaires et substitués du Moyen Age ont néanmoins parfois été inventés ou popularisés par des auteurs célèbres. C'est ainsi que le poète Eustache Deschamps (1346-1406), dans son *Miroir de Mariage* évoque un certain saint Espoint (Sect.8), tandis que Guillaume Coquillart fils (ca. 1452-1510) rapporte les grivoises aventures de *Maître Bidault de Cullebutte* et connaît une église de la Sainte-Cheville (Sect.2). Un certain nombre de ces saints imaginaires et facétieux trouvent aussi leur origine dans le "sermon joyeux", un genre littéraire des XV^e et XVI^e siècles qui se situe à la limite de la création anonyme et personnelle (cf. Merceron 1998). C'est à ce genre que se rattache le phallique saint Billouart dans un sermon joyeux du même nom (Sect. 2) dû à la verve du grand rhétoricien et bientôt chanoine Jean Molinet (1435-1507). Anonymes sont en revanche le *Sermon joyeux de la vie de saint Oignon* et le *Sermon fort joyeux de saint Raisin* (Sect. 1). Les saints facétieux se multiplient aussi dans les farces, dits et sotties des XV^e et XVI^e siècles³⁷⁸.

Les sources littéraires, nombreuses, seront évoquées à propos de chaque saint. Saint Pansard et la "passion alimentaire", les trois jours gras de Carnaval qui précèdent le Carême se composent d'une phase d'engloutissement (Saint Gobeau, Sainte Gobine), puis d'une autre de gonflement dans laquelle trône Saint Pansart, avant d'aboutir à la fin du vieux bonhomme Carnaval qui éclate, est brûlé. Saint Crevard, avec l'accouchement masculin du

³⁷⁷ Jacques E. MERCERON, *Dictionnaire des saints* □, *op. cit.*, p. 607 à 614 et p. 426 à 430 (pour Guinefort puis pour Guinefort, saints cités, par ailleurs, dans de nombreuses autres pages auxquelles renvoie l'index des saints et saintes).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

vieux bonhomme Carnaval devient, pour clore ces journées, l' "Enfant de Carnaval". L'expression "faire fête à Saint Pançart" apparaît avec le sens de "se remplir la panse", dans le premier quart du XIII^e siècle. Jean Molinet (1435-1507), dans son *Nouveau Calendrier*³⁷⁹ de la seconde moitié du XVI^e siècle, l'appellera Saint Panchart :

Après soupper les gros gourmans
Feront feste des sept dormans ;
Si feront ceux de Saint Laffart
Solennité de Saint Panchart. (v. 91-94)³⁸⁰

A Valenciennes, à la fin du XVII^e siècle, on retrouve le personnage sous le nom de Panche à Brouette (ou Pancha Brouette). Il prend l'allure de Polichinelle, traîne, sur une brouette, un ventre énorme et proéminent, comme Gambrinus. Il finissait noyé par les *broutteux* ("brouetteurs" constitués en corporation en 1522-1523). Panche à Brouette est, en effet, un mannequin-géant qui disparaîtra en 1824. On trouve, assez souvent, dans la France du Nord et en Belgique une quête de Saint Panchard, le plus souvent à Mardi-Gras. Parfois, le Saint Panchard est un enfant déguisé, ailleurs, un mannequin comme à Angre dans le Hainaut belge :

Des jeunes gens, grossièrement travestis, portaient sur leurs épaule "un homme de paille", également costumé et dont la tête recouverte d'un masque confectionné avec des déchets de guipure, était coiffée d'un grand chapeau. Ainsi affublé, ce mannequin ressemblait assez bien à un épouvantail. Le plus souvent, celui des compagnons -le plus jeune- qui portait le panier aux provisions était vêtu en femme³⁸¹.

On remarquera que, dans la Somme, "Sin Panchar" est un "homme de paille". Il est généralement brûlé sur la place du village le jour du Mardi-Gras. A Molliens-au-Bois le mannequin vivant Sin Pansar :

(□) est le nom fantaisiste que l'on attribuait au Mardi-Gras à un simple d'esprit à qui l'on jouait mille tours avant de l'habiller de paille,

³⁷⁹ Jean MOLINET, *Nouveau Calendrier*, Ed. N. Dupire, 1937.

³⁸⁰ *Ibid.*, II, 543 vers 91, 94, cité par Jacques Merceron in *Dictionnaire des saints* □ .p. 104, 105.

³⁸¹ Jacques E. MERCERON, *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires* □ , *op.cit.*, p. 122, 123.

de l'enflammer et de le jeter dans la mare pour éteindre le feu et éviter le pire³⁸².

A Vauchelles-lès-Authie, dans la Somme, Sin Panchar désigne seulement un épouvantail (à la place du mot picard habituel, *épeutnar*). Ce fait semble indiquer la proximité de la représentation du personnage avec le mannequin de charivari, l'un comme l'autre côtoyant la forme de marotte-épouvantail.

Le personnage s'enrichit donc des caractéristiques propres à la culture carnavalesque et au personnage de Polichinelle qui, lui-même, hérite d'attributs caractéristiques du fou (costume biparti jaune et vert en particulier). Il côtoie, également, l'image de Gambrinus liée à celle des brasseurs de bière du Nord de la France et de Belgique, ce qui ne suppose en rien de voir là une filiation avec des traditions païennes. L'idée de mort et de régénérescence parcourt tout ce processus, celui du combat entre Carnaval et Carême.

1- Saints "farceurs"

Le titre de "Saint farceur" pourrait avantageusement remplacer celui de "Saint facétieux" qu'utilise Jacques Merceron. En effet, les farces de la fin du Moyen Age ou de la Renaissance citent régulièrement ces saints dans l'objectif de provoquer le rire avec un procédé facile et assuré. Saint Bidault est souvent mentionné dans les farces médiévales. Bidault est l'un d'un des noms variés du sexe masculin.

Maître Bidault de Cullebute (Saint Bidault), chanoine de Sainte Bazille, figure dans *Enquête d'entre la Simple et la Rusée*³⁸³, parodie basochienne grivoise de Guillaume Coquillart fils (1479) :

Vénérationnable personne et juste,
Maistre Bidault de Cullebute,
Chappellain d'emmanche faucille,
Grant abbateur de prime huche,

³⁸² *Ibid.*, (se référant à René Debrie), p. 125.

³⁸³ Guillaume COQUILLART, "Enquête d'entre la Simple et la Rusée", in *Guillaume Coquillart, Œuvres, suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, par Jacques M. J. Freeman, Droz, 1975.

Chanoine de longue babutte,
Et curé de sainte Bazille,
Hospitalier de mainte fille,
Doyen de pas la belle drille,
Archiprestre d'escaille noix,
Archidiaque de trousse quille,
En l'esglise de sainte Cheville,
Sur le pais de Masconnois³⁸⁴.

On se dispensera d'un long commentaire de ce texte dont chaque mot, ou presque, est chargé de signification sexuelle. Dans *La Farce du Chaudronnier*, Saint Coquilbault est cité sous la forme suivante :

La femme - Et se suis mon, Saint Coquilbault
L'homme - Noz truye !
(et oui, par Saint Couille-le-beau ! Vieille truie³⁸⁵!

On comprend bien que le saint homme sert, ici, uniquement d'argument pour faire rire. Dans l'ouvrage, *Les Sots nouveaulx, farcez, couvez* qui semble dater de 1511 à 1513, cité par Jacques Merceron, un sot veut aller chercher son "Saint Alivergaut" :

Personne mis à part Ida Nelson, ne semble avoir fourni d'explication au nom singulier de ce saint. Dans le cadre de son *Essai d'interprétation homosexuelle des sotties moyenâgeuses* (1977 : 30), elle déclare que cet Alivergaut fait allusion aux pratiques du royaume de Sodome. Elle fait dériver ce mot d'aliver "anus" (variantes : oliver, olivier, olivet, oignon) et de Gault "coq", mais aussi "pénis", emblème de la virilité. Remarquons toutefois qu'on pourrait aussi tout simplement lire dans ce nom le mot verge. Pour Ida Nelson, il s'agit d'une "marotte phallique" rappelant que les phallus en cuir étaient déjà arborés par les fous de l'Antiquité romaine lors des représentations théâtrales et par les phallophores grecs. Au Moyen Age, les fous des sociétés joyeuses arboraient aussi sur leurs bonnets à oreilles d'ânes des phallus (remplacés aussi par des besicles, également sexuelles)³⁸⁶.

B- Saint Guignolet (Guinolé, Guingalais, Vennolé, Gunolo □)

Pourrait-il y avoir une relation entre le personnage de Guignol et un saint qui n'est pas facétieux, ne semble pas être une invention

³⁸⁴ Guillaume COQUILLART, *Enquête d'entre la Simple et la Rusée*, cité par J.E. Merceron in *Dictionnaire des saints* □ *op.cit.*, p. 172.

³⁸⁵ Anonyme, "La Farce du Chaudronnier", *Recueil de farces*, tome III, Droz, 1999, annoté et commenté par André Tissier, vers 17, 18 p.28.

³⁸⁶ Jacques MERCERON, *Dictionnaire des saints* □ , *op.cit.*, p. 155.

issue d'une farce, d'un texte d'auteur, de clerc en manque de jeux d'esprit ? Un public, des femmes essentiellement, a pratiqué des rites de fécondité et attendu des résultats tangibles. Des prêtres ont accepté, bon gré mal gré, la présence de ce saint, la venue à l'église de fidèles se livrant à des actes qui pouvaient paraître déplacés dans un tel lieu et en vertu de la morale sexuelle.

Comment des rites de fécondité autour de ce saint auraient-ils pu amener à ce que le nom de Guignol en vienne à désigner une marionnette dont on semble connaître l'identité lyonnaise, l'acte de naissance, la paternité ?

De nombreux faits s'avèrent troublants. L'histoire officielle repose sur des éléments très fragiles, voire contradictoires. Son histoire parisienne semble laisser croire que Guignol aurait pu avoir une "double vie" dans la capitale nationale et dans la capitale des Gaules.

Sans rien vouloir enlever à Laurent Mourguet, à la ville de Lyon, la remise en cause de certitudes, à l'évidence peu fondées, ne relève pas du sacrilège. A la légende dorée, il s'agit de substituer des hypothèses et de considérer le doute comme une attitude plus productive que la foi naïve.

1- Un saint géniteur

Saint Foutin, Saint Phallier, Saint Freluchon et Saint Guignolet relèvent de l'espèce des saints géniteurs. Pour certains d'entre eux leur nom est en relation directe avec leur fonction ou leurs vertus. Le cas de Guignolet est notoirement plus complexe, de ce fait, plus riche que celui de ses confrères.

Le saint semble marqué par des origines bretonnes. Saint Guénolé (fêté le 3 mars, latin *Guinoleus*) fut le premier abbé de Landévennec, dans le Finistère, en 480 ou 485 et serait mort le 3 mars 504. Le passage de Guénolé à Guignolet peut s'expliquer par une volonté de côtoyer le latin *gignere* pour "engendrer" en mettant en évidence le radical "gi(g)ne". Ce glissement est bien proche du calembour. Dulaure cite également des variantes : Guingalais,

Gunolo, Venrolé, Winwaloeus, Guingaloeus. Ajoutons à la liste Saint Guignelai, dans les Charentes.

Rien n'interdit de penser, dans le domaine des cultes de fécondité, qu'on ait voulu faire coïncider le nom du saint avec la dénomination des "pierres guingues" liées à ces pratiques. Guignolé agit aussi sur la fertilité du sol et son nom peut aussi venir de *gwen o/ é* (il est tout blanc) pour sa capacité à faire blanchir et murir les moissons. Jacques Merceron ajoute encore quelques éléments pittoresques à cette réflexion sur le nom du personnage :

A Carnac dans sa chapelle de Koétatouss, on le priait pour avoir des pommes (c'est lui qui avait introduit ce fruit en Armorique). Par un autre jeu de mot sur son nom, il était le protecteur des cerises (environ de Ploërmel). A Taupont, aux Rogations, les recteurs ajoutaient aux prières liturgiques : "Saint Guignolé protégez nos guignes" et les assistants répondaient : "et nos gros bigarriaux"³⁸⁷.

Jacques-Antoine Dulaure donne une description à la fois pudique, prudente et amusée du culte :

Dans les environs de Brest, à l'extrémité du vallon où coule la rivière de Penfel, était la chapelle du fameux saint Guignolé ou Guingalais. Le signe phallique de ce saint consistait dans une longue cheville de bois qui traversait sa statue d'outre en outre et se montrait en avant, d'une manière très saillante. Les dévotes du pays agissaient avec Saint Guignolé comme celles du Puy avec Saint Guerlichon. Elles raclaient dévotement l'extrémité de cette cheville miraculeuse et cette raclure, mêlée avec de l'eau, composait un puissant antidote à la stérilité. Lorsque par cette cérémonie souvent répétée, la cheville était usée, un coup de maillet donné par derrière le saint la faisait aussitôt ressortir en avant. Ainsi, toujours raclée, elle ne paraissait point diminuer. Le coup de maillet faisait le miracle³⁸⁸.

Jacques Merceron apporte quelques précisions à la description de Dulaure :

Les femmes désespérées de n'avoir pas d'enfant prenaient le chemin du prieuré de Lambézellec (commune de Brest) situé au fond de la rade de Brest, à l'extrémité du vallon où coule la rivière de Penfeld. Jean-Baptiste Harmand qui visita la petite chapelle en 1794 précise qu'elle se situait "au-delà des fortifications en remontant la rivière (□) auprès d'une fontaine et d'un petit bois qui couvre la colline". (□) La statue de pierre avait la particularité de comporter un énorme phallus formant une saillie bien visible et qui était en fait une longue cheville de bois traversant le corps de part en part. Lorsque Harmand visita la chapelle, celle-ci était déjà à moitié démolie et découverte. La statue

³⁸⁷

Ibid., p. 258.

³⁸⁸

Jacques-Antoine DULAURE, *Le Culte du phallus* □, *op. cit.*, p. 167.

gisait à terre, à l'extérieur, intacte toutefois "avec des réparations modernes qui (la lui) firent paraître encore plus scandaleuse" (□) Le culte a existé jusque vers le milieu du XVIII^e siècle puisque la chapelle fut réouverte vers la fin de ce même siècle ; le saint s'y trouvait encore. C'est alors qu'on dut "expulser" le saint et sa célèbre "cheville éternelle"³⁸⁹.

Citant Jacques Cambry³⁹⁰, Merceron ajoute quelques éléments qui traduisent bien la popularité du saint et de sa statue :

Je te fesne- Par la croix du chêne □ Un petit fil au bout □ Pour te fair' manquer ton coup" psalmodient malgré les conciles les écoliers de Penthièvre. L'écho de ses vertus porté gaillardement par les Marines de l'Etat, s'était répandu jusque dans la baie de Saint-Brieuc, le domaine natal du cadet des Fragan où les femmes pour s'assurer l'honneur d'être mères, ne craignaient pas de faire le pèlerinage au brestois Saint Guignolet³⁹¹

D'autres sources amènent Merceron à compléter ce tableau avec la variante "Saint Vignevalay", tandis qu'à Landévennec, près de Brest, les femmes stériles se frottent au "clou de Saint Guignolet" (le mot "clou" remplace ici "cheville"). Une "chapelle Saint Gignole" (Guénolé) est également citée, des pratiques plus pudiques mais de même valeur consistent à piquer des aiguilles dans le nez de Saint Guénolé. Une autre source décrit des rites de fécondité impliquant Saint Nicolas et ajoute que, vers 1850, on usait, de même, avec la statue de Saint Guénolé :

Jadis, au fond d'une chapelle des environs de Pleubian en Bretagne, le jour du pardon, un Saint Nicolas vermoulu se balançait au bout d'une corde jetée au travers d'une poutre et les paysannes soulevant tour à tour leurs jupes, se frottaient désespérément le ventre au fétiche fécondant³⁹².

Guignolet laisse des traces, au moins jusqu'au XVIII^e siècle, dans la Manche, en Picardie (avec un conte scatologique) dans la Seine-Maritime, l'Eure, la Sarthe, le Cher, la Haute-Loire, la Touraine et l'Anjou. Merceron cite une chanson de Carnaval de Saint Didier-la-

³⁸⁹ Jacques E. MERCERON, *Dictionnaire des saints* □ *op.cit.* p. 259-260.

³⁹⁰ Jacques CAMBRY, *Voyage dans le Finistère ou Etat de ce département en 1794-1795* T.II, Imprimerie-Librairie du Cercle social, 1799 (an VII), rééd Spézet, 1993.

³⁹¹ Jacques E. MERCERON, *Dictionnaire des saints* □ *op.cit.* p. 260.

³⁹² Claude SEIGNOLLE, *Les Evangiles du Diable selon la croyance populaire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, p. 142.

Séauve avec, pour source Christian et Marie-Claire Bertholet³⁹³.

Saint Guignolet s'en prend à la Carême :

Carême, antique et très-chaste Suzanne,
N'a tâté que du navet
Des Saints priape et guinolet,
Ou tout au plus le gros Raifort
Du très puissant Saint guinefort.

Cette chanson constitue un exemple de plus des liens qui existent entre le nom de Guignolet, le Carnaval (et donc Gargantua) et la sexualité.³⁹⁴

On remarquera que cette chanson marque les liens entre la culture carnavalesque, Gargantua et Saint Guignolet. On sait, d'après Rabelais, que Gargamelle porta Gargantua pendant 11 mois. Né un 3 février en Carnaval, il fut donc conçu un 3 mars, jour de la Saint Guénoilé-Guignolet.

2- Saint Guignolet et Guignol au théâtre

Il reste, bien sûr, à établir une relation entre Saint Guignolé et le personnage de Guignol. Il convient, à ce sujet, de restituer, avec une critique des sources, la biographie du personnage. Officiellement, Guignol est né des mains de Laurent Mourguet (1769-1844), fils de canuts qui a appris le métier dans l'atelier paternel... et le reste de son éducation a trouvé sa source dans la rue. Le 22 novembre 1788, il épouse Jeanne Esterle. Son acte de mariage prouve qu'il ne sait pas écrire :

Cet acte est signé des parents et témoins, "excepté l'un deux, le père de la fille et les époux pour ne savoir de ce enquis ." Il est probable d'ailleurs qu'il n'apprendra jamais. La signature des actes de baptême de ses enfants est maladroite et les rares lettres signées de sa main ont été écrites par l'écrivain public³⁹⁵.

nous dit Paul Fournel Peut-être Mourguet lisait-il. Sans doute fréquentait-il les "théâtres de société". Y jouait-il ? Très vite, il sera

³⁹³ Christian et Marie-Claire BERTHOLET, *Le carnaval de Saint-Didier-la Séauve-en-Velay*, Imprimerie Jeanne d'Arc, 1992.

³⁹³ Jacques MERCERON, *Dictionnaire des saints* □ *op.cit.*, p. 263.

³⁹³ Paul FOURNEL, *Guignol. Les Mourguet*, Seuil, 1995, p. 12.

marchand ambulant, le textile souffrant de l'instabilité créée par la Révolution. En 1897, il devient arracheur de dents. Il lie à cette activité celle de marionnettiste, le spectacle servant à détourner l'attention des douleurs du patient, comme le tambour à couvrir ses cris. Il choisit la marionnette à gaine, bien adaptée aux spectacles de rue, aux conditions de travail dans les *vogues*, fêtes annuelles "aux plaisirs" des villages. Le héros de l'époque est Polichinelle. Le style du héros qui n'a ni âge, ni métier, ni date de naissance, qui vit hors du temps, se moque de la mort, dans ses excès, la tue. Dans le jeu populaire en marionnette à gaine, le montreur de marionnettes joue souvent seul, Polichinelle dans une main, les autres personnages successivement dans l'autre, dialoguant avec le bossu qui va les faire danser grâce à son bâton, les faire fuir ou les tuer, tant il aime à pousser au plus loin les transgressions. Le spectacle est un rite dont les *punchmen* anglais nous donnent encore une image folklorisée. Laurent Mourguet va "inventer" Guignol qui n'est pas toujours un canut mais exerce une activité modeste, vit comme le petit peuple d'où provient son public. Le personnage comique n'est plus le "badin" de la farce de la fin du Moyen Age, plus naïf que profondément rusé il n'a rien à voir avec Polichinelle, cet Autre hors des règles et des conventions capable de tout transgresser sauf les règles de jeu du castelet, il n'est pas un "masque". Guignol devient personnage populaire qui ne provoque pas le rire, comme le "badin" de la farce, attendrissant tant il est proche du peuple, ou parce qu'il est Autre et peut tout se permettre et culbuter la réalité inacceptable. Guignol est le héros populaire, populaire par son public et populaire pour son public, juste un peu plus malin que la moyenne.

L'histoire officielle va fixer la biographie du personnage. Paul Fournel nous raconte, sans y croire, cette légende dorée :

A quelle date Guignol a-t-il exactement vu le jour ? La plupart des érudits en suivant Tancrède de Visan, penchent pour 1808. Cette date, arbitrairement retenue au moment des fêtes du "centenaire" en 1908 n'est guère contestée mais sans doute mal choisie. Guignol est peut-être plus tardif (□) Il n'y a pas de trace officielle d'un théâtre Guignol dans Lyon avant 1838 mais il est très probable que la

poupée existait déjà dans les années 1815-1820. Son rayonnement resta sans doute très modeste jusque dans les années trente³⁹⁶.

Or, à Paris, en 1818, un castelier parisien, Auguste Guentleur installe un théâtre de marionnettes, le *Théâtre de Guignolet*. A l'évidence, compte tenu des conditions de circulation de l'information à l'époque et le caractère discret et local de l'activité de Mourguet, rien ne permet de penser que Mourguet ou Guentleur aient pu s'influencer ou se plagier. Les tentatives connues de Lyonnais pour "réussir à Paris" sont bien plus tardives que la création du *Théâtre des Champs-Élysées* (Pierre Dumont, Victor-Napoléon Vuillermé-Dunand et Laurent Josserand, en 1866).

Quelques hypothèses sur l'origine de Guignol et de son nom méritent d'être citées. Jean-Baptiste Onofrio, magistrat lyonnais qui fit connaître des textes du répertoire "classique" de Guignol³⁹⁷ affirme qu'un voisin de Laurent Mourguet à qui il soumettait ses idées les trouvait souvent "guignolantes", soit "fort drôles". La formule utilisée en scène aurait été reprise par le public pour nommer ce personnage "guignolant". L'hypothèse de l'invention de Guignol, à partir des remarques attristées de trop rares spectateurs, alors que Polichinelle perdait son public ("c'est guignolant" dans le sens quasi opposé de "guigne" pour "manque de chance"), aurait pu amener en scène un personnage apte à porter chance : Guignol. On a évoqué, sans aucune preuve solide, un modèle vivant ayant porté le nom qui deviendra celui de la marionnette. Enfin, une origine italienne, également soutenue par Onofrio, ferait dériver le nom du héros lyonnais des marionnettes du nom de la ville de Chignolo, en Lombardie, un ouvrier lyonnais originaire de cette ville aurait pu porter, comme sobriquet, un nom marquant ses origines. Dans d'anciennes pièces, certains personnages auraient prononcé *Chignole* au lieu de Guignol... Tout cela est bien fragile.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 23, 24, 25.

³⁹⁷ Jean-Baptiste ONOFRIO, *Théâtre lyonnais de Guignol*, 2 vol. éd. Scheuring, Lyon, 1865-1870.

Enfin, Jean Toneli³⁹⁸ pense que le nom du personnage pourrait provenir de la pièce de Dorvigny, *Nitouche et Guignolet*. Mourguet semble avoir connu cette pièce et l'hypothèse n'a rien d'absurde, d'autant qu'elle vaudrait aussi pour le nom du personnage parisien. Il reste à savoir pourquoi Dorvigny a donné ce nom à un personnage de sa pièce.

Toutes les hypothèses se révèlent donc fragiles et celle de la relation à Saint Guénolé-Guignolet, avec son grand "bâton", sa relation aux mannequins de charivari, possède quelques arguments.

Le bâton de Guignol va donner quelques indications intéressantes, même si son caractère phallique ne démontre pas une filiation entre lui et le saint breton. Une pièce attribuée à Laurent Mourguet, et qui nous est connue par les manuscrits de Vuillermé-Dunand, marionnettiste lyonnais titulaire du rôle vedette d'une grande troupe qui succéda à celle du fondateur, porte pour titre *La racine merveilleuse. Fais me voir, Jérôme*.³⁹⁹ Il s'agit d'un texte communiqué au contrôle et portant le visa de censure du 14 janvier 1853. La racine en question n'est autre que ce gros bâton, grâce auquel Madelon, épouse de Guignol, va enfin cesser de "porter la culotte" et reconnaître la prééminence du mâle. Le même instrument a également porté le nom "d'éventail à bourriques" et aussi de "suc de pomme". Chaque fois la formule peut donner lieu à une interprétation érotique. On remarquera, qu'outre les relations traditionnelles de la pomme avec la sexualité et la fécondité, Saint Guignolé possède directement une relation à ce fruit. A Carnac, dans la chapelle de Koétatouss, des prières étaient récitées afin d'obtenir des pommes. Le saint, disciple de Saint Budoc, aurait apporté ce fruit en Armorique à partir de l'Irlande. Les Iles Fortunées où l'on connaît l'éternelle jeunesse, s'appelaient *Emain Abbach*, les "îles aux pommiers" ou "la pommeraie". L'île d'Avallon est la francisation du nom gaélique de ces îles.

³⁹⁸ Jean TONELI, *Origine du nom de Guignol*, Bulletin de la Société des Amis de Guignol, mars 1927, p. 8 à 10.

³⁹⁹ Laurent MOURGUET, *La Racine merveilleuse. Fais me voir, Jérôme*, (Transcription originale par Vuillermé-Dunand au Musée Gadagne de Lyon), in *Théâtre lyonnais de Guignol*, sans mention d'éditeur, ni de date d'édition, probablement vers 1910, p. 357 à 372.

C- Marmouset : caricature, épouvantail, idole, marionnette

Sans rejeter, *a priori*, une explication, souvent proche de l'évidence, qu'on n'aurait pas besoin de démontrer, et qui parfois tourne au dogme, d'autres pistes sont explorées. Marionnette viendrait de Marie (la Vierge, personnage central des natiuités cependant assez tardives). On ne peut exclure que le mot puisse être en relation avec *morio*, *morionis*, le pitre des fins de banquet des Latins. Sans réfuter le rapport de "marionnette" au prénom "Marie", il convient d'étudier "mariole", "mariolette", "marotte", de penser au personnage célèbre du *Jeu de Robin et Marion*⁴⁰⁰, Marion la Pautarde, chère à Villon, qui ont lourdement marqué l'imaginaire populaire français. Charles Magnin signale le premier usage du mot "marionnette" dans son sens moderne dans les *Serées de G Bouchet, sieur de Brocourt* (entre 1584 et 1608) :

Et luy vont dire qu'on trouvoit aux badineries, bastelleries et marionnettes, Tabary, Jehan des Vignes et Franc-à-Tripe, toujours boiteux, et le badin és farces de France, bossu faisant tous ces contrefaits quelques tours de champicerie sur les théâtres⁴⁰¹.

Il faut reconnaître à Charles Magnin, Conservateur des imprimés à la Bibliothèque Royale, son apport essentiel à l'étude d'un art qui a laissé peu de traces et amené fort peu de vraies recherches, d'avoir rassemblé une quantité étonnante de données à partir d'un collectage systématique des traces écrites. On le sait, les objets, les sources orales, la mémoire transmise sont rares, peu respectés, fragiles. Le collectage est long et fastidieux et reste, généralement, le fait de chercheurs concentrés sur une monographie.

Charles Magnin, à partir des traces écrites seules, a réuni la matière essentielle où les "historiens" de la marionnette ont puisé en se dispensant, souvent, d'un réel travail de recherche.

⁴⁰⁰ Adam de la HALLE, *Le Jeu de Robin et Marion*, Honoré Champion, 2008 (traduction du picard : Annette Brasseur-Péry).

⁴⁰¹ Charles MAGNIN, *Histoire des marionnettes en Europe* (1862), Slatkine Ressources, 1981, p.119.

Une remarque importante, dans son chapitre sur "les marionnettes en Angleterre", porte sur les noms anciens et nouveaux des marionnettes anglaises⁴⁰². Avant le XIV^e siècle et la généralisation de *puppet* on utilise *maumet* ou *mammet* qui "comme notre ancien vocable *marmouzet* a eu, originairement, le nom d'idole"⁴⁰³.

Il convenait de réfléchir, donc, sur le mot "marmouset", aujourd'hui désuet en français, mais dont nous allons voir que le rapprochement fait par Magnin avec l'anglais *maumet* est loin d'être infondé. Un mot très proche est signalé en picard : la *mumie*, pièce de linge suspendue à un arbre ou à une statue pour "fixer" le mal.⁴⁰⁴ Pour Calvin, en effet, le mot "marmouset" trouve le sens de "figurine", d' "idole". La rue des Marmouzets, à Paris, est évoquée par P.L. Jacob :

La rue des Marmouzets a dû certainement son nom à un hôtel, domus Marmosetorum, qui était orné de ces petites statues peintes et dorées que fabriquaient les tailleurs d'images, dans toute la simplicité de leur art, et qu'on prodiguait alors pour la décoration intérieure et extérieure des édifices. Etienne Pasquier cite des "marmousets qui sont encore au commencement de la chambre dorée du Parlement de Paris".

Que le mot, marmouset, soit dérivé de marmor, marbre, ou de marmous, singe, ou de marmot, variait peu de signification, en s'appliquant à des têtes fantastiques qui jettent de l'eau en fontaine, à des figures de ronde-bosse en pierre, en métal ou en bois, à des peintures, à des poupées, à des images de saints, et à des girouettes. Dans les réjouissances publiques de Paris, aux sacres, aux "entrées", aux mariages des rois et des reines de France, le plus beau rôle appartient partout aux marmousets, qui, à chaque carrefour, représentaient une scène allégorique de circonstance : ces automates avaient souvent à la bouche un rouleau, portant une devise en latin ou en rimes françaises. Nicolas Flamel, qui faisait servir ses immenses richesses à l'émulation des arts, nicha des marmousets colorés dans tous les monuments qu'il fonda ou répara ; aux églises des Saints-Innocents, de Saint Jacques la Boucherie, et surtout aux Charniers où sa femme Pernelle fut enterrée : entre tous ces marmousets, son portrait tenait toujours le premier rang, à genoux, en costume de pèlerin, l'écritoire à la ceinture, comme pour représenter ses armes parlantes. Les rois ne dédaignaient pas eux-mêmes de figurer en marmousets sur le frontispice de leurs palais, et de réduire ainsi la royauté aux proportions d'un magot de la Chine⁴⁰⁵.

⁴⁰² *Ibid.* p. 202 à 208.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁰⁴ Jacques de WAILLY, Maurice CRAMPON, *Le Folklore de Picardie (Somme, Oise, Aisne)*, Musée de Picardie, 1968, p. 318.

⁴⁰⁵ Paul LACROIX dit P. L. JACOB, *Curiosités de l'histoire des rues du vieux Paris*, Adolphe Delahays, 1858, (Chapitre "Les rues de la cité", p. 33 à 114).

On laissera de côté les étymologies de l'auteur qui n'éclaircissent pas particulièrement le sujet. Retrouvons le mot "marmouset" dans un article de Wikipédia : Marmouset (conseiller du roi) désigne "les conseillers de Charles VI de France" nous dit l'article. Ce fut, en tout cas le nom qu'on leur donna et, parfois, le mot se réduit à cette définition. Voilà ce que l'article ajoute à la définition du terme :

Ce sobriquet fut créé par Jean Froissart et repris par l'historien du XIX^e siècle Jules Michelet. Jean Froissart aurait été le témoin d'une discussion entre des conspirateurs ourdissant un complot contre Olivier IV de Clisson : "Clisson mort, petit à petit on détruirait tous les marmousets du roi, c'est à entendre le seigneur de La Rivière, messire Jean Le Mercier, Montagu et aucuns autres de la chambre du roi"⁴⁰⁶.

Quelle est l'origine de ce sobriquet donné aux conseillers de Charles VI ? Marmots ou marmotteurs, ces figures ridicules décorant les chenets des cheminées dans les châteaux et les maisons ? Quelle était la définition du mot marmouset pour Jean Froissart ? Ce mot avait, dans les années 1400, deux significations :

Les Anglais et aussi dans les pays de langue d'oïl, certains singes étaient appelés marmousets. Globalement le terme "marmouset" ou "mahomet" était appliqué pour des petites statues représentant des dieux païens. Par ignorance, par bêtise ou par méchanceté on accusait les musulmans d'adorer ces statues. Cette croyance fut à l'origine d'une mode qui consistait à décorer les toits des maisons, le mobilier et les bijoux, de visages d'hommes sauvages. La définition de marmouset-mahomet qualifiait le favori du roi, l'intime du roi. A noter qu'aucun écrivain connu du XIV^e siècle n'a qualifié les conseillers du roi de "marmousets"⁴⁰⁷.

Les dictionnaires étymologiques ne donnent que des informations pauvres, essentiellement historiques. Une recherche, sur le même mot, dans le lexique picard, s'est révélée plus intéressante, en particulier dans les variantes du Hainaut⁴⁰⁸. Hécart⁴⁰⁹ donne pour le verbe "marmouser" les sens de "s'inquiéter, être en peine, repasser plusieurs choses dans sa tête" : Jean

⁴⁰⁶ [http : //fr. wikipedia, org/ wiki.](http://fr.wikipedia.org/wiki)

⁴⁰⁷ *Ibid.*.

⁴⁰⁸ Jean DAUBY, *Le Livre du "rouchi", parler picard de Valenciennes*, Collection de la Société de Linguistique Picarde, Amiens, 1979.

⁴⁰⁹ Gabriel HECART, *Dictionnaire rouchi-français* (1834), Laffitte, 1978.

Dauby⁴¹⁰ confirme et ajoute le sens de grommeler ou, aussi, de s'assombrir ou se couvrir, pour le temps. Bruno Delmotte, de la Maison de la Culture de Tournai, qui a traduit en picard *Le secret de la Licorne*, avec les conseils de Paul Mahieu, m'a communiqué une citation de ce dernier qui donne un autre sens au substantif à partir d'une citation : *Cha ch'î abistocure, modieu, i freat peur à n'în marmousé* (Quelle drôle de façon de s'habiller, Mon Dieu, il ferait peur à un épouvantail.). On retrouvera le mot "marmousé" dans la bouche du capitaine Haddock⁴¹¹ dans un chapelet d'insultes pittoresques avec le même sens.

On notera que le mot "marmouset", désignant un épouvantail, est particulièrement utilisé dans le Hainaut, *bonome* ou *bolome* le remplaçant dans le pays lillois, tandis que *épeutnar* est plus courant dans le Pas-de-Calais ou la Somme⁴¹².

Charles Magnin, qui a solidement travaillé la question, établit un parallèle fiable entre *mammet* (*maumet*) anglais et "marmouzet" (pour respecter sa graphie), avec le passage de l'idée d'idole à celle de sculpture grotesque ou caricaturale, pour aboutir à marionnette. Ce pourrait être, en réalité, le mot le plus caractéristique pour la désigner, "marionnette" semblant plus tardif, *cabotan*, terme picard du sud, pouvant se révéler plus français (nom d'un comédien parisien sous Louis XIII ?). Cependant, *cabotin* désigne, aussi, en Picardie géographique, un ensemble de gerbes de blé d'allure anthropomorphe. Dans le domaine franco-provençal, le même mot désigne le sommet d'une ruche de paille (*caput* latin ?).

1- De l'épouvantail à la marionnette

Dans *Le culte du phallus chez les anciens et les modernes. Les divinités génératrices* de Jacques-Antoine Dulaure, l'auteur évoque ce qui lui semble manifester la dégénérescence d'un culte.

⁴¹⁰ Jean DAUBY, *Le Livre du "rouchi", parler picard de Valenciennes*, op.cit..p. 165, 166.

⁴¹¹ HERGE, *El' secret d'la Licorne*, Casterman, 2005, p. 14. Trad. Bruno Delmotte.

⁴¹² Alain DAWSON, *Parle-moi Ch'îti*, Assimil, 2006, p. 99, 100.

En Egypte, les phallus de boucs ou de taureaux, animaux adorés vivants, furent représentés :

Ces copies furent considérées comme des objets sacrés, doués de la faculté génératrice de l'astre du jour, comme un talisman puissant, dont l'influence bienfaisante attirait sur les végétaux l'abondance et la vie, et les préservait des maux contraires. Pleins de ces idées, les anciens placèrent le Phallus dans tous les lieux où la fécondité était désirée, dans tous les lieux où la stérilité était à craindre⁴¹³.

Dulaure explique que les représentations du symbole de fécondité, "l'idole", furent ensuite placées dans les vignes, les vergers et les jardins pour en devenir le "gardien" sous la forme d'un épouvantail :

Les bornes, les troncs d'arbres se ressentirent de ce changement. On plaça à leur extrémité une tête humaine et, par suite, la moitié du corps humain. Ainsi composés ces bornes, ces troncs d'arbre constituèrent les Hermès, les Termes, les Mercure, ou ces idoles que nos artistes nomment, très improprement, figures en gaines⁴¹⁴.

Les oiseaux n'étant guère superstitieux, seul un épouvantail, peu ou prou mobile, pouvait jouer son office. Mais n'avait-on pas d'autres motifs de mettre en mouvement ces grandes marottes ? Dans *Le folklore de la Flandre et du Hainaut français*⁴¹⁵ Arnold Van Gennep livre de nombreuses indications sur les marmousets, grâce à une documentation fournie, en particulier, par Gabriel Hécart déjà cité. Van Gennep rapporte une étonnante description de marmousets à l'occasion de fêtes du 1^{er} mai dans l'arrondissement d'Avesnes, avec une citation de Z-J Piérard:

Mais là ne se borne pas l'humeur justicière de nos jeunes gens. Il leur arrive parfois de transformer la nuit du 1^{er} mai en saturnales muettes et de distribuer à certains habitants de la localité le stigmate que l'opinion leur a décerné par avance et que méritent certains faits peu connus de leur vie privée. Des marmousets porteurs des écriteaux, des inscriptions, des caricatures tracées à la craie sur les portes et les contrevents rappellent les défauts de chacun. Au-dessus de la maison infidèle et adultère un mannequin en corné, vêtu de jaune est juché de manière à attirer tous les regards⁴¹⁶.

⁴¹³ Jacques-Antoine DULAURE, *Le Culte du phallus chez les anciens et les modernes*, op.cit., p.236.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.238.

⁴¹⁵ Arnold VAN GENNEP, *Le Folklore de la Flandre*, op.cit., p. 220 à 224.

⁴¹⁶ Arnold VAN GENNEP, *Le Folklore de la Flandre*, op. cit., tome I, p.221, 222.(Van Gennep cite Z-J Piérard, *Guide complet du Touriste, de l'Archéologue,*

Van Gennep ne connaît pas le substantif *rouchi*, "marmouset", dans le Hainaut et ne cite que le verbe. Il estime que Piérard a pu trouver le mot dans un texte évoquant la Côte d'Or où, lui-même, l'a rencontré avec ses variantes (*mirlousé*). Voilà ce qu'il ajoute à ce sujet :

Calvin emploie "marmouset" au sens de "figurine", "idole" comme tous ses contemporains. En Bourgogne, un "mirlousé" ou "marmouset" est soit une petite statue de saint, soit un mannequin dans le genre des épouvantails. A Quarouble aussi (canton de Valenciennes Est) les mannequins habillés mis dans les champs pour effrayer les oiseaux sont nommés "marmousets"⁴¹⁷.

Cependant c'est plutôt "mahomet" qu'on nomme, en Belgique, les mannequins utilisés pour ridiculiser les veufs qui se remarient ou, au 1^{er} mai, les filles abandonnées, les filles-mères ou les femmes de conduite légère.

"Mahomet" se dit, en fait, de tous les mannequins fabriqués lors des charivaris de toute sorte (□) De même que marmouset, divinité sarrasine dans certaines chansons de geste, "mahomet" dans le sens d'idole, et péjorativement de mannequin, sort directement de la littérature du Moyen Age (□)⁴¹⁸.

Van Gennep ajoute que les mannequins de charivaris se trouvent, également, en Isère ou Savoie et aussi dans le Boulonnais, avec le sens de "fantôme" ou "mannequin habillé simulant une personne humaine"⁴¹⁹. Dans le Boulonnais, toujours, on nommait *tahu* un homme lent et retardataire. Le dernier jour de la foire de la Saint-Martin, nommé "Fête à tahus", on rivalisait entre fermes à qui finirait de faucher le premier, par exemple. On plantait dans le champ des retardataires un *méchonneux*, mannequin vêtu de vieilles défroques. Ce mannequin est "trop grossier pour qu'on puisse le décrire"⁴²⁰ : tout porte à croire qu'il devait avoir un air de famille avec Priape !

de l'Industriel et du Commerçant dans l'arrondissement d'Avesnes. Paris et Maubeuge, Levecque, 1862).

⁴¹⁷ Arnold VAN GENNEP, *Le Folklore de la Flandre et du Hainaut français* (1935), Editions Gérard Montfort, 198, Tome I, p. 222, 223.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 293.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 293.

Il est tentant d'imaginer qu'on ait pu, dans l'esprit des charivaris, porter, mettre en mouvement ces mannequins, éventuellement leur donner la parole et aboutir, au moins, à une forme proto-théâtrale. Rien ne l'atteste pourtant. Rien de tout cela, en outre, n'est décrit avec la précision qui convient à un travail d'ethnologue. On ne sait pas qui fabrique ces épouvantails, qui les installe, les transporte et comment. On ne distingue guère que le caractère satirique du propos.

L'Almanach de Valenciennes de 1881 qui évoque les théâtres de marionnettes dans la ville utilise le mot *mamousé* pour désigner la marionnette. L'auteur met le mot en relation avec l'enfance et aussi avec les demoiselles (*mamasé*) :

Qui ne connaît ces locutions fameuses : "Pas d'soupe, pas d'soldat. □ No maite il est pas cotint, i fait s'mouson. □ Ayouyou, arwète cha qué petiot mamousé y veut parler à mamasé, il est pas plus haut quel houpette d'em bonnet d'coton ?"⁴²¹

S'agit-il d'une faute qui aurait provoqué la disparition du "r" de *marmousé* ? L'auteur traduit-il ainsi la prononciation populaire réelle de ce mot ? Est-ce la proximité du mot *mamasé* avec lequel il effectue un rapprochement qui entraîne cette erreur ? Il reste que ce *mamousé* trouve, aussi, sous cette graphie, une ressemblance troublante avec le *mammet* anglais cité par Charles Magnin. Une dernière découverte autour de "marmouset" devra être approfondie. Le mot (mais on utilise aussi dans le même sens "marionnette") désigne le système de levée des cadres situé à la partie supérieure du métier à tisser Jacquard. Il s'agit d'une pièce servant aux passages consécutifs des différentes navettes. Ces informations techniques sont fournies par le Portail de la Tapisserie Contemporaine et le Musée de la Rubanerie de Comines-Warneton. Ce musée évoque les métiers familiaux des paysans-tisserands dont les enfants étaient appelés "marmouset". Avec plus de précision, on signale le "marmouset du devant", sans doute complémentaire de la pièce technique, cette formule désignant l'apprenti à l'ouvrage,

⁴²¹ F. DE DONVILLE, "Les marionnettes", in *L'Almanach de Valenciennes*, 1881 (Bibliothèque municipale de Valenciennes).

devant le métier. Il reste à comprendre quel est le sens, métaphorique peut être, qui a amené à donner ce nom à une pièce de métier à tisser.

2- Chants d'oiseaux et jeux de bâtons

Autour de l'épouvantail, entre semailles et récoltes, les chants d'oiseaux retentissent □ malgré ce qui est censé les faire fuir □ Peut-être, grâce à lui, s'il prend la forme d'un instrument dramatique pour jouer son "chant d'oiseaux" (le *kono donkili* des Maliens), s'il s'exprime avec sa "voix d'oiseau" (le sifflet-pratique), s'il *jeu des tirélires*, pièces pour marionnettes à Valenciennes, mot en rapport, peut-être, avec le chant de l'alouette, "tiréli", celui de l'oiseau des Roms, qui relie le ciel et la terre pour ceux qui nous ont amené la *pivetta* et, probablement, la famille Polichinelle.

Le Bateleur, la première lame du tarot, marque le début du jeu cosmique dont les cartes suivantes illustreront le développement. Le mot dérive de "basteler", faire des tours d'adresse avec un bâton ou une baguette magique. Le Bateleur est représenté avec l'allure d'Hermès, illusionniste révélant et masquant le denier d'or et le "feu de terre" magique qu'il a créés. Chapeau en huit couché, l'infini, les deux serpents du caducée formant le même chiffre, baguette créatrice dirigée vers le denier d'or : le Bateleur se montre en créateur. Il nous apprend que le monde n'est qu'illusion de nos sens. Sa mère est Maïa, qui incarnait la renaissance de la végétation lors de son mois de mai. Hermès Trismégiste, trois fois très grand, d'après le nom de Maïa, d'où *magister*, *magus*, *magos* (en grec d'après le persan) pour "mage", "magicien". Hermès est psychopompe, messenger accrédité auprès d'Hadès, qui faisait communiquer les trois mondes, des Enfers à l'Olympe. Autour du bâton ou de la baguette, de la racine indo-européenne, *bak* (grec *baktron*, latin *baculus* ou *baculum*), on passe du sceptre au bâton des Augures, à l'*imbecillus* (*in* privatif et *baculus*) : sans bâton on est faible et peu sage. *Imbecillus* signifie aussi "stérile" pour la terre, le bâton désignant aussi le phallus.

Les représentations les plus anciennes de Dionysos ne sont qu'un pieu, un poteau dressé. Pas de bras, une barbe, un masque et des rameaux feuillus sortant de la tête et du corps comme le signe du dieu. A Thèbes, d'où provient Dionysos, un pilier entouré de lierre résume la divinité. Presque rien, sinon, pour reprendre la formule de Federico Garcia Lorca qui conclut *Le jeu de Don Cristobal* : "Un des personnages grâce auquel se perpétue le vieux génie du théâtre"⁴²².

Curieux objet que la marionnette qui fait rire □ parfois de façon excessive, comme pour masquer la peur ou l'exorciser, qui inquiète malgré le discours rationaliste des adultes occidentaux. Un père, amenant son enfant "aux marionnettes", fit face aux pleurs de celui-ci et tenta de le consoler. Il aurait pu lui dire que les diables, les sorcières, voire les loups n'existaient pas, ou plus. Il lui déclara : "Ne pleure pas, les marionnettes ça n'existe pas !". La marionnette, dans les expressions populaires, devient métaphore du sexe masculin. Confiées, à l'occasion d'un atelier de pratique artistique, à des adolescents, ils se livreront, inévitablement, à travers elles, fussent-elles de bois, à des simulations de copulation. Les marionnettes africaines, par exemple, sont souvent spécialement équipées pour ce faire.

Venu, souvent, du royaume des morts, ce personnage "mort vivant" se situe de façon fréquente comme promesse de régénérescence, comme instrument d'un rite de fécondité. Le spectacle n'évoque pas, obligatoirement, la mort ou la sexualité. Ces questions peuvent être profondément cachées et enfouies, tant il convient de "penser aux enfants". Un "spectacle de marionnettes pour adultes", à l'opposé, peut être une formule susceptible d'imaginer qu'il montre ce qu'il convient de cacher aux enfants !

Au-delà du fait que cette forme de spectacle relève, pour une part, d'un art de l'illusion, le secret marque cette pratique dans la culture même de ceux qui l'exercent : justifiée en Afrique, traditionnelle en Europe (l'ensecrètement d'une marionnette à fils) ou seulement gratuit, polichinellique et cocasse. Le jeu classique de

⁴²²

Federico GARCIA LORCA, "Le jeu de Don Cristobal", *op. cit.*, p. 72.

mister Punch tuant son enfant, sa femme, jouant avec la sexualité exacerbée, la mort, avec le bâton comme symbole de la vraie vie et de la vraie mort ("la trique c'est pas du boniment !" ⁴²³ s'écrie le Don Cristobal Pulchinela de Garcia Lorca), puis tuant le policier, le juge, le bourreau, le diable, la mort, même, constitue, peut-être, un rite théâtralisé, caricaturé et folklorisé qui, qu'on s'en délecte ou qu'on s'en déssole, fonctionne toujours.

Le "maître du jeu" joue avec ses objets, ses personnages de bois, le rythme de percussion de son bâton, ses voix multiples venues d'ailleurs, comme d'une culture shamanique, d'un rituel, parfois figé ou ossifié, mais théâtralisé. Il continue à "jouer les dieux", ou les esprits, ou les ancêtres (ceux de la sacro sainte "tradition"). Au service de ses personnages, de l'esprit qu'il leur apporte, il communique cette parole en mouvement dans sa fonction psychopompe. Il convient d'espérer que ce "talent" lui impose exigence, travail, maîtrise de son art. Il ne doit pas se contenter de jouer de la magie de la marionnette, de devenir un petit magicien, fusse-t-il le lointain descendant d'un shaman. A ce titre, le rituel figé et folklorisé, les recettes, les règles de jeu que le discours sur la tradition pose en dogme, s'opposent à la culture shamanique où l'officiant est un individu libre, créatif, capable de prendre des risques personnels, d'affirmer ses choix, son style. Hors des "règles de la vie", agissant sur le désordre du monde et en jouant, le montreur de marionnettes doit pouvoir se permettre la transgression dans les règles de jeu. L'important restant le jeu, son art, même.

L'épouvantail semble apparaître dans diverses cultures comme cet intermédiaire, cette médiation, cette atténuation de l'image du dieu, de la représentation des principes de vie, de mort, de perpétuation de l'espèce. Forme minorée de tout ce qui crée des terreurs, consacrée aux mondes des enfants et des femmes, l'épouvantail, cette marotte, cette marionnette en devenir pourrait donc n'être pas puérile mais seulement renvoyer au monde de l'enfance et à l'enfance de l'art dramatique.

⁴²³

Ibid., p. 52.

Il semble peu productif de mener une réflexion sur l'origine païenne supposée de tel rite ou de telle pratique. On dispose de bien peu de documentation pour aboutir à des conclusions fiables. Les attentes des fidèles peuvent rester stables et s'adapter aux réalités du paysage religieux du moment, les prêtres estimer nécessaire de répondre aux besoins de leurs ouailles. Laissons, encore une fois, le théologien porter jugement sur le caractère orthodoxe ou non d'une croyance ou d'une pratique. Quelques exemples, celui du culte rendu à Saint Guinefort du XII^e au XX^e siècle et, "par hasard", bien documenté, montrent que des pratiques populaires persistent en marge, "ignorées" par les prêtres. Le propos est de s'y intéresser pour tenter de se faire une idée précise de ce que fut la croyance populaire. Les saints facétieux créés à partir d'un jeu de mot, d'une bonne blague, d'une interprétation savante produite par une étymologie prétentieuse ou ridicule, volontairement ou non chargée de moquerie... ou simplement mal interprétée, sont devenus, parfois, des réalités pour des fidèles du Moyen-Age. Ils répondaient à un besoin. Les plaisanteries, des farces sur le nom souvent chargé de grivoiserie, d'un saint imaginaire, ont fait rire. Tel était leur rôle. Pourtant, la plaisanterie a fini par être à l'origine d'un culte. Il serait ridicule de conclure. Saint Guignolé, avec son bâton phallique, a pu éventuellement, par l'intermédiaire d'une représentation sous forme de marotte-épouvantail-mannequin de charivari, devenir Guignol. Il reste que ce jeu sur les saints facétieux s'appuie, à la fois sur les croyances populaires répondant à une attente et, également, sur des farces nées d'amusements de petits clercs. Tout cela se développe dans une ambiance religieuse qui n'a pas encore trouvé un ton compassé et triste.

La religion populaire ne s'exprime pas essentiellement à travers les mystères. Elle se manifeste dans la farce et aussi dans toutes les formes qui ont préexisté : *chantefables*, farces pour marionnettes, contes animés...

Les références à la culture gréco-latine ne se limitent pas à la période dite de la Renaissance, catégorie assez arbitraire qui sert surtout à être opposée à un "sombre Moyen Age" : ce jeu de

contrastes est peu recevable. L'intérêt pour la culture antique a toujours été présent et il est bien difficile de faire la part de ce qui a pu constituer un héritage direct sur un lieu de culte et de ce qui a pu être ajouté par ceux qui connaissaient les traditions gréco-latines. Il se peut qu'on établisse, ici ou là, un relevé fiable de l'histoire d'un lieu de culte. Mais les généralisations hâtives sont inévitablement dangereuses. La religion populaire, effectivement pratiquée de façon librement créative, n'est guère connue, si ce n'est localement. L'exemple des Dombes et du culte de Saint Guinefort ou celui du Frioul avec les travaux de Carlo Ginzburg⁴²⁴, représentent des exceptions notables. Les faits anciens étaient, là, fortement documentés. Les documents de justice ont été utilisés, à l'époque, dans le but de comprendre et non seulement dans celui de juger. Dans les deux cas, les juges et les inquisiteurs, tout en jouant leur rôle, ont manifestement cherché à comprendre plus qu'à conclure.

Le bâton de Dionysos, celui de saint Guignolé, les saints dont les noms, les attributs, les vertus nous renvoient au bâton phallique, à cette association du rire, du rite, de formes, au moins, protothéâtrales, à la farce, enfin. Il est, à l'évidence, trop simple de tout cataloguer dans le domaine de la plaisanterie, de la grivoiserie ou du "rire gras". Les sociétés traditionnelles européennes, plaçaient au centre de leurs pratiques religieuses les rites de fécondité et de fertilité, la question de la mort. Mort et régénérescence constituent les deux piliers d'une "religion populaire" dont l'Eglise, puis la Réforme et la Contre Réforme, enfin les Lumières et la pensée rationaliste tenteront, avec bien du mal, à se défaire. Les saints facétieux de la farce traduisent bien un état d'esprit. Le rire n'est plus blasphématoire. Le jeu comique communique avec une pratique religieuse, sans doute mêlée à de vieilles traditions transmises □ ou retrouvées ! Des saints "inventés" pour faire rire dans une farce deviennent, parfois, de "vrais" saints réellement vénérés. Nous retrouverons, en Italie, dans le Frioul, peut-être dans un rapport au personnage de Pinocchio, des chrétiens pratiquant des rites de

⁴²⁴

Carlo GINZBURG, *Les Batailles nocturnes*, *op.cit.*.

fertiité, semble-t-il d'origine shamanique. Il ne m'appartient pas de juger de la qualité de leur pratique religieuse. La religion populaire mériterait, sans doute, réflexions et études plus systématiques.

La longue série du sens du mot "marmouset", qui a précédé "marionnette", me semble, en intégrant "sculpture grotesque", "caricature", "fantôme", "idole", "épouvantail" (ou "mannequin de charivari"), "marionnette" □ donner une nette indication sur les racines de la figure animée à vocation dramatique. On notera qu'entre la sculpture ou l'idole et la marionnette se situe l'épouvantail, au cœur des pratiques de fertilité, de fécondité, de lutte entre les sexes, comme une forme proche de la marotte et du mannequin de charivari. Il serait très intéressant, sur un sujet mal documenté dans le monde, mais présent partout, qu'on réhabilite ce personnage perçu comme folklorique, proche du jouet, désuet et peu digne d'intérêt. Porteur des vieux vêtements du grand père, anciennement priapique, ce marmouset mérite d'être étudié avec la même attention que ses "cousins" porteurs de la même appellation.

Il m'a donc semblé nécessaire de ne pas affirmer une persistance du paganisme dans les descriptions de cultes de fécondité et de fertilité. On sait que l'intérêt pour les cultures antiques n'a pas attendu la période, dite de la Renaissance, pour s'affirmer, Ce fut déjà le cas, aux XII^e et XIII^e siècles, en particulier. Dans des sociétés rurales, marquées par une espérance de vie limitée, fertilité agraire et fécondité animale et humaine, au centre des préoccupations, sont inévitablement venues s'inscrire dans la religion populaire. La Réforme, la Contre-Réforme, les Lumières viendront critiquer des pratiques qualifiées de païennes, d'hérétiques ou de non chrétiennes. Je me suis abstenu de côtoyer de tels jugements en faisant remarquer qu'il conviendrait d'écrire une histoire de la religion populaire en Europe. De ce point de vue, une relation bien plus forte entre croyances et pratiques, d'une part et, formes proto-théâtrales, dramatiques, et présence de la marionnette, d'autre part, est susceptible d'apparaître bien plus nettement que dans la vision traditionnellement présentée. Le théâtre, celui des farces en particulier, et l'invention des saints facétieux mènent une vie parallèle

et complémentaire. Le rire et la piété populaire se mêlent et l'on voit se créer, dans un jeu plaisant, les saints dont les croyants ressentent le besoin? Saint Guénolé ouvre une voie inattendue à la recherche sur l'histoire, fragile, du personnage de Guignol, sans que cette hypothèse, plus nettement bretonne, s'oppose à celle des racines classiques lyonnaises de cette marionnette. Le vieux mot "marmouset", avec tous ses glissements de sens, vient accompagner, sur un chemin ondoyant, les relations entre croyances populaires et rites agraires. Chants d'oiseaux et bâtons phalliques viennent se concentrer autour d'une marotte singulière, l'épouvantail, symbole de mort et de régénérescence. Il est présent, discrètement mais de façon permanente, à toutes les étapes de ce parcours sur la trace des origines de la marionnette.

VII

L'ÂME, LE SHAMAN, L'ARTISTE : CHASSE AU "JE", CHASSE A L'ÂME

Le "jeu", l'un des mots clefs du vocabulaire de la culture des shamans, le "jeu" de la marionnette, le "je" présent et masqué du shaman et du montreur de marionnettes, la relation de "je" avec les autres dans le processus de l'humanisation, la dispersion du "je" chez les Papous, "je", ceux qui me visitent dans l'imagerie mentale, "je" sont plusieurs dans le théâtre personnel de Fernando Pessoa. Il m'a semblé important, à cette étape de mon travail, de faire le point sur ce que signifie se désigner soi-même par "je", ce que cela implique dans les rapports avec les autres, d'autres hommes dans l'humanisation, ou avec les autres et la nature ou le monde invisible chez les Gimis de Nouvelle Guinée, ou avec les personnages qui peuplent notre imagerie mentale, enfin, chez Fernando Pessoa et ses hétéronymes. Dans la construction en boucle, de "je" aux autres, quelle tierce réalité peut venir s'insérer ?

Les origines de l'homme, l'apparition de l'art, les traces réelles ou supposées de shamans, ne peuvent trouver leur place dans ce travail comme catégories séparées. Les travaux sur l'histoire de l'humanité et ses origines, nombreux et solides, n'imposent pas de se livrer, ici, à un travail de vulgarisation en ce domaine. Citons Axel Kahn :

On considère aujourd'hui que le premier homme était *Homo erectus* apparu il y a un million neuf cent mille ans ; son ancêtre *Homo habilis* n'était peut-être encore qu'un australopithèque particulier. Les hommes ancestraux, comme les primates les plus évolués, avaient la capacité de faire preuve d'une plasticité cérébrale leur conférant un avantage, c'est-à-dire une adaptabilité, une capacité à forger des solutions à des situations imprévues, notamment de danger, créant un avantage sélectif classique. L'homme a su profiter de ses capacités cognitives pour engendrer progressivement les premières manifestations de la technique et de la culture. Les caractéristiques du cerveau humain, cette adaptabilité à des situations pour lesquelles il n'est pas préprogrammé, le rendent également sensible à la modification du milieu qu'il crée lui-même en particulier à la culture⁴²⁵.

L'humanité, par delà les caractéristiques biologiques et les débats sur les frontières, pose le problème de l'humanisation, de la construction de cultures et de relation à celles-ci. Axel Kahn vient sur ce point compléter son propos :

Je réserverai le terme d'humanisation à l'acculturation d'un homme interagissant avec les autres au sein d'une culture humaine, phénomène indispensable à la mise en place de l'éventail des capacités mentales propres à notre espèce. Le processus d'hominisation a doté l'homme d'un cerveau ayant génétiquement la capacité d'être humanisé. Cependant, cette humanisation requiert une vie relationnelle au sein d'une société humaine⁴²⁶.

Ces liens, ces relations humaines, cette culture se doivent d'être observés, décrits, avec les traces qui peuvent en subsister. Mais si les outils, les armes trouvent facilement une justification dans l'activité de meilleurs chasseurs, l'existence de créations artistiques qui ont pu auparavant ne pas laisser de traces, disparaître hors des grottes, par exemple, pose, ici, d'immédiates questions quant à leur sens. Les hommes qui, en Afrique, en Europe, en Australie ont fait surgir l'art, se sont mis à représenter, en particulier, des animaux au

⁴²⁵ Axel KAHN, "De l'hominisation à l'humanisation", *L'Humanité de l'homme*, sous la direction de Jacques Sojcher, édit. Cercle d'art, 2001. p. 73.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 76.

lieu de chasser pour se nourrir. On ne peut imaginer que la représentation du monde animal ne puisse avoir aucun rapport avec la chasse et ses résultats. L'explication exclusive, conçue en opposition à d'autres solutions, peut amener à des impasses et au non-sens : une mère s'inquiétant pour son fils, "adolescent" de 25 ans, chômeur que l'ennui et la publicité amènent à un grignotage permanent de produits gras et sucrés, avec un passage prévisible du surpoids à l'obésité, espère le voir enfin travailler. "Comme ça il mangera moins !" Pourtant, ceux qui exercent un travail peu attrayant déclarent : "Il faut bien manger !" Il est vrai peut-être que "l'adolescent" travaillera au bout du compte pour couvrir les frais liés à son téléphone mobile et à son automobile car il faut "bouger" (ce qui ne fait pas obligatoirement maigrir). La conquête de l'autonomie ne passe pas obligatoirement par sa capacité à se nourrir et à se loger (les parents sont là pour cela !) Les formules, les slogans, les étiquettes peuvent vite amener sur de fausses pistes si elles sont, par exemple, prises au pied de la lettre. De la même manière, on peut envisager l'art pariétal comme "de la déco" ou de "l'art pour l'art" □ sans marché de l'art en outre !

La possible relation entre l'art, la chasse, la politique des esprits, la voie de passage que représente la grotte, la faille, le volume ou la forme de la roche ouvre des possibilités de lectures cohérentes. Il ne s'agit pas de trouver des règles impératives, des dogmes, des carcans pour y faire rentrer les faits à toute force, exclure ce qui s'y refuse, mais de tenter de trouver une grille de lecture cohérente permettant d'avancer dans l'interprétation. Darwin propose une vision de son point de vue qui ne correspond pas à l'affirmation de son caractère véridique par une preuve formelle :

Je crois à la vérité de cette théorie parce qu'en un point de vue unique, elle rassemble et elle explique de façon rationnelle de nombreuses séries de faits apparemment indépendants⁴²⁷.

L'évolution de l'humanité, la signification de l'art néolithique peuvent s'appuyer sur des faits, des traces, des analyses

⁴²⁷ Charles DARWIN, *L'Origine des espèces* (1859), Flammarion Poche, 1999, p. 13, 14. Trad. Edmond Barbier.

scientifiques, surtout sur le premier point. L'hypothèse de l'existence d'un shamanisme de la préhistoire ne peut s'appuyer que sur des éléments matériels ténus et sur la comparaison avec les croyances et pratiques de peuples encore marqués par une économie basée sur la cueillette et la chasse. Roberte Hamayon déclare, sans se référer à des preuves matérielles, son point de vue sur le shamanisme au néolithique :

J'ai toujours été convaincue que l'art des grottes avait un rapport avec le « vrai » chamanisme : il y a un lien fondamental entre chamane et chasse. Il me paraît tout à fait vraisemblable que ces sociétés où la vie dépendait tellement des animaux aient eu recours au chamanisme⁴²⁸.

Revenons sur l'idée de l'humanisation évoquée avec Axel Kahn qui ne correspond pas, pour lui, à une spéculation abstraite ou morale sur l'homme réduit à un concept. Comment cette humanisation a-t-elle pu se réaliser ? Sans en chercher la trace matérielle et concrète, il faut se demander quelle attitude humaine peut venir construire la différence. Si *homo sapiens* a quitté l'Afrique il y a quelques 100 000 ans, c'est seulement il y a 40 000 ans que l'on voit apparaître une véritable explosion culturelle. On va découvrir des objets décorés, des bijoux, des grottes ornées, un ensemble de signes qui traduisent une créativité riche, une industrie diversifiée. Presque partout, dans les groupes humains, ce phénomène éclot, ce qui montre qu'il ne peut s'agir d'une nouvelle évolution génétique. La production culturelle était-elle auparavant trop faible pour que cela crée un environnement assez riche afin de rétroagir favorablement sur la capacité à apprendre et à créer ? Y a-t-il eu progression ou bouleversement ? Rien ne permet de répondre de façon tranchée. L'artiste du néolithique supérieur maîtrise ses techniques et ses choix. Lorsqu'il dessine ou grave un bucrane, loin d'exprimer une vision morbide, il présente le symbole de la régénérescence, celui de l'appareil sexuel féminin, les cornes symbolisant les trompes de

⁴²⁸ Roberte HAMAYON, entretien à La Croix le 20/12/1996. (Cité par Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamans de la préhistoire*, édit. Maison des Roches, 2001, p. 208).

Fallope, selon l'interprétation de Marija Gimbutas évoquant l'époque de la Grande Déesse :

Nous pouvons voir que l'utérus de la femme et les trompes de Fallope constituent un simulacre de la tête et des cornes du taureau (□) cela confirme bien une certaine connaissance élémentaire de l'anatomie⁴²⁹.

Rappelons que Rabelais pense que l'utérus est un démon qui bondit dans le corps féminin (d'où l'hystérie !) Il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que cela évolue. Jusque là, l'étude de cadavres féminins, même quand l'accès à l'étude du corps humain est toléré et pratiqué en secret, restera impossible, en France, par exemple.

Albert Jacquard tente de décrire le processus qui aurait pu amener à voir la culture rétroagir sur l'esprit humain et créer un nouveau comportement intellectuel :

Il y a un passage supplémentaire qui est la conscience. Tout à coup, il y a une boucle de rétroaction qui se forme en nous-mêmes. Et on est capable de dire "je". Mais de quoi je parle quand je dis "je" ? C'est la fameuse question de Rimbaud. Je dis "je" quand je parle de moi à la troisième personne. Et cette boucle là me fait sortir de moi-même. C'est un événement extraordinaire : être capable de parler de moi comme si j'étais un autre. Apparemment, nous sommes les seuls êtres capables de le faire. Quelle est l'origine de ce pouvoir fabuleux ? A mon avis, c'est la rencontre de l'autre⁴³⁰.

Se percevoir comme individu séparable du groupe, avoir construit par le langage une relation avec l'autre qui puisse, à la fois, créer des liens et, en retour, permettre de repérer son existence propre face à l'autre ou à ses côtés, mais de façon distincte, voilà que s'établissent des règles du jeu dans lesquelles évolue ce "je" qu'il faudra définir.

Albert Jacquard précise encore sa pensée :

Au fond, de même que je sors de moi pour dire "je", par la science, je sors du cosmos et j'essaie de le comprendre. Naître, c'est sortir de sa mère ; comprendre le monde, c'est d'une certaine façon sortir du

⁴²⁹ Marija GIMBUTAS, *The Language of the Goddess* (1989), *Le Langage de la déesse*, Des Femmes, Antoinette Fouque, 2005, p. 291, 292. Trad. Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux.

⁴²⁹ Albert JACQUARD, "J'ai inventé que demain existera...", *L'humanité de l'homme*, sous la direction de Jacques Sojcher, édit. Cercle d'art, 2001, p. 84.

cosmos : j'en suis toujours un élément, j'y suis évidemment soumis à des quantités de contraintes mais je me suis extrait. Là où tous les êtres subissent moi je peux commencer à ne pas subir (□) Par la science, je sors du cosmos, par la naissance je sors de ma mère et par le " je" je sors de la poussière d'étoile⁴³¹.

Un jeu de mots facile sur "jeu" et "je" a pu surprendre. Il importe de rappeler que cette notion de "jeu" fait partie, non seulement du vocabulaire, mais surtout de la culture shamanique. Le shaman, plus encore que celui qui mène le groupe des chasseurs ou dirige le groupe de guerriers, s'affirme en individu, en "je" tout autant qu'en "maître du jeu" aidé par un ou deux assistants. Capable de franchir les ponts vers l'autre monde, celui des esprits, le shaman solitaire, discret, incolore en dehors de l'exercice de sa fonction, va mener sa danse avec son style propre, ses propres règles de jeu, son rapport unique avec sa vision personnelle du monde invisible. Ses défauts, parfois ses marques ou ses maladies, ses faiblesses l'ont désigné pour devenir cet être à part. Il va s'affirmer dans le rite pour dominer tout cela. Un homme fort n'a guère besoin de se mettre en danger, en scène, en jeu, d'escalader l'axe du monde, de courir sur l'arc-en-ciel, de descendre aux enfers, de voler grâce à quelques plumes...

Le shaman est capable de "sortir de lui-même", d'abandonner son corps, d'aller à la pêche aux âmes. Il va se révéler capable de donner vie à des objets, de parler la voix des dieux ou des ancêtres, d'amener la vie dans des bouts de bois, de trouver sa place, sa personnalité dans l'oubli de lui, dans son rôle psychopompe comme passeur, véhicule des esprits. Il va illuminer le monde des hommes en se tenant dans l'ombre. Rôle central, il va exister dans la transgression pour rétablir le contact temporaire entre le monde des hommes et celui des esprits, se comporter avec familiarité dans tous les sens du terme avec les uns et les autres.

Revenons, enfin, à Albert Jacquard dans son entretien avec Jacques Sojcher :

J.S. - Vous dites : on invente l'humain quand on invente l'humanité mais on invente l'humanité dans laquelle on se trouve déjà.

⁴³¹

Ibid., p. 85.

J.S. - C'est une autoproclamation...

A.J. - Il y a une autogenèse⁴³²

L'humanité va pouvoir se ressentir comme telle, le groupe humain se ressentir comme l'humanité (de nombreux peuples s'auto désignent comme les "hommes"), l'individu se percevoir comme "personne" ou comme "je".

Marcel Mauss, vers lequel nous reviendrons, fait remarquer⁴³³ que le *persona* qui signifiait "masque" dans les civilisations grecques et romaines, puis le personnage, celui du théâtre, va très vite, deux siècles avant notre ère, désigner la personne. Il s'agit du "moi" que chacun veut affirmer avec son caractère et sa pensée propre : son "image" et, bien au-delà, ce en quoi il se reconnaît, le "je" qu'il revendique. Une "autoproclamation" : le produit d'une "boucle". Dans le cas du shaman, celui qui quitte son corps provisoirement "mort", l'"autoproclamation" correspond presque à une "parthénogenèse". Le corps du "rêveur" ou du "voyageur" se définit alors comme un ventre maternel ou la "maison" d'une âme.

A- "Je" : une première personne bien singulière

Ce n'est pas l'homme ni la collection des hommes qui constitue l'humanité. Il convient d'inverser le propos. L'humanité, plus clairement l'ensemble des relations humaines, crée l'homme avec sa capacité spécifique à s'isoler du groupe, du cosmos même pour désigner sa vie propre par "je" en effectuant cette boucle, celle de la vie rejaillissant au-dessus du *Tau* dans l'*ankhé* égyptien (alias "croix" copte, forme de la poupée de la fertilité en Afrique, une des représentations du *yin* et du *yang* taoïste...).

L'étonnement fondamental provient de cette vie qui réinvestit le corps "mort". Le blessé qui revient à lui, l'enfant qui se réveille, la marionnette de bois qui trouve vie et parole... ou la vie qui s'échappe de son support : l'animal qui tombe mort, les restes d'un guerrier, le sommeil profond, la marionnette redevenue objet inanimé, le corps

⁴³²

Ibid., p. 90.

⁴³³

Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950.

des amants anéantis après l'orgasme dans la "petite mort", le rêveur, absent tandis que vole son esprit... Où s'est enfuie la vie ? Ici, en Amérique Centrale précolombienne, on représentera sur la tête du shaman son double de petite taille, son âme se séparant de son corps, ailleurs le petit être sortira de sa mère par la "porte de vie". La création de la vie humaine par la médiation de la sexualité a pu apparaître comme une solution trop simple ? Comme une voie donnant à la femme une place centrale trop nettement privilégiée ? L'idée que l'enfant puisse être le fruit d'un partage, sans doute la plus belle et la plus riche des idées, s'avère sans doute la plus complexe à comprendre, à accepter... sans parler des incertitudes : "maman sûrement, papa peut-être..." et des problèmes de transmission, dès lors qu'il ne s'agira pas seulement de génétique mais de propriété. Dans le prochain chapitre, j'aborderai les conditions dans lesquelles apparaissent des mythes, des légendes fondatrices, ou des pratiques rituelles jouant et réactualisant le récit d'origine, ces curieuses expériences dans lesquelles un enfant est créé, souvent par un représentant du sexe masculin.

Avec Gepetto ou le shaman bouriate sibérien, le mâle va pouvoir créer l'enfant (dans les deux cas un garçon !). Chez les Baruya de Nouvelle Guinée, au contraire, les hommes vont mimer la grossesse et créer des hommes (i.e. des mâles !) par l'initiation, laissant aux femmes la production d'épouvantails (de marottes). Fernando Pessoa va créer des hétéronymes. Pour lui, comme pour les Baruya, des auteurs parleront de "parthénogenèse" en écho à "autogenèse", selon Albert Jacquard. La boucle, parfois, peut devenir bulle et isoler au lieu d'unir.

A cela, il convient d'ajouter aujourd'hui les greffes, la chirurgie esthétique, le clonage... Au mythe du *golem*, les communistes russes d'époque post-soviétique ont ajouté un épisode clownesque. Une large discussion démocratique les a occupés sur la question de savoir si les restes de Lénine, momifiés sous Staline, pour en faire un objet de propagande bien mort, étaient susceptibles de pouvoir permettre un clonage, et si cela était souhaitable. Il a fallu que le secrétaire général du parti siffle la fin de la récréation avec un

argument fondamentalement marxiste, sans doute à ses yeux : "Seul Dieu a le droit de créer la vie" ! Levi-Strauss avait, bien avant, signalé que rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique.

Dans cet étrange parcours, le théâtre, les comédiens, les formes animées seront toujours présents sous des formes variées comme David Hume le propose :

L'esprit est une sorte de théâtre où des perceptions diverses font successivement leur entrée, passent, repassent, s'eschivent et se mêlent en une variété infinie de positions et de situations⁴³⁴.

B- Sur les hautes-terres de Nouvelle-Guinée : les Gimi, un "moi" mouvant dans le rêve, une reproduction par parthénogenèse.

Sur les Hautes-Terres de Papouasie-Nouvelle-Guinée, des populations ont vécu, jusqu'à une époque récente, dans une situation d'isolement réel du monde économique et marchand contemporain. L'étude de Gillian Gillison⁴³⁵, vient faire curieusement écho à des questions évoquées par Axel Kahn et Albert Jacquard. Ce sont les questions des échanges sociaux, à travers le rituel du don, et celle de la définition de ce "je" qui, rendu complexe, mobile par des dons réciproques "contiennent de l'âme" qui méritent attention. La question centrale des rapports entre les sexes s'affirme chez ces peuples de Papouasie. Le shamanisme imprime sa marque fondamentale sur les pratiques et les croyances.

Chez les peuples de langue *gimi* implantés à l'est du territoire évoqué, "l'esprit *auna*" sort en passant par la fontanelle pendant le sommeil. La "personne" est changeante car elle se sépare de morceaux d'elle-même en urinant, déféquant, transpirant, pleurant, saignant... soit en volant pendant le sommeil avant de se recomposer. Le rêve consiste en une manière de se séparer de soi.

⁴³⁴ David HUME, *Traité de la nature humaine* (1739), édit. Aubier Montaigne, 1968, p.119. Trad. Leroy.

⁴³⁵ Gillian GILLISON, *Les Rêves, la mort et le désir d'immortalité, une étude des Gimi des Hautes-Terres de Papouasie-Nouvelle-Guinée* Anthropologie et sociétés, vol. 18, n° 2, 1994, p. 91-104. Texte non édité en anglais, traduit par Florence Piron.

Le shaman n'est pas seul à prendre congé pour voyager et voler.
Mort et renaissance suivent cette même idée :

Mais cette instabilité et cette motilité de la personne qu'on trouve dans la conception gimi du rêve, sont aussi le modèle d'une forme de reproduction non sexuée ou qui caricature l'union sexuée et qui est, par conséquent, essentiellement sociale⁴³⁶.

L'auteur définit cela comme l'apparition d'une "nouvelle vie par parthénogenèse, comme si le corps du rêveur, telle une mère, était un réceptacle inerte, une sorte de "maison" éphémère d'un esprit immortel." Gillian Gillison se réfère, là, à Marcel Mauss⁴³⁷ pour remarquer que :

L'essence des faits sociaux (...) c'est qu'ils réalisent le désir collectif d'immortalité en se passant des moyens ordinaires de la reproduction sexuée ; le rêve peut servir de modèle pour un tel projet (...) Le don du don, tout comme le rêve, recrée la vie comme une entité hors du temps⁴³⁸.

La migration posthume de la force vitale (*auna*) mène à une dépersonnalisation progressive pour devenir une sorte d'essence ancestrale. Toute plante, tout animal, tout objet devient donc un don des ancêtres chargé d'âme. Les restes humains sont placés dans les branches d'arbres, dans les failles des troncs, dans des grottes, des fissures, des cavités, des "ventres maternels", des "vagins" : la sexualité et la mort se posent en processus symétriques et complémentaires. Le rêve se veut véhicule des esprits. Une femme doit boire de l'eau chargée d'*auna*, rêver pour ne pas être stérile. La vie naît de la mort. La vision d'un oiseau ou d'une grenouille dans un rêve indiquera le sexe de l'enfant à venir. On compare :

La fuite de l'*auna* au moment de la mort non seulement à une sortie hors de la mère mais aussi comme une immense éjaculation (un départ qui laisse chaque homme diminué) et à un serpent en train de muer⁴³⁹.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.92.

⁴³⁷ Marcel MAUSS, "Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de Moi" et "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques" in *Sociologie et anthropologie*, P.U.F., 1950.

⁴³⁸ Gillian GILLISON, *Les Rêves, la mort*, op. cit., p. 92.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 97.

Gillian Gillison cite un mythe des îles Trobriand signalé par Malinowski. On y trouve trois générations de femmes. La plus jeune se baigne avec la grand-mère à la rivière et celle-ci change de peau pour redevenir jeune. La jeune fille effrayée lui imposera de reprendre sa vieille peau. La mort découlera de cela. Le mythe est, comparable à celui du Chaperon Rouge populaire où trois générations de femmes ne peuvent vivre sous le même toit. Avec l'aide du loup, la jeune fille devra dévorer la grand-mère (et les organes sexuels en particulier) pour passer à l'âge adulte.

Les serpents, crabes, lézards... se régénèrent. Les objets de dons (en fait, d'échanges ; par exemple : les nattes, couvertures nocturnes et linceuls tout à la fois) prennent le même sens que la peau mythique : on rassemble des éléments des personnes, on importe de l'*auna*, de l'esprit ancestral pour réaliser une régénération asexuée par parthénogenèse.

Dans un mythe *gimi*, les rôles des sexes étaient inversés : dans un tube de cuisson en bambou, l'homme plaça des objets symboliques fournis par la femme. Avant de remuer, il ajouta du lait de celle-ci. Une fille puis un garçon sortirent vivants du tube de cuisson.

Les échanges d'objets symboliques masculins ou féminins permettent de nouveau, ici, une parthénogenèse dans un rite magique. Il va de soi que les débris corporels et objets personnels perdus donnent la matière nécessaire à des pratiques de "sorcellerie" noire.

A l'inverse, les fêtes voient les participants porter fleurs, feuilles, marques d'argile, matières issues de la forêt et venant des anciens : "Métamorphosées les décorations portées par les vivants, ceux qui sont morts se rattachent de nouveau aux vivants et amènent leurs danses et leurs prestations théâtrales"⁴⁴⁰. Et Gillian Gillison ajoute, pour conclure :

⁴⁴⁰

Ibid., p.101.

La reproduction se fait sans sexualité, au moyen de transactions inhérentes à la participation à une vie sociale qui inclut les esprits ancestraux⁴⁴¹.

Quant à l'individu, réfléchissant sur lui-même, se désignant comme " je ", il ne peut qu'être conscient de ce qu'il doit aux autres et aux ancêtres et de ce qu'il leur rend. Comment le shaman, dans cette culture, vit-il son rôle et son "je" dans son rapport avec les esprits et les vivants ?

L'auteur de l'article conclut avec une réflexion sur la pensée et la méthode de Mauss étudiant les rapports entre les personnes dans un tel système à l'opposé de ceux de l'anthropologie classique et de la pensée de Durkheim décrivant des sociétés structurées en tout organiques pourvues d'institutions aux règles ossifiées. Les derniers mots méritent d'être cités :

De ce point de vue, le problème est qu'une grande partie de l'anthropologie se laisse tromper par la propagande des systèmes qu'elle étudie, présentant comme une théorie des rapports sociaux les mondes imaginaires que ces rapports sont censés inculquer et promouvoir. L'idée que "les faits sociaux" ou institutions sociales existent dans un monde sans mort ou sans désir sexuel n'est pas un commentaire analytique mais une appropriation en bloc du point de vue indigène⁴⁴².

C- Qui est "je" jouant avec quels esprits ?

On a toujours cherché à porter des jugements à propos des shamans, plus qu'à définir leur rôle, leur nature, leurs pratiques et leurs croyances. On est passé par l'idée que le shaman était une créature ayant conclu un quelconque pacte avec le diable et on en a fait un sorcier. On a voulu voir ensuite, dans un personnage étonnant aux comportements étranges, un malade mental. Il a pu s'agir seulement d'une atténuation de l'idée de la possession par les puissances maléfiques. On a pu également chercher à effectuer un diagnostic et prendre en compte le fait que les signes (épilepsie, comportements ou crises traduisant un état de perturbation mentale...) étaient vus par le shaman comme matérialisation d'une

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 102.

vocation liée au choix des esprits. On a, enfin, utilisé la formule générale "d'états altérés de conscience" en mesure de couvrir toute la gamme des possibles, y compris la consommation de produits capables de les faire apparaître. Dans ce domaine, les conclusions tirées par les auteurs sont-elles le produit d'une observation scientifique véritable ? Lorsque Mircea Eliade considère que la consommation de drogues prouve qu'on a affaire à une forme quelque peu dégénérée du shamanisme, on peut s'interroger : ce point de vue correspond-il à de véritables observations ? Son point de vue sur le sacré n'est-il pas, plutôt incompatible *a priori*, avec la consommation d'hallucinogènes ?

Ces questions mènent plus largement à s'interroger sur la relation du shamanisme à la transe et à l'extase. Mircea Eliade, le titre de son ouvrage, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, prouve que, pour lui, le "vrai" shamanisme, dans sa pureté, est lié à ce phénomène. On peut, peut-être, feindre l'extase mais elle doit rester au centre du rituel. A défaut, il faudra conclure que les objets du rite possèdent une âme. Si l'on projette sur le marionnettiste et sa pratique une vision qui en fait un héritier de la culture des shamans, il va falloir aborder, en toute clarté, la question. Je le ferai souvent en écrivant que le montreur de marionnettes apporte à la figure qu'il a en mains son esprit, son énergie vitale pour ne pas déclarer qu'il lui apporte une âme. Nous ne sommes pas loin du serment devant Dieu prononcé par les citoyens des Etats-Unis, libres de mettre derrière le mot "dieu", ce qui leur convient. Si l'on déclare que la marionnette possède une âme, ce qui peut paraître flatteur à l'égard de l'art... on dévalorise d'autant la maîtrise artistique de celui qui la fait vivre. La question ne se résume pas à trouver un lexique qui ne devienne pas, sans le dire, une appropriation en bloc de diverses croyances ni, au contraire, à rejeter en bloc mythes et rites comme idées "naïves et primitives". En effet, tout cela devient un fait, une réalité jouant un rôle concret dans une société ou un groupe qui y adhère. Si la pratique de la marionnette par un artiste de talent suppose des qualités particulières, le talent peut-il se réduire à une parfaite maîtrise des techniques de la manipulation ?

Piers Vitebsky, anthropologue, a travaillé chez les Sora en Inde et les Sakha en Sibérie. Il s'est attaché à montrer que le déclin du shamanisme traditionnel s'accompagnait d'un renouveau dans le cadre urbain, dans d'autres couches de la société, dans un rapport tout autre à la nature. Le shamanisme moribond se régénère parfois tant le phénomène se révèle caméléon capable de s'adapter à d'autres conditions d'existence et à la présence d'autres croyances. Dès lors, les problèmes posés et la nature même des interrogations de chacun évoluent :

La ville de Yakoutsk compte des sociétés florissantes travaillant à la reviviscence du chamanisme et dont les membres sont essentiellement médecins, enseignants, anthropologues, historiens, vétérinaires, physiciens, biologistes, écrivains et réalisateurs. Ces individus explorent le chamanisme comme support de la sagesse ancienne de leur peuple, du point de vue des techniques de guérison, de la réalisation personnelle, de la psychothérapie, de la télépathie, des champs bioénergétiques, de leurs propres origines ethniques, de la tradition épique orale et du théâtre moderne⁴⁴³.

On peut considérer qu'on a là l'émergence d'une culture des shamans comme revendication de la reconnaissance de la sagesse ancienne d'un peuple. Cette sagesse peut, de nouveau, jouer un rôle si elle sait conserver son style caméléon traditionnel pour s'appliquer à des domaines ou des modes de vie variés. Le pari consiste à ramener à la vie ce qui, actuellement, est devenu, de fait, du shamanisme sans shaman.

Avec Richard Noll, écrivain et psychologue clinique, historien de la psychiatrie et professeur au département de psychologie de l'Université DeSales de Center Valley, en Pennsylvanie, on découvre une toute autre lecture de la relation aux esprits. L'auteur a, à la fois, écrit des ouvrages critiques virulents contre Carl Gustav Jung accusé, sans nuances, d'être un penseur du nazisme, et des travaux sur le shamanisme. En la matière, il a travaillé en Mandchourie et en

⁴⁴³ Piers VITEBSKY, "Managing the Diversity of Knowledge" (1995), "Le Chamanisme et le marché truqué", in *Chamans au fil du temps*, Albin Michel, 2002, p. 309. Textes présentés, commentés et traduits par Jeremy Narby et Francis Huxley. (Le texte intégral, en anglais, sous le titre indiqué a été publié dans *Counterworks : Managing the Diversity of Knowledge*, par Richard Fardon, éd. London, Routledge, 1995, p 182 à 203).

Mongolie intérieure. Il a été formé à l'étude du shamanisme par Michael Harner, anthropologue.

Richard Noll mène une réflexion nouvelle sur les esprits et leur présence dans le rêve et les états altérés de conscience :

Les esprits font incontestablement partie de la "réalité vécue" de l'humanité et, sans tenir compte de ce que peut bien être leur "réalité ultime", ils représentent à travers toutes les cultures les forces de transformation susceptibles de favoriser le développement ou d'infliger la maladie ou même la mort (...) Dès lors, on peut voir les "esprits" comme des courants d'énergie d'un autre ego surgissant de la pénombre du "non-moi" pour initier l'individu à de nouvelles connaissances inaccessibles en état de conscience ordinaire⁴⁴⁴.

Richard Noll évoque donc les visions, les extases, les trances avec ce que cela peut provoquer comme modification chez le shaman et chez les participants :

(La transe) consiste essentiellement en techniques visant à déclencher, à maintenir puis à interpréter les expériences les plus frappantes de l'imaginaire exacerbé qui naît de l'état altéré de conscience délibérément provoqué par le chaman⁴⁴⁵.

L'auteur va évoquer l'apprentissage ésotérique du futur shaman. Il considère que ce processus n'est en rien étranger à ce qui se passe pour les novices dans les traditions monothéistes. Pour le shaman, il lui semble que la visualisation des images se trouve au centre de cet apprentissage :

La clé de l'apprentissage ésotérique du futur chaman — et comme nous allons le voir, celui des novices dans de nombreuses autres traditions religieuses — réside dans l'art de développer des images mentales. (...) Dans le chamanisme, la visualisation des images revêt une importance toute particulière, ce qui n'empêche pas que l'aspect auditif soit également très développé.

L'apprentissage d'une telle "culture visuelle" s'obtient par un processus en deux temps. Tout d'abord, le néophyte apprend à donner plus d'éclat à ses images intérieures grâce à différentes techniques psychologiques et physiologiques. Nombre d'entre elles peuvent paraître excessives selon nos standards culturels : stimulation de la douleur, hypoglycémie et déshydratation, hypermobilité (comme par exemple au cours d'une longue période de danse), stimulation acoustique (due au tambour), solitude et immobilisation forcée, privation de sommeil, hyper-ventilation, ingestion d'hallucinogènes. Chacune de ces techniques induit une altération de l'état de conscience. Des études expérimentales

⁴⁴⁴ Richard NOLL, "Chamanes, esprits et image mentale" (1987), in *Chamanes au fil du temps*, Jeremy Narby et Francis Huxley, *op. cit.*, p. 258, 259.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 259.

menées en psychologie ont montré que les images mentales peuvent devenir tellement vivantes qu'elles empêchent la perception visuelle normale. Cela se passe comme si les vibrations du monde intérieur devenaient si intenses qu'elles masquaient la lumière provenant de l'extérieur.

Une fois qu'un novice est en mesure de créer des images "aussi réelles que la vie", la seconde phase de l'apprentissage peut commencer, qui a pour but de développer le contrôle sur l'imagerie mentale. Les chamans captent la vision et agissent sur son contenu, apprenant ainsi à maîtriser les esprits (...) ⁴⁴⁶

Richard Noll décrit le déroulement du processus qui passe par une invocation des esprits, le dialogue engagé avec eux. Le "tremblement" du shaman annoncera la présence des esprits sans qu'il faille obligatoirement supposer un phénomène de transe. Il faudra revenir sur cette question que Richard Noll n'évoque pas :

Ces êtres ne sont pas imaginaires dans le sens où ils seraient purs fantômes ou constructions fictives. Ils sont "imaginants", c'est-à-dire qu'ils existent dans un plan d'expérience où ils vivent leur propre réalité, un *mundus imaginalis* ou "monde imaginal" (...) coexistant avec le monde terrestre dont nous faisons l'expérience à l'état de veille ordinaire. Les êtres "imaginants" font partie de notre réalité et il en a probablement toujours été ainsi depuis l'apparition de la conscience humaine ⁴⁴⁷.

Voilà donc l'image d'un théâtre d'ombres, de tout un "monde imaginal" qui peut se développer de façon plus ou moins forte selon les individus et également se cultiver, s'éduquer, devenir la marque d'une personnalité, d'un "je" qui peut se vivre à plusieurs.

Fernando Pessoa semblait particulièrement pouvoir se prêter à une telle vérification pratique des réalités décrites par Richard Noll. Le poète de Lisbonne ne risquait pas de décevoir. Il a dépassé toutes les espérances en décrivant son théâtre intime.

D- "La scène vivante où passent divers acteurs jouant diverses pièces" ⁴⁴⁸

Fernando Pessoa va passer sa vie à faire naître, avec ses hétéronymes, des personnages, des auteurs : Il déclarera, à la fin de

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 259, 260.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 260.

⁴⁴⁸ Fernando PESSOA (sous le nom de Bernardo SOARES), *Livro do desassossego* (1982), *Le Livre de l'intranquillité, Œuvres de Fernando Pessoa*, tome III, Christian Bourgois Editeur, p.115. Trad. Françoise Laye.

sa vie, avoir mis en Caeiro tout son pouvoir de dépersonnalisation dramatique, en Ricardo Reis toute sa discipline intellectuelle avec la musique propre au personnage, en Alvaro de Campos toute l'émotion qu'il ne porte pas à lui-même ou à la vie.

Nous revoilà dans la parthénogenèse, une reproduction non sexuée organisée au nom d'un certain ordre, comme on classe des dossiers par sujets ou par thèmes, comme on juge bon de ne pas "mettre tous ses oeufs dans le même panier". Puis chacun (et ils furent nombreux !) mènera sa vie littéraire indépendante, sera doté de défauts, de tics, d'un mode de vie, d'une existence organisée. Alvaro de Campos, par exemple, est ingénieur naval. Il a été formé à Glasgow, connaît des bribes de latin, héritage d'un oncle prêtre. Il vit à Lisbonne sans emploi, a beaucoup voyagé en Orient. Pessoa décrit clairement sa démarche : "A force de me recomposer, je me suis détruit. A force de me penser, je suis devenu mes propres pensées, mais je ne suis plus moi"⁴⁴⁹.

Bernardo Soares possède fort peu de consistance humaine. Pessoa ne lui a pas créé de notice biographique. Il est celui qui décrit une poétique de l'insomnie à la recherche du rêve :

J'ai créé en moi diverses personnalités. Je crée ces personnages sans arrêt. Chacun de mes rêves se trouve immanquablement, dès lors qu'il est rêvé, incarné par quelqu'un d'autre qui commence à le rêver, lui, et non plus moi⁴⁵⁰.

1- Un rêve : dormir la vie

Au centre de cette pensée, et le mot revient avec une étonnante régularité dans l'œuvre, il y a l'âme. L'âme qui vole dans le rêve, le rêveur qui s'absente avec des images qui renvoient à la pensée de Tchouang-tseu rêvant d'un papillon :

Mon âme est un orchestre caché, je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais que comme symphonie⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 36.

La pensée de Fernando Pessoa est complexe, composite, syncrétique. Il a construit ses idées philosophiques et ses croyances à partir de nombreuses sources. Par le rêve, l'absence, son corps matériel peut devenir le refuge de plusieurs âmes différentes selon le cas :

Je sais qu'il est aisé d'élaborer une théorie de la fluidité des choses et des âmes, de percevoir que nous sommes un écoulement intérieur de vie, d'imaginer que ce que nous sommes représente une grande quantité, que nous passons par nous-mêmes, et que nous avons été nombreux⁴⁵².

On ne peut que penser, sans que rien de matériel ne vienne conforter cette idée dans ce qu'on sait des sources de la pensée du poète, à la culture shamanique et à ses voyages en rêves. Cela nous renvoie, également, au monde du montreur de marionnettes qui accueille en lui les personnages dont il joue, auxquels il donne sa voix contrefaite, auxquels il communique l'énergie vitale. Nous reviendrons, avec l'auteur, sur l'idée d'intériorisation et d'extériorisation, pour le moment peu définie.

O terne bonheur... O station éternelle à la croisée des chemins ! Je rêve, et derrière mon esprit attentif, quelqu'un rêve avec moi... Et peut-être ne suis-je que le rêve de ce quelqu'un qui n'existe pas⁴⁵³.

Raymond Queneau a écrit, avec *Les Fleurs bleues*⁴⁵⁴, une œuvre que l'on peut considérer comme le roman relevant du taoïsme ou de la culture shamanique en France. Le duc d'Auge parcourt l'histoire avec des bonds distants de 175 ans. Il rencontre Saint Louis en 1264, achète des canons, en 1439, découvre un alchimiste, en 1614, se trouve, en 1789, dans les cavernes du Périgord. En 1964, il rencontre, enfin, Cidrolin qu'il a vu dans ses rêves. Cidrolin qui paresse sur une péniche, rêve quand il ne repeint pas la clôture de son jardin couverte d'injures par un inconnu. Et l'on bondit d'un rêve à l'autre. Fernando Pessoa semble décrire la même logique :

⁴⁵² *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁵⁴ Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, Gallimard, 1965.

Nous pensons des songes, nous sommes des ombres errantes dans les forêts de l'impossible, dont les arbres sont demeures, coutumes, idées, idéaux et philosophies⁴⁵⁵.

Pessoa ne se fait pas romancier. Ses hétéronymes ne peuvent se rencontrer, échanger, c'est-à-dire sortir du rêve pour prendre une vraie consistance :

Le résumé de la quintessence, de ce que je souhaite, c'est cela : dormir la vie. J'aime trop la vie pour pouvoir la désirer vécue ; j'aime trop ne pas vivre pour éprouver un désir trop important de la vie (...) Si je réalisais un de mes rêves j'en deviendrais jaloux, car il m'aurait trahi en se laissant réaliser⁴⁵⁶.

2- Le théâtre de l'effigie

Dans sa postface au *Livre de l'intranquillité*, Antonio Tabucchi qui présente l'œuvre avec Eduardo Lourenço fait une déclaration étonnante à propos d'une œuvre poétique :

L'hétéronymie de Pessoa, c'est-à-dire le théâtre de ses personnages absent de tout théâtre, oriente l'œuvre vers un espace ambigu. Pessoa est moins un poète qu'un dramaturge qui a recours à la poésie ; il est moins un dramaturge qu'un poète qui utilise le drame ; il est moins un romancier qu'un poète et dramaturge qui s'empare du roman⁴⁵⁷.

Antonio Tabucchi ne se livre pas à un commentaire gratuit ou peu fondé. *Le Livre de l'intranquillité* est, en effet, marqué par de nombreuses références au théâtre. Pessoa, à l'évidence, pour des motifs qui sont les siens, n'évoque pas l'idée d'un théâtre sur la scène duquel l'acteur extérioriserait son *ego* :

Pour me créer, je me suis détruit ; je me suis tellement extériorisé au-dedans de moi-même qu'en moi-même je n'existe qu'extérieurement : je suis la scène vivante où passent divers acteurs jouant diverses pièces⁴⁵⁸.

Cette scène, pour tout dire, avec ces personnages créés par le même auteur-montreur, prend des allures de théâtre de marionnettes. Cette idée vient encore se renforcer :

⁴⁵⁵ Fernando PESSOA, *Le Livre de l'intranquillité*, *op.cit.*, p. 173.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 37, 38.

Si ce qui se trouve derrière les portes du théâtre, c'est la vie, alors nous vivrons. Si c'est la mort, nous mourrons et la pièce elle-même n'a rien à voir avec tout cela (...) Et les acteurs et les actrices, les clowns et les prestidigitateurs sont choses importantes et futiles, comme le sont le soleil et la lune, l'amour et la mort, la peste, la faim et la guerre pour l'humanité. Tout est théâtre⁴⁵⁹.

Si nous essayons, à notre tour, de rêver le théâtre, ou le théâtre de marionnettes de Fernando Pessoa, nous allons y rencontrer d'étonnantes résonances. Il ne veut pas y voir un acteur qui entre dans son rôle et se laisse emporter par ses émotions :

Mais bien loin d'y naître, je serai mort depuis longtemps. Je ne serai compris qu'en effigie, quand l'affection ne pourra plus compenser la désaffection que j'ai seule rencontrée de mon vivant⁴⁶⁰.

Voilà donc l'acteur en effigie, à l'abri de toute émotion. Le personnage mort qui ne trouve que la vie dont il a besoin pour pouvoir retourner dans la mort. Et Pessoa précise encore :

Je n'ai même pas joué un rôle : mon rôle on l'a joué pour moi. Je n'ai pas été non plus l'acteur : je n'ai été que ses gestes. Tout ce que j'ai fait, pensé ou été, n'est qu'une somme de soumissions ou bien à un être factice que j'ai cru être moi parce que j'agissais en partant de lui vers le dehors, ou bien au poids de circonstances que je crus être l'air même que je respirais⁴⁶¹.

On notera, si l'on rêve, à partir de ce texte du jeu du marionnettiste au service d'une effigie qui ne peut porter de l'émotion, la précision des termes : "Je n'ai été que ses gestes (...) qu'une somme de soumissions, ou bien à un être factice que j'ai cru être moi...". Les mots utilisés sonnent autrement dans un rêve de marionnettiste au service de la marionnette à laquelle il communique une énergie vitale pour se projeter vers le public : "j'agissais en partant de lui vers le dehors." Pessoa ne sait plus s'il fait vivre Soares ou si Soares est le maître du jeu. Tous les deux sont trop proches et se confondent : qui joue ? Qui est joué ?

Et par-dessus tout, je suis calme comme un pantin qui prendrait conscience de lui-même et hocherait la tête de temps à autre pour que le grelot perché au sommet de son bonnet pointu (et d'ailleurs

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 196, 197.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 109.

partie intégrante de sa tête) fasse résonner au moins quelque chose, vie tintinnabulante d'un mort, frêle avertissement au Destin⁴⁶².

Pessoa décrit, à sa manière, une expérience proche de celle du parcours initiatique du shaman s'entraînant à sortir de lui-même, acceptant sa destruction symbolique, la vision de son corps en morceaux, manipulé. Chaque hétéronyme de Pessoa devient un personnage avec son style, sa démarche, sa voix, sa vie propre. Deux d'entre eux peuvent entrer dans une discussion ou une controverse, comme si chaque main devenait chacun d'eux, portés par le comédien-marionnettiste en action. Dans l'ombre, le "maître du jeu" trouve sa place majeure.

Cette étrange définition du "je" vient s'inscrire, de façon lapidaire, au premier sens du terme, avec l'épithète du jongleur Vitalis (IX^e siècle) que j'ai déjà citée pour montrer la relation d'un art à des jeux, au moins, proto-théâtraux. Fernando Pessoa donne une autre dimension à ces mots pétrifiés :

J'imitais le visage, les gestes et le parler des interlocuteurs et l'on eût cru que plusieurs s'exprimaient par une seule bouche... Ainsi le funèbre jour a ravi avec moi tous les personnages qui vivaient en mon corps⁴⁶³.

Voilà bien l'étrange capacité de certains à vivre plusieurs vies. D'autres ombres planent. Le montreur de marionnettes peut faire vivre un personnage, proche de lui, son double, sa représentation. Dans des théâtres chinois, "théâtres kwo", comme on dit "théâtres Guignol", monsieur Kwo est-il le héros comique, chauve (d'où son nom) ou le marionnettiste (surtout s'il n'est guère chevelu)?

Claude Arnaud évoque les problématiques modernes du "je", de l'image de soi, de l'âme ou des âmes, de savoir si je peux avoir "mal à mon foie" si on me l'a greffé. Voilà des réalités qui ne peuvent entrer dans la vision du monde fondé sur la certitude de récits mythiques partagée par les Gimis de Nouvelle Guinée :

De quelle nationalité - sinon de quelle espèce - relèvera l'homme d'affaires chinois dont le foie aura été prélevé sur un jeune

⁴⁶² *Ibid.*, p. 114.

⁴⁶³ Anonyme, cité dans *Le Théâtre comique du Moyen Age* par Claude-Alain Chevalier, 10/18 Bibliothèque Médiévale, 1982, p. 23.

Colombien, les poumons sur un porc d'élevage, avec une pompe en PVC en guise de cœur ? Quel sera, plus largement, le support *physique* de notre identité, quand ces aménagements seront devenus monnaie courante, et qu'aux implants faciaux, péniens ou mammaires s'ajouteront les greffes cérébrales ? Pour les Égyptiens, les viscères et les poumons étaient les parties caractéristiques du défunt, les seuls à embaumer pour l'aider à rejoindre l'au-delà ; pour le médecin grec Galien, le corps est une machine animée par trois âmes reliées au cerveau, au cœur, au foie, tout aussi mortelles qu'eux ; pour certaines cultures chamanistes, l'une de ces âmes a la capacité merveilleuse de fuir le corps pour s'implanter en *autrui*⁴⁶⁴

E- Le shaman bouriate, Gepetto sibérien

Voilà un shaman de sexe masculin qui, appelé par un "homme riche", va créer seul et par ses propres moyens un petit garçon. Ce que fit le premier chaman, mythe bouriate sibérien, a donc pour premier objectif visible celui de laisser la femme en dehors du processus de procréation :

Le chaman arriva à la maison de l'homme riche et se mit à charmer et à enchanter, mais non comme il aurait dû le faire, en implorant Dieu et les esprits pour qu'ils lui donnent un garçon, mais en créant lui-même cet enfant. Il façonna ses os avec de la pierre, sa chair avec de l'argile, son sang avec de l'eau de la rivière, puis il entreprit de fabriquer son âme. Il cueillit soixante-dix espèces de fleurs et prépara l'âme du petit garçon à partir d'elles. Quelque temps s'écoula, puis l'homme riche vit naître un garçon⁴⁶⁵.

On retrouve là les images classiques et l'utilisation de la terre, de l'eau, de la pierre pour créer l'homme. L'originalité de ce mythe se situe dans le fait que le shaman crée également l'âme de l'enfant qui n'est donc pas d'origine divine, ni même disponible "dans la nature" même si elle trouve sa source dans les plantes. A partir de soixante-dix espèces de fleurs va se fabriquer une âme. L'idée ne manque pas de poésie. "Fabriquer" évoque peut-être la distillation, l'utilisation de l'alambic ainsi que la macération ou l'enfleurage. L'âme serait donc un parfum, une essence essentielle très subtile. Souvenons-nous qu'on embaumait les morts. Il reste à espérer que le petit garçon bouriate ne se comportera pas comme l'ignoble Pinocchio de

⁴⁶⁴ Claude ARNAUD, *Qui dit "je" en nous ?*, Grasset; 2006, p. 338.

⁴⁶⁵ Henri GOUGAUD, *Paroles de chamans*, Albin Michel, 1997, p. 43. (Ce texte est publié par H Gougoud dans un recueil de textes. Cité, également, dans *Anthologie du chamanisme*, textes réunis par Shirley Nicholson, Editions du Mail, 1991).

Collodi coupable d'un regard et d'une phrase d'un immense mépris à l'égard de la dépouille du pantin de bois mort et abandonné, trahi ! Le shaman bouriate crée totalement la vie, corps et âme, à partir de la matière venue de la terre, même si l'âme amène à un processus subtil. Le rabbin de Prague, lui, pour créer le *golem* utilise la simple terre et, surtout, une niche ou une faille théologique, le petit espace de vide nécessaire à la séparation entre le domaine du divin et celui de l'humain. Le principe de vie, celui qui va faire du *golem* une "parole en mouvement" avec peu de mots et peu d'agilité sera l'inscription du mot "*emet*" sur le front du personnage. Effacer l'alpha première lettre du mot et étincelle divine, le fait changer de sens : la vérité, "*emet*" devient "*met*", la mort. Le "jeu" de la Kabale se "réduit" à un jeu subtil avec les mots qui trouve ses fondements dans la théologie. Le rabbin qui réalise le *golem* ne peut se prévaloir d'être un créateur. Gepetto, lui, aura créé le "Pinocchio de bois" mais le voyage initiatique de son personnage se fera malgré lui. Il n'aura maîtrisé que la naissance matérielle de son oeuvre (au singulier, bien sûr).

Voilà donc le shamanisme, avec le mythe bouriate, bien loin des clichés le réduisant à la transe. Elle n'est, pour lui, qu'un moyen de s'évader, de s'envoler, d'effectuer cette boucle qui lui donne ce regard sur lui-même. La transe, seule, réduite à elle-même, caractérise le "possédé" celui qui ne s'appartient plus. Au-delà même de la "chasse aux âmes", le shaman a ses sources mythiques, prend une place de créateur. Roberte Hamayon énonce la même idée en comparant le shaman au comédien :

Le chamanisme n'a rien à voir avec la transe. C'est un système de croyances et de pratiques (...) [Le chamane] reste aussi conscient qu'un acteur de théâtre. C'est de l'ordre du symbolique⁴⁶⁶.

Après la longue phase de l'homínisation, l'arrivée d'*homo neandertalis* puis de *sapiens sapiens* se traduit de nouveau par une longue attente jusqu'au moment où les pratiques funéraires élaborées, le surgissement d'un art très riche laissant supposer la

⁴⁶⁶

Roberte HAMAYON, entretien donné à La Croix, 20 décembre 1996.

construction par l'échange, les liens tissés entre les hommes, d'une forme élaborée de socialisation, d'une humanisation bâtissant le jeu et la société humaine dans un même mouvement de boucle.

Cette construction s'est déroulée dans le rapport à la nature qu'il peut s'agir de tenter de maîtriser sans pour autant distendre les liens que l'on partage avec elle. Chez les Gimis de Nouvelle Guinée tout ce qui se sépare de soi, rêve, sang, salive est porteur d'âme. Tout est échange, "je" n'est pas réductible à mon *ego*. Si "je" se construit dans le rapport aux autres par un phénomène de boucle, comment les esprits dont le shaman amène la présence, avec lesquels il négocie, comment les objets animés, les figures viennent interférer dans cette construction en boucle ? S'il convient d'éviter la facilité métaphorique de l'âme de la marionnette pour ne pas perdre conscience de la place de celui qui leur communique son énergie vitale, il faut, sans opposer les termes, les conceptions, les croyances, en acceptant les mots facilement porteurs d'interprétations différentes de la réalité, s'interroger sur ce que peuvent être les esprits. L'idée des êtres *imaginants* présents dans la conscience humaine faisant partie de notre réalité, peut rendre compte de la croyance en un monde des esprits. La formule lisible d'un point de vue scientifique, est sans doute acceptable, même pour ceux qui traitent avec les esprits. Le rêve où s'expriment ces êtres *imaginants* peut être celui qui préside à la création artistique. Sur la scène vivante où passent divers acteurs jouant diverses pièces, décrite par Fernando Pessoa, les êtres *imaginants* viennent jouer dans un étonnant théâtre d'ombres.

VIII

FAUT-IL DES FEMMES POUR "FAIRE DES HOMMES" ?

De la farce au "*Punch-show*", le conflit entre les sexes constitue un thème classique du théâtre de marionnettes. Chez les Baruya de Nouvelle-Guinée, à Prague avec le *golem*, en Italie avec Pinocchio, on cherche à évincer la femme du processus de la procréation. Les femmes... et, parfois les dieux en Amérique Centrale, réalisent des "brouillons", épouvantails ou marionnettes.

Quelle place étrange le pantin, le mannequin, l'épouvantail viennent-ils prendre dans les conflits de pouvoir entre les sexes ?

Dans les mythes africains, dans les rites des Baruya de Nouvelle-Guinée, la marionnette apparaît, dans la lutte entre les sexes. Il s'agit de moyens de créer la vie sans les femmes. Chez les Papous, de façon paradoxale, alors que les mâles "font" les hommes par l'initiation, on laissera aux femmes une caricature de procréation avec les épouvantails. Il s'avère, de fait, très rarement, que la création ou le jeu des marionnettes se manifeste comme occasion de partage entre les sexes. L'exemple des Baruya mérite d'être approfondi justement dans la mesure où le mythe, comme la pratique rituelle, se centrent sur la question du renversement de l'ancienne domination féminine.

En Europe, le *golem* et Pinocchio prennent place dans cette problématique d'une création ou d'une procréation sans partage entre les sexes. Prague et l'Italie peuvent être considérés comme des hauts lieux européens de la pratique de l'art de la marionnette en Europe. Si le *golem* naît dans la communauté juive en réaction à l'antisémitisme et dans le vide nécessaire, théologiquement, entre l'homme et son créateur, Pinocchio relève d'une création littéraire moderne avec une oeuvre à la diffusion, durant plus d'un siècle, comparable à celle de la *Bible* ou du *Coran* et traduite dans de très nombreuses langues non européennes.

Dans tous les cas évoqués vient se poser la question de savoir ce qui appartient au monde des adultes, à des pratiques enfantines, si l'oeuvre de Collodi ne relève que de la littérature pour la jeunesse ou si elle ne se voit pas marquée par ce double jeu caractéristique de la marionnette entre apparente naïveté et niveau de lecture subtil.

A- "Faire des hommes" ou créer des épouvantails

Sur cet arc de cercle qui va de la Thaïlande à la Malaisie, puis se prolonge avec l'archipel indonésien, nous aboutissons à la Nouvelle-Guinée. Le pays se voit, à l'ouest, rattaché à l'Indonésie depuis 1963 et cette province réclame son indépendance. A l'est, la Papouasie-Nouvelle-Guinée a obtenu son indépendance en 1975

(capitale Port Moresby). Ses populations sont mélanésiennes, divisées en tribus et en clans, parlent plusieurs centaines de langues dont certaines sont menacées. Sur les hautes terres, des groupes humains sont restés presque totalement isolés jusqu'à une époque très récente. Les contacts avec le monde moderne ont lieu par l'intermédiaire d'une activité prosélyte chrétienne. L'exploitation de mines et la déforestation industrielle, pour tirer profit des ressources en bois, se réalisent sans respect pour l'environnement, les hommes, leurs cultures. L'exploitation brutale a rompu, de façon violente, l'isolement longtemps préservé. Certaines populations ont été remarquablement observées, en particulier les Baruya, grâce à Maurice Godelier⁴⁶⁷.

Ce qui apparaît comme la marque la plus forte de la vie sociale et religieuse de ces groupes humains se concentre sur les relations entre hommes et femmes bâties, sur des règles d'une grande précision, des rites symboliquement forts, des mythes au sens incontestable, pour fonder la domination masculine. Celle-ci est incontournable mais la transgression est quasi-permanente, même si elle s'exerce dans les règles du jeu. Le "désordre des femmes", qui sert de justification à la prise de pouvoir des mâles, peut continuer à se manifester de façon minorée, sans menacer une situation établie. La transgression de l'ordre masculin s'exprime à travers des manifestations relevant d'un jeu théâtral joyeux.

Maurice Godelier décrit le long processus qui mène le garçon, de l'enfance à l'âge mûr, trente-cinq à quarante ans, lorsqu'il est père de plusieurs enfants. Le garçon va sortir de l'enfance à six ou sept ans :

Jusque là, il a vécu dans un monde féminin, habillé d'un long pagne qui ressemble aux jupes des petites filles. Il joue d'ailleurs avec ses sœurs, ses cousines, ses voisines. A partir de six-sept ans, les petits garçons tendent à faire bande à part, à jouer dans la forêt avec des arcs miniatures, tandis que les petites filles de leur âge restent le plus souvent avec leur mère et commencent à aider dans le jardin et à prendre soin du petit frère ou de la petite sœur. La disjonction des sexes se dessine. Puis, un soir, vers l'âge de neuf ans, un homme vient chercher le garçon et l'enferme dans sa maison avec tous les

⁴⁶⁷ Maurice GODELIER, *La Production des Grands Hommes* (1982), Fayard, 1996.

garçons du même âge. C'est le moment de les disjoindre du monde féminin⁴⁶⁸.

Le garçon va se voir séparé de sa mère, des tabous lui interdiront de parler et de manger avec elle. Il lui faudra donc attendre l'âge mûr, plusieurs paternités, pour que ces tabous soient levés. "La mère est la première femme qu'un Baruya quitte dans sa vie et la dernière qu'il retrouve" note Maurice Godelier⁴⁶⁹.

La maison des hommes, grand édifice cérémoniel, se constitue comme corps symbolique de la tribu. On comprend donc que, lorsque tous s'y rassemblent... le village est "vide" ! Même si femmes et enfants y sont présents.

Alexander Alland Jr⁴⁷⁰ synthétise les observations de Maurice Godelier montrant comment croyances et pratiques isolent les hommes des femmes, affirment la domination économique et politique des mâles. Il note à quel point les cérémonies d'initiation qui ont lieu tous les deux ans, avec un échelon gravi tous les quatre ans, tiennent une place importante, au point de primer sur toutes les obligations liées aux contraintes habituelles de la vie. Il commente deux épisodes du film, *Toward Baruya Manhood (Vers l'âge d'homme chez les Baruya)*, réalisés sous la direction ethnographique de Maurice Godelier.

Outre le premier sur l'initiation,

Le second, apparemment marginal, est une séquence introductive et vise à familiariser les spectateurs avec certains aspects généraux de la culture baruya : il s'agit de la fabrication des épouvantails destinés à la protection des jardins (...) Tandis qu'il est interdit aux femmes de participer à l'initiation masculine, la tâche de confectionner les épouvantails leur échoit et elles y prennent plaisir⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁷⁰ Alexander ALLAND Jr, "Rituel masculin de procréation et symbolisme phallique", *L'Homme*, Revue française d'anthropologie, n° 94, Avril-Juin 1985, p. 37 à 55. (Revue fondée, en 1961, par Emile Benveniste, Pierre Gourou et Claude Lévi-Strauss).

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.39.

Il s'agit de parodier l'initiation, de rire de la volonté de "faire les hommes", moment grave pour les mâles, de se moquer des maris.

La construction de la maison des hommes, *chimya* (= matrice, giron) va donner l'occasion de pousser très loin la "transgression tolérée". L'édifice est construit, le toit préparé doit encore être couvert par les hommes qui s'y trouvent. Les femmes guidées par les shamans de sexe masculin vont courir autour de l'édifice, lancer les tiges végétales dures, taillées comme des lances, aboutissant, souvent, à blesser les hommes aux cuisses et aux fesses.

Les femmes aident à construire cette "matrice" des hommes en lançant ces tiges végétales phalliques. Elles "jouent" le désordre dont on les dit porteuses depuis les origines... sous la direction du shaman, maître, lui-même, du désordre. Elles réactualisent le mythe dont découle la justification de la brutalité envers les femmes : "Elles le méritent !"

Maurice Godelier décrit le mythe selon lequel les femmes possédaient les flûtes sacrées et officiaient dans les cérémonies interdites aux hommes. elles créèrent le désordre et les hommes s'emparèrent des flûtes, symboles phalliques, pour maîtriser les objets sacrés et, partant, le pouvoir.

La fabrication de l'épouvantail n'interrompt pas, contrairement à l'initiation, l'activité économique et sociale habituelle. Les épouvantails sont nécessaires. Comme toujours, ils sont présentés comme un moyen de chasser les oiseaux. Les hommes aussi, avec arcs et flèches, chassent les oiseaux. Les épouvantails, toujours de sexe masculin, sont porteurs d'organes génitaux virils. Ils sont pourtant cachés sous les pagnes végétaux qui habillent ces effigies. Ce n'est sans doute pas par souci de réalisme : la parodie du rituel initiatique possède son propre caractère rituel. Les pagnes diffèrent de ceux des hommes seulement par l'utilisation d'une autre espèce de végétal. Une femme habille un homme : transgression. Mais avec une autre matière : simple restriction de pensée ou tricherie ? Moquerie supplémentaire ?

Alexander Alland Jr réalise un tableau⁴⁷² montrant, dans un rapport d'homologies et d'oppositions, l'existence d'un ensemble, thème cérémoniel unique fondant, avec un contrepoint féminin minoré, l'idéologie masculine :

Initiation	Fabrication d'épouvantails
Hommes seulement	Femmes, filles, garçons non initiés
Cérémonie sacrée □ rite de passage	Activité profane
Hostilité sexuelle manifeste	Hostilité sexuelle latente
Les hommes habillent les garçons	Les femmes habillent les épouvantails
Emploi des "bons" matériaux	Emploi des "mauvais" matériaux
Renforcement des règles	Transgression des règles
Sérieux	Jovialité
Processus inter-villageois de longue durée	Activité intra-villageoise de courte durée
Intra muros	Extra muros

L'auteur conclut en notant que "l'épouvantail est la reproduction imaginaire d'un objet réel dans le cadre d'une activité sociale"⁴⁷³. Maurice Godelier⁴⁷⁴ complète le tableau des formes de l'hostilité sexuelle féminine, outre ce qui a été vu lors de la couverture du *chimya* : la femme peut oublier de faire la cuisine ou de garder de la nourriture pour son mari ; elle peut refuser de s'occuper du jardin ou de nourrir les porcs ; lui lancer des insultes sexuelles et le pousser au suicide ; avorter ou tuer le nouveau-né par vengeance contre le mari ; et même se suicider pour provoquer un conflit entre lignages

⁴⁷² *Ibid.*, p. 41.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁷⁴ Maurice GODELIER, *La Production des Grands Hommes*, op. cit., p.234 et sq.

alliés ; par sorcellerie elles peuvent, dit-on, tuer le mari en jetant son sperme dans le feu. Mais il ne s'agit, chaque fois, que de vengeance traduisant une certaine impuissance et, finalement, aboutissant à justifier l'idée que le sexe féminin est facteur de désordre.

L'épouvantail n'est qu'un guerrier ou chasseur ridicule juste bon, et encore, à faire peur aux oiseaux ! N'est-il pas, en même temps, symbole de fertilité ? L'épouvantail devient la figure de la fertilité et de la fécondité. Les hommes, eux, produisent de "vrais hommes" par l'initiation. On peut, malgré tout, se demander si leur tentative de jouer la récupération des fonctions biologiques des femmes en mimant la grossesse, avec de nombreux pagnes les uns sur les autres, sans parler même de l'homosexualité rituelle, n'aboutit pas à des comportements qui pourraient nous sembler parodiques, carnavalesques. Sans doute, cela ne traduit pas une envie d'accaparer les caractéristiques de l'autre mais plutôt un simple besoin d'expropriation.

Aveu d'échec, la création des épouvantails mâles, en effigie ou en caricature, ne constitue qu'un contrepoint rituel déritualisé à la "vraie" création des hommes. La virulence d'un conflit entre les sexes, justifiée par un mythe, se retrouve dans quelques autres cultures (en Amazonie, chez les Mundurucu et les Desana, chez les Djanggawul d'Australie, au Libéria...) La volonté, pour les hommes, de s'emparer de tous les signes qui donnent un pouvoir à la femme, la façon dont celles-ci acceptent leur défaite, se vengent par la dérision, ces attitudes, créent une situation unique. Si l'on admet que ces épouvantails, non dans leur utilité même, mais dans ce qu'ils contiennent de jeu, éventuellement proto-théâtral, ont un rapport avec l'effigie et la marionnette, un constat s'impose : nous avons, ici, un cas presque unique où cet instrument est féminin.

B- Le personnage de Pinocchio est le fantasma des biologistes: un assemblage d'éléments articulés, plus une "âme"⁴⁷⁵

Carlo Lorenzini⁴⁷⁶ commence, le 7 juillet 1881, la publication de son *Histoire d'une marionnette* dans *Le Giornale per i Bambini*. Il semble avoir entrepris d'écrire *Les Aventures de Pinocchio* à la fin de 1880. Quinze chapitres sont produits et publiés entre juillet et octobre. Pinocchio y finit pendu à un chêne. En février 1882, la publication reprend à la demande des lecteurs pour lesquels le pantin ne peut finir si vite, ni de cette manière. Le mauvais garçon, auquel on promet l'hôpital ou la prison, à cause de son indiscipline et de son goût pour le vagabondage, finissait par bénir le monde avec ses pieds, par se faire "couper le sifflet" grâce à une corde. Ses aventures le mènent, pourtant, logiquement, du bout de bois magique pourvu d'une voix et même d'imprévisibles mouvements, à l'arbre dans les branches duquel il finit accroché. Voilà donc une variante du thème africain du conte, *Les Deux Nzambé*, même si le bois, porteur de vie, de voix, d'âme, ne semble pas relever de l'évidence pour le père La Cerise, menuisier au nez rouge. Il ne souhaite pas créer un pantin, un enfant, un quelconque marmouset, mais très prosaïquement un pied de table. La pièce de bois indocile, même s'il doute de la réalité du phénomène, s'il attribue, peut-être, à son intempérance les manifestations incongrues qu'elle produit, il s'en débarrasse au plus vite. Justement, Gepetto se présente chez lui pour demander du bois destiné à créer un pantin, "une merveille de pantin". Le bout de bois magique, cette sorte de bâton, va créer une pièce pour marionnette, une farce sur le thème du répertoire de Guignol, *La Cheville merveilleuse*. Le gourdin, baptisé cheville renforçant ainsi, de façon claire, le caractère phallique de l'objet, va amener les deux vieux compères à se disputer, à se battre puis à se réconcilier non sans s'arracher leurs perruques. On sait que la calvitie, sans doute pour consoler les hommes qui en sont

⁴⁷⁵ Michel BOUNAN, *Le Temps du sida*, Allia, 2004.

⁴⁷⁶ Alias Collodi, pseudonyme inspiré par le nom du village de son grand-père maternel, près de Pistoia. Né à Florence le 24 novembre 1826, mort en 1890.

atteints, a la réputation d'être un signe de forte virilité même si Frédéric Dard ajoute qu'elle fait néanmoins perdre de nombreuses occasions d'en faire la preuve.

Au père La Cerise, le bout de bois, faute de vouloir devenir pied de table, aurait apporté la "guigne". A Gepetto-Polenta (surnom irrespectueux donné pour se moquer de sa perruque jaune rappelant la semoule de maïs bouillie) il devait donner la plus grande des satisfactions :

J'ai imaginé de me fabriquer de mes propres mains un beau pantin en bois mais une merveille de pantin qui sache danser, tirer l'épée et faire le saut périlleux. Avec ce pantin, je ferai le tour du monde pour gagner mon morceau de pain et mon verre de vin⁴⁷⁷.

On remarquera à quel point Collodi insiste sur le fait que Gepetto entend que son oeuvre soit totalement la sienne, dépende totalement de lui, lui obéisse et lui profite pleinement... On sait ce qu'il en adviendra !

Le second chapitre de l'oeuvre de Collodi, quasi totalement dialogué, entrecoupé de brèves phrases faisant fonction de didascalie, succédant à la scène muette, ou presque, du père La Cerise avec son bout de bois, nous fait pleinement entrer, après l'ouverture du rideau, dans le jeu des marionnettes en castelet. Et les premiers personnages ne sont autres que ceux qui se trouvent à l'origine de la création du pantin !

Le propos des *Aventures de Pinocchio* de 1881 est pourvu d'une très grande efficacité éducative et morale. L'enfant paresseux, indiscipliné, sans respect pour les adultes, fugueur, est représenté, interprété, par une marionnette afin qu'on ne puisse s'identifier à ce mauvais exemple. Représentant typique des classes dangereuses, Pinocchio affirme vouloir pour métier "celui de manger, boire, dormir, s'amuser et mener du matin au soir la vie de vagabond"⁴⁷⁸. Et le grillon-parlant, en bon grillon du foyer prévient : "tous ceux qui font ce métier finissent à l'hôpital ou en prison"⁴⁷⁹. Pour le grillon,

⁴⁷⁷ Carlo COLLODI, *Storia di un burattino* (1883), *Les aventures de Pinocchio*, Le Livre de Poche, 2003, p.48. Trad. Comtesse de Gencé.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

Pinocchio, par définition, n'est qu'un invalide qui lui fait pitié "parce que tu es un pantin et ce qui est pis, parce que tu as une tête en bois !" ⁴⁸⁰. Il convient de rappeler, à ce sujet, ce que je citais en introduction à propos du thème de la prothèse, contrepoint plaisant ou satirique de celui du machinisme puis de la guerre. Dans le répertoire des chansons françaises, à la fin du XIX^e siècle, Etienne Tréfeu et Maximilien Graziani écriront *L'invalide à la tête de bois* qui semble avoir été chanté par Eloi Ouvrard en 1877. Eugène Mouton publiera, en 1886, une nouvelle, *L'invalide à la tête de bois* ⁴⁸¹.

Pinocchio fera en sorte que le grillon-parlant s'écrase... sous un maillet de bois : "...il resta là, aplati contre le mur" ⁴⁸². Pour faire face à sa première faim, Pinocchio veut faire cuire un œuf, qu'il casse et dont s'échappe un poussin qui, bien sûr, se comporte comme Pulcinella, la marionnette, elle aussi petit poulet :

Mille remerciements, monsieur Pinocchio pour m'avoir épargné la fatigue de rompre la coquille. Adieu, portez-vous bien. Tous mes compliments à votre famille ! ⁴⁸³

Le pantin sent la faim le torturer. On l'a arrosé d'un seau d'eau et il a voulu se sécher, pourtant il ne sent pas qu'on lui "chauffe les pieds", Gepetto lui en sculptera de nouveaux. Il va se dévouer pour que Pinocchio aille à l'école avec un alphabet. Pourtant le pantin finira au théâtre de marionnettes de Mangefeu, acclamé par ses congénères qui semblent ne connaître que lui et trouble le déroulement du spectacle. Dans le théâtre liégeois, le héros populaire, Tchantchès, entrait aussi en scène, pour "meubler", pendant qu'on réglait un problème technique en coulisse. Il provoquait un échange parfois vif, en wallon, avec des spectateurs lui reprochant de bavarder et d'empêcher que le spectacle avance. Les choix de Pinocchio, ses transgressions constituent, ici, l'argument

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁸¹ Eugène MOUTON, *L'invalide à la tête de bois*, *op.cit.*, (La chanson, à son tour, sera parodiée dans une version grivoise avec *L'invalide à la tête de bois*).

⁴⁸² Carlo COLLODI, *Les Aventures de Pinocchio*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 62.

même de l'action. "C'est la pièce qu'il nous faut!"⁴⁸⁴ scandent les spectateurs et Mangefeu intervient alors pour régler le problème.

Il convient de remarquer que Mangefeu est un vrai chef, un directeur. Ses marionnettes n'ont guère besoin de lui pour jouer : il leur donne des ordres mais ne les manipule pas, ne leur donne pas vie. Gepetto, lui, se dévoue, vend son manteau, ne représente, pourtant, pas l'autorité paternelle. Il prend la main de son pantin pour lui faire effectuer ses premiers pas et, en matière éducative, ne va guère au delà. Il laisse pratiquement Pinocchio suivre de mauvais maîtres. Pour faire cuire son mouton, Mangefeu est prêt à mettre son visiteur au feu puis, à défaut, Arlequin. Il se comporte en ogre. Un ogre qui préférerait le mouton et utiliserait ses enfants comme combustible. Il se laisse pourtant attendrir, se montre paternel, donne quelque argent à Pinocchio. Cet argent va constituer le maillon suivant de la chaîne, une nouvelle marche qui va le conduire en dehors du monde habituel et des règles sociales. Le renard et le chat vont chercher à l'entraîner vers le Champ des Miracles et jusqu'au chêne fatal.

Pinocchio va partir pour ce voyage en chevauchant toutes sortes d'animaux. Giorgio Manganelli évoque ainsi ces chevauchées :

C'est un vélocé et impertinent mendiant. Chacun de ses gestes évoque un mouvement animal : nous l'avons déjà connu lièvre, barbe, poulain emballé, chevreau et levraut poursuivi, il est maintenant chien de chasse, nous le découvrirons anguille : puisque ce bois dur est infiniment modelable par les passions, tout à la fois éphémères et profondes qui l'habitent⁴⁸⁵.

Le pantin évolue entre Gepetto, à qui il promet, trompé lui-même par son propre discours, d'être "le bâton de votre vieillesse" et l'autre monde, le monde des esprits, fut-il une utopie charlatanesque que lui vendent le chat et le renard, ces deux aigrefins. Sur le chemin du Champ des Miracles se crée une ambiance étrange. On sent qu'on se rend dans le monde des esprits ou des morts :

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.80.

⁴⁸⁵ Giorgio MANGANELLI, *Pinocchio, un livre parallèle*, Christian Bourgois Editeur, 1997, p.48. Trad.Philippe Di Meo.

Il faisait un brouillard si épais qu'on n'y voyait pas à deux pas. Tout autour, dans la campagne, on n'entendait pas remuer une feuille. Seuls quelques vilains oiseaux nocturnes, en traversant la route, d'une haie à l'autre, venaient battre de l'aile le nez de Pinocchio. De frayeur, le pantin se rejetait en arrière et criait : qui va là ? Et l'écho des collines voisines répétait dans le lointain : qui va là ? Qui va là ? Qui va là⁴⁸⁶?

L'ombre du grillon écrasé par le pantin s'effacera en lui disant : "bonne nuit, Pinocchio, et que le ciel te préserve du mauvais temps et des brigands !" ⁴⁸⁷.

Le pantin commentera d'une phrase, qui résume son refus de l'autorité et son souhait de se contenter d'un père ou d'une mère aimants : "Chacun se mettrait vite en tête d'être notre père ou notre maître jusqu'au grillon-parlant !" ⁴⁸⁸. Dans un champ ou une clairière va se tenir un rite de fertilité que le renard décrit :

Il existe au Pays des Nigauds un champ sacré que l'on appelle le Champ des Miracles. Tu fais dans ce champ un petit trou et tu mets dans ce trou un écu d'or par exemple ; puis tu recouvres le trou avec un peu de terre. Tu arroses la terre avec deux seaux d'eau de fontaine ; tu jettes dessus une pincée de sel et le soir tu vas tranquillement te mettre au lit. Pendant la nuit, l'écu germe et fleurit et le lendemain matin, à ton lever, tu retournes au Champ des Miracles. Qu'y trouves-tu ? Tu trouves un bel arbre chargé d'autant d'écus d'or qu'un bel épi peut contenir de grains au mois de juin ⁴⁸⁹.

1- Batailles nocturnes

Le Champ des Miracles, les voyages et batailles nocturnes, les parcours effectués à la manière d'animaux ou sur le dos d'un animal (Pinocchio vole vers la mer et effectue 1 000 km sur le dos d'un oiseau) et aussi le thème de l'arbre, le pin où le pantin va se ressourcer, le chêne, axe du monde, où se jouent la vie et la mort, ne sont pas sans évoquer la culture shamanique. Avec plus de précision encore, les pratiques décrites par Carlo Ginzburg⁴⁹⁰ réduisent ces éléments des aventures du pantin à un écho folklorisé de vieux rites. L'auteur, dans sa préface, prévient qu'il ne se laissera pas entraîner

⁴⁸⁶ Carlo COLLODI, *Les Aventures de Pinocchio*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁹⁰ Carlo GINZBURG, *Les Batailles nocturnes*, *op.cit.*

vers des généralisations hâtives, restera dans les limites de son étude sur le Frioul, région très enclavée à la source, peut-être, d'un phénomène qui s'est étendu, ou plus conservatrice de traditions diluées dans des régions plus ouvertes. Cependant, il ne semble pas avoir de vrais doutes sur la nature générale du phénomène qu'il décrit :

(...) je n'ai pas abordé la question des rapports □ certains □ entre *benandanti* et chamanes : nous touchons là à la nature et aux limites de notre problématique⁴⁹¹.

L'historien s'applique à décrire les rituels et les croyances de paysans de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e siècle. Sa démarche consiste, grâce aux paroles des personnes interrogées par les autorités, la justice, l'Inquisition, à tenter, au plus près, de comprendre leur pensée. Certes, on veut faire avouer que les pratiques ont rapport à la sorcellerie, au rejet du christianisme, que le diable préside peut-être à ces rendez-vous nocturnes. Les *benandanti* se défendent habilement et la pression ne prend pas un caractère violent, même si elle se renforce jusqu'à finir par imposer, de fait, le schéma de la sorcellerie, du sabbat, de l'assemblée diabolique. Même là, on ne récitera pas sous la contrainte une leçon étrangère à ses croyances. L'originalité de la démarche de Carlo Ginzburg consiste, ni à excuser les inquisiteurs, ni à les accuser mais, surtout, à montrer comment ils tentent d'imposer leur lecture des faits et comment les accusés défendent leurs convictions.

Carlo Ginzburg ne se refuse pas à penser aux pratiques similaires hors du Frioul. Il considère que son travail doit susciter de pareilles recherches ailleurs, ce qui rendra alors licite l'utilisation de la méthode comparative :

Or notre recherche démontre avec certitude, en cette région du Frioul où se rencontrent des traditions germaniques et slaves, l'existence à une date relativement récente (vers 1570) d'un rituel de fertilité dont les porteurs - les *benandanti* - se présentent comme les protecteurs des récoltes et de la fertilité des champs. Cette croyance se rattache à un ensemble plus ample de traditions, liées à leur tour au mythe des assemblées nocturnes présidées par des divinités féminines comme Perchta, Holda, Diane, qui s'étend de l'Alsace à la Hesse, à

⁴⁹¹

Ibid., p.10.

la Bavière et à la Suisse. Cette croyance se retrouve, presque identique, en Lituanie. Face à une telle dissémination géographique, il est permis de supposer que ces traditions étaient jadis répandues dans une grande partie de l'Europe centrale. En l'espace d'un siècle, les *benandanti* deviennent, nous le verrons, des sorciers et leurs assemblées nocturnes destinées à procurer la fertilité se transforment en Sabbat diabolique, accompagné de tempêtes et de destructions. Pour le Frioul, nous avons la certitude que la diffusion de la sorcellerie diabolique s'opéra par déformation d'un rituel agraire antérieur⁴⁹².

La prudence de l'auteur tient donc à la solidité de son propos et de sa recherche, comparée à la faiblesse des sources dans d'autres régions d'Europe. Evoquant un cas précis et bien documenté, en Livonie, à la fin du XVII^e siècle, l'historien se fait encore plus affirmatif :

De toute façon, sur la base de cet étonnant parallèle livonien, on peut affirmer l'existence d'une liaison, non analogique mais réelle entre *benandanti* et chamanes. Les extases, les voyages dans l'au-delà à cheval sur des animaux, ou sous forme d'animaux □ loups, papillons et rats en Frioul - pour récupérer les semences de blé ou assurer du moins la fertilité des champs ; la participation aux processions des morts qui confère aux *benandanti*, nous allons y venir, des vertus prophétiques et visionnaires : tous ces éléments se situent dans un cadre cohérent qui rappelle immédiatement les cultes des chamanes. Mais retrouver les fils qui relient ces croyances au monde baltique ou slave dépasse évidemment les limites de cette recherche. Revenons donc en Frioul⁴⁹³.

2- Le rite de fertilité

Les *benandanti* se rassemblent (physiquement ? en esprit ?) la nuit du jeudi des Quatre Temps. Ce sont là des périodes festives liées à un ancien calendrier agraire. Il peut s'agir de fêtes romaines tardivement christianisées mais rien n'est moins sûr. L'objectif consiste à franchir le passage dangereux d'une saison à l'autre, moments où se décident la qualité des récoltes à venir. C'est alors qu'interviennent les *benandanti* généralement désignés par le fait qu'ils sont nés "coiffés" et ont précieusement conservé la membrane amniotique avec laquelle ils sont venus au monde. Ils forment des groupes organisés (avec un capitaine) et sont censés se rassembler

⁴⁹² *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 53.

dans des champs. Dans la plupart des cas, les témoignages citant les *benandanti* décrivent la sortie de leur âme par la bouche, laissant leur corps comme mort, corps réintégré après les batailles nocturnes si l'on n'a pas rendu la chose difficile, en allongeant le corps sur le ventre, par exemple.

Les *benandanti* combattent, à l'aide de branches de fenouil, les sorcières armées de sorgho. Ce dernier fait penser à la matière du balai des sorcières. On peut considérer qu'un rite de fertilité ancien avait dû voir des jeunes gens (entre les débuts de la virilité jusqu'à l'époque où ils cesseront de procréer) s'affronter réellement dans les champs de façon rituelle. Se frapper les reins était, sans doute, pensé comme moyen de favoriser la fécondité humaine et, par extension, la fertilité des champs. Combat réel, peut-être, dont l'issue avait pu avoir des conséquences dans la pensée magique. Les *benandanti* interrogés refuseront d'être considérés comme hérétiques, sorciers, et déclareront oeuvrer pour le bien de la communauté chrétienne, donc pour Dieu.

Il convient de se pencher sur les vertus et les attributs du fenouil :

Au fenouil (...) dont on connaît dans la médecine populaire les vertus thérapeutiques, on attribue le pouvoir d'éloigner les sorcières : les *benandanti* mangent de l'ail et du fenouil "*parce qu'ils sont ennemis des sorciers*" affirme Moduco⁴⁹⁴.

Plus prosaïquement, on découvrira que couper du fenouil, avant l'aube du jour de la Saint Michel, protégera des coliques. Que la même plante préservera ou rendra la vue. A cela, s'ajoute un aspect magique : en omelette, le jour de Pâques, on se voit protégé des jeteurs de sorts. Le couper avant le solstice d'été et passer sept fois aux feux de la Saint Jean, met à l'abri des mauvais sorts. Le fenouil repousse les esprits malfaisants. A Rome, les gladiateurs s'en nourrissaient abondamment avant les combats. Une couronne de fenouil récompensait les vainqueurs. La puissance virile, bien sûr, est associée à la plante : "si la femme savait ce que le fenouil peut

⁴⁹⁴

Ibid., p. 44.

faire à son mari, elle en irait chercher de Rome à Paris" selon un dicton qui fut largement répandu.

Mais quel rapport cela peut-il avoir avec notre ami Pinocchio ? Son nom signifie oeil de pin, en suivant, sans doute, l'idée du nœud dans le bois. Or le pin peut être associé au fenouil :

Le fenouil est utilisé en magie pour chasser les mauvais esprits. C'est lui que les chamans utilisent afin de combattre les esprits qui provoquent des maladies. Lors de certains rites dionysiaques on coiffait le fenouil d'un cône de pin en guise de symbole phallique⁴⁹⁵.

La forme florentine, *pinolo*, désigne l'amande comestible tendre (du pin parasol, le pignon) et le bois dur dont on fait des pantins. Le Toscan, Fernando Tempesti, chercheur en littérature, un des meilleurs spécialistes de Pinocchio, note que dans le parler toscan du XIX^e siècle, celui de Gepetto, *pinocchio*, signifie "petit pignon". Dans la langue de Collodi, ce mot pourrait avoir le sens de "petit crevard" et nous renvoyer au personnage de Stenterello, marionnette populaire florentine. Pierre Röthlisberger complète et précise ces informations :

Fernando Tempesti⁴⁹⁶, lui, considère le héros collodien comme l'héritier, par excellence de Stenterello, le beau parleur florentin Le génie de Collodi, selon Tempesti, ne serait pas d'avoir créé un personnage foncièrement original, mais d'avoir détourné la forme la plus éprouvée d'un art réservé aux adultes vers un public enfantin, soit de ces acrobaties verbales propres au volubile Stenterello, prouesses rhétoriques qui ont pour caractéristiques de naviguer entre les extrêmes, d'aller du tragique au comique, du grave à l'hilare en moins de temps qu'il ne faut pour le dire⁴⁹⁷.

Stenterello est véritablement porteur de signes. George Sand en fait la marionnette préférée de son héros, Christian, celle qui lui permettra de découvrir son père dans son roman, *L'homme de neige*⁴⁹⁸. Quant au fenouil, il se nomme *finocchio*. Le même mot est une insulte à caractère sexuel qu'il faudrait traduire en français par

⁴⁹⁵ Internet, gayspirit.com (Le site donne comme source de son information Christopher PENCZAK, *Gay Witchcraft*, 2003).

⁴⁹⁶ Fernando TEMPESTI, *Chi era il Collodi. Com' é fatto Pinocchio*, Feltrinelli, 1982

⁴⁹⁷ Pierre RÖTHLISBERGER, *Entre l'âme et le bois : une lecture totémique du Pinocchio de Collodi*, mémoire de maîtrise en études littéraires, juillet 2008, Université du Québec, Montréal, p. 19.

⁴⁹⁸ George SAND, *L'Homme de neige* (1869), Edit de l'Aurore, 1990.

"petit pédé". Le castillan joue sur les mêmes sens avec *hinojo* (fenouil) et *maricon* pareillement insultants. Au Moyen Age, on jetait du fenouil sur les bûchers où finissaient les homosexuels, pour masquer l'odeur de la chair carbonisée. L'explication serait presque une délicatesse. En vérité, la plante liée à l'idée de fécondité protégeait le condamné... pour rendre plus long le supplice.

Il serait, en effet, totalement hasardeux de vouloir à toute force rapprocher Pinocchio et *finocchio*, avec tous les sens de ce mot, pour en tirer des conclusions définitives. La relation entretenue entre cultes de fertilité et rites shamaniques avec l'histoire du pantin de bois, semble, en revanche, plus convaincante.

Giorgio Manganelli⁴⁹⁹ cite Collodi à l'occasion du rendez-vous entre le pantin, le chat et le renard : "Il les rencontrera presque en face du Grand Chêne, lieu ombilical de la forêt où rien ne se perd"⁵⁰⁰. Poursuivi par le même couple de voyous,

(□) harassé de fatigue, il grimpe sur un "pin très haut" : à peine est-il besoin de relever le refuge, consanguin, maternel auquel le bout de bois poursuivi recourt⁵⁰¹.

Là, de nouveau, Pinocchio est menacé par le feu allumé sous l'arbre par les deux compères. L'arbre, axe du monde de la tradition shamanique, sert de refuge. Le pantin, pendu, fait également penser au cadavre du shaman placé dans un arbre plus près du monde des esprits.

Giorgio Manganelli met en valeur l'opposition des blancs et des noirs au moment où Pinocchio est pendu, où la petite fille de cire blanche, avatar de la fée, dans sa maison blanche est opposée au cercueil noir porté par quatre lapins noirs :

Il apparaît difficile de ne pas relier la couleur des lapins aux ténèbres de la nuit des assassins et de ne pas supposer une sorte de bataille chromatique entre les Noirs et les Blancs⁵⁰².

On se souviendra que la fée a fait détacher le pantin de son chêne par un faucon :

⁴⁹⁹ Giorgio MANGANELLI, *Pinocchio, un livre parallèle, op.cit.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 122.

La déférence du faucon □ Qu'ordonnez-vous, ma gracieuse Fée ? □ nous dévoile chez la fée une maîtresse des animaux, souveraine fastueuse et archaïque au grand et occulte pouvoir. Elle régit les animaux des champs et des bois, les poissons marins, les oiseaux et les limaces et peut elle-même se changer en animal⁵⁰³.

3- Qui gagne ? Qui perd ?

Le texte de Collodi de 1881, du bout de bois magique à la branche du chêne, touche parfaitement son but moralisateur. Le refus d'obéir, l'absence de respect à l'égard du père, le rejet de l'école et du travail... amènent à l'hôpital ou à la prison... ou pis encore ! Mais le récit de Collodi rend le héros sympathique... en particulier pour son non-conformisme. Et sa terrible punition est donc insupportable aux jeunes lecteurs. Il faut aboutir à la rédemption et non à la punition, du moins à la peine capitale finale. La marionnette va se socialiser, cesser d'être l'Autre, refuser de vivre dans cet autre monde, cet autre continent. Le pantin de bois, quoi de plus "trad" ? voire franchement "ringard".? Pinocchio, au moins, a su sortir du castelet ou n'y passer, chez Mangefeu, que fort vite. Or, le pantin vit sans relation directe avec celui qui devrait lui donner vie et parole à chaque moment. Il ne peut finir que dans le mépris, celui d'abord de son double (de celui qui l'a "doublé" au sens argotique du terme). "Comme j'étais ridicule quand j'étais pantin ! Et comme je suis heureux d'être devenu un bon petit garçon !" ⁵⁰⁴ On a perdu en route, dans ce roman d'apprentissage, la spécificité de la marionnette. Devenu bon petit garçon, Pinocchio devrait ajouter pour conclure : "Et Pinocchio est mort !" On peut, de ce point de vue, partager la conclusion de l'article de Cristina Grazioli :

Il y a quelques années, les journaux débattirent de l'éventualité de laisser Pinocchio être un pantin et donc d'éliminer le dernier chapitre (il semble que Pinocchio ait envoyé à la rédaction d'un journal une lettre dans laquelle il revendiquait son statut de bois). En somme, la fin de Collodi ne plait pas à ceux qui ont choisi de lire son livre comme un texte de théâtre. L'enfant en chair et en os est un emblème de la forme finie, de la fixité propre à l'homme et à la

⁵⁰³

Ibid., p. 111.

⁵⁰⁴

Carlo COLLODI, *Les Aventures de Pinocchio*, op. cit., p. 250.

matière ; le pantin jouit du privilège d'une forme mobile, d'innombrables possibilités de l'esprit⁵⁰⁵.

Gepetto est dépossédé de sa paternité. Cet enfant, "fils" d'une femme, la fée, qui à défaut de l'avoir porté l'a amené dans le droit chemin, cet enfant là n'est pas le sien qui s'est avéré un pantin incontrôlable. Rappelons le projet artistique de Gepetto :

Un beau pantin en bois mais une merveille de pantin qui sache danser, tirer l'épée et faire le saut périlleux. Avec ce pantin, je ferai le tour du monde pour gagner mon morceau de pain et mon verre de vin⁵⁰⁶.

Il a couru autour du monde après son oeuvre. La fée a soutenu la marionnette, Pinocchio, afin qu'il comprenne qu'il fallait cesser d'être un pantin. Elle a assuré le relais lorsque Collodi a repris la plume en 1882. Elle a joué le rôle central, et parfois caché, comme celui du marionnettiste : obtenir la rédemption de Pinocchio et soutenir le pantin... comme la corde soutient le pendu !

On pensera à ce moment où Pinocchio devenu bon élève, travailleur et appliqué, voit ses copains de classe jaloux lui attacher des fils pour en faire une vraie marionnette, au moment où il cherche à devenir un vrai petit garçon.

Ce vrai petit garçon qu'a-t-il à voir avec le pantin ? Il n'est plus le fils du facteur (de marionnettes) Gepetto, il n'est plus Autre, il affirme qu'il a changé d'enveloppe corporelle... mais que l'âme de Pinocchio vit en lui. Qu'on interprète cela comme on voudra, en fonction de ses convictions concernant l'âme. Le vrai petit garçon se rend coupable d'usurpation d'identité. Dans la culture shamanique, il se peut que l'âme du shaman, de retour de son voyage dans le monde des esprits, puisse être amenée à se tromper de corps et à investir un tout autre support ! Il faut donc imaginer qu'un vieux shaman puisse devenir une charmante jeune fille. Sur la voie de la rédemption, pour satisfaire les tenants d'un projet moralisateur, Collodi a sûrement troqué l'âme de Pinocchio contre une autre. La chose est étonnante, au moins paradoxale, quand on pense, comme

⁵⁰⁵ Cristina GRAZIOLI, "Pinocchio : le rêve de théâtre", in *Puck* n° 10, *L'enfant au théâtre*, Editions de l'IMM, 1995, p. 41-46.

⁵⁰⁶ Carlo COLLODI, *Les Aventures de Pinocchio*, op. cit., p. 48.

Roberto Tessari⁵⁰⁷, que Collodi a peut-être pu abandonner une vocation de dramaturge à une époque où le comédien fait la loi sur le plateau et n'accepte ni d'être dirigé, ni d'être au service du texte. Le pantin a librement joué et finit pendu. Ensuite, la pression morale a serré encore plus fort (sans parler de la laisse de Pinocchio-chien de garde !). Les pirates prenaient le risque de finir pendus plutôt que prisonniers des conventions et des lois. Un pantin de bois est moins ridicule suspendu par un gros fil qui s'écroule au sol. On ne pourra s'empêcher de remarquer qu'en cette fin du XIX^e siècle, le fait que Pinocchio, pantin, évolue, jusqu'à ressembler en tout point à un "vrai petit garçon", rappelle, étrangement, l'évolution de la marionnette de l'époque dans sa quête de réalisme, quittant le théâtre au profit du music-hall et de la virtuosité technique. Lorsqu'on pourra estimer "qu'on dirait des vrais", les pantins seront abandonnés.

C- Grand frère de Pinocchio : le *golem*

Le mot *golem*, pour le judaïsme, renvoie au "Livre des Psaumes et des commentaires" du *Talmud*. Etre inachevé, sans forme définie, presque matière brute, le *Talmud* qualifie Adam de *golem* pendant les douze premières heures de sa vie avant qu'il reçoive une âme (*aleph* = l'étincelle divine - sang = *dam*). *Le Livre de la Création (Sefer Yesirah)* et la réflexion ésotérique vont évoquer le pouvoir créatif du discours et des lettres de l'alphabet hébreu dans leur rapport avec le *golem*.

En Europe Centrale, les cercles hassidiques se livrent à une interprétation symbolique et le *golem* ne représente que le produit d'un degré d'élévation religieuse. Sur le plan théologique, il est inévitable, si Dieu est tout, que l'homme ne soit rien. La volonté de l'homme d'être tout revient à nier l'existence de Dieu. Il ne peut qu'exister une séparation, un vide, donc, entre le divin et l'humain, un désert humain et divin simultanément. Ce vide peut être créatif et le *golem* se définit comme un "trop vide" d'âme dont le *golem*

⁵⁰⁷ Roberto TESSARI, *L'Osservatorio teatrale di Capuana : Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, sous la direction de Umberto Artioli et Fernando Trebbi, Padova, Esedra, 1996.

représente la concrétisation fantastique. On remarquera que cette réflexion théologique s'oppose formellement à ce qui constitue la base de l'idée de la culture shamanique où la fonction psychopompe crée un pont entre le monde des esprits et celui des vivants, qui cessa de communiquer à une époque mythique.

L'acte de création, dans la réunion mystique des cercles hassidiques d'Europe Centrale, consistait en la fabrication d'une forme en terre vierge autour de laquelle on tournait et dansait en prononçant les lettres sacrées pour lui donner vie. L'inversion de la rotation faisait disparaître cette vie. D'autres traditions consistaient à écrire sur la figure le mot *emet* (vérité, sceau du dieu unique, soit *e-met*, *met* = la mort précédée de l'*alpha*, étincelle de vie).

L'hassidisme ashkénaze du XV^e siècle fait du *golem* une créature réelle capable d'agir, en particulier au service du peuple juif. On notera que la vie et le mouvement ne passent pas par l'idée de la "manipulation". L'intention humaine rencontre la puissance divine sans, surtout, que se manifeste le moindre contact. Gepetto, lui, s'arrête aux premiers pas de Pinocchio à qui il donne une seule fois brièvement, la main. Collodi joue avec le merveilleux, sans chercher à justifier le prodige qui fait vivre le pantin.

Comme toujours, la pratique populaire se montre un peu moins pure. La légende de Rabbi Loeb de Prague en est un bon exemple. Isaac Bashevis Singer⁵⁰⁸ reprend, pour l'essentiel, la tradition populaire. Au temps où le célèbre kabbaliste Rabbi Loeb était rabbin dans la ville de Prague, les Juifs étaient persécutés. L'empereur Rodolphe II, pourtant un homme fort érudit, manifestait la plus grande intolérance à l'égard de tous les non catholiques. Il persécutait les protestants et encore plus les juifs qu'on accusait souvent d'utiliser du sang de chrétiens pour confectionner les *matzot* de la Pâque. Un banquier juif, à la grande réputation de générosité, est accusé, à tort, ayant refusé un prêt, d'avoir assassiné la fille du demandeur afin d'utiliser son sang. Rabbi Loeb va créer un *golem*, sur les conseils d'un messager céleste, dans le grenier de la

⁵⁰⁸ Isaac Bashevis SINGER, *Histoire du golem* (1982), Stock, 1984. Trad. Marie-Pierre Bay.

synagogue pour défendre sa communauté menacée, Le *golem* va être chargé de retrouver la trace de la fille de l'accusateur. On notera qu'il a, lui, été pourvu de capacité à se mouvoir, de parler, de faire preuve d'intelligence.

Au tribunal, les Juifs sont accusés d'être des suppôts du diable. On notera à ce sujet que la création du *golem* n'a rien à voir avec un quelconque pacte satanique. Le *golem* intervient lors du procès et ramène la fille de l'accusateur qu'on croyait morte. Celle-ci met en cause deux serviteurs de son père qui est confondu, car il voulait hériter des bijoux destinés à sa fille. Le juge ne put que rendre honnêtement la justice et libérer les accusés. Rabbi Loeb effaça le nom sacré, inscrit sur son front, *emet*, pour neutraliser le *golem*.

L'Empereur demanda à voir la créature et le rabbin lui communiqua la vie, de nouveau, pour la conduire au palais. Il promit à l'Empereur de ne pas l'utiliser contre lui et les chrétiens. Sa femme lui imposa de garder en vie la créature pour soulever un rocher cachant un trésor. Le rabbin accepta mais le *golem* refusa d'obéir et d'aller à l'encontre de la promesse faite à l'Empereur. Il n'accepta pas plus de laisser effacer le signe de vie sur son front. Il devint un facteur de grand désordre à Prague, tout en maîtrisant de mieux en mieux le yiddish. Il ne cessait de s'humaniser et, partant, de refuser son sort, d'être solitaire. Une fillette, Miriam, va devenir l'amie du *golem* et, malgré ses scrupules, doit aider le rabbin à effacer le signe de vie. Miriam et le *golem* disparurent à jamais.

Comme Pinocchio, le *golem*, dans le récit d'Isaac Singer, s'humanise après avoir pris son indépendance. Il déclare clairement qu'il ne veut plus être *golem*, ne manifeste même pas les résistances de Pinocchio guidé, lui, sur le chemin qui l'amènera à rejeter son état premier. Le vide isolant Dieu et l'homme, espace de création du *golem*, ne résistera pas à l'amour. Les dernières lignes d'Isaac Singer sont bien plus positives, néanmoins, que celles de Collodi :

Peut-être l'amour est-il plus fort encore qu'un Nom sacré. Une fois gravé dans un cœur, l'amour ne peut être effacé. Il vit à jamais⁵⁰⁹.

1- Rêve de Prague : *Le Golem* de Gustav Meyrink

Gustav Meyrink, né en 1868, arrive à 15 ans à Prague où il vivra vingt ans avant de quitter la ville réelle en pleine transformation pour se réfugier dans la ville rêvée. *Le Golem* ne se raconte pas, sauf à réduire à néant l'œuvre et les procédés littéraires qui la portent. Le roman est inspiré par la légende, et quelques lignes suffisent à situer le propos :

Il se produit tous les trente trois ans à peu près, dans nos ruelles, un événement qui n'a rien en soi de particulièrement bouleversant mais qui soulève cependant un vent de panique, sans que l'on puisse trouver une quelconque explication ou justification du phénomène. Chaque fois un homme totalement inconnu, avec un visage glabre, jaunâtre, de type mongol, venant de la direction de la Altschulgasse, drapé dans des vêtements démodés, marchant d'un pas égal et curieusement hésitant, comme s'il allait trébucher d'un instant à l'autre, traverse le quartier juif puis s'évanouit brusquement⁵¹⁰.

Aucune rupture dans le roman de Meyrink entre le rêve et la réalité, avec un auteur qui déclare que ce n'est pas lui, mais quelque chose en lui qui écrit et apporte, pourtant, quelques éléments qui situent l'ambiance de l'œuvre : *Le Golem*, comme on le sait, est le roman du ghetto pragois. Les descriptions, articulées pour la plupart sur des métaphores anthropomorphes, le signent comme un lieu de la monstruosité, de l'anarchie, de la déchéance, de la perfidie, de la fureur : maisons hantées de guignols, aux fenêtres étroites et grillées, aux porches béants comme de grandes gueules noires portent à pousser un hurlement de haine. La population grouillant entre ces murs tortueux suant le crime, est une humanité dégradée (Rosina, la prostituée, Jaromir, le sourd-muet) ou perverse (Wassory, le médecin démoniaque, Wassertrum, le brocanteur fourbe). Théâtre de cette dépravation, le cabaret Loisitschek est un endroit où, dans un vaste tourbillon humain se mêlent les races, les classes et les

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.87.

⁵¹⁰ Gustav MEYRINK, *Der Golem* (1915), *Le Golem*, Stock, 2002, p. 50. Trad. Denise Meunier.

sexes, où les messieurs en fracs s'acoquinent avec des individus douteux, prostitués et travestis.

A l'image de la manipulation, celle qui fleurit dans la satire politique, le dessin humoristique où le Premier ministre de la Cinquième République française est représenté en marionnette à fils dominé par le président, contrôlé et fils en main, le *golem*, plus encore que Pinocchio (car dans le cas du premier la question est théologiquement fondée) échappe à toute domination. De ce point de vue, les deux personnages poussent l'image de l'Autre au plus loin. Le défaut de la cuirasse viendra d'un attachement envers le monde des hommes : le *golem* du conte souffre d'une faiblesse pour Miriam, Pinocchio aime son vieux papa et la fée le fait rêver à l'état de petit garçon.

2- Pur amour inoxydable

Stanislaw Lem est né en Pologne en 1921, a fait des études de médecine, et a travaillé comme mécanicien et soudeur pendant l'occupation allemande de son pays. Après la guerre il s'est installé à Cracovie, journaliste, passionné de philosophie, de cybernétique, de physique et de biologie, membre fondateur de la société polonaise d'astronautique, il manie aussi bien l'humour que le sérieux, comme dans son chef d'œuvre, *Solaris*, écrit en 1961. Il est mort en 2001 à Cracovie. Il est, par ailleurs, auteur de la nouvelle *Le Prince Ferrice et la Princesse Cristalle*⁵¹¹. Il est intéressant de s'y arrêter car la machine, "prothèse", techniquement très élaborée, se met, là, à rêver d'humanisation.

Le progrès a amené à produire des machines de plus en plus sophistiquées qui ont pris leur indépendance vis à vis de l'homme qu'elles méprisent. Elles ne sont en rien faites à l'image de l'homme, réalisées dans des matériaux purs et ne relèvent même plus de la création humaine. La machine, parfois, a des comportements absurdes, aléatoires. La folie n'est rien de spécifiquement humain et,

⁵¹¹ Stanislaw LEM, *Contes inoxydables*, op. cit..

comble de l'irrationnel, voilà la Princesse Cristalie amoureuse. Et le pire n'est pas là ! La démence s'était infiltrée dans les électro-circuits de Cristalie, princesse de pur cristal et, plutôt que de purs chevaliers de titanium et d'airain qu'on lui proposait en mariage, elle choisit un de ces êtres flasques, vaseux et vénéreux de l'espèce marmeladoïde, une de ces créatures ratées nommées "blémard" et qui vont glougloutant et clapotant sur une planète sans intérêt, la terre...

Voilà donc ce qui va ramener l'homme, par accident, dans un monde qui se passe fort bien de lui. Car dans la nouvelle de Stanislas Lem, les machines ont échappé au contrôle de l'homme. Elles sont devenues une fin en soi, n'ont plus rien à voir avec l'émancipation de l'homme : c'est de lui qu'elles se sont libérées.

Dans *Pur amour inoxydable*, pièce de Blaise Charlet, auteur bruxellois qui a beaucoup écrit pour la marionnette et le théâtre Louis Richard, en particulier, avec une écriture dramatique voulue comme un collage de mots en liberté, cette idée d'émancipation de la machine est commentée de la sorte :

Le progrès
votre rêve
travailler moins
achever l'exploitation
travail et exploitation cessèrent⁵¹².

Personne n'est plus manipulé. A la réflexion de Stanislas Lem et à son regard ironique sur l'homme, Blaise Charlet ajoute, en contrepoint, le délire d'un homme, perdu dans ses rêves de machines. En scène, dans son petit monde de plans et d'instruments de mesure, sa voix modifiée, mêlée à des sons métalliques va créer l'univers des personnages de métal.

Une sculpture doit être la forme visible du mouvement, tel était le problème que voulaient résoudre, avec parfois une certaine

⁵¹² Blaise CHARLET, *Pur amour inoxydable*, d'après la nouvelle de Stanislas Lem, "Le Prince Ferice et la princesse Cristalie" in *Contes inoxydables*, op. cit., 1998. Manuscrit non édité. Pièce jouée par le Théâtre Louis Richard, en 1998.

naïveté, les futuristes européens du début du siècle. Mais plutôt que de tourner autour de l'œuvre, n'est-il pas plus fort de voir la sculpture en mouvement, d'en faire un objet animé, manipulé ? Et cela pourrait s'appeler marionnette, si ce mot n'évoquait pas, surtout, de gentils petits personnages. Or les machines de *Pur amour inoxydable* ne veulent en rien ressembler à des humains marmeladoïdes, à de pauvres marionnettes. Une machine, pourtant, s'y essayera, par amour, par folie, afin de séduire la princesse Cristalie qui rêve de s'unir à un blémard. Elle y réussira, jusqu'à l'arrivée d'un véritable humain largement plus répugnant ! Un véritable blémard, trop vrai pour être un comédien, l'humanité ne peut être rendue dans sa vulgarité et son horreur que par une marionnette, viendra révéler la supercherie. Les machines, les objets animés, resteront maîtres du jeu et se donneront le plaisir de mettre en mouvement des formes animées géantes. Les comédiens ne peuvent entrer dans ce jeu... mais ils sont tout de même en scène comme interprètes manipulateurs et surtout pour réfléchir sur l'homme, sa place et son rôle à partir de ce conte à penser.

D- La création de l'homme dans les mythes mayas et les brouillons de bois

Le Popol Vuh, livre sacré des anciens Mayas Quichés (Guatemala, Mexique méridional et péninsule du Yucatan) fut écrit en *quiche* (variante de la langue maya). Le texte aurait été rédigé en caractères latins, entre 1554 et 1558, par un érudit indien, sans doute à partir de textes dans la graphie indienne. D'aucuns attribuent la rédaction de ce document à un certain Diego Reinoso, fils de Lahuh-Noh, *Popol Vinac* de sa communauté, chargé de l'écriture en caractères traditionnels mayas.

Le texte, traduit en castillan, en français, a été souvent modifié, coupé en chapitres. Celui qui sera cité conserve l'appellation de *Popol Vuh* sous lequel il est généralement connu⁵¹³. Le texte

⁵¹³ Diego REINOSO (attribué à), *Popol Vuh : Le Livre de la Communauté. Texte sacré des Mayas-Quichés*, Le Castor Astral, 2011. Traduit et présenté par Pierre DesRuisseaux.

décrit l'épopée des dieux et des hommes avant que le monde que nous connaissons ait été créé. Le document philosophique et mythique est notoirement difficile à interpréter. Pierre DesRuisseaux en résume clairement le propos :

On y évoque tout d'abord le début des temps au sein d'un lieu mythique où l'histoire prend corps. Il s'agit, plus spécifiquement, d'une genèse du monde offrant une certaine ressemblance avec la cosmogonie biblique. Dans ce lieu évoluent des Esprits qui décident de créer un monde selon leurs désirs. Sur la base d'essais et d'erreurs, ils donnent successivement vie aux êtres et aux choses, comptant que les créatures auxquelles ils accordent l'existence leur rendront le culte qu'ils méritent.

Après avoir fait surgir du chaos originel la terre, les montagnes, la flore et la faune, ils créent les premiers hommes à partir de glaise. Ce premier essai se révélant infructueux, une seconde tentative est effectuée avec des hommes de bois. Mais ces créatures s'avèrent frivoles, vaniteuses et paresseuses. Faisant ce constat, les démiurges commandent un grand déluge au cours duquel vont périr les hommes de bois, ou sinon seront changés en singes⁵¹⁴.



Pictogramme.
Rituel avec figurine, mains et visage tournés vers les dieux
Planche N°47 du codex Nuttall, *Sept -Alligator*
Culture Mixtèque, Oaxaca
in E pur si muove, N°2, UNIMA Magazine, 2003

Les grands dieux cherchent donc à créer des hommes capables de lever leurs mains et leurs regards vers eux et de les louer pour leur oeuvre. Ils procèdent par tâtonnement :

Ils façonnèrent des créatures de terre et de boue. Mais ils constatèrent qu'il en résultait peu de bien : elles fondaient, elles étaient immobiles, aplaties, molles, difformes, mouillées, détrempées. Elles ne pouvaient tourner la tête que d'un côté. Elles étaient courbées et ne regardaient qu'en arrière⁵¹⁵.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 14 et 15.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 40 et 41.

Une autre solution est proposée. Elle passe par l'utilisation du bois. Il s'agit de pantins capables de se reproduire et de parler. Mais il leur manque la pensée.

Que soient façonnés les hommes de bois, de bois sculpté, qu'ils parlent, qu'ils s'expriment sur terre, qu'ils naissent, dirent-ils. Au moment où ils proférèrent ces mots, furent conçus des pantins de bois sculpté ; ils se reproduisaient comme des hommes, s'exprimaient comme des hommes ; ils étaient les habitants de la terre qui naquirent et se multiplièrent. Les pantins de bois sculpté eurent des filles et des fils, mais auxquels il manquait l'esprit ou pour mieux dire la pensée. Ils ne se rappelaient plus de leur Architecte, de leur Formateur ; Ils ne faisaient qu'errer, que marcher à quatre pattes. Ils ne se rappelaient plus de l'Esprit du Ciel ; c'est pourquoi ils tombèrent en disgrâce ; ils constituaient somme toute des épreuves, des semblants d'hommes (...) C'était des semblants d'hommes, des pantins de bois sculpté⁵¹⁶.

Ces êtres, marchant à quatre pattes ne sont pas capables de lever leurs regards vers le ciel et de louer les dieux :

Tout à coup, ils les exterminèrent, ils les éliminèrent plus spécifiquement, ils les annihilèrent, ils tuèrent les êtres de bois sculpté⁵¹⁷.

Il convient de noter que ces hommes de bois, ce brouillon des dieux, ressemblent fort à une créature sculptée par ceux de l'Inframonde.

Le premier seigneur qui trônait n'était qu'un épouvantail de bois sculpté par ceux de l'Inframonde⁵¹⁸.

Enfin, après la destruction de ces hommes de bois, incapables de jouer leur rôle, on en vient à utiliser l'élément capable de procurer les moyens d'existence aux hommes, le maïs.

Le Vivant, le Vivant créé, l'Emanation de l'Infini, le Serpent à plumes □ tels on les appelait □ imaginèrent l'homme en un instant. Ensuite, ils se mirent à façonner notre première mère, notre premier père, dont les corps étaient de maïs jaune, dont la chair était de maïs blanc⁵¹⁹.

Au contraire, cette fois-ci, les hommes sont trop réussis, capables de faire preuve d'une intelligence étendue, et même, de se montrer égaux aux dieux. Ceux-ci corrigèrent donc leur oeuvre :

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 43 à 47.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 139.

Les yeux des humains furent embués par l'Esprit du Ciel. Ils furent aveuglés, comme si on avait soufflé à la surface d'un miroir. Il obscurcit leurs yeux. Ensuite, ils ne virent qu' autour d'eux. Ils ne voyaient pas au-delà du lieu où ils étaient. C'est ainsi que les premiers hommes perdirent la sagesse (□)⁵²⁰.

Le *Popol Vuh* établit donc une relation, entre les personnages de bois et l'homme abouti, qui fait penser à celle qui fonde l'histoire de Pinocchio, pantin de bois capable de toutes les bêtises, puis bon petit garçon, enfin capable de faire tout ce qu'on attend de lui. Le monde des pantins de bois communique encore avec celui de l'Inframonde peuplé d'épouvantails. De façon symétrique, l'homme au corps fait de pâte de maïs risque de pouvoir être l'égal des dieux. Il faudra donc brouiller sa vue, lui ôter la sagesse pour que rien ne puisse limiter la toute puissance du monde divin sans, pour autant, établir un vide pareil à celui où naquit le *golem*. En vérité, les dieux des Mayas sont capables de réaliser une oeuvre imparfaite. Ils ont besoin de brouillons. Leurs réalisations expérimentales ont les faiblesses de celles de l'Inframonde. On verra que les personnages de bois, lorsque les hommes en créeront, resteront liés, au monde des morts.

1- Le nécromancien

Bernardino de Sahagûn passera, entre 1529 et sa mort en 1590, l'essentiel de sa vie de missionnaire franciscain au Mexique. Il réalisera, avec l'aide de personnalités indiennes porteuses de mémoire, un important travail de collectage concernant l'histoire et les croyances des populations autochtones. *Le Codex de Florence* (12 livres, 2466 pages) sera déposé en cette ville en 1577. Toutes ses pages seront partagées en deux parties : le texte en *nahuatl* à droite, le texte en castillan et les illustrations, à gauche. Dans cette même année, 1577, Philippe II réagira en interdisant "l'étude du passé païen de la Nouvelle Espagne"⁵²¹.

⁵²⁰

Ibid., p. 142.

⁵²¹

Christian DUVERGER, *La Conversion des Indiens de Nouvelle Angleterre*, Seuil, 1981, p. 47.

C'est à partir de ce travail que Bernardino de Sahagún réalisera son *Historia Generale de las Cosas de Nueva España* dont la première édition sera française. L'ouvrage consacre une partie importante aux "nécromanciens". On peut être, bien sûr, tenté de considérer ces "nécromanciens" comme des shamans. Ils se livrent, donc, à une activité de divination opérée par l'évocation des morts. Il convient de se montrer prudent avec l'opinion de Bernardino de Sahagún, avec sa terminologie. Je me contenterai de considérer que le personnage décrit possède des caractéristiques qu'on peut attribuer à un shaman :

D'une autre tromperie du même nécromancien, au moyen de laquelle il tua un plus grand nombre de Toltèques. Ce même nécromancien eut recours encore à une autre supercherie. Il s'assit au milieu de la place du tianquiztli, disant s'appeler Tlacampan, autrement dit Cuexcotzin. Il portait sur la paume de sa main un tout petit enfant qu'on disait être Uitzilopochtli et qu'il faisait danser. A cet aspect les Toltèques se levèrent pour mieux voir ; ils se pressèrent les uns les autres et plusieurs moururent étouffés ou malmenés à coups de pied. Ce fut à plusieurs reprises que les Toltèques se donnèrent ainsi la mort en se pressant. Le dit nécromancien leur demanda alors : "Qu'est-ce donc ? Quelle ruse est-ce là ? Ne le voyez-vous pas ? Cet homme qui fait danser le petit enfant est un trompeur ; tuez-le à coups de pierre". Ils obéirent et tuèrent en effet à coups de pierre, le nécromancien et le petit enfant. Après qu'ils l'eurent tué, le corps du nécromancien commença à sentir mauvais et les émanations corrompaient l'air et apportaient aux Toltèques une mauvaise odeur dont plusieurs mouraient, et le nécromancien dit alors aux Toltèques : "Jetez loin d'ici le cadavre parce que plusieurs d'entre vous périssent de l'odeur qu'il exhale". Les Toltèques, se préparant à obéir, attachèrent le corps puant avec des cordes pour l'emmener bien loin. Mais ils eurent beau se figurer que c'était un travail facile, le corps pesait tellement qu'il leur devint impossible de l'emmener hors de Tullan et alors un crieur se mit à appeler en disant : "O, Toltèques ! Venez tous ; apportez vos cordes pour attacher ce mort et l'emmener hors de la ville." Mais les cordes vont se rompre. Le nécromancien déclara qu'il estimait que le mort voulait un couplet d'une chanson qu'il chanta. Il se produisit un mouvement de foule vers la montagne. Ceux qui en revinrent n'avaient pas conscience de ce qui avait pu leur arriver⁵²².

Le texte est incontestablement difficile à interpréter. Le "nécromancien" qui fait danser sur sa main l'enfant (ou la marionnette ?) est donc lapidé à la demande du "nécromancien". S'agit-il du même ? D'un autre ? D'un "nécromancien" qui semble se

⁵²² Bernardino DE SAHAGUN, *Histoire Générale des choses de la Nouvelle Espagne*, G. Masson éditeur, 1880, p. 215. Traduit et annoté par D. Jourdanet et Rémi Simeon.

dédoubler ? Où donc est passé l'enfant dont on ne parle plus ? Une marionnette a pu être prise pour un personnage pourvu de vie autonome. Cela est arrivé en Europe encore, après la fin du Moyen-Age. Le "nécromancien mort" n'est-il pas un shaman en transe ? D'où les phénomènes étranges constatés autour de son cadavre ? Les Toltèques qui assistent à la scène n'ont plus conscience de ce qui leur est arrivé : étaient-ils en transe, eux aussi ?

Deux représentations de personnages qui font inévitablement penser à la description de Bernardino de Sahagûn doivent être mises en relation avec ce texte. Il s'agit de la planche n° 47 du Codex Nuttall Sept-Alligator de la culture Mixtèque dans laquelle un pictogramme nous présente un personnage effectuant un rituel avec une figurine sur sa main levée.



Stèle représentant un dieu avec une marionnette à gaine et un oiseau à propulsion (Culture Maya, Bilbao). in *E pur si Muove*, N°2, UNIMA Magazine, 2003

Une stèle représentant un dieu, relevant de la culture maya, nous le montre avec un oiseau monté sur un propulseur en main gauche et en main droite un personnage féminin dont la tenue des mains évoque la marionnette à gaine. Cette poupée cache la main du dieu qui semble l'avoir "gantée". L'image d'un rituel, celle d'un dieu, les mains occupées par des personnages animées peut laisser penser que des représentations humaines ou animales aient pu être utilisées dans des cérémonies. Le "shaman-nécromancien" ferait danser son enfant qu'il aurait pu créer à l'imitation des dieux.

2- Mannequins de bois et représentations des morts

Peu de choses ont subsisté des personnages de bois articulés, des marionnettes, de tout ce qui pouvait être considéré comme idole par les conquérants. Mayas et Aztèques ont caché ce qu'ils ont pu sauver dans des sous-sols. Les archéologues ont exhumé des traces de ce matériel enfoui. Trois mannequins articulés sont présentés à Mexico dans la salle Teotihuacàn du Musée National d'Anthropologie et d'Histoire. Ces mannequins, ceux de Teotihuacàn, sont de culture olmèque, articulés et d'assez grande taille. Ils étaient pourtant destinés à rester immobiles dans des tombes, comme le fait remarquer Karla Arizmendi Anguiano⁵²³.

Un mannequin, le premier retrouvé intact, a pu donner des éléments permettant une interprétation de ce que pouvait être sa fonction. Les archéologues, à partir de sa découverte dans le site funéraire de Zacuala où ils l'ont trouvé avec une offrande en partie carbonisée, ont pu émettre l'hypothèse que le mannequin représentait le défunt, son double. Les restes humains partiellement détruits ou, au moins, démembrés par le feu venaient trouver place dans le sanctuaire familial. Les observations archéologiques montrent que les mannequins se trouvent sur les sites funéraires où restes humains et offrandes ont été brûlés. Aucun mannequin n'est présent dans les sites funéraires où l'on ne constate pas de pratique de crémation.

Il semble, également, que des mannequins aient pu représenter des divinités liées aux rites agraires et susceptibles de favoriser la pluie et la fertilité. Les personnages de bois d'après le *Popol Vuh* se retrouvent dans l'inframonde. Les "brouillons" de bois des dieux finirent leur courte existence au feu. Le seul élément matériel observable relève des travaux des archéologues, liant la présence des mannequins au traitement des corps des défunts. Dans des sociétés dans lesquelles le maïs, le cacao, le latex, l'encens ont joué un tel rôle, de l'installation sur leurs terres jusqu'à,

⁵²³ Karla ARIZMENDI Anguiano, *Les Titeres. Contemporanéité et indianité des marionnettes mexicaines*, Université de Paris III □ Sorbonne Nouvelle (mémoire de maîtrise), 1977, p. 232 à 261.

peut-être, ce qui a pu causer la ruine de ces cités, il serait très étonnant que des effigies n'aient pas joué un rôle dans les rites agraires.



Figurine articulée en terre cuite polychrome
(Culture Totonaque, Veracruz)
in *E pur si muove*, N°2, UNIMA Magazine, 2003

Karla Arizmendi Anguiano dans un article de 2003, résume assez clairement son point de vue en une formule :

Les cultures précolombiennes ont affecté à leurs mannequins un *mouvement délégué* qui est d'origine sacrée et magique. C'est la croyance en ce caractère magique qui amène la marionnette, son mouvement et celui du messenger intermédiaire entre les dieux et les hommes⁵²⁴.

L'idée du "mouvement délégué", celle du messenger sont belles et justes. Il manque seulement, dans ce propos, à bien situer la provenance de ce mouvement délégué, la nature du messenger.

Même le franciscain Bernardino de Sahagún qui joue avec la transgression en décrivant les pratiques des païens, nomme celui qui constitue le pivot de ce jeu, par le terme "nécromancien". Le mouvement délégué provient d'un véhicule psychopompe qui pourrait être désigné par l'appellation générique de shaman.

La création de l'homme et celle de la femme se révèlent inséparables de celle de la marionnette. La terre, le bois, les fibres naturelles, la pâte de maïs constituent une matière en relation avec la terre. Les précolombiens, Mayas ou Aztèques auraient pu

⁵²⁴ Karla ARIZMENDI ANGUIANO, "La Marionnette au fil de l'histoire mexicaine" in *E pur si muove ! Unima magazine* n° 2, avril 2003, p. 30.

ajouter à ces matériaux le latex, celui qu'on retrouve dans leur jeu de balle sacré, dans des mythes liés à la fécondité. Le latex, dans ces cultures, évoque le sperme et la fécondité. Cette matière est devenue, aujourd'hui, la base de la création des personnages du type de ceux des "guignols de l'Info". Mais, en même temps, il ne symbolise plus la source de vie masculine et, peu ou prou divine, déposée dans la terre, féminine, féconde. Au contraire, le latex est devenu l'obstacle, mis à l'index, de la transmission de la vie dans la recherche "impie" du seul plaisir, "sanctionnée", à défaut, par la transmission des maladies sexuellement transmissibles.

La vision chère à Marija Gimbutas⁵²⁵ est aujourd'hui critiquée : la Grande Déesse du Néolithique a-t-elle joué ce rôle central de source de vie, de mort et de régénérescence ? Il est clair, pourtant, que les sociétés d'agriculteurs transformeront la vision des relations entre les sexes. Le rôle de la femme dans la procréation se réduira à être la terre nourricière sans être la source véritable de la vie. Ce ne sera pas sans relation avec le moment où en Mésopotamie, dans la vallée de l'Indus, l'habitat se construira, se groupera, en intégrant la présence des morts avec leurs sépultures.

Le conflit entre les sexes, celui qui s'exprime clairement chez les Baruyas, va se retrouver presque partout. Le propos ne consiste pas, pour l'homme, à souhaiter posséder des organes sexuels féminins mais à rêver de pouvoir maîtriser totalement la capacité de "faire des hommes", de la conception à l'initiation. Ce conflit entre les sexes peut se manifester de façon durement conflictuelle ou sous une forme symbolique de façon joyeuse ou ludique... Cela s'exprime de façon explicite chez les Baruyas et, de la même manière, dans ce qui constitue le thème central des farces françaises du Moyen Age. On notera que chez les Baruyas, le mythe fondant la domination masculine ne se construit pas sur la base d'une volonté divine ni même sur rien de glorieux : pour en finir avec le "désordre féminin", les hommes volent les flûtes, symbole phallique du pouvoir.

⁵²⁵

Marija GIMBUTAS, *Le Langage de la déesse*, op. cit..

La création des hommes, en Amérique Centrale pré-colombienne, laisse de côté la relation entre les sexes. Le processus d'homínisation se résume dans la volonté des dieux qu'on leur rende grâce, le regard tourné vers les cieux, avec les gestes exprimant la "mani-festation": la bipédie et ses conséquences précède ou contient la spiritualité. L'homínisation évite donc le passage de *l'homo habilis* à *l'homo erectus* et son aboutissement avec *neanderthal* puis *sapiens sapiens*. Le brouillon de bois, la marionnette, dispose d'un principe d'animation autonome. Elle est imparfaite comme Pinocchio. Le principe d'animation, qu'on retrouvera aussi chez le *golem*, a permis la représentation d'une figure humaine, l'image de l'homínisation. Les dieux d'Amérique Centrale, comme Collodi, devront se remettre au travail pour que se construise l'étape de l'humanisation. Les dieux feront de l'humanité la capacité à manifester une spiritualité. Collodi en fera de même avec un peu de merveilleux, propre à la littérature pour enfants, une humanité en construction dans le rapport aux autres et l'acceptation des règles de la vie sociale.

Le *golem*, lui, ne vit que dans une "niche théologique" en relation avec des événements historiques. Comme la marionnette des Mayas, il ne relève que d'une réalité quasi accidentelle, éphémère. Relation avec les dieux, rapports entre les sexes, relations sociales entre les hommes, l'Autre que constitue la marionnette (le pantin, la figure, l'effigie, le *golem*, l'épouvantail...) se présente toujours, ou presque, comme un être marqué par le caractère conflictuel de ses relations avec dieux et hommes, souvent incontrôlable, alors qu'il est bavard et toujours manipulé. Si cet Autre s'inscrit dans la boucle de communication, c'est de façon dérangeante comme expression de l'esprit critique.

On notera, enfin, que dans sa relation aux dieux, la marionnette ne fera pas long feu : on la réduira très vite en cendres. Et les mannequins de bois dans les cultures d'Amérique Centrale représenteront les morts. L'absent enfin, celui qu'on nie ou qu'on oublie ou celui qui se cache ou se veut garant du secret, c'est le "nécromancien", pour reprendre le mot du *Popol Vuh*. De ses

relations avec les autres, les spectateurs, avec l'Autre, la figure qu'il anime on ne parle pas véritablement.

Le personnage de terre, de bois, de maïs joue, chaque fois, un rôle "pédagogique" : il fonde la relation qu'il convient d'entretenir avec l'autre sexe, avec les autres hommes, avec les dieux. Maurice Godelier conclut son ouvrage sur les Baruyas par une magnifique et étonnante formule :

La sexualité apparaît comme une machine ventriloque, comme ces poupées qui se mettent soudain à parler de tout et de rien, tenues à bout de bras par un homme qui, à côté d'elles, semble ne rien dire, ne rien faire d'autre que de poser des questions et d'attendre les réponses. Alors que c'est lui qui fait les questions et les réponses⁵²⁶.

et cette "machine ventriloque" amène, entre autres choses, à la création d'épouvantails !

⁵²⁶

Maurice GODELIER, *La Production des grands hommes*, op. cit., p. 354.

IX

AU THÉÂTRE DE NOHANT, DES BURATTINI HABITES PAR DES ETRES PENSANTS : LES MAINS

George Sand ne discourt pas sur l'âme de la marionnette. Elle réfléchit à sa symbolique qui renvoie au "monde de l'enfance", qui pour elle n'a rien de puéril, et au théâtre. Avec *L'homme de neige*, elle décrit le jeu avec cet "instrument du destin", capable d'entraîner vers la quête des origines et de l'esprit d'enfance. Débat acharné entre George Sand et son fils, Maurice, marionnettiste de talent : *burattini* (marionnettes à gaine) ou marotte ? Débat technique ? Réflexion sur un rituel et son sens ? La forme du crâne, comme le pensait Lavater, révèle t-elle "l'âme" de l'homme ou le caractère d'une marionnette ? Au centre de la pensée de George et Maurice Sand, la place du montreur de marionnettes, la maîtrise de son art, un rituel de salon.

En écho au texte de Lemercier de Neuville (la main : un être pensant), George Sand décrit *l'operante*, ses deux mains et ses *burattini*.

Maurice Sand a été un personnage central du théâtre de marionnettes français du XIX^e siècle. Parfois considéré comme un dilettante, auteur dramatique, écrivain, graveur, peintre, sculpteur□ il a su mettre toutes ses qualités et une vraie suite dans les idées au service de son théâtre de marionnettes, qui sera, d'abord, et longtemps celui de Nohant. George Sand marquera cette œuvre de son regard critique et passionné et par sa participation à la création des marionnettes qu'elle habillera avec talent.

Pour une fois, une troupe se donne le temps et les moyens d'avoir de sérieuses réflexions sur la pratique et les techniques mises en oeuvre.

George Sand défendra vivement les *burattini*. La réflexion de son fils est plus concrète et pratique, Maurice, pour l'essentiel, joue avec un partenaire qui ne sera pas toujours le même. Il restera toujours "maître du jeu", guidant son "aide" et assurant les voix de tous les personnages. Les discussions porteront sur la marionnette et l'acteur et George Sand affirmera "Il n'y a pas deux arts dramatiques, il n'y en qu'un"⁵²⁷. Une discussion théorique sur la force des *burattini* ou les avantages d'un type mixte, plus proche de la marotte, défendu par Maurice, laissera des écrits, passant par des expériences concrètes, produisant des textes⁵²⁸, conservant, en témoignage; le matériel du théâtre (castelet, marionnettes, décors, accessoires□). On sait que de grands théâtres français de marionnettes du XIX^e, ou du XX^e siècle, ont, malheureusement, disparu sans conservation, ou presque, de traces matérielles, de documents écrits. Voilà, par ailleurs, un théâtre de marionnettes qui ne relève pas de l'art populaire. Il est arrivé que Chopin accompagne le spectacle au piano, que des élèves de Delacroix, dont Maurice Sand, collaborent à la vie du théâtre, que Flaubert assiste à des séances en ricanant, sans parler du rôle de George Sand, des invités de Nohant et de ceux que Maurice conviait lors de son installation en région parisienne. Mais le Théâtre de Nohant n'a jamais dérivé vers

⁵²⁷ George SAND, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (1876), Séquences, 1998, p. 45. Présenté et annoté par Bertrand Tillier.

⁵²⁸ Maurice SAND, *Le Théâtre de marionnettes de Maurice Sand* (1890), Jeanne Laffitte, 1994.

l'intellectualisme, pas plus que vers une pratique imitée d'un jeu populaire dont on se serait, fût-ce aimablement, moqué.

Enfin, ce théâtre n'a jamais été un théâtre pour enfants. George Sand a montré dans *L'Homme de neige*⁵²⁹, à travers l'histoire de son héros, Christian Waldo à la recherche de ses origines et de son enfance révélées par les marionnettes, que celles-ci ne sont pas enfantines, encore moins puériles, mais renvoient au monde de l'enfance.

George Sand déclarera que les marionnettes peuvent devenir "les instruments de la destinée". Or, l'instrument privilégié en question, personnage populaire, le préféré de Christian Waldo, se nomme Stenterello. Le même personnage populaire qui aurait pu servir de modèle à Collodi pour créer Pinocchio. La marionnette servira d'arme à un agresseur de Christian Waldo, la tête de bois devenant une masse !

La forme du crâne de Stenterello aurait méritée d'être étudiée. On ressort, en effet, au XIX^e siècle des théories pseudo-scientifiques sur la forme du crâne, l'inclinaison de l'axe facial □ qui détermineraient le caractère, ou "l'âme", de chacun. Tout cela servira à désigner "au faciès" les représentants des "classes dangereuses", à caractériser aussi le paysage social nouveau créé par le développement du monde industriel. George Sand n'échappait pas à un intérêt pour ces modes. Maurice Sand, après qu'Eugène Sue se soit servi de ces descriptions pseudo-scientifique pour écrire *Les mystères de Paris*, sculptera des têtes de marionnettes, écrira ses pièces avec, en tête, ces idées d'une époque, les mêmes qu'utilisait un dessinateur de presse, lors d'un procès aux Assises, pour croquer le type même de l'assassin !

A- Masques d'une époque

Le XIX^e siècle, celui d'une société en mouvement est, par excellence, le siècle des paradoxes. Marqué, à ses sources, par l'esprit des Lumières, il verra se développer, à l'extrême, le rêve et

⁵²⁹ George SAND, *L'Homme de neige*, op. cit..

l'irrationnel : l'individu et l'ego y prennent toute leur dimension et les réflexions sur le fait social et les théories "collectivistes" vont y naître, le caractère de chaque homme va être mis en lumière dans ce qu'il a d'unique et les classifications sociales s'établir, la remise en cause des ordres anciens éclate et les volontés d'ordre s'affirment.

En France, le siècle sera celui des révolutions qui, après 1789, verra 1830, 1848, 1871,... A bien d'autres occasions, Paris se couvre de barricades ! Le même siècle sera celui des Restaurations avec Charles X et Louis XVIII, de la censure, de la mise en cause des presses libres, celui de Cavaignac, de Napoléon III, de Thiers... En un mot, le siècle où la liberté est à l'ordre du jour... parce qu'elle est à conquérir. Une anecdote symbolise bien cette situation. Philipon, qui dirigea *Le Charivari*, La Caricature..., associé pendant quelques années à Honoré de Balzac, "éditorialiste", voit son journal condamné, en 1834, par un tribunal, au nom de Louis- Philippe, roi des Français. Il écrit, sous le titre, en première page :

Nous donnons ci-dessous, conformément à la volonté de nos juges, le dispositif et l'arrêt du jugement en dernier ressort qui a frappé le Charivari⁵³⁰.



Calligramme en forme de poire par Philipon
Le Charivari, 27 février 1834

Suit le texte, un calligramme en forme de poire dans lequel chacun reconnaît, depuis longtemps, la "poire" du roi. Il devient même difficile de parler du fruit sans avoir l'air de faire dans la satire. Au sujet de la forme de la poire et de son utilisation par Daumier et d'autres, Baudelaire parlera de l'invention d'une espèce d'argot plastique. Car nous sommes aussi, avec le développement de la

530

Charles PHILIPON, *Le Charivari*, 27 février 1834.

presse, à l'époque de la caricature, et l'on va résumer dans la forme d'un crâne le caractère d'un personnage. Très présente, à l'époque, la marionnette, à gaine en particulier, est d'abord une tête, un masque immobile.

1- Quel enjeu ?



Crânes expressifs J.k. Lavater
Les Physiognomonische fragmente
(Photo B.N.)

*Les Physiognomonische fragmente*⁵³¹ de 1775 sont traduits partout en Europe. On publie un *Lavater portatif simplifié*. Cela ne participe plus de la rationalité scientifique mais du goût de lire et interpréter les visages : est-ce la science des sciences, selon la formule de Lavater, ou une simple connaissance commune ?

On trouvera, au centre des préoccupations d'une époque, le succès mondain de la physiognomonie de Johann Gaspar Lavater. La fin du XVIII^e siècle et l'esprit scientifique ont clairement caractérisé comme fausse science l'idée que la forme du crâne détermine le caractère. Et pourtant, la première moitié du XIX^e siècle va être marquée par un engouement pour J.G. Lavater (ainsi que pour la phrénologie de Gall). Goethe s'implique directement. George

⁵³¹ Johann Kaspar LAVATER, *Physiognomonische fragmente* (1775), Ingelheim, C.H. Boehringers Sohn, 1970. *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes par la physionomie* (1778), L'Age d'homme, 1998. Trad. Henri Bacharach. *Le Lavater des Dames. L'Art de connaître les Femmes sur leur Physionomie suivi d'un Essai sur les Moyens de Procréer des Enfants d'Esprit*, Veuve Hocquart, 1809. En 1810, le même éditeur publie *Le Lavater des Hommes*, jumelé avec *Le Lavater des Dames*. Il s'agit là du *Lavater portatif*.

Sand célèbre, avec passion, Lavater. Balzac estime qu'on peut trouver, là, la justification de l'art littéraire de la description psychologique en permettant de décrire ce que cachent les visages. Mais par quoi cet engouement est-il motivé ?

Pour Lavater, la physiognomonie mène à l'amour des hommes (aimer c'est démasquer !) avec une attention particulière pour les physionomies stupides, grotesques et également avec un net intérêt pour les visages des bourgeois de Zurich :

Encore un profil de Zurichois, le profil d'un homme forcément honnête, laborieux, bon et dévoué (...) Notre caractère national, celui de la classe moyenne, si heureuse et si aimée de tout le monde, se manifeste surtout dans la forme distinguée de nos nez. Cette bouche annonce l'amour du travail et la bonté du cœur⁵³².

Faut-il imaginer que l'engouement pour Lavater vienne d'une volonté, en France, où un nouvel ordre social se construit, où une classe sociale, la bourgeoisie, cherche ses nouveaux contours, de fonder les classements sociaux sur leur naturalisation ?

L'idéal humain que Lavater affirme correspond à une classe sociale qui tente elle-même de se définir, y compris dans la façon dont des bourgeois ou petits bourgeois intellectuels du XIX^e siècle aiment à se traiter, les uns les autres, de "bourgeois". Mais il importe, avant tout, d'établir une distance entre l'aristocratie et le peuple.

Au XIX^e siècle, on craint l'inconnu qu'on côtoie : les classes sociales s'affrontent, d'abord du regard. Dans *Les Mystères de Paris*⁵³³, Eugène Sue décrit les criminels en suivant les "caractérisations de l'homme dégénéré" de Lavater et de Gall. Ceux-ci sont régulièrement cités par l'accusation dans les procès criminels... et les croquis d'audience en rajoutent sur "l'animalité du criminel". Le même Eugène Sue, dans *Kernok le pirate*⁵³⁴, ouvrage de jeunesse, avait croqué ces "voyous des mers" devenus, affaires faites, d'honnêtes bourgeois.

⁵³² Johann Kaspar LAVATER, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes par la physionomie* (1778), L'Age d'homme, 1998, p. 224. Trad. Henri Bacharach.

⁵³³ Eugène SUE, *Les Mystères de Paris* (1843), Robert Laffont, 2007. Le roman est paru en feuilleton de 1842 à 1843 dans Le Journal des Débats.

⁵³⁴ Eugène SUE, *Kernok le pirate* (1830), Gallimard, 1983.

Le roman naturaliste, les "physiologies", ces petits romans qui tournent essentiellement autour de la description de personnages et types humains, les caricatures de presse, le réalisme psychologique et social du portrait et, enfin, la photographie naissante viennent construire un antagonisme lisible entre physique populaire et physique bourgeois. Il y a là une anthropologisation des catégories politiques et sociales. On va même mesurer, mettre en statistique, créer des catégories... et des types.

2- "Délit de sale gueule" et "têtes de nègres"

On notera que tout cela amène aussi aux dérives les plus discutables. Evoquons rapidement l'anthropométrie de Bertillon et l'anthropologie criminelle de Lombroso. Pour ce dernier, La dangerosité, l'animalité, l'origine sociale ou ethnique se lisent dans la morphologie du visage. Darwin, lui-même, critique ce darwinisme social. On tente de masquer des flous en apportant des données chiffrées.

Mensurations systématiques, mesures anatomiques et angulaires sur la boîte crânienne, intérêt pour l'ostéologie du crâne ont marqué le XIX^e siècle. Petrus Camper (1722-1789)⁵³⁵ médecin naturaliste et biologiste, professeur d'anatomie, dirige son enseignement vers des peintres et fait des "découvertes". En effectuant, dans un atelier, des copies d'œuvres de peintres, dont Rubens, il "découvre" que les Noirs qui ont été représentés sont, selon lui, morphologiquement des Blancs dont on a coloré la peau. Il étudie l'axe facial des visages. En jouant sur l'inclinaison de la ligne faciale vers l'avant, il voit apparaître une tête d'Apollon antique, en la penchant vers l'arrière, il voit apparaître un "nègre", en accentuant l'inclinaison... le singe ! Camper est la caricature de l'ethnologue colonial car, même à Amsterdam, ville cosmopolite, il lui serait possible, au premier coup d'œil, de reconnaître non seulement Noirs et Blancs mais aussi, parmi ces derniers, Juifs ou Chrétiens,

⁵³⁵ Petrus CAMPER, *The Works of the Late Professor Camper* (1794), Open Library Bot, 2010. Traduit en anglais par Thomas Cogan.

Français, Allemands, Espagnols . ! Quant à Lavater, la tentation de l'eugénisme ne manque pas de le toucher tant sa philanthropie l'amène à vouloir améliorer l'homme !

3- La physiognomonie, l'irrationnel, la caricature et le jeu

A Nohant, Chopin se taille régulièrement un franc succès en mimant le vieux Juif. L'antisémitisme français du XIX^e siècle est souvent rampant, avant de s'épanouir dans l'affaire Dreyfus. On notera, à l'inverse, que le Juif ne figure pas dans les *burattini* de Maurice Sand. Il semble faire son apparition au théâtre de marionnettes, en France, au début du XX^e siècle. Sartre⁵³⁶ décrit le "Théâtre Guignol" acheté par sa mère dans le commerce pour le distraire, vers 1905, dans lequel le méchant n'était pas le classique voleur mais le "Juif". On verra, trente ans plus tard, le propriétaire de Guignol, dans certaines versions de la pièce célèbre *Le Déménagement*, s'appeler "Lévy".

L' "animalité" avec un bas de visage projeté vers l'avant va se retrouver chez les diables de Maurice Sand... et aussi dans les beaux visages de Babazoun ou de Ali l'Abyssin. Il faut bien noter qu'il n'y a rien, là, qui se distingue du regard habituel de l'époque.

Lavater mène à tout et aussi au jeu. On se passionne depuis le XVIII^e siècle pour les squelettes... et la recherche scientifique rencontre, là, le fantastique. Lavater étudie aussi "l'art de connaître les hommes par la physionomie" avec une machine à "tirer des silhouettes". Le monde de la marionnette d'ombre n'est pas loin. Il étudie les crânes et établit des planches de "crânes expressifs". Il étudie les masques mortuaires et donne la parole aux morts pour comprendre les vivants. C'est d'une certaine manière une définition de la marionnette. Elle fait rire et fait peur, entre la drôlerie caricaturale en mouvement et l'impassibilité morbide quand elle s'immobilise.

⁵³⁶ Jean-Paul SARTRE, *Les Carnets de la drôle de guerre, novembre 39-mars 40*, Gallimard, 1983, p. 321, 322.

La passion personnelle de George Sand pour Lavater se comprend bien, dans ce qu'elle recouvre, à la lecture de la VII^e des *Lettres d'un Voyageur*.

J'avais un Lavater entre les mains dans mon enfance. Ursule et moi, nous en regardions les figures avec curiosité. A peine savions-nous lire. Nous nous demandions pourquoi cette collection de visages bouffons, grotesques, insignifiants, hideux, agréables ? Nous cherchions avec avidité (...) la désignation du type : nous trouvions ivrogne, paresseux, gourmand, irascible, politique, méthodique... Oh ! Alors nous ne comprenions plus, et nous retournions aux images. Cependant nous remarquions que l'ivrogne ressemblait au cocher (...), le pédant à notre précepteur, l'homme de génie à l'effigie de l'empereur sur les pièces de monnaie, et nous étions convaincues de l'infaillibilité de Lavater. Seulement, cette science nous paraissait mystérieuse et presque magique⁵³⁷.

On voit bien, dans la première partie de la citation, comment la découverte des figures constitue un jeu, un jeu social. Dans un second temps, on distingue bien que ce jeu devient satirique si l'ivrogne ressemble au cocher, le pédant au précepteur ! Enfin, George Sand accepte de croire à la "science des sciences" comme Lavater la définit. Mais ce qui la marque c'est le mystère et la magie qui s'en dégagent ! Etonnante cohabitation de la rationalité scientifique (fut-elle illusoire !) et de l'attraction pour un jeu marqué par des pratiques magiques !

Avec Flaubert, on ne peut parler de jeu mais de travail pour définir Emma Bovary qui perd le contrôle d'elle-même sous l'emprise du goût de la dépense et de la passion, ou d' Homais le pharmacien sûr de lui et satisfait. On notera, à Nohant, que le peuple et le modeste paysan du Berry, en particulier, sont bien caractérisés sans être caricaturés jusqu'au grotesque.

Maurice Sand, lui, ne "peint" pas, ne "dessine" pas de personnages, ses *burattini*, il les sculpte. Le travail porte d'abord sur les volumes. Sa démarche, de ce point de vue, est plus marquée par la cranioscopie que par la physiognomonie. Le caractère du personnage se concentre essentiellement dans les plans de la boîte crânienne, les cavités, les volumes proéminents. L'influence de la

⁵³⁷ George SAND, "Les Lettres d'un voyageur" (1857), *Œuvres autobiographiques*, vol.1, Gallimard, 1970-1971, p. 826. Présentation et notes, Georges Lubin.

"science" est visible... mais elle débouche sur le jeu et la classification ne réduit en rien l'originalité. La série des diables de *Balandard aux Enfers*⁵³⁸ permet facilement, tant la charge est forte, libre et ouverte à l'imagination, de jouer entre l'idée générale (l'axe facial projette le bas de visage vers l'avant) et la cocasserie de la représentation.

Si les yeux sont toujours écartés, ils peuvent être orientés vers l'avant ou sur le côté de la tête. Les nez, remarquablement forts, peuvent être énormes et écrasés, parfois plus osseux. Les bouches montrent souvent les dents, surtout lorsqu'elles sont ouvertes d'une oreille à l'autre, les lèvres, aux extrémités, peuvent remonter et donner un sourire terriblement sardonique, être orientées vers le bas et indiquer une grimace méchante, parfois en biais, affirmer un caractère durement moqueur. La méchanceté de Pluton est plus rentrée, noble et fermée comme sa bouche aux grosses lèvres. C'est la corne qui fait le diable... mais à chacun ses cornes ! Le volume de la tête est particulièrement important en ce qui concerne les diables, il y a là un trait caractéristique de la marionnette, tout spécialement lorsqu'il s'agit de marionnettes à gaine. Ceci étant, on ne peut dire que les marionnettes de Maurice Sand forcent le trait en la matière, par rapport à celles d'autres théâtres. Les têtes volumineuses sont plus facilement expressives et caricaturales mais, même évidées, plus lourdes et, partant, moins mobiles. On peut souhaiter augmenter le volume de tête pour forcer le trait et aussi pour que le spectacle puisse être lisible par un public nombreux et, éventuellement, assez éloigné du castelet. Maurice Sand joue dans un petit lieu, à Nohant, devant un public limité, à Passy, dans un salon, devant un public plus abondant. Il reste que le corps des marionnettes est proportionnellement petit. Elles sont, en cela, proches des caricatures de presse de l'époque. La volonté de réalisme qui amène Maurice Sand à doter ses marionnettes d'épaules et de poitrine modifiera quelque peu leur allure.

⁵³⁸ Maurice SAND, "Balandard aux Enfers" in *Le Théâtre de marionnettes de Maurice Sand, op.cit.*



Maurice Sand - *Le Monde Illustré* 1889
in *Marionnettes et Guignols*, Ernest Maindron
Edit. Félix Juvèn, 1900

De façon très générale cependant, Maurice Sand écoute ce qu'écrit sa mère dans *Les Lettres d'un Voyageur*, en suivant Lavater. Il s'agit presque de directives, d'un mode d'emploi :

Le cou, sur lequel la tête est appuyée, montre, non ce qui est dans l'intérieur de l'homme, mais ce qu'il veut exprimer. Tantôt son attitude noble et dégagée annonce la résignation du martyr, et tantôt c'est une colonne, emblème de la force d'Alcide. Le front est le siège de la sérénité, de la joie, du noir chagrin, de l'angoisse, de la stupidité, de l'ignorance et de la méchanceté. C'est une table d'airain où tous les sentiments se gravent en caractères de feu... A l'endroit où le front s'abaisse, l'entendement paraît se confondre avec la volonté. C'est ici où l'âme se concentre et rassemble des forces pour se préparer à la résistance. Au-dessous du front commence sa belle frontière, arc-en-ciel de paix dans sa douceur, arc tendu de discorde lorsqu'il exprime le courroux. Ainsi, dans l'un et dans l'autre cas, c'est le signe annonciateur des affections. En général la région où se rassemblent les rapports mutuels entre les sourcils, les yeux et le nez, est le siège de l'expression de l'âme dans notre visage, c'est-à-dire l'expression de la volonté et de la vie active⁵³⁹.

Les réflexions de Lavater, de Gall, des cranioscopes constituent des réflexions qui en dehors de leur prétention scientifique sont intéressantes d'un point de vue ludique, dans le domaine de la caricature. La marionnette, c'est aussi la sculpture en mouvement, l'objet manipulé dont la force intrinsèque doit d'abord être sa capacité à réagir à une dynamique et au jeu de la lumière sur les volumes qui en découlent. Dans le domaine de la sculpture, comme dans d'autres, Maurice Sand est tout, sauf un dilettante :

⁵³⁹ George SAND, *Œuvres autobiographiques, op.cit.*, Tome 1, lettre VII, p. 829 à 830.

J'ai souvent vu Maurice hésiter longtemps entre deux figures dont aucune ne réalisait l'idée qu'il s'était faite d'un certain caractère à produire, et de se décider à fabriquer un nouvel acteur⁵⁴⁰.

Les références pseudo scientifiques auxquelles Maurice se réfère s'effacent, à l'évidence, dans cette dernière citation de sa mère, devant ce qui est l'expression d'une grande exigence artistique. Lorsque le caractère ludique de l'entreprise prend le dessus, lorsque le jeu l'emporte, Maurice utilise sa culture en toute liberté sans s'enfermer dans les contraintes du réalisme.

Les juges diaboliques à tête d'âne, à tête de veau, à tête de cochon sont dignes de Granville, de Daumier. Cerbère, la Cocadrille, la Chimère permettent de jouer avec des mythes ou des fantasmes. Il est clair que *Balandard aux Enfers* semble concentrer, avec sa distribution étonnante et fantastique, une qualité de sculpture où un travail préalable sur la forme des crânes vient s'épanouir, là, en toute liberté.

4- Le masque et la toilette.

Le XIX^e siècle constitue également un tournant dans la façon de se vêtir. Il ne s'agit plus du passage d'une mode à l'autre dans le microcosme d'une cour mais d'un phénomène de masse, toute proportion gardée, dans les rapports de classe de l'époque : la haute couture apparaît et, enfin, la confection industrielle. Le costume paysan régional va devenir folklorique, c'est-à-dire moribond ! Or, le costume, lui-même, est un masque. Renan, dans ses *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* situe bien ce rôle du costume (ou ce costume d'un rôle !)

J'étais fait pour une société fondée sur le respect, où l'on était salué, classé, placé d'après son costume, où l'on n'a point à se protéger soi-même⁵⁴¹.

De façon générale, le costume masculin est marqué par une volonté de la bourgeoisie d'affirmer une image de sérieux, de

⁵⁴⁰ George SAND, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, op. cit., p. 72.

⁵⁴¹ Ernest RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), Gallimard, 2006, p. 112.

respectabilité. L'habit, noir et blanc, va rester un uniforme, même si le dandysme se situe dans une volonté de décalage centré, au départ, sur la qualité de la coupe et des accessoires avant de s'évader vers l'exubérance après 1860. Les tenues féminines peuvent se permettre plus de liberté au nom d'un grand principe : "sois belle et tais-toi !". C'est aussi dans ce contexte que s'inscrit la transformation d'Aurore Dudevant en George Sand avec le port du costume masculin.

L'image de George Sand cousant des vêtements pour les marionnettes est particulièrement ambiguë. Fait-elle la cousette ? Joue-t-elle à la bonne grand-mère comme sa lettre de 1869 à Flaubert le laisse penser ?

L'individu nommé George Sand se porte bien, savoure le merveilleux hiver qui règne en Berry, cueille des fleurs (...) coud des robes et des manteaux pour sa petite fille, des costumes de marionnettes, découpe des décors, habille des poupées, lit de la musique, mais surtout passe des heures étonnantes avec la petite Aurore⁵⁴².

George Sand évoquera le caractère "idiot" de ses occupations domestiques en se confiant à son ami, Flaubert. Les jeux, les distractions, qui tournent autour de la marionnette, en particulier, ne sont, eux, "idiots" que pour ce dernier, on le sait. Ils sont souvent subtils.

Le visage de la comtesse de Bombricoulant dur, fermé, bête, ne trouve son sens que dans son contraste avec un costume excessif, peu ou prou impudique. L'étonnante construction de la coiffure ridicule, un énorme bouquet de fleurs en équilibre, instable dans le cheveu, complète le tableau ! La caricature se construit, dans ce cas, dans l'image générale donnée par la marionnette mais c'est, là, le costume et la coiffure qui constituent l'essentiel du travail. Dans son action sur les costumes des marionnettes, George Sand joue au grand couturier bien plus qu'à la cousette. Encore une fois, dans une démarche personnelle et presque privée, elle mène une activité traditionnellement masculine. Et le costume des marionnettes sert, sous diverses formes, de masque.

⁵⁴² George SAND, Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Flammarion, 1981, p. 212. Texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs.

Le jeu des marionnettes mérite d'être étudié, non forcément pour lui-même mais pour ce qu'il révèle de l'esprit d'une époque. Il me semble que découvrir ce qu'ont pu être les visions du monde et les idées des Français du XIX^e siècle en étudiant les marionnettes de Maurice et George Sand, celles de Lemercier de Neuville, pour ce qui relève du monde des salons, les marionnettes populaires lyonnaises, roubaisiennes, lilloises, ou amiénoises, le style des forains, pourraient éclairer de façon surprenante la compréhension que nous avons d'une époque.



Théâtre de marionnettes du château-Musée de Nohant
Marionnettes de Maurice Sand, habillées par George Sand

B- Un débat esthétique et technique entre George et Maurice : le réalisme contre les *burattini*

Christian Waldo, dans *L'Homme de Neige*⁵⁴³, défend avec énergie les *burattini*, les marionnettes à gaine. Christian se présente comme une image romanesque de Maurice Sand et il serait juste de lui accorder la quasi paternité des propos du personnage. On pourrait, à l'inverse, légitimement penser que le plaidoyer pour la

⁵⁴³

George SAND, *L'Homme de neige*. *op. cit.*.

marionnette à gaine, un peu long, en tout cas pour le lecteur non marionnettiste, peut être surtout celui de la romancière au nom de son attachement personnel à une forme, à une technique, une image de la marionnette.

On sait qu'il y a eu débat, sinon conflit, entre George et Maurice sur des questions techniques et esthétiques, en 1875, au moment où les marionnettes de Nohant vont être fondamentalement modifiées en terme de structure et de mode de manipulation. Le propos ne se limite pas à donner des épaules aux hommes et des seins aux femmes, comme Maurice semble, ironiquement, le faire croire : la marionnette à gaine va être abandonnée au profit de la marotte. Les personnages ne vivront plus de la même manière. J'ai l'expérience, d'un spectacle pour jeune public, en 1995, autour de Polichinelle, qui était présenté en marionnette à tringle et fils, en marionnette à fils, en marionnette à gaine et en marionnette d'ombre. Le tout était fort bien réalisé, et pourtant les enfants ont eu du mal à suivre ce personnage qui avait le même nom, le même costume, la même tête, la même voix... mais qui ne vivait pas de la même manière. Il n'était donc pas le même !

George Sand avance nombre d'arguments et craint surtout de ne pas reconnaître les marionnettes auxquelles elle est attachée. Ce débat n'est pas capital pour l'histoire, même pas pour celle de la vie et de l'œuvre de George Sand. Il nous semble lourd de sens pour ceux qui réfléchissent à l'art de la marionnette et je pense que des conclusions peuvent, en retour, éclairer de façon singulière la vision de George Sand dans d'autres domaines. Malheureusement, ce débat dont on peut penser qu'il fut animé n'a guère dépassé le cercle de discussion entre le marionnettiste et sa mère. On peut imaginer que ceux qui jouaient ou voyaient jouer les spectacles ont pu y participer... mais il n'y avait guère de motifs d'écrire sur le sujet. "C'est la marionnette classique, primitive et c'est la meilleure"⁵⁴⁴, déclare George Sand. La phrase est tellement définitive qu'on imagine que la discussion a dû être des plus difficile. Citons donc le

⁵⁴⁴

Ibid., tome I, p. 151.

passage de *L'Homme de Neige* dont nous avons déjà parlé. Il est d'une extrême précision dans les mots et nous noterons que tous les termes utilisés sonnent comme des condamnations des "perfectionnements" apportés par Maurice :

- Qu'est-ce que cela, *burattini* ?

- C'est la marionnette classique, primitive, et c'est la meilleure. Ce n'est pas le *fantoccio* de toutes pièces qui, pendu au plafond par des ficelles, marche sans raser la terre ou en faisant un bruit ridicule et invraisemblable. Ce mode plus savant et plus complet de la marionnette articulée arrive, avec de grands perfectionnements de mécanique, à simuler des gestes assez vrais et des poses assez gracieuses : nul doute que l'on ne puisse en venir, au moyen d'autres perfectionnements, à imiter complètement la nature ; mais en creusant la question je me suis demandé où serait le but, et quel avantage l'art pourrait retirer d'un théâtre d'automates. Plus on les fera grands et semblables à des hommes, plus le spectacle de ces acteurs postiches sera une chose triste et même effrayante. N'est-ce pas votre avis ?

- Certainement, mais voilà une digression qui m'intéresse moins que la suite de votre histoire.

- Pardon, pardon, monsieur Goefle, cette digression m'est nécessaire. Je touche à une phase assez bizarre de mon existence et il faut que je vous démontre la supériorité du *burattino* ; cette représentation élémentaire de l'artiste comique, n'est, je tiens à vous le prouver, ni une machine, ni une marotte, ni une poupée : c'est un être.

- Ah ! Oui-da ? Un être ? dit M. Goefle en regardant avec étonnement son interlocuteur et en se demandant si il n'était pas sujet à quelque accès de folie.

- Oui, un être ! Je le maintiens, reprit Christian avec feu ; c'est d'autant plus un être que son corps n'existe pas. Le *burattino* n'a ni ressorts, ni ficelles, ni poulies : c'est une tête, rien de plus ; une tête expressive, intelligente, dans laquelle... tenez !⁵⁴⁵

Notons donc ce que la romancière met en avant pour défendre la marionnette : "elle est primitive". Marionnettes à fils et automates voudront singer la réalité. Ce réalisme serait triste et effrayant, elle n'est "ni une machine, ni une marotte, ni une poupée"⁵⁴⁶ : encore une fois, refus du réalisme et de la mécanique. Remarquons que la "marotte" est rejetée : or ce sera le choix de Maurice Sand en 1875 ! Et George Sand ajoute : "c'est un être !"⁵⁴⁷. A la mécanique elle oppose l'idée d'un personnage qui serait un

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 151, 152.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.152.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 152.

esprit habitant une figure, à la fois sommaire et symbolique : "c'est d'autant plus un être que son corps n'existe pas"⁵⁴⁸.

Pour George Sand, le *burattino* est un esprit et, rappelons qu'elle écrit, par ailleurs, que cet esprit est avant tout celui d'un comédien qui lui donne vie. Pour l'essentiel, tout cela se concentre dans une tête... surtout si elle est manipulée, mobile, vivante et expressive et ce n'est pas un argument en faveur de la marotte ! Et tout cela est martelé comme dans une polémique. Or Christian ne mène pas cette discussion contre son ami l'avocat qui lui répond même qu'il aimerait mieux connaître la suite de son histoire plutôt que de subir cette envolée lyrique sur un sujet, pour lui, mineur. Je ne citerais pas tout le passage mais seulement ces quelques mots pour prouver cet acharnement :

Savez-vous d'où vient le prodige ? Il vient de ce que ce *burattino* n'est pas un automate, de ce qu'il obéit à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain, de ce que tous ses mouvements sont la conséquence des idées qui me viennent et des paroles que je lui prête, de ce qu'il est moi enfin, c'est-à-dire un être, et non pas une poupée⁵⁴⁹.

Mais contre qui George Sand polémique-t-elle dans un texte qui date de 1858, une dizaine d'années après les débuts du castelet de Nohant ? Maurice avait-il déjà en tête, à l'époque, la modification de la structure de ses personnages ? Je dirais simplement que face aux arguments de Maurice en 1875, sa défense des *burattini* était déjà formulée. Maurice Sand n'est héritier d'aucune tradition, n'a aucun motif qui puisse l'amener à respecter de façon sacro-sainte une quelconque façon habituelle de faire. Sa rencontre avec ce type de marionnette est le produit de fragiles circonstances et de constuctions hasardeuses qui expliquent comment il ne pouvait que choisir les *burattini*. Il aurait pu, à l'époque, aller vers la marionnette d'ombre et mettre ses qualités à son service. Rien ne lui est imposé. Par contre, si l'on excepte la longue période de collaboration où son ami Eugène Lambert, à l'époque de l'édition de *L'Homme de Neige*, est fidèle au poste, il faut s'assurer la participation d'un "second". Le

⁵⁴⁸

Ibid., p. 152.

⁵⁴⁹

Ibid., p. 153.

roman, lui aussi, rend compte de la nécessité d'un aide qui ne joue pas un rôle décisif... mais est bien utile, indispensable. L'ingéniosité, l'expression de la traditionnelle inventivité bricoleuse du marionnettiste se situe bien là : comment faire avec seulement quatre mains et gérer décors, accessoires et marionnettes, figurants compris en évitant les "loups". Les loups ce sont les "blancs" (Tiens ! les loups blancs ?) les moments où il faut déganter et ganter des marionnettes et où la scène reste vide. Ironiquement, Maurice dira que son théâtre est le "théâtre des loups" et l'on sent bien que ce problème le préoccupe de façon centrale. Il invente un système de coulisseaux mobiles qui peuvent porter des supports fichés dans la tête de la marionnette. Passons sur les détails techniques, l'époque où les marionnettes sont tenues en scène, pour y figurer, par un piton bien caché dans les cheveux... et qu'on ne trouve pas, d'où les secousses nerveuses de ces personnages qu'on n'arrive pas à accrocher. Maurice sait en jouer dans un dialogue où l'on parle de cette maladie que chacun connaît bien, et pour cause, "le piton". Maurice joue et plaisante, mais sans doute en souffre-t-il. Le ressort à boudin soutiendra ensuite la marionnette avec une pièce de bois dans la tête, une autre dans le coulisseau. Elle pourra conserver un peu de mouvement ou de vibration et restera, pourtant, vide : un costume qui n'habille rien car le corps d'un *burattino* est la main de celui qui le fait vivre. La main est un corps dynamique mais la tentation de donner un corps de poupée ou de mannequin est forte.

Il est, bien sûr, possible d'opposer ces recherches techniques à l'écriture du spectacle et à tout ce qui lui permet de trouver un sens, cependant, disposer seulement de deux ou quatre mains risque de vous obliger à présenter des spectacles dont la construction est celle du drame de Punch ou Polichinelle : le héros et son propriétaire, le héros et sa femme, le héros et le flic, le héros et le juge, le héros et le bourreau, le héros et la mort, le héros et le diable... La mort de tous ceux qui défilent, et c'est un élément de la dramaturgie, est bien commode : sortie rapide ! Sortir de ces canevas populaires, aborder tous les genres et considérer qu'aucun sujet n'est interdit à la marionnette pose d'autres problèmes. La

période de la rupture du duo Maurice-Eugène Lambert met-elle à l'ordre du jour d'autres choix possibles ? George Sand affirme que Christian Waldo, dans le roman cité, peut jouer avec n'importe qui, même seul, et que cela n'a aucune importance. Mais Christian déclare "des *burattini* ou rien !"

L'année 1872 me semble constituer une autre année charnière. Elle paraît être celle des préoccupations et innovations techniques. Lemercier de Neuville s'émerveille du jeu de jambes des nouvelles marionnettes à gaine de Maurice (Polichinelle, Pierrot, Arlequin...) :

Maurice Sand, qui ne recule devant aucun perfectionnement, a trouvé le moyen de faire mouvoir des guignols à jambes. C'est le comble de l'art⁵⁵⁰.

Des éléments de décor cachent la gaine : c'est astucieux et très technique. Je laisserais à Balandard, le directeur de théâtre, marionnette qui présente un jour la troupe, le commentaire qui me semble le plus approprié : "Est-ce que j'ai des jambes, moi ?" Dans cette année 1872, sont créés Nombridor le trapéziste, Yong-Fou en pied et tout articulé, Giandujer le violoniste. Ils semblent être des tentatives d'adapter à ses marottes, des systèmes, à l'évidence plus efficaces avec des marionnettes à fils. On verra apparaître, aussi, la Vérité, qui pour mieux exhiber son corps doit voir disparaître toute gaine inutile ou gênante et est donc une marotte. Par ailleurs, le memento des pièces jouées d'année en année est assez pauvre en 1872. En janvier, juillet et septembre, on annonce seulement un "divertissement". De quoi s'agit-il ? D'exercices de virtuosité autour de ces personnages nouveaux ?

1- Une discussion passionnée

Ceci fut l'objet d'une discussion passionnée entre mon fils et moi. Je ne prévoyais pas les heureuses innovations qu'il méditait et je fus vivement contrariée quand il m'apporta une marionnette qui avait des épaules et une poitrine en carton. C'était très bien exécuté, admirablement modelé, garni de peau, peint d'un ton excellent qui

⁵⁵⁰ Louis LEMERCIER DE NEUVILLE, *Histoire anecdotique des marionnettes op. cit.*, p. 97.

permettait à nos femmes de porter des corsages ajustés et décolletés. Jusque là nous avons triché pour simuler la taille et les épaules. Chargée depuis trente ans de faire leurs costumes et de les habiller pour la représentation, j'avais passé bien des soirées et quelque fois des nuits à ce minutieux travail. Avec le nouveau système il fallait refaire tous les costumes et il y en avait. J'avais même fait bon nombre d'uniformes militaires, des costumes Renaissance ou Moyen-Age, enfin des habits de cour Louis XV et Louis XVI brodés *ad hoc* en soie, en chenille, en or et argent sur soie et velours. Je tirais aussi un juste orgueil de ma lingerie, car ces dames possédaient des chemises, des jupons, des collerettes de toute sorte. Il fallait tout recommencer ! Mais ce n'était pas là mon plus grand chagrin. Je craignais de ne plus reconnaître nos chers petits personnages quand ils auraient un buste. Ils étaient nombreux et tous d'un type excellent, pouvant exprimer les caractères qui leur sont confiés ; mais quelques-uns nous étaient particulièrement sympathiques et nous ne nous faisons pas à l'idée de leur voir une autre tournure et d'autres attitudes⁵⁵¹.

L'argumentation porte essentiellement sur les costumes à refaire. On comprend le volume du travail à fournir. Mais là n'est pas l'essentiel. Ce passage suit le coup de chapeau sur l'impeccable réalisation des nouvelles marionnettes par Maurice. Vient enfin la crainte "de ne plus reconnaître nos chers petits personnages " ou de "leur voir une autre tournure et d'autres attitudes". A cette crainte qu'il juge puérile, Maurice répond, ironique : "Grande révolution dans les marionnettes, les femmes ont des seins et les hommes des épaules"⁵⁵². Enfin, il fait la "démonstration" du bien fondé de sa proposition : "Une représentation qui avait pour sujet la lutte des acteurs épaulés contre ceux qui ne l'était pas encore donna raison à l'inventeur"⁵⁵³. Il fait la preuve qu'il a raison... et c'est lui qui manipule : il "fait" la preuve ! On comprendra que George Sand en écrivant *Le Théâtre des Marionnettes de Nohant*, peu de temps avant sa mort, ait voulu rendre hommage à Maurice et donc lui donner raison dans un débat désormais irrémédiablement clos.

Nous ne sommes pas en mesure d'en dire plus sur la façon dont s'est exprimée cette divergence entre Maurice et sa mère sur la structure et la réalisation des marionnettes. A partir des expériences de 1872 et de façon nette et définitive en 1875 on ne peut plus parler

⁵⁵¹ George SAND, *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 67.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 67.

de *burattini* : Maurice a choisi d'utiliser des marottes contre tout l'argumentaire développé dans *L'Homme de Neige*.

Nous n'en savons pas plus sur le cheminement personnel de Maurice et ses étapes. Qu'importe ! Bertrand Tillier résume bien ce parcours lorsqu'il écrit : "La quête de l'illusion de Maurice semble passer par la recherche d'un être toujours plus complet"⁵⁵⁴.

Je pense que les mots "être toujours plus complet" pourraient être formulés autrement. "Une représentation toujours plus réaliste" semblerait également bien rendre compte des objectifs visés par Maurice. Dans un art de l'illusion, la tentation du réalisme est forte avec son aboutissement naïf lorsqu'un spectateur va s'écrier : "On dirait des vrais !". Et ce réalisme est la négation même de la marionnette "représentation" du vivant, mais non représentation réaliste :

Les personnages sculptés par Maurice ont l'air d'être vivants, d'une vie burlesque, à la fois réelle et impossible, cela ressemble à un rêve⁵⁵⁵.

Vie réelle et impossible, un "rêve" : la marionnette sera surréaliste peut-être, réaliste, certainement pas ! Voilà bien des questions centrales et toujours actuelles auxquelles l'art de la marionnette est confronté. Ce qui est formulé par George Sand sur cette forme de théâtre fait preuve d'une grande clairvoyance et d'une remarquable actualité :

Je me questionne en vain pour savoir ce qui m'a tant ému. Est-ce le résultat de l'absence d'art ou la vision d'un art nouveau qui essaie d'éclore, ou enfin d'un art consommé que je ne connais pas⁵⁵⁶.

Voilà donc quelques aspects des expériences pratiques et des réflexions menées, pendant plus de quarante ans, par Maurice Sand, sa mère et tous ceux qui les ont entourés dans leur relation à l'art de la marionnette. Pour une fois, des éléments matériels et des écrits permettent de suivre concrètement la pensée des protagonistes de cette expérience artistique.

⁵⁵⁴ Bertrand TILLIER, *Maurice Sand, marionnettiste*, Du Lerot, 1992, p. 107.

⁵⁵⁵ George SAND, "Lettres à Flaubert", *Correspondance*, Garnier, Tome XX, 1985, Lettre du 21/12/1867, p. 644.

⁵⁵⁶ George SAND, *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, op. cit., p. 79.

Un écrit de George Sand répond, très symétriquement, à celui, déjà évoqué, de Lemer cier de Neuville, autre grand marionnettiste de salon de l'époque, qui décrivait la main de celui qui joue avec des personnages à gaine, comme un "être pensant" :

Au bout de ses mains élevées au-dessus de sa tête, il fait mouvoir un monde qui réalise et personnifie les émotions qui lui viennent. Il voit ces personnages qui lui parlent de près, et qui, de sa main droite, demandent impérieusement une réponse à sa main gauche. Il faut qu'il reste court ou qu'il s'enfièvre, et, une fois enfiévré, il se sent lucide, parce que ses fictions ont pris corps et parlent pour ainsi dire d'elles-mêmes. Ce sont des êtres qui vivent de sa vie et qui lui en demandent une dépense complète sous peine de s'éteindre et de se pétrifier au bout de ses doigts. Il faut qu'elles disent et fassent ce qui est dans leur nature. Ce ne sont pas des rôles bien écrits qu'elles exigent, ce ne sont pas des fioritures littéraires, ni des expressions triées sur le volet : ce sont des raisons qui portent, c'est le parce que de toutes leurs actions et le pourquoi de leur situation. Les paroles les plus ingénieuses ne masqueraient pas les invraisemblances du caractère quand c'est une statuette et non un être humain qui agit. On lui demanderait pourquoi elle a pris cette figure et endossé ce costume si ce n'est pour aller au fait et saisir la vérité. Dans le fantastique, chose singulière, l'effet contraire se produit. Le personnage est d'autant plus dans le rêve que sa stature invraisemblable et sa figure immobile le mettent en dehors de la réalité. La féerie fait ici agir et parler des êtres impossibles, même des choses inanimées⁵⁵⁷.

En écho à la formule de Lemer cier de Neuville, "La main, un être pensant", George Sand évoque ces personnages tournés vers le public par l'*operante* et qui "de sa main droite, demandent impérieusement une réponse de sa main gauche". Le propos est clair, "ce sont des êtres qui vivent de sa vie□" et supposent, donc, un total engagement du montreur de marionnettes sans imaginer que le "bout de bois" possède une "âme" et une parole comme la bûche du père La Cerise dont naîtra Pinocchio. Dans l'idée de George Sand, l'*operante* est aussi l'auteur de la pièce (du "canavas"), à savoir des "raisons qui portent le parce que de toutes leurs actions et le pourquoi de leur situation". Le mouvement du personnage doit pouvoir porter une parole vive. Il s'agit bien de donner de la vie à un bout de bois et l'*operante* transmet, donne l'impulsion vivante, non par son talent de bricoleur, capable de donner forme à la bûche de

⁵⁵⁷

Ibid., p. 80, 81.

bois comme Gepetto, mais, par sa présence en scène dans l'ombre de sa marionnette. L'expérience de George et Maurice Sand a le mérite, tout particulier, d'éviter les phrases creuses sur "la magie de la marionnette", les personnages dotés d'une "âme", destinés à protéger de pauvres secrets derrière un mysticisme de bazar. Pas de talent, en jeu, sans avoir fait des choix basés sur l'expérience et une solide réflexion, pas de miracle sans maîtrise d'une technique basée sur un travail méticuleux. Au centre du jeu, George Sand place l'*operante*, celui par lequel le miracle arrive, qui a tout préparé et qui s'est mis en condition pour cela. Ce jeu maîtrisé, et donc sans caractère intentionnel, peut s'enrichir, alors, de mouvements et de paroles, brodant sur le canevas, liant acteurs, marionnettes et spectateurs : une écriture éphémère en mouvement.



Théâtre de marionnettes de Maurice Sand (Théâtre des Amis) à Passy
Dessin de Maurice Sand

X

LE COMEDIEN, LA MARIONNETTE ET LE PUBLIC : MENAGE A TROIS ET DOUBLE JEU

L'histoire de *La Tentation de Saint Antoine* permet de comprendre, à partir d'un thème et les écrits qui s'y rapportent, les conditions de création d'un rituel profane. Des sources littéraires et un jeu populaire se croisent et s'enrichissent mutuellement et le thème, illustré par les marionnettes, évolue entre naïveté et jeu subtil. Dans un *continuum* où le double sens, la satire, installent le meneur de jeu en "maître du désordre", Antoine, Pluton, figures contradictoires de l'Autre, imposent leur rôle d'instrument de l'esprit critique. Une expérience personnelle : "jouer le diable", "jouer le saint". Le développement d'un double jeu dans lequel on situe la relation entre le montreur de marionnettes, la marionnette et son public.

Curieux parcours que celui du thème de *La Tentation de Saint Antoine*, en particulier si on l'aborde dans sa relation ambiguë au théâtre de marionnettes. On a parlé des restes d'un "vieux mystère du Moyen Age", évoqué le spectacle du père Legrain à la foire Saint-Romain de Rouen comme source de l'intérêt de Flaubert pour le sujet, (et, dit, même, qu'il aurait pu être l'auteur de la pièce du marionnettiste forain !). On a oublié la marque du XVIII^e siècle et l'œuvre de Sedaine. Lorsque, au début du XX^e siècle, Craig dresse la liste des œuvres qui lui sembleraient jouables, de son point de vue, il note *La Tentation de Saint Antoine*. A l'évidence, le projet aurait eu une toute autre ambition que de s'inspirer du spectacle forain du père Legrain ! Voilà donc un élément de l'histoire de la marionnette qui en devient l'une des enseignes au même titre que Guignol, Polichinelle, la dénomination de "crèche" □ On a longtemps parlé de "baraque Saint Antoine" pour désigner une troupe ou un théâtre fixe ou ambulante. L'histoire du saint constituait l'essentiel, parfois même, l'unique élément du répertoire. Ce serait une facilité de langage de dire que le sujet peut être considéré comme "mythique" dans l'histoire de la marionnette. En revanche, le "jeu" de saint Antoine se déroule comme un rituel, tant l'intrigue brille par sa faiblesse : un rite d'exorcisme souriant et moqueur. Pourtant, cela ne s'accompagne pas d'une pratique routinière, la naïveté du spectacle, dans sa forme, ne trouvera son charme véritable que si le montreur de marionnettes a su construire une lecture décalée, basée sur d'autres références, en l'occurrence essentiellement satiriques, en dévoilant astucieusement les "secrets" qui relient les spectateurs entre eux, en insinuant une autre grille de lecture du texte, en plaçant les marionnettes dans leur rôle de véhicule chargé de l'esprit diabolique ou de l'humour d'Antoine. Le shaman, comme le montreur de marionnettes, doit maîtriser son art, pouvoir jouer avec les règles de jeu, à la limite de la transgression, apparaître comme central alors qu'il reste dans l'ombre, surtout, s'il sait associer son public au rite en jouant sur le verbe et sur la théâtralité qu'il met en œuvre. Kala, dans le théâtre indonésien, n'est pas, seulement, un avatar du paisible Siwa et, ici, Satan et Antoine manifestent, à leur manière,

dans leur rôle, comme *character*, la présence des esprits qui vont relier, au sens "religieux" premier du terme, ceux qui constituent l'assemblée.

Il serait intéressant de pouvoir décrire, avec précision, comment un spectateur vit et ressent un tel spectacle Comment "jouer" le saint, le diable, l'ange et le cochon ? On tentera de décrire un rite souriant qui fait penser aux cérémonies catholiques du Moyen Age, à la fête de l'âne où le clergé, de l'évêque aux enfants de chœur, font officier l'animal et répondent, en chœur, *amen*, lorsqu'il braie.

A- Saint Antoine, la littérature, les marionnettes

La Tentation de Saint-Antoine semble, d'après la plupart des ouvrages d'histoire de la marionnette, constituer, avec *La Passion*, *La Nativité*, un des éléments essentiels du vieux fonds d'un répertoire issu du théâtre du Moyen Age. Gaston Baty, dans son ouvrage rendant compte des pièces des marionnettistes forains français du XIX^e siècle, livre un texte de *La Tentation de Saint Antoine*⁵⁵⁸. Le texte qu'il propose rassemble diverses variantes collectées auprès de nombreux marionnettistes forains. Ici ou là, comme dans le conte populaire, des motifs ont pu disparaître. Gaston Baty considère, lui, que le texte de pièce qu'il publie peut paraître "complet". Le sujet semble, en effet, omniprésent, caractéristique de la tradition la plus pure et la plus ancienne. Pour Ghelderode⁵⁵⁹, il est représentatif d'une vraie tradition, plus ou moins supplantée, à la fin du XIX^e siècle, par le répertoire qu'il nomme "romantique", celui des pièces de "cape et d'épée". Au XIX^e siècle et, parfois jusqu'à 1940, de nombreux théâtres de marionnettes forains sont appelés "baragues Saint-Antoine", alors même que leur

⁵⁵⁸ Gaston BATY, *Trois p'tits tours et puis s'en vont* □ *Les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1800-1890*, éd. Colette Lieutier, collection Masques, 1942, p. 33 à 57.

⁵⁵⁹ Michel de GHELDERODE, "La Grande Tentation de Saint Antoine, cantate burlesque" (1932), *Œuvres complètes*, tome 6, Gallimard, 1999, p. 131 à 154.

répertoire ne se limitait pas au sujet qui nous occupe. Le thème de la tentation de Saint-Antoine s'est répandu, depuis le récit de Saint Athanase d'Alexandrie dans un texte original grec perdu et connu dans une version latine, *La Vita Antonii* d'Evagre d'Antioche. Il tient une place de première importance dans les œuvres des peintres flamands, et de Brueghel, en particulier.

Pourtant rien ne prouve que les marionnettistes aient joué *La Tentation de Saint Antoine* avant la fin du XVIII^e siècle. La pièce n'est pas présentée comme une vieillerie un peu naïve quand elle est décrite au début du XIX^e siècle, mais, au contraire, comme une œuvre grivoise et satirique caractéristique des textes inspirés du théâtre de foire du XVIII^e siècle. Est-elle véritablement de création populaire, ou n'est-elle pas issue, avec des variantes, d'un tronc commun plus littéraire ? Les marionnettistes forains lui ont-ils donné un ton satirique, ou n'ont-ils pas, tout à l'inverse, tendu à donner un ton moral à une pièce qui ne l'était peut-être pas au départ ? Enfin, peut-on dire que la tradition populaire, en tout cas celle des montreurs de marionnettes, ait influencé en profondeur les œuvres de Flaubert ou Ghelderode sur le même sujet ?

La place et la nature même du théâtre de marionnettes peuvent être en partie redéfinies à travers quelques découvertes sur l'origine, manifestement commune, des pièces jouées par les forains.

1- Une source littéraire commune aux *Tentations* des forains?

Un fait, pourtant, est marquant: Les textes des pièces collectées dans diverses régions de France ou en Belgique présentent de très fortes similitudes et, plus encore, on peut dire qu'elles ne sont que des variantes d'une même pièce. Les montreurs de marionnettes forains, contrairement aux montreurs ouvriers des villes du XIX^e siècle, possédaient, le plus souvent, un texte écrit des pièces au répertoire. A divers points de vue, on ne peut parler de "tradition orale" à leur sujet, ni même de véritable "création populaire", tant leur rapport avec des œuvres dramatiques, peut-être

le verrons-nous avec le théâtre de Foire du XVIII^e siècle, est patent. Concernant *La Tentation de Saint-Antoine*, il y a, sans doute, une source littéraire unique connue des montreurs de marionnettes, qui ont adapté, tout au plus, mais non créé. Quelle est la source? Faut-il, comme on nous y invite, aller la chercher dans le théâtre du Moyen Age ?

A l'évidence, pourtant, on ne trouve pas trace de la pièce dans le répertoire des marionnettistes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il va de soi qu'on ne peut exclure que la pièce ait existé avant cette époque, mais il reste que l'absence de toute mention impose, au moins, une grande prudence dans les affirmations.

Une autre remarque nous renforcera dans cette position: Dans les livraisons de la "Bibliothèque Bleue"⁵⁶⁰, petits ouvrages populaires bon marché vendus par des colporteurs et largement répandus du XVII^e siècle au début du XIX^e siècle, ne figure pas Saint Antoine. Or, on sait que la Bibliothèque Bleue fut longtemps la source principale des créations populaires.

2- "Saint Antoine à la mode"

Etudiant l'étonnante survie du thème chez les montreurs de marionnettes forains, puisque à Bordeaux, à Lille, à Roubaix, à Liège□, où la pièce fut jouée jusqu'à nos jours avant d'être reprise par des marionnettistes contemporains, j'ai été Intrigué par un article de presse décrivant les champs de foire de Saint-Omer. En effet, en 1833, *Le Mémorial artésien* trouve déjà le thème un peu lassant :

Une cloche à grand bruit retentit dans les airs
Un tableau nous fait voir le ciel et les enfers;
Je m'ennuie aux combats du diable avec le moine,
Et je laisse en repos l'enfer et Saint-Antoine⁵⁶¹.

Notons tout de même qu'en 1887, *Le Courrier du Pas-de-Calais* cite "la traditionnelle baraque de Saint Antoine qui fit les délices de

⁵⁶⁰ Geneviève BOLLEME, *La Bibliothèque bleue, littérature de colportage*, Robert Laffont, 2003.

⁵⁶¹ ANONYME, *Le Mémorial artésien*, 1833.

notre jeunesse comme elle fera ceux de nos neveux..."⁵⁶² Il s'agit, probablement, de la troupe du forain Paul Gillot, cité également à Béthune, en 1900⁵⁶³.

Mais en 1833, donc, *La Tentation de Saint-Antoine* pouvait apparaître comme une vieille chose déjà démodée, et justement cela est surprenant : comment, à l'époque, pouvait-on trouver démodée une oeuvre traditionnelle, une oeuvre de toujours qui allait, en outre, être jouée tous les ans sur l'ensemble des champs de foire pendant un demi-siècle encore ? Comment ce thème "usé" a-t-il pu trouver une résonance dans des oeuvres littéraires, puisque Flaubert et Ghelderode s'y sont, tour à tour, attachés ? Passe pour Ghelderode dont on connaît le double attachement à la peinture flamande d'une part, aux marionnettes de tradition populaire d'autre part, mais la chose est moins claire pour Flaubert.

3- La Tentation de Flaubert : Brueghel et les marionnettes

Flaubert, dès ses jeunes années, travaille sur le thème de l'épreuve de force avec le diable : il écrit à 13 ans *Voyage en Enfer*⁵⁶⁴, deux ans plus tard, en 1837, *Rêve d'Enfer*⁵⁶⁵ sans doute inspiré de *Faust*. En 1839, enfin, c'est presque une première version de *La Tentation de Saint-Antoine* avec *Smarh*, oeuvre essentiellement dramatique et qualifiée de "vieux mystère". En 1845, Flaubert écrit à Alfred le Poittevin :

J'ai vu un tableau de Brueghel représentant la tentation de Saint-Antoine. Qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre *La Tentation de Saint-Antoine*. Mais cela demanderait un autre gaillard que moi⁵⁶⁶.

Qu'un tableau puisse amener à vouloir créer pour le théâtre est étonnant *a priori*, même s'il s'agit d'une oeuvre de Bruegel.

⁵⁶² ANONYME, *Le Courrier du Pas-de-Calais*, 1887

⁵⁶³ *Le Journal de Béthune*, 1900.

⁵⁶⁴ Gustave FLAUBERT, *Œuvres complètes* (1835), Editions du Centenaire, 1922.

⁵⁶⁵ Gustave FLAUBERT, *Œuvres complètes* illustrées (1837), Editions du Centenaire, 1922.

⁵⁶⁶ Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, (Milan le 13 mai 1845), Gallimard, 2007. Edition présentée, établie et annotée par Yvan Leclerc et Jean Bruneau.

Les premiers grands critiques flaubertiens (Maynial, Dumesnil), ainsi que des journalistes de Rouen, ont parlé du spectacle du père Legrain, présent, tous les ans, à la Foire Saint-Romain, et qui aurait inspiré Flaubert. On a même dit que Flaubert aurait emmené George Sand au spectacle et que le marionnettiste aurait annoncé "l'auteur est dans la salle". Mais il s'agit là d'une légende. Pourtant, il est incontestable que Flaubert ait bien connu le champ de foire. En tout cas, la source Bruegel serait antérieure à la source marionnettes, Dans la *Tentation* de 1849, le Diable dit à la Science : "Je te mènerai aux marionnettes, à la meilleure place, entends-tu, sur la première banquette"⁵⁶⁷. Mais la version de 1874 de la *Tentation* de Flaubert n'a plus du tout la forme du "mystère"; le cochon lui-même disparaît, lui qui était le "dieu du grotesque", et dont le rôle était de "tourner en charge" les événements.

Devant l'Antoine de Flaubert, défilent tous les Dieux de l'Univers et la mort des Dieux antiques annoncera celle du Dieu des Chrétiens: "Ils sont tombés, le tien tombera" dit le Diable dans la version de 1849. En 1874, Flaubert se contentera de la formule "Ils sont passés". On a pu dire que le texte de Flaubert avait l'âcre saveur de la profanation. On le voit, c'est à peine si les premières versions portent la trace de l'influence des marionnettes, et celle de 1874, quant à elle, est sans aucune relation avec la pièce du père Legrain.

4- Des marionnettes à Bruegel : les deux *Tentations* de Ghelderode.

Pour être précis, Michel de Ghelderode a publié une première *Tentation de Saint-Antoine*⁵⁶⁸ clairement présentée comme le produit d'un travail de collectage mené auprès d'anciens "montreurs de marionnettes bruxellois". Puis *La Grande Tentation de Saint-*

⁵⁶⁷ Gustave FLAUBERT, *La Tentation de Saint Antoine*, L'intégrale, Seuil, 2006, p. 422.

⁵⁶⁸ Michel de GHELDERODE, *La Tentation de Saint Antoine*, Revue *La scène*, avril 1929.

*Antoine*⁵⁶⁹, pièce sans grand rapport avec le texte des montreurs de marionnettes. Enfin, sur une musique de Louis De Meester, le metteur en scène, Mark Liebrecht, a tiré un opéra des *Tentations*. On sait que Michel de Ghelderode, auteur d'une cinquantaine de pièces de théâtre et d'un nombre considérable de volumes en prose, a eu une affection toute particulière pour les marionnettes bruxelloises. *La Passion*, *La Farce du diable vieux*, *Le Massacre des Innocents* sont le produit de cette même recherche auprès des montreurs de marionnettes bruxellois. On a contesté l'authenticité de ces témoignages. Ghelderode cherchait, en effet, avec acharnement, la trace d'un répertoire antérieur aux pièces de cape et d'épée, aux adaptations de Dumas et Zévaco, et l'on prétendit qu'il avait, au moins partiellement, écrit ces pièces :

Avouerai-je l'étrange aventure qui m'advint pour avoir ainsi voulu prolonger ma jeunesse . . . ? Lorsque je lus ce *Mystère*, on le goûta fort mais il se trouva des esprits avertis pour en contester l'authenticité. Les représentations que, j'en fis donner par un des derniers joueurs authentiques, Toone IV, furent une démonstration éclatante de ce genre populaire, jailli du terroir et auquel je n'avais aucune part⁵⁷⁰.

J'ai pu entendre le texte de cette première *Tentation* de Ghelderode dit par José Géal, (Toone VII, dans la tradition des montreurs bruxellois), avec un enregistrement assez ancien. Il semble que la pièce est bien dans l'esprit des autres versions que je connaissais. Pourtant, elle n'aurait été que très partiellement reconstituée. Tous les malheurs qui accablent le saint et qui se succèdent dans les autres versions, se présentent là d'un seul coup, alors qu'ils correspondent habituellement à des scènes diverses marquées par des chansons différentes. De ces chansons, il n'en reste guère qu'une seule, *A la manière de Barbari*. C'est une reconstitution, mais celle d'une mémoire assez défaillante. Quoi qu'il en soit, nous sommes là, très près de la pièce pour marionnettes.

⁵⁶⁹ Michel de GHELDERODE, *Théâtre*, Gallimard, 1982, tome VI, p.131 à 154.
⁵⁷⁰ Jean FRANCIS, *L'Eternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode*, Louis Musin Editeur, 1968, p.126.

5- Le conte: une transposition verbale de l'art de Bruegel et Bosch

Plus rien à voir, là, avec la pièce pour marionnettes et cette citation permettra de comprendre que l'influence des peintres est, ici, décisive :

(□) des légions grouillantes de poux géants, de cloportes, d'araignées, armée tentaculaire et pouacre équipée d'ustensiles bizarres, sonnant la charge dans des entonnoirs et la battant avec des couvercles (...). Oiseaux fossiles, nabots moustachus et coiffés de tubes, roquets chantres à fraises tuyautées, béguines obèses et retroussées obscènement, vertébrés à élytres, croque-morts joueurs de rebec, gnomes bariolés à tête de foetus, crânes montés sur pattes de canard, moines avortons au nez en trompette thébaine, morpions déchirant leur panse emplie de pépins □⁵⁷¹.

Dans la lignée de la peinture flamande, le fantastique de Ghelderode se déroule sur une voie parallèle à celle du surréalisme.

6- La Grande Tentation de Saint Antoine

Dans cette "cantate burlesque", on ne retrouve pas la trace de *La Tentation de Saint-Antoine* des montreurs de marionnettes. Antoine chante... et d'ailleurs chante faux ! Il s'agit de toute autre chose que de la "chanson de Sedaine"⁵⁷², les diables, eux, chantent aussi au moment où par exemple Salomé vient tenter le moine :

- Salomé (*amoureuse*): Tu vas me reconnaître toute !...
 - Chœur (*admiratif*) : Là Notre-Dame du Salo a deux cents livres de nichon et côté pile - par la messe - elle en a quatre cents de fesse.
 - Maître Léonard : Qu'on intensifie l'éclairage !...
 - Antoine : Kyrie Eleison... Que je sois aveuglé . . . (*elle dégrafe sa robe... la robe choit...*) cette peau dorée... Ah !... la formule ? Abominable, splendide femelle... Enorme diablesse... Elle est une abjection... Quelle cariatide!... Elle bouge... se tord... danse... C'est la luxure même... c'est la Grande Prostituée !...
- (*Musique arabe. Les diables frappent dans leurs mains.*)

⁵⁷¹ Michel de GHELDERODE, *Les Authentiques Tentations de Saint Antoine* (1922), (Edition Académie Royale, 1999), cité par Jean Francis dans *L'éternel aujourd'hui* □, *op.cit.*, p. 185, 186.

⁵⁷² Michel-Jean SEDAINE, *La Tentation de Saint Antoine*, Londres, 1781 sans mention d'éditeur. Cité par Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe de l'Antiquité à nos jours* (1862), Michel Levy, 1993, p. 117,118.

- Maître Léonard : Tu es difficile, vieux paillard pavoisant !... (il ricane). J'ai ton affaire... Holé !... ouvrez les cadenas des harems... Antoine tu seras turc... Voici ton sérail...

(Rires de femmes. Commence une musique anglaise)⁵⁷³ .

Le pauvre Antoine, en effet, est grotesque: il ronfle, chante faux... et cherche, sans succès, à retrouver les formules qui pourraient faire fuir les diables ! Au final, les anges, eux-mêmes, se moquent de lui. Curieuse pièce, en effet, qui ne reproduit pas la pièce des marionnettistes, sans pour autant opter pour une forme vraiment littéraire. Parfois le "style" fait même penser à celui de Toone VII. Écoutons Antoine se plaindre au Seigneur :

Je me sens bien faible... Et dire que ce vaste océan contient des soles, des cabillauds, des raies ... Et moi, je gruge des moules, par *soecula soeculorum*...jamais de frites, sans même le poivre et le citron⁵⁷⁴ .

Sur cette évocation maritime, vont apparaître des sirènes venues tenter Antoine ! En réalité, il est probable qu'à partir de *La Tentation* de "tradition populaire", Ghelderode ait voulu donner ou retrouver un style "burlesque", riant d'Antoine comme des diables.

7- Saint-Just contre Saint-Antoine.

Beau titre pour un étonnant épisode de l'histoire du bon saint. Saint-Just, oui, le révolutionnaire, s'est intéressé à *La Tentation de Saint-Antoine* ! Saint-Just n'a pas écrit de tentation de Saint-Antoine mais il a publié une œuvre de jeunesse, violente et très vivement satirique: *Organt*⁵⁷⁵, Cette œuvre fait largement allusion à l'affaire du collier de la Reine, aussi au duel du Comte d'Artois et du Duc de Bourbon, et à la réunion des États Généraux. L'ouvrage est saisi mais se vend sous le manteau. Avec ses 7800 vers, une allure assez incohérente, un fourmillement d'histoires à clés dont raffolait l'époque, le poème est assez mal reçu par la critique et parfois considéré comme pornographique. Il est vrai que Saint-Just ne

⁵⁷³ Michel de GHELDERODE, *La Grande Tentation* □ , *op. cit.*, p.149.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁷⁵ Louis Antoine de SAINT-JUST, *Organt, poème en vingt chants*, 1789 (sans mention d'éditeur).

manque aucune occasion de déverser les moqueries de tradition libertine régulièrement réservées aux religieux à l'époque. Il attaque aussi les saintes et saints et notamment Saint-Antoine, "l'amateur de femelles". N'insistons pas sur cette œuvre qui nous éloignerait de notre sujet, mais notons que Saint-Just aborde les sujets religieux avec un même état d'esprit que nous retrouvons, à l'époque de la Révolution Française, dans des pamphlets et chansons qui font directement référence à Saint-Antoine. En effet, un nombre très important de chansons, écrites sur des timbres antérieurs, se réfèrent aux chansons de la pièce pour marionnettes. Notons également que parmi les quelques centaines de chansons de Carnaval de Roubaix⁵⁷⁶ datant de la fin du XIX^e siècle, on retrouve, là aussi, l'utilisation fréquente des mêmes timbres. Dans les années 1789 et 1793, on découvre, également, des pamphlets et écrits satiriques qui évoquent de façon parodique notre sujet. C'est le cas, par exemple, de *La Tentation d'Antoinette et de son cochon*, en 1792. On sait que Louis XVI, le "bon roi de France" devint le "roi des Français", et après quelques dénominations intermédiaires, le "vil pourceau". Ce texte, qui imagine un sabbat tenu dans la Tour du Temple, fait apparaître le roi, la reine et Mirabeau-Tonneau, frère du révolutionnaire, félicités par le diable. Le narrateur nous affirme qu'il ne croit pas plus à cela qu'à la "Barbe-Bleue" et l'on peut se demander s'il s'agit de l'inversion, possible à l'époque, d'un sujet édifiant.

8- La Chanson de Sedaine

Charles Magnin (1793-1862), dans son *Histoire des marionnettes*⁵⁷⁷, nous apporte une précieuse indication sur les sources des montreurs de marionnettes du début du XIX^e siècle, et sur l'esprit de leurs *Tentation de Saint-Antoine*:

⁵⁷⁶ Médiathèque de Roubaix. Registre d'une société chantante roubaisienne. □Ms. Ft. 2v^o - 6 : Liste des membres et renseignements divers les concernant. Ff. 7v^o - 28v^o : Textes des chansons. 1890-1892. Pap., 61 f, 360x230 mm.

⁵⁷⁷ Charles MAGNIN, *Histoire des marionnettes en Europe de l'Antiquité à nos jours*, op. cit..

Mais ces récréations il faut bien le dire, ne sont pas toujours aussi édifiantes. Il y a peu d'années, des marionnettes peu scrupuleuses jouaient dans les campagnes et notamment dans le pays chartrain, le dirai-je? La Tentation de Saint-Antoine. On chantait en guise de *canticum* explicatif, la célèbre chanson de Sedaine, composée, comme on sait, pour la fête d'une Toinette passablement égrillarde. Il y avait autant de tableaux dans sa pièce que de couplets dans la chanson

PREMIER TABLEAU.

Ciel ! L'univers va-t-il donc se dissoudre?
Quel bruit, quels cris!... je vois la foudre
Devant moi tomber en éclat.
Tout est en poudre Sur mon grabat !...

DEUXIEME TABLEAU.

Dieu ! Par ta grâce,
Fais que je chasse
L'enfer de ces lieux !

TROISIEME TABLEAU.

On vit sortir d'une grotte profonde
Mille démons...
De tous les cantons...
De la ville et de la campagne,
De la Cochinchine et d'Espagne,
De bruns, de blonds et de châains...

QUATRIEME TABLEAU.

Quelques-uns prirent le cochon
De ce bon Saint-Antoine,
Et, lui mettant un capuchon,
Ils en firent un moine...

CINQUIEME TABLEAU.

Sur un sofa,
Une diablesse en falbala, etc.

Passons au TABLEAU FINAL :

Notre saint prit son goupillon...
Tel qu'un voleur sitôt qu'il voit main forte,
Tel qu'un soldat à l'aspect des prévôts,
On vit s'enfuir l'infemale cohorte,
Et s'abimer dans ses affreux cachots⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸

Ibid., p. 116, 117, 118.

Pierre Constant, dans *Hymnes et chansons de la Révolution*⁵⁷⁹, signale à propos d'une chanson qui utilise un air de *La Tentation* et qu'on attribue généralement à Sedaine, que celui-ci a, en fait, utilisé des timbres antérieurs.

Nous voilà donc renvoyés, enfin, à un auteur, Sedaine, passablement oublié, il est vrai. Sedaine, né en 1719 (mort en 1797) se présente comme "poète-maçon", ayant "gâché le plâtre et coupé la pierre trente-cinq ans de sa vie" selon Diderot. Il deviendra, pourtant, le maître incontesté de l'opéra-comique, genre nouveau dont il est quelque peu l'inventeur. Il collabore avec des musiciens connus, avant d'aborder la scène de la Comédie Française, pour laquelle il écrit, en particulier, *Le Philosophe sans le savoir*⁵⁸⁰ qui est le type même du drame bourgeois, peinture des conditions de vie dans un milieu moyen et prédication morale. Sedaine continue une brillante carrière à l'Opéra-Comique avant de mourir, ruiné par la Révolution. Il est l'auteur d'un "opéra" bien oublié, intitulé *Le Solitaire*. Ourry, "membre du caveau moderne", et qui présente le "pot-pourri" tiré de l'opéra (dessins de Trimolet, gravures par Daubigny), se livre à quelques commentaires qui éclairent le sens de l'œuvre :

La fête d'une Toinette lui inspira cette folie, qui peut-être eut été jugée avec rigueur dans le siècle précédent, au temps où Boursault voyait sa Gazette supprimée pour avoir plaisanté sur la barbe d'un capucin, mais qui ne scandalisa personne à une époque où le monachisme était déjà déchu dans l'opinion même des gens les plus religieux. En mettant en couplets la célèbre gravure de Callot, Sedaine, au surplus, ne reproduisait, comme lui, qu'une légende, tant soit peu bouffonne, que les moines eux-mêmes avaient eu la naïveté de faire sculpter dans une de leurs églises. C'est sur les stalles du chœur de l'Abbaye de Saint-Lucien, près de Beauvais, que la Tentation de Saint-Antoine était ressuscitée, avec quelques scènes diaboliques plus burlesques encore, une entre autres où un cynique démon plaçait sous les yeux du Saint, en lui tournant le dos, un objet fort peu tentant. Le graveur et le poète, en supprimant ces détails, se montrèrent plus pudiques que les Réverends pères qui n'en avaient point été effarouchés. Sedaine, toutefois, jugea plus tard qu'un de ses couplets (c'est le 9^e de ce pot-pourri), pouvait, non à la lecture, mais par la décomposition d'un de ses vers dans le chant, être taxé

⁵⁷⁹ Pierre CONSTANT *Hymnes et chansons de la Révolution*, Imprimerie Nationale, 1904.

⁵⁸⁰ Michel-Jean SEDAINE, *Le Philosophe sans le savoir*, Edit. Claude Hérissant, Paris, 1766.

de trop de grivoiserie, et dans une nouvelle édition, il le fit imprimer avec un changement auquel on a dû ici se conformer. Cette légère modification n'enlève rien, du reste, à la verve facile, au naïf abandon de cet espiègle enfant de la gaîté française, auquel on doit regretter que Sedaine n'ait pas donné quelques frères⁵⁸¹.

Il faut noter qu'on est bien loin, en effet, de la "touchante naïveté" qu'on avait cru trouver dans *La Tentation de Saint-Antoine*, et nous aurons peut-être l'occasion d'aller plus loin dans l'analyse comparée du livret de Sedaine et des pièces des montreurs de marionnettes du XIX^e et du début du XX^e siècle. Quoi qu'il en soit, le ton est bien caractéristique de l'époque avec les allusions à la présence de Proserpine, femme de Pluton, roi des Enfers, dans le lit d'Antoine, et par la façon dont l'auteur se moque des moines, assimilés à des cochons encapuchonnés. Ajoutons à cela que certains indices, qui nécessiterait étude plus attentive, permettent de penser qu'on pourrait trouver, là, un texte à clefs.

9- Un rite d'exorcisme joyeux

Chaque année, dans les villes du Nord/Pas-de-Calais, pendant tout le XIX^e siècle et jusqu'à la seconde guerre mondiale, les "baragues Saint Antoine" sont présentes sur les champs de foire à l'occasion de *l'ducasse*⁵⁸². A Arras, le journaliste du *Courrier du Pas de Calais* cite la "traditionnelle baraque de Saint Antoine qui fit les délices de notre jeunesse comme elle fera celle de nos neveux"⁵⁸³. Il s'agit, probablement, de la troupe du forain Paul Gillot, cité également à Béthune, en 1900⁵⁸⁴. Certains journalistes trouvent la pièce usée, trop souvent rabâchée :

Le Mémorial artésien, en 1841, trouve, un compliment à faire au spectacle :

⁵⁸¹ W.OURRY, "notice" (texte de présentation), *La Tentation de Saint Antoine, pot-pourri par Sedaine*, (1782), Le nouveau caveau, H. Eymery, 1820. (Bibliothèque Nationale de France).

⁵⁸² Mot picard désignant, à l'origine, la fête annuelle et ses réjouissances à l'occasion de la "dédicace" (fête du saint patron de la paroisse, et, en picard moderne, toute fête, y compris foraine).

⁵⁸³ *Le Courrier du Pas de Calais*, 3 mars 1898.

⁵⁸⁴ *Le Journal de Béthune*, 1900.

Je vous recommande le petit théâtre mécanique de M[□] ., conduisez-y vos enfants, les drames sacrés qu'on y joue leur procureront un amusement moral dont ils tireront profit ; ils gagneront plus à l'école de *La tentation de Saint Antoine* ou de *Geneviève de Brabant* qu'à celle de *La tour de Nesle*, de *Thérèse* ou d' *Antony*⁵⁸⁵.

Les mousquetaires des romans de cape de d'épée, indisciplinés, amateurs de vin, de femmes ne réussissent pas à trouver grâce auprès des moralistes de l'époque. Les diables, ridiculisés, moqués et finalement chassés, les chansons reprises en chœur et tout un tapage orchestré avec la participation active des spectateurs font le charme du spectacle. A ce propos, Paul Mahieu qui joua avec son père, jusqu'en 1940, dans une "baraque Saint Antoine" très active, dans le pays lillois, a apporté quelques précisions. En 1980, il m'expliqua comment les spectateurs accompagnaient les diables qui démolissaient l'ermitage d'Antoine en sautant avec les bancs de bois sur lesquels ils étaient assis, jusqu'à les casser.

Démolissons, démolissons
La baraque, la baraque
Démolissons, démolissons
La baraque et son patron

Lorsqu'on remplaça les vieux bancs par des sièges plus lourds et moins fragiles, afin d'éviter ce jeu et les dégâts matériels, le public fut déçu et il fallu revenir aux anciens sièges. Un rituel d'exorcisme joyeux constituait un des attraits essentiels de la cérémonie populaire.

Dans ses *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*⁵⁸⁶ écrits, quelques années avant sa mort, Léopold Richard qui continua à faire vivre, après 1920, le théâtre de son père, fondé à Roubaix en 1884, décrit ses souvenirs de jeune ouvrier de quinze ans, en 1905, sur le champ de foire de sa ville. On sent que ce spectacle lui inspire un mépris amusé pour une vieille chose, figée dans un répertoire désuet. Ajoutons que sur le champ de foire, la marionnette est déjà concurrencée par le modernisme, le cinéma qui, bientôt, en 1907,

⁵⁸⁵ Jean DERHEINS, *Le Mémorial artésien*, 4 mars 1841.

⁵⁸⁶ Léopold RICHARD, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, N° 3; mars 1963.-19ff.: 269 mm. Manuscrit in Fonds marionnettes, Médiathèque de Roubaix (Vente Eugénie Tiberghien). Ms.240.

s'installera à demeure dans les villes. Pourtant, le rite peut se renouveler, se charger d'esprit satirique, redonner au rire son rôle de facteur d'exorcisme. Derrière les marionnettes, le maître du jeu, donnant vie à Satan puis à Saint Antoine, interprétant toutes les voix des personnages, domine son petit monde, amène l'esprit à s'investir dans chaque effigie de bois. Il est Satan dominant son conseil des ministres diabolique, puis Antoine, résistant aux démons. Il est totalement à l'écoute du public pour jouer avec lui, l'entraîner dans la danse et le jeu, le faire rire et rire de lui, le faire adhérer naïvement aux propos des marionnettes, se moquer de lui, de façon aimablement cynique, de la croyance en ces enfantillages. La réussite du spectacle passe par une certaine "possession" du public.



La Tentation de Saint Antoine Théâtre Louis Richard, 1985.
Photo TLR

B- "Jouer le diable", "jouer Antoine"

Au jeu de la marionnette, décrit de l'extérieur comme un objet, il a semblé intéressant d'amener le récit vécu de l'intérieur, dans la position de celui qui est le diable, puis Antoine, ainsi que quelques autres, qui insufflent l'énergie et la voix dans les personnages, qui cherche à entraîner les spectateurs au-delà d'eux-mêmes. Il s'agit de

tenter de les faire voyager entre peur ou crainte et rire, de briser les comportements convenus et convenables, y compris par la provocation, de donner de l'émotion naïve comme du ricanement légèrement cynique. Le rite, si l'on a su y entraîner le spectateur, peut, néanmoins, conserver un caractère ironique.

On avait raconté des histoires, des contes d'enfants, *bleus contes*, de pâles légendes décolorées issues de la Bibliothèque Bleue, pour devenir récits de vieilles à la veillée. On avait déclaré en racontant l'histoire, l'histoire des marionnettes, Histoire Sainte pleine de dogmes, peu soucieuse de citer ses sources, fondatrice à son tour d'une tradition sacrée, on avait affirmé qu'issue des mystères du Moyen Age, nous arrivait, traversant sans ridicules ridicules, *La Tentation de Saint Antoine* entourée de dorures et d'un nuage mêlé d'encens, de parfums fort divins et d'effluves discrètes juste épicées d'un soupçon soufré. Mais un diable du XVIII^e se cachait sous cette réalité naïve.

Dans la salle de spectacle, un bruissement contradictoire se répandait, s'enflait légèrement, parfois, sans dépasser de respectueuses limites. La pénombre et un castelet rouge et or affirmaient la présence du sacré. Et les voix, bridées, n'osaient outrepasser le chuchotement. Les rideaux en trompe l'œil, les faux ors d'une décoration remplie discrètement de clins d'œil autorisaient néanmoins quelques rires étouffés.

Et puis le saint des saints ! Derrière les rideaux, dans la semi-obscurité, trois ombres noires s'agitent tant qu'il est encore temps. On vérifie que tel fil est bien accroché, qu'un accessoire, infâme bricole mal peinte et à demi-brisée, traitée avec le respect que mérite le sacré gobelet où Dieu descendra en personne lors de l'Élévation, on s'assure que la chose précieuse se tient à sa place. On se rappelle les fondements du rite : les diabolins rouges précédant leurs congénères verts tandis que les noirs fermeront la marche. Tout y est. La tradition des marionnettes consiste à s'agiter fébrilement plutôt qu'à se concentrer : un bruissement étouffé de

*moukes dins l'hule*⁵⁸⁷ remplit la scène délimitée par les structures du castelet. Ultime témoignage de tremblements de transes mêlés de trac□

Signal des organisateurs. La bande musicale est lancée. Bien sûr, le brillant "responsable" des lieux plonge la salle dans le noir alors qu'il devait patienter une minute trente ! La musique, de ce fait, semble s'éterniser□ Rideau ! En route.

Le diable mène la danse en son palais où les ors, le noir, les rouges écrasent tout. Robert le Diable, premier ministre de Pluton, occupe seul la scène, persuadé qu'il mène les affaires, régente le petit monde des diabolotins, pousse Pluton où il l'entend, guide sur sa bonne mine, Proserpine, Reine des Enfers. Il n'hésite pas à croire que le public, devant lui, franchit déjà le pas qui l'amènera en son pouvoir. Pourtant, les regards, seuls, ont franchi la barrière. Le silence n'a pas envahi la salle. Un homme seul vient d'entrer. Aucun enfant ne l'accompagne, il sent qu'il doit s'excuser "Eh oui ! Il est bien venu voir les marionnettes, le grand François, et il va crier bien fort !" Le Malin, le vrai, de derrière, celui qui entend tout, lui lance, d'une voix chuchotée, grave et rugueuse " Commence par te taire !" Mouvements divers□

Pour le moment on ne situe guère le risque le plus menaçant : sombrer dans le péché ou plus probablement dans le ridicule. On bavarde et on s'amuse pour fuir le danger !

Un coup de gong, la lumière envahit la scène, le rouge et les ors de la façade prolongent dans la salle, l'ambiance de la scène. Les spectateurs ne se sentent pas à leur place. Leurs repères personnels se noient. Ils s'attendaient à plonger dans le monde de l'enfance, à se retrouver derrière l'adjoint au Maire, leur chef de service, ou près de leur médecin traitant, sur un manège de chevaux de bois, dans une tradition drôle et colorée□ vite monotone à force de tourner en rond.

Robert le Diable joue son jeu, celui de son maître, en réalité, qui utilise l'ironie souriante de son Premier ministre pour gagner

⁵⁸⁷ Mouches dans l'huile, en picard, expression décrivant l'attitude d'une personne agitée, empêtrée dans son activité.

l'oreille d'un troupeau qui, devenu docile, se laissera tenter, puis mener, enfin, damner :

Quelle fierté pour moi, Robert le Diable, de voir l'admiration que vous portez à notre palais de flammes. Dès votre entrée dans cette salle surchauffée, j'ai compris qu'il ne fallait pas vous laisser mariner□ ⁵⁸⁸

Les spectateurs avaient déjà plus chaud ! Voilà le grand jeu de la tentation lancé. L'important, pour un diable, consiste à agiter un appât, à mettre en mouvement ceux qu'on guette, savoir faire preuve de patience, ne rien précipiter, ne pas sauter sur le premier petit poisson venu mais guider le banc vers la nasse. Robert le Diable consulte le grand livre où sont notés tous les péchés de la terre et joue à évoquer les péchés bien connus des gens du lieu. Il n'en dit pas trop. Il ne cherche pas à heurter, il titille. Les rationalistes, nombreux dans la salle, tiennent à rire du Diable et ne le croient guère tout puissant. Coïncidences étranges, on vient d'entendre l'évocation de rumeurs, voire de ragots que personne n'aurait jamais osé publiquement citer dans le pays. Un enfant se met à pleurer. Le père chuchote pour le rassurer "Allez, ce n'est rien□ Les marionnettes, ça n'existe pas !" Robert le Diable, dans un état second, saisit la phrase et, inspiré par son maître ajoute : " Et puis, c'est pour les enfants, presque pour toi tout seul, ce soir !" On rit et l'enfant s'aperçoit que les adultes se révèlent bien plus méchants que les marionnettes. Pour lui faire accepter cette triste réalité, on le gave hâtivement de friandises où le sucre et la graisse de cochon se cachent mal sous les parfums divers et les couleurs fluo. Le diable est partout ! Place maintenant à la politique ! Car Robert annonce un conseil des ministres diabolique qui promet d'être animé. Les ministres, aux trognes étonnantes et de toutes couleurs, se permettent une joyeuse distribution générale de méchancetés satiriques. On se souvient, tout à coup, que les têtes de bois frappent dur et que c'est leur métier.

⁵⁸⁸ *La Tentation de Saint Antoine*, Théâtre Louis Richard, d'après les textes traditionnels des forains et celui cité par Gaston Baty. Le texte, bien sûr, est l'objet de variantes en fonction des circonstances et du public (Texte non édité).

Nous allons entrer dans le vif du sujet car on annonce : "Sa majesté Pluton, roi des Enfers ! Sa majesté Proserpine, reine des Enfers !" On ignore encore celui qui dirige tout, distribue les rôles et les voix fait équipe avec Pluton dont la parole, la vie et le mouvement emplissent la scène :

Princes et démons du royaume infernal dont je suis le souverain, vous tous que Dieu a beaucoup déchu, écoutez- moi (Les ministres hurlent). Silence ! Diables et démons soumis à mes ordres ! Le nombre des damnés diminue dans nos chaudières. Le monde, sans doute, s'engage sur le chemin de la vertu. Ce n'est pas cette misérable fournée qui va faire remonter nos statistiques ! Malgré nos pactes diaboliques, nos pactes pour l'emploi, rien n'y fait⁵⁸⁹.

Quelle que soit la situation, le moment, le gouvernement en place, le dernier plan pour l'emploi des jeunes, la veine est productive. Le diable ne refuse pas la facilité :

Monsieur le Premier Ministre, si votre gouvernement n'est pas capable d'assumer le désastre menaçant, il faut que l'opposition s'en empare. Je veux savoir, à l'instant même, la raison de cette nouvelle défaite. Parlez !⁵⁹⁰

Les diabolins ministériels s'agitent, crient □ mais obéissent :

- Pluton : Silence ! Vous dis-je ! Cessez de vous démener comme dans un bénitier et obéissez moi comme des maudits oui-oui ! Sachez que si l'édifice social s'effondre par la base, les sommets demeureront inébranlables. Toi, Robert, comme mon premier ministre, tu dois savoir quelque chose à ce sujet.

- Robert : Sire ! Vous savez toujours tout grâce à votre petit Robert et à la grande Proserpine Larousse. Mais, je n'ose dire ce qui est de peur de vous mettre en colère...

- Pluton : Ai-je donc l'habitude de me mettre en colère ? Ah ! Ah ! Ah ! Parleras-tu ?

- Robert : Sire, c'est un moine, nommé Antoine qui convertit un grand nombre de vos pratiques et les expédie au Paradis tandis qu'elles devraient vous revenir, pardi !

- Pluton : Et où demeure ce Saint Antoine ?

- Robert : Beaucoup de gens vont le trouver dans son immense forêt, en Égypte !

589

Ibid.

590

Ibid.

- Pluton : Très bien, Robert ! J'en sais assez ! Nous allons mettre cette région du monde à feu et à sang ! Diables et démons soumis à mes ordres ! Allez trouver ce moine récalcitrant et mettez tout en oeuvre pour le faire tomber dans le péché ! Celui qui l'amènera aura toutes ces âmes, noires et *pourrites* à tourmenter⁵⁹¹.

Pluton règne en maître, sa voix emplît l'espace, sa présence envahit la scène. Robert à son service, les ministres en faire-valoir, on voit où se trouve le maître du jeu. On a beau dire qu'il vaut mieux faire confiance au Bon Dieu qu'à ses saints (et il en est de même avec les diables), on sait que le peuple préfère la compagnie de ces saints accessibles, plus faciles à appréhender. Les spectateurs suivent maintenant le Pluton de bois sur la scène quand le Diable, qui ne recule devant rien, laisse la parole à Proserpine. Proserpine, fine et élancée, se donne des allures de défilé de mode sans refuser des attitudes bien plus provocatrices encore, en accord avec sa chevelure de braise : "Permettez, cher époux que j'y aille moi-même. J'aurai plus d'empire à moi seule que le reste de votre royaume". Le diable, en effet, doit savoir jouer d'une diablesse puisqu'il s'agit d'attirer un saint homme dans le péché. Pluton fait mine de s'en étonner : "Vous, ma reine, vous oseriez descendre dans l'arène et vous compromettre ?" Si Proserpine craint cela, on ne s'étonnera guère que l'Enfer se vide : " Vous doutez de moi, Pluton ! J'irai au travail, au charbon et votre majesté n'aura pas à rougir de sa compagnie".

Pluton repart, comme un chef suprême, décidé, tonitruant, pour lancer au combat ses troupes et sa compagne. Il importe de motiver ceux qu'on envoie en avant :

Relevez-vous, Madame, et que votre désir soit satisfait, comme toujours ! Allez tenter ce moine et s'il ose vous résister après que vous l'ayez allumé, je le ferai brûler à petit feu !!! Je lui arracherai les yeux ! ! ! Et je l'étranglerai avec son cordon ! ! ! Diables et démons soumis à mes ordres ! Accompagnez la Reine des Enfers et obéissez-lui comme à moi-même ! Pas besoin de vous faire un dessin, je vous donne 3 jours pour amener ce moine à accepter nos noirs desseins. Et si Proserpine n'y arrive pas avec les siens, employez la ruse ! L'adresse ! La violence même... pour l'endiabler ! Le Conseil est terminé ! Gardez-vous des petites phrases

591

Ibid.

intempestives : le Gouvernement doit parler d'une seule voix, la mienne. Conformez-vous à mon ordre suprême⁵⁹².

Le Diable sait passer du discours du Prince, à la voix de la tentatrice, il ne dédaigne pas de finir en chanson et des spectateurs s'y laissent entraîner. On commence à chanter, on frappe des mains, on n'en est pas au stade des pactes diaboliques, mais pourtant déjà, le courant passe.

Le rideau du castelet vient de se fermer et, derrière, la stratégie diabolique est à l'œuvre. Verts, noirs ou rouges, les diabolins se pressent, en un mouvement tournant pour passer de "jardin" en "cour". "Jardin" deviendra le côté de la scène occupé par Antoine, le Bon Saint, tandis que la diablerie évoluera en "cour", voire *al'cour*, comme il est dit à Roubaix, où les maisonnettes ouvrières donnent sur les cours. Si l'on suit l'explication traditionnelle selon laquelle "jardin" et "cour" découlent de la présence ancienne de la croix placée au fond de la scène, "J" comme Jésus, côté "jardin", "C" comme "Christ" et comme "cour" □ Saint Antoine a bâti son ermitage dans le jardin du Christ, les diables campent du côté de la croix, l'instrument de torture, et évoluent *al' cour* ! Retenons pourtant, par souci d'exhaustivité, la remarque d'un vieux comédien picardisant notant que le Christ en croix portait l'inscription INRI, "*D'in côté ou d'l'aut' ch'est toudis chez Hinri !*" (D'un côté ou de l'autre c'est toujours chez Henri). Pour lui, sans doute, l'explication ne tenait guère, car "Jardin" se dit *gardin*, et perd même sa valeur mnémotechnique.

Voilà donc en place, les forces du Bien et les forces du Mal. Il faut choisir son camp. Le palais infernal a disparu et laissé place à un décor exotique inspiré d'une toile du Douanier Rousseau. En jardin, une chapelle naïve figure l'ermitage du Bon Saint. La souche d'un gros arbre, enfin, reste, sans doute, de l'arbre de la Connaissance, côté jardin □ Voilà le jeu de la tentation à sa place ! Le Diable, sorti du castelet, en chair et en os, masqué, passe sur le devant de la scène, gesticule et hurle, regarde fixement tel ou tel spectateur puis disparaît dans les noirceurs qui l'ont produit. Le

⁵⁹²

Ibid.

masque de cuir, dès lors, peut tomber. La voix du diable va changer de volume et de rythmique, cesser de lui appartenir. La gestuelle et l'image d'Antoine vont s'emparer de la voix qui mène le jeu. Le public le sent certainement mais ne l'analyse pas. Et puis, allez comprendre ! Le spectateur est armé de quelques idées toutes faites concernant le monde de la marionnette, des contresens majoritairement et, par ailleurs, d'une trousse à outils sommaire, d'un "couteau suisse théologique" provenant de quelque leçon de catéchisme. Le Démiurge, derrière l'autel, ne dévoilera pas ses ficelles : pour lui, Dieu peut être révélé, pas la machine, encore moins la machination !

Personne dans cette forêt, à la limite de l'Egypte et de la Nubie □ pas même un douanier. Plus loin, là-bas, le golfe où règne la paix⁵⁹³.

Il se trouve toujours quelques spectateurs cultivés pour associer au mot "douanier", le décor. Antoine, d'un geste, accentue la chose. La remarque discrète, un spectateur la soulignera, un jour, de façon incongrue en s'esclaffant : "Le douanier Cheval !". Pas toujours charitable, le Bon Antoine lâcha : " Notre frère confond le facteur Cheval et le facteur rhésus □ " On commence, en réalité, à croire aux miracles. Comment Antoine, si loin de nous, dans un autre monde, a-t-il pu entendre quelques mots chuchotés ? En vérité, Antoine capte tout. Au dessus de lui, le démiurge aveugle qui lui donne sa vie de parole et de mouvement trouve, grâce à lui, une ouïe d'une étonnante acuité.

Antoine continue, avant de changer de registre : "Je vais rentrer dans mon ermitage centenaire, dans mon écrin pour solitaire et me mettre en prière □ " ⁵⁹⁴. Mais, aujourd'hui, on a évoqué à la télévision ou dans la presse, les personnes âgées, les centenaires devenus nombreux. Il est banal d'avoir 100 ans avec l'allongement de l'espérance de vie □ On y fera une allusion discrète. Si affinités, on lâchera une vanne vacharde. Si le spectacle a lieu aux alentours du 11 novembre, Antoine proférera un mot féroce à propos d'un ancien Poilu centenaire, enfin distingué □ après la mort des autres □

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*

à l'ancienneté ! Si une canicule vient d'éclaircir les rangs des anciens, les belles paroles d'un ministre nous rappelleront que la mort n'est rien, du point de vue supérieur des statistiques ministérielles. Ceux qui d'habitude ne passent pas l'hiver ont anticipé d'une saison. Le ministre ira se consoler à la présidence de la Croix Rouge française pour illustrer la formule populaire, "l'hôpital qui se fout de la charité". Antoine sait trouver, parfois, les accents de l'abbé Pierre.

Puis, changement de ton, Antoine nous présente Biribi, son ami, son cochon : copains comme cochons ! L'animal fait rire. Qui plus est, il est "tout public", transgénérationnel, à l'exception de certaines variétés porcines nées sous X, facteur de mixité sociale, sans oublier l'essentiel : tout est bon dans le cochon ! Rien de plus sale, en vérité, sans parler de l'odeur ! Mais la mort l'absout de tous ses pêchés. Le miracle du cochon s'applique également à certains dictateurs □ devenus grands démocrates à titre posthume !

Du point de vue théologique, la différence fondamentale entre les trois monothéismes tourne autour du cochon. Dès lors, le montreur de marionnette doit veiller scrupuleusement à ne pas assimiler les diables qui vont assaillir Antoine et son ami aux juifs et aux musulmans ! Quel métier ! Surtout quand Antoine en rajoute :

Comme on le disait encore aux agriculteurs : messieurs, protéger le cochon, c'est nous protéger nous-mêmes. Allez dans la forêt chercher votre nourriture puisque toute votre alimentation est naturelle □ Je tiendrai mes promesses, moi ! Cochon qui s'en dédie ! Après la vache folle, le cochon mystique ! Allons nous mettre en méditation⁵⁹⁵.

On se doute que si le pays a une spécialité d'andouille, d'andouillette, de jambon, un charcutier pittoresque, ce sera, si j'ose dire "pain béni". Plus encore, parfois, le demiurge supérieur osera imposer à Antoine un blasphème odieux :

595

Ibid.

Si j'étais Dieu, j'enverrai un prophète recommander la consommation unique de viande de cochon. Habitué à se nourrir d'ordure, il est seul à ne pas en pâtir⁵⁹⁶.

Si l'homme, trop porté sur la bouche n'est souvent, selon la formule triviale qu'une "machine à transformer le pain en merde", le cochon coprophage sait la transformer en jambon. Et certains cherchent encore ailleurs la preuve de l'existence de Dieu ! On le voit : dans le cochon de Saint Antoine, aussi, tout est bon !

Voilà enfin la Tentatrice, que dis-je, la Tentation ! Proserpine s'annonce, dans son style : "C'est bien lui, l'ermite, avec son air mité ! Ah ! Ah ! C'est le moment de lui parler ! Le temps qu'il jette sa robe aux orties ! il se déballe, je l'emballe ! Je serai la première à prendre pied sur ce vieux continent !" ⁵⁹⁷

L'art de la marionnette, vous dira-t-on, est essentiellement populaire. Ce n'est pas toujours vrai, en gros comme tout ce qui se dit sur le sujet, cet art, de cour ou de salon aussi, n'a pas toujours traîné au coin des rues. Le demiurge, maître de la parole, s'accorde parfois le droit de se faire plaisir, de se donner à lui-même des plaisanteries totalement élitistes : "Je serai la première à prendre pied sur ce vieux continent" déclare, donc, la prédatrice à la recherche du vieux cochon sous la défroque de l'antique abstinent.

Nous atteignons alors le point culminant du spectacle, celui de la tentation à proprement parler : Proserpine, dans ses œuvres ! La diablesse a sans doute les meilleurs arguments, Antoine semble y être sensible et, alors qu'il se renseigne sur les spécialités de la dame, elle juge utile de parler de son mari ! La chose est déplacée et "casse sa baraque" (pour se venger, elle enverra les diabolins démolir celle d'Antoine).

Antoine : Une femme en ces lieux !
Quelle mise ! Quelle élégance ! Que demandez-vous, Madame ?
Est-ce par mes prières que je peux vous être utile ?
Allez, parlez, Madame, je vous en prie !

Proserpine : Antoine ! Il faut quitter cette robe de bure, cette barbe dure, qui te défigure !

⁵⁹⁶

Ibid.

⁵⁹⁷

Ibid.

Antoine : Sans cette barbe dure, tu me donnerais un baiser (smak)
Et sans cette robe de bure, que me donnerais-tu ?

Proserpine : Viens-t'en dans le palais de mon royal époux ! Je t'y ferai
goûter les plaisirs les plus doux !

Antoine : Cessez ! Cessez ! Madame, vos discours perfides ! Je vous
connais, maintenant ! Sous la bannière du Seigneur je te résisterai!

Proserpine : Il vaut mieux glisser ta peau sous mes draps, où tu me
céderas, que de la risquer sous ce drapeau ! Je t'aime, Antoine !
Viens te blottir sous mon aile ! Songes-tu bien que je suis...
Proserpine ! Cèdes-moi ! Le diable t'aimera ou bien tu t'en repentiras

Antoine : Proserpine ! Reine des Enfers !
Fuyez ! Femme maudite !
Ou gare à l'eau bénite !⁵⁹⁸

Les spectateurs partagent alors la tournée générale d'eau bénite que distribue Saint Antoine et certains protestent. De bonnes catholiques poussent de petits cris au lieu de tomber à genoux, pour cause de dégâts collatéraux à leur maquillage. Se maquille-t-on quand on suit les enseignements de Notre Sainte Mère l'Église ? Il est vrai que Proserpine a crié au scandale et émis l'idée qu'elle était éclaboussée par la Lyonnaise des Eaux. Les milieux politiques français ont souvent été baptisés et même franchement par immersion.

Après l'eau bénite, la grêle, car l'orage se déclenche dès la fuite de la diablesse. Des poignées de gros sel assaisonnent les paroles diaboliques. Les vieilles superstitions ressurent ! Résigné, mais confiant, Antoine commente : "Le Diable, son truc, c'est de la foudre aux Cieux!"⁵⁹⁹. Et il chante (sous la pluie) un cantique destiné à chasser l'enfer de ces lieux !

Les démons vont venir bousculer et faire danser Antoine. Les spectateurs commencent à s'associer à leur tapage qui ne fait que préparer l'entrée de Pluton déguisé en pauvre mendiant. Gare à l'élu local, ce jour-là, qui, au nom de la Charité Chrétienne et de l'Ordre associés (charité bien ordonnée commence par soi-même) a cru bon de réglementer une pratique folklorique réservée à la sortie de la messe, dans le périmètre adéquat et aux heures citées en annexe. Il

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*

est également des pécheurs qui ne manquent pas de médire et de faire connaître les noms de ceux qui les "lâchent avec un élastique" et ont "un oursin dans le porte-monnaie" □ Pluton a observé la sortie d'Antoine qui part faire pénitence, jeûner : "Pour un petit jeûne, il aurait plutôt une face de carême □ ". Antoine, en effet, ressemble à un responsable du Hamas avant d'être désigné représentant du peuple par la démocratie au moment où certains se sont demandé devant un miroir s'ils n'étaient pas eux-mêmes des caricatures du Prophète ! Pluton et Antoine : les voilà face à face, tous deux encapuchonnés, un faux pauvre et un vrai moine dialoguant à une seule voix maquillée. Introspection en quelque sorte. Antoine occupe une cabane baptisée ermitage et, en lui, fouille un démon qui l'habite et lui reproche d'être un taudis. Pluton veut s'emparer d'une âme car beaucoup, comme Cocteau, pensent que les marionnettes de bois ont une âme □ Mais ce sont des poètes □ et l'âme des poètes ! Au fond, le Diable le sait bien □ courir après les âmes, n'est-ce pas un jeu futile ? Les plus faciles à attraper sont celles des femmes □ mais ont-elles seulement une âme ? Ce qu'on sait des tourments diaboliques concerne surtout le corps ! Le fameux pacte diabolique n'est-il pas un marché de dupes ? Le Diable distribue amour, pouvoir, richesse et se demande s'il a quelque chose à gagner, s'il n'organise pas des tombolas gratuites richement dotées ! Mais écoutons, dans leur face à face, Pluton et Antoine.

Pluton : Me voilà maintenant dans les ordres mendiants. Je vais demander l'aumône au moine, un petit tapage en douceur. Le plus dur, n'est-ce pas Messieurs, est de cacher ses cornes ! Face à sa ridicule générosité et à mon petit jeu de "basse-quête", je vais pouvoir fléchir Antoine. (Il sonne)

Antoine : Qui vient encore troubler ma solitude ? Encore un sondage, sans doute !

Pluton : Pardon, Saint Ermite, si je te trouble quand tu médites... C'est un pauvre mendiant, hagard, égaré et malade qui vient faire appel à ton bon cœur. (Tiens ! La mendicité n'est pas encore interdite, ici ?)

Antoine : Les malheureux sont mes frères.

Pluton : (Qui prête aux pauvres, prête à rire !)
Je viens vous proposer, c'est la mode, un petit jeu très drôle.

Contre une bricole, un petit détail, vous gagnerez à mon jeu concours, des biens incomparables à ceux promis par le Ciel.

Antoine : Qui es-tu ? Que peux-tu me demander, à moi, qui ne possède rien? Un pauvre ermite mal inséré !

Pluton : Votre âme, pieux ermite et vous serez le roi de l'Univers. Vous serez enfin élu... Vous pourrez hurler avec l'Élu !

Antoine : Retire-toi, envoyé de Satan ! Ma croyance en Dieu fera évanouir la tentation⁶⁰⁰.

Et Pluton, bondit, se révèle, quitte ses oripeaux, sa cape de mendiant et sa sébile, se fâche et menace, appelle ses diabolins pour tourmenter Antoine, lui, s'en remet à Dieu pour affronter la tentation, cette épreuve de résistance.

Le Malin qui mène la danse connaît ceux, parmi les spectateurs, qui se sont rendus célèbres dans la contrée en dansant comme des ours, les élus ou les particuliers hostiles aux nuisances sonores concomitantes aux manifestations juvéniles et chorégraphiques pour utiliser un terme générique. Il ne manque pas de les dénoncer car les diabolins vont inviter les leurs, parmi les spectateurs à chanter avec eux pour faire danser Antoine. En avant pour un bazar de tous les diables !

Le pauvre ermite en réchappe, rappelle qu'il est partisan de la retraite, évoque le cas d'un retraité connu de tous dans le public. Quel bonheur si l'Assemblée Nationale discute actuellement du régime des retraites !

Le cas personnel d'un spectateur ou d'un autre est maintenant directement évoqué. Que Pluton ou Saint Antoine en soient informés étonne encore. Nombreux sont encore ceux qui ne comprennent pas les règles du jeu. Chacun interprète. Certains croient au miracle, d'autres restent fondamentalement rationalistes, les animistes se révèlent bien plus nombreux qu'on ne croyait. Lorsque, au fin fond de l'Italie, une statue de la Vierge lève le bras, certains tombent à genoux, d'autres ricanent, il en est même qui saluent l'artiste, le prêtre-marionnettiste.

⁶⁰⁰

Ibid.

Voilà le tour du cochon, la faridondaine, la faridondon ! Robert le diable sait évoquer les spécialités charcutières locales, peut éventuellement donner une recette, en échanger une avec une spectatrice et lancer la chanson sur un des airs de cette *Tentation de Saint Antoine* qui fut un opéra comique de Sedaine, auteur du XVIII^e siècle. Air connu auquel répond un solo d'Antoine :

Démons : Nous allons prendre le cochon
Du bienheureux Antoine
Nous en ferons du saucisson
En dépit de ce moine
Ensemble, nous le mangerons
La Faridondaine ! La Faridondon !
Nous en ferons part aux amis
Biribi !
A la manière de Barbari
Mes amis !

Antoine : Rendez-moi mon cochon, s'il vous plaît !
Messieurs, il faut qu'on me le donne !
Il faisait ma félicité !
Il ne mangeait jamais d'hormones !

Démons : Tu ne l'auras pas !
Tu ne l'auras pas !⁶⁰¹

La pauvre bête est emmenée et semble comprendre que les dés sont jetés. Elle hurle comme si le couteau reposait déjà sur sa gorge. Antoine, à genoux, se lamente : "Ah, laissez-le ! Vous allez réveiller l'homme qui dort en lui !" Les diabolotins viennent de mettre le feu à la queue de Biribi, cochon de Saint Antoine. Ricanements des diabolotins, appels au secours de l'ermite, il faut faire face et éteindre l'incendie. Un spectateur doit monter sur la scène, à quatre pattes venir souffler sur la queue du cochon. Le grand demiurge, dans l'ombre de son castelet, connaît deux ou trois pompiers bénévoles possibles, qui pourraient bien accepter de courir au secours du malheureux cochon.

Antoine, maintenant maître du jeu depuis que l'action nous a amené vers son ermitage, va faire en sorte de sauver la pauvre bête et son environnement. Il a été, parfois, bousculé mais il a imposé sa domination. Dans l'esprit du demiurge qui mène le jeu, Antoine a

⁶⁰¹

Ibid.

réussi à faire reculer la place prépondérante occupée au départ par le Malin : *Vade rétro, Satanas!* Antoine pratique avec élégance l'exorcisme. Mais le combat risque de s'avérer sans fin même si l'on sent bien que le Diable perd du terrain.

Aujourd'hui, monsieur le Maire en personne et en tant que Premier Magistrat, a sauvé le pauvre animal. Antoine n'a pas manqué de lui rappeler qu'il était responsable de l'état des lieux, Président de la Commission de Sécurité. Gros fumeur, il a été pourtant critiqué mais repart néanmoins content ! Il sera peut être sur la photo avec une légende : "Monsieur le Maire (à droite) avec le cochon de Saint Antoine".

Robert le Diable se lance dans une dernière tentative après avoir remercié "le pompier de service", se livre à quelques plaisanteries sur le lard fumé et annonce le prochain assaut. Les diabolins vont démolir l'ermitage d'Antoine. La destruction se fera en chanson et ils réussiront à entraîner le grand démiurge qui bascule de nouveau dans le camp du Démon.

Démolissons ! Démolissons !
La baraque ! La baraque !
Démolissons ! Démolissons !
La baraque et son patron !⁶⁰²

Le public, bien chauffé, chante, frappe des mains et des pieds et sous les assauts des diabolins, l'ermitage semble dégringoler grâce à un astucieux système construit comme la traditionnelle "jalousie". Robert le Diable connaît toutes les ruines des lieux, toutes les catastrophes, les gabegies, l'histoire des échecs et des verrues, celle des bâtiments qui se sont, un jour, écroulés. On en apprend de belles ! Robert et les siens le revendiquent : tout vient d'eux. Monsieur le Maire remercie. On sent bien qu'on en est aux derniers assauts diaboliques et l'on peut s'étonner de voir encore les spectateurs encourager leur équipe. Ils veulent même bien se faire gronder par Antoine qui commente :

Ils ont des complices dans la salle □ Les maudits ont démolé mon ermitage. Notre Père qui êtes aux cieux, écoutez ce moine qui vous

⁶⁰²

Ibid.

prie de faire rétablir notre patrimoine par les anges pendant mon sommeil !⁶⁰³

Il s'installe sur la souche d'arbre, s'endort et ronfle. Un ange descend, blond et joufflu, une tête et des ailes, une voix aiguë. Un bref regard vers Antoine endormi : "il dit qu'il prie, et en fait, il ronfle !" Miraculeusement il remonte vers les cieux et rebâtit l'ermitage. "Je suis ange du seigneur et acteur principal du développement social urbain. Je vais créer des miracles dans cette zone franche". L'ange, bien sûr, connaît tout sur l'urbanisme local, l'économie, le social. Il s'en donne à cœur joie. S'il mécontente, qu'importe ! Personne ne polémique contre un ange : allez donc lui voler dans les plumes !

Antoine, dans son rôle, ne manque pas de commenter, "il faut croire aux miracles". L'ange s'approche du bon saint :

Dieu, du haut des cieux, admire ta vertu et ton courage dans les Tentations. Il t'appelle dans son Paradis pour que tu y reçoives la récompense accordée aux élus⁶⁰⁴.

Antoine à genoux commente encore, de façon ironique : "Pourvu qu'on ne considère pas cela comme un délit d'initié !" ⁶⁰⁵

Entre alors le dragon que l'ange transforme en un panier de fleurs et Antoine monte en Paradis tandis que subsiste, seule une parole :

Le Saint, content et satisfait, monte au Paradis pour y vivre en paix ! Tisserands, charcutiers et fossoyeurs, il est votre Saint-Patron. Il est invoqué pour les maladies de la peau... Ne vous grattez plus sauvagement, Mesdames et Messieurs, priez Saint Antoine. Il est le protecteur des animaux domestiques : quand vous partez en vacances en abandonnant votre chien ou votre chat, n'oubliez pas de faire une prière pour lui au bon saint⁶⁰⁶.

L'ange redescend pour accompagner l'ascension du cochon : "Au bon Saint et à son cochon, à qui Dieu, en sa grande sagesse, a trouvé un air "porc-saint" et donné une auréole, cette "marque-à-saint".

603 *Ibid.*
604 *Ibid.*
605 *Ibid.*
606 *Ibid.*

"Le *Khalouf* en paradis !" lâche un spectateur de formation musulmane. Un comble ! Pourtant l'abattage rituel, ou presque, du cochon dans nos campagnes faisait de cette viande une production quasiment *Hallal*, si l'on omet le boudin. S'y retrouver entre pureté et impureté : pas si simple !

La messe est dite et mon conte s'envole sur les ailes de l'ange ou de l'oiseau de votre choix. Les diabolins, Pluton, Robert, Proserpine, le dragon, le cochon, Antoine et l'ange se balancent encore doucement aux structures de jeu. Quelques privilégiés se glissent dans les coulisses et viennent hanter les lieux. Leurs visages hésitent entre la peur et l'extase mystique. Parfois un balancement de rideau entraîne un courant d'air, un diable tourne légèrement, un bras se soulève, un rayon lumineux frappe un oeil de verre. Quelques respirations retenues, un mouvement de recul, des corps qui se figent. Le "maître du jeu" goûte ce silence, aime les signes de la peur des autres. Ils ont voulu entrer, pénétrer chez les initiés. Que la nuit leur réserve un cauchemar affreux ! Nécessaire pour comprendre. Pour saisir en quoi le monde de la marionnette renvoie à des pratiques magiques, à des terreurs enfantines.

Dans ce silence s'effectue un tour d'horizon. Antoine a retrouvé le calme niais d'une sculpture populaire d'église. Vu sous un autre angle, Biribi suspendu à sa forte tringle, semble le porter et le moine ressemble, de dos, à une paysanne profitant de la *ducasse* sur un manège de chevaux de bois. L'ange repose sa lourde tête blonde, du Michel-Ange un peu bâclé, au sourire vaguement pervers sur des ailes trop plates. Il ne risque plus d'apparaître, la voix angélique, cassée par le spectacle, trouverait des tons fâcheux de vieille maquerele. Les diabolins ont perdu leur superbe, rires et ricanements envolés. En tas immobiles, les voilà, pitoyables : des oiseaux mazoutés. Robert reste ironique, voilà tout, Proserpine, des mèches rousses éparses, affirme une dignité statique masquant mal qu'elle vient d'être carambolée. Pluton fixe le monde, cerise confite en méchanceté vaine. La *Tentation* s'achève. Celle de vivre, un temps, toutes ces vies, de partager ces multiples caractères. Diable à l'autorité d'un père Ubu violent, diabolin sardonique, démon

ironique, ange vapoureux à l'aurole humoristique, tentatrice prête à tout, perdue dans un regret, saint qui se souvient qu'il n'en est pas moins homme et vieux cochon à l'arrière-train roussi : voilà qui donne de l'agrément à la vie. "Dans le rôle du cochon, aujourd'hui, je crois que j'ai été très bon."

Le public s'écoule. Une voix commente "vraiment, ce n'est pas pour les enfants." D'ailleurs, il n'y en avait pas ! Quelques victimes de la médisance recherchent la "balance".

Il convient de réfléchir à ce que signifie, pour le comédien-marionnettiste, dans cette position privilégiée où il "maîtrise le jeu", le diable en main, Antoine en main, parfois l'un et l'autre dans chaque main en situation d'affrontement entre les deux personnages, assurant, enfin, l'ensemble des voix du spectacle. Tantôt le diable mène le jeu, parfois Antoine mène son propre jeu, puis, c'est l'épreuve de force. Antoine, enfin, s'impose.

Le comédien-marionnettiste, dans la position de maître du jeu doit réussir à construire sa relation au public. Elle n'est pas celle d'un spectacle où il s'inscrit dans l'interprétation d'un rôle, dans la lecture de l'œuvre de l'auteur. Il arrive que le spectacle ne puisse pas dépasser ce stade. La pièce est vive, alerte, bien écrite, les marionnettes sont belles et expressives, et tout concourt à la satisfaction du public. Il ne s'agit pas seulement de cela. Les spectateurs doivent entrer dans une relation avec les marionnettes, oscillant entre l'adhésion naïve, le refus, parfois, de se laisser entraîner, un regard narquois par moment, des surprises et des mouvements d'adhésion inattendus. Le rituel implique, pour réussir, de faire entrer le public dans le jeu. Il doit accepter le rite, s'inscrire, au bout du compte, volontairement dans ses règles et ses contraintes. Le maître du jeu pourra, alors, s'offrir le luxe de transgresser ces règles pour finir de briser les "lignes Maginot" du comportement rationnel. Certains spectateurs le feront en s'excusant, de façon cocasse et pas toujours consciente, de leurs comportements puérils.

Pour réussir, il aura fallu créer un lien entre ceux qui jouent, au départ, les comédiens-marionnettistes, et par l'intermédiaire de

ceux qu'ils font jouer, leurs personnages en scène, avec ceux, les spectateurs, qui vont entrer dans le jeu

A l'évidence, cela implique un très fort engagement. Il convient de considérer comme acquis la qualité du spectacle dans tous les domaines et la parfaite maîtrise de leur rôle par les interprètes. La disposition du public, sa proximité, la qualité de la salle, de son acoustique □ les lumières □ tout doit concourir à ne pas installer de distance excessive entre les trois pôles du jeu. Le maître du jeu devra pouvoir travailler en aveugle, attentif au moindre chuchotement qu'il percevra et ne laissera jamais passer, sans en jouer. Il devra réussir, de toute son énergie, à entraîner le public après avoir, avec force, mobilisé ceux qui jouent, sur scène, avec lui. Il aura fallu prendre le temps de préparer longuement la séance. L'actualité devra lui fournir des motifs et des allusions satiriques qui viendront se fondre dans le spectacle, plutôt que d'être plaquées sur le texte de base. L'actualité locale, celle de la commune, du groupe constitué, éventuellement, les moqueries visant les personnalités présentes ou connues de tous, les interpellations de tel ou tel spectateur, tout cela aura du être préparé, cuisiné, distillé. En vérité, il ne s'agira pas de présenter sa lecture d'une pièce, il importera de la réinterpréter. Outre l'écriture par l'auteur et l'écriture des images créées par le jeu des marionnettes, un "double-jeu" va devoir se construire. Il n'exclura pas l'"improvisation", l'idée fulgurante créée en relation avec le public, mais, il aura du produire, avant l'ouverture du rideau, une pièce parallèle, la construction, sur une autre grille de lecture, d'une partition astucieusement décalée. Sur de l'immatériel et de l'éphémère va se jouer ce rite d'exorcisme joyeux, avec ses moments graves.

Voilà donc une pièce, ou plutôt un "canevas", pour utiliser la formule de George Sand à propos des textes de son fils. Les dialogues minimalistes sont destinés à faire en sorte que le texte trouve un déroulement logique et dans lequel pourra venir s'inclure un jeu d'allusions relevant d'un rite d'exorcisme ou de sa parodie. La chose peut, en soi, être plaisante. Les marionnettes peuvent conserver de faux airs de respecter un peu la naïveté apparente du

propos. Un personnage, ici Robert le Diable, jouera le rôle du fou dans et hors de l'action, en contact avec le public. Pluton puis Antoine viendront, tour à tour, se charger de l'énergie et de l'esprit que le maître du jeu leur transmet en se faisant le véhicule de ce qu'ils doivent représenter sur la scène. Rien n'impose, on l'a bien compris, au montreur de marionnettes de devenir le *guru* d'une secte sataniste pour inspirer le jeu du diable de bois. Dans la relation qu'il construit avec son public, la société dont le spectacle qu'il donne fixe les règles, *a priori* acceptées, le maître du jeu échange avec son public, établit un type de relation d'humanisation propre aux règles du spectacle. Car cet échange, se produit, par convention, à travers la réalité matérielle du personnage de bois. La subtilité du jeu va consister à transgresser les règles, à aller toujours un peu au-delà, à l'extrême limite, par le propos à double sens, l'aparté vers les spectateurs auxquels on rappelle qu'on se moque d'eux et qu'ils peuvent, eux aussi, entrer dans ce jeu. L'émerveillement naïf du spectateur qui croit voir vivre les marionnettes va, en permanence, être ridiculisé mais sans détruire le rituel du spectacle. L'équilibre fragile ne tient que si la transgression reste enfermée dans les "règles du jeu". Il n'y a pas, ici, d'adultes ou d'enfants avec des visions, rationalistes pour les uns, naïves (c'est-à-dire primitives, si l'on s'en tient au sens des mots !) pour les autres. Si l'on montre à un enfant la technique de manipulation d'une marionnette, il comprendra comment elle bouge et marche. A sa question "Comment elle parle ?" si l'on fait "parler" devant lui, la marionnette, sans même jouer au "ventriloque", l'enfant regardera peut être le personnage ou lèvera les yeux vers la bouche du marionnettiste, ou encore, promènera son regard de l'un à l'autre en s'interrogeant. Chaque enfant y trouvera sa réponse sans rien détruire, sans rien imposer, sans mentir. Le public adulte fonctionne à l'identique. Il est capable de croire que la marionnette parle et, repérant une transgression, de tourner les yeux avec un sourire amusé vers le montreur de marionnettes parlant pour son personnage. La connivence va créer un niveau supplémentaire dans l'idée de la boucle évoquée par qui je donne et dont je peux recevoir. Le processus même de

l'humanisation. Le passage par la marionnette dans cette boucle vient créer, non un obstacle, mais un processus supplémentaire qui, souvent par le moyen de l'humour ou de l'ironie, pourrait être appelé "esprit critique". Parce qu'elle ment en se faisant passer pour la vie même, la marionnette révèle la vérité : tout est tricherie et mensonge. Le mort ne saisit pas le vif comme cela se peut dans le fonctionnement routinier. Le mort, jouant à merveille la vie, vient révéler le sens de l'existence comme combat de la vie contenant la mort et réciproquement, bien et mal n'étant pas des catégories opposées, destinées au seul affrontement mais communiquant dans un *continuum*. Dans une situation concrète, correspondant aux circonstances dans lesquelles le spectacle se déroule et au public concerné, Pluton peut jouer, de fait, le rôle masqué d'un dictateur délirant, Antoine, celui d'un humaniste démocrate (chrétien) un peu naïf, trop sûr de sa sainteté. Le rite, et le rire comme son expression, vont se trouver au centre d'une cérémonie de purification. Il conviendra qu'il ne soit pas détruit par l'esprit satirique qui viendrait disloquer les règles du jeu. Il deviendrait, alors, le mal absolu. Sans même parler des rôles les plus subtils, ceux de l'ange et du cochon concerné, Pluton peut jouer, de fait, le rôle masqué d'un dictateur délirant, Antoine, celui d'un humaniste démocrate (chrétien) un peu naïf, trop sûr de sa sainteté. Le rite, et le rire comme son expression, vont se trouver au centre d'une cérémonie de purification. Il conviendra qu'il ne soit pas détruit par l'esprit satirique qui viendrait disloquer les règles du jeu. Il deviendrait, alors, le mal absolu. Sans même parler des rôles les plus subtils, ceux de l'ange et du cochon !

XI

NOUVEAUX RITES CONTRE VIEILLES CROYANCES

Lorsque l'acteur humain et son *ego* envahissant est mis en cause, que la marionnette semble moribonde, s'ouvrent les réflexions du XX^e siècle, les rites d'exorcisme contre le vieux monde ou le passéisme.

En Espagne, le regard se porte vers la culture des rites agraires de fertilité et de fécondité, en France, en Allemagne, des avant-gardes artistiques découvrent l'art africain ; dans un monde marqué par les guerres et les révolutions, on se tourne vers les machines, les prothèses, les figures et effigies de bois ou de métal. On ressent le besoin de nouveaux rituels qui peinent à naître. La sculpture en mouvement, les mots en liberté, la pensée émancipée des contraintes sociales, l'idée de la Sur-marionnette vont venir se briser sur le fascisme, le nazisme, le stalinisme et la marche à la guerre.

La pensée mythique, celle des idéologies sociales ou politiques de ce siècle a-t-elle manqué de force ou de temps pour les faire naître ?

Si les marionnettes européennes, dès la fin du XIX^e siècle, rompent avec une marque profonde de leur histoire, c'est bien avec le caractère rituel de leurs manifestations traditionnelles. Un rite peut avoir perdu toute signification, avoir perdu tout sens, ne plus représenter qu'une tradition ou qu'une routine. La marionnette du XIX^e siècle a pris, le plus souvent, en Europe, le caractère de "théâtre d'un sou". Elle est totalement entrée dans le domaine profane et va finir dans la distraction, le music-hall ou se caricaturer en merveilleux pour petits enfants au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

D'autres regards sur les potentialités de l'art de la marionnette vont apparaître en réaction : Anatole France dans un article publié en 1888 dans *Le Temps*, donne aux marionnettes de la Galerie Vivienne d'autres ambitions :

Une belle marionnette comme vous y surpassera toutes les actrices de chair. Vous êtes toute petite mais vous paraîtrez grande parce que vous êtes simple. Tandis qu'à votre place une actrice vivante semblera petite. D'ailleurs, il n'y a plus que vous aujourd'hui pour exprimer le sentiment religieux⁶⁰⁷.

Il estime que ces marionnettes devraient jouer quelque pièce de la nonne Roswitha de Gandersheim, prêtresse saxonne du X^e siècle. Anatole France, dans le même texte, précise sa pensée et décrit son plaisir devant les mêmes marionnettes :

Je leur sais un gré infini de remplacer les acteurs vivants. S'il faut dire toute ma pensée, les acteurs me gâtent la comédie. J'entends : les bons acteurs, je m'accommoderais encore des autres ! Mais ce sont les artistes excellents comme il s'en trouve à la Comédie Française que décidément je ne puis souffrir. Leur talent est trop grand : il couvre tout. Il n'y a qu'eux. Leur personne efface l'œuvre qu'ils représentent⁶⁰⁸.

Cette idée nous renvoie au texte de Kleist évoquant la grâce d'un danseur, qui :

(□) apparaît en sa plus grande pureté dans cette conformation humaine du corps qui, ou bien n'a aucune conscience, ou bien a une

⁶⁰⁷ Anatole FRANCE, "Les Marionnettes de M. Signoret" (1888), *Oeuvres Complètes*, Calmann-Levy, 1948, vol. 6, p. 466.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 466.

conscience infinie, c'est-à-dire dans le mannequin, ou dans le dieu⁶⁰⁹.

C'est dire que la perfection n'est pas accessible au danseur humain □ mais que le montreur de marionnettes, lui, peut se révéler capable de "jouer les dieux".

A- Nouveaux rites futuristes



Enrico Prampolini
Roi Bombance (1920-1926)
Aquarelle sur papier, 36X52cm
Galleria Fonte d'Abisso edizioni
Modene

La spiritualité d'une part, le rituel d'autre part, ne viennent pas obligatoirement s'inscrire dans un propos peu ou prou influencé par l'empreinte, fut-elle seulement culturelle, du christianisme⁶¹⁰, comme un écrit de l'artiste futuriste, Enrico Prampolini, le laisse clairement apparaître lorsqu'il déclare :

Moi, je considère l'acteur comme un élément inutile à l'action théâtrale et à cause de cela dangereux pour l'avenir du théâtre⁶¹¹.

Il poursuit encore pour qu'on comprenne le sens de son propos :

L'apparition de l'élément humain sur la scène rompt le mystère de l'au-delà qui doit régner au théâtre, temple d'abstraction universelle⁶¹².

Enfin, il ajoute pour donner toutes leurs dimensions à ses formules :

Le théâtre poly-expressif futuriste sera une centrale ultra puissante

⁶⁰⁹ Henrich von KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), Edition Traversière, 1981, p. 65. Trad. Roger Munier.

⁶¹⁰ Enrico PRAMPOLINI, "L'Atmosphère scénique futuriste" (1924), in *Futuristie*, Giovanni Lista, L'Age d'homme, 1973. Trad. Filippo Tommaso Marinetti.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 283.

⁶¹² *Ibid.*, p. 283.

de forces abstraites en jeu. Chaque spectacle sera un rite mécanique de l'éternelle transcendance de la matière, une révélation magique d'un mystère spirituel et scientifique. Une synthèse panoramique de l'action, entendue comme rite mystique du dynamisme spirituel". Un centre d'abstraction spirituelle pour la nouvelle religion de l'avenir⁶¹³.

Il s'agit presque d'un propos qui pourrait porter en titre, "Manifeste Révélé de la Nouvelle Religion Futuriste"! On comprendra aussi que Marinetti se soit considéré comme trahi lorsque Mussolini consolidera son pouvoir en s'appuyant sur l'église catholique. Jalousies d'artistes□

Restons avec le mouvement futuriste pour une manifestation où l'on célèbre les funérailles du philosophe passéiste qui serait mort de chagrin sous les gifles du futurisme :

Le poète Radiante et le peintre Depero, la tête cachée à l'intérieur d'énormes tubes noirs percés de trous à la hauteur des yeux et du nez, portaient sur leurs épaules la tête du philosophe, argile sculptée à coups de gifles par Cangiullo, étayée d'un volume rongé par les vers et complétée par deux bras en corde avec des mains de papier. Le peintre Balla, déguisé en bedeau, empoignant un long pinceau en guise de cierge dont il frappait de temps à autre une sonnaile à vache en psalmodiant d'une voix nasillarde : nieeet-nieeeeeet, nieeet-nieeeeeet⁶¹⁴.

Une déchirante marche funèbre est jouée par Cangiullo au piano. On processionne, avec l'effigie grotesque de Benedetto Croce, jusqu'à un catafalque, avant le réquisitoire, hommage funèbre déclamé par Marinetti. En guise d'encens purificateur, et pour chasser la puanteur du cadavre passéiste, on se livre à un moment de tabagie collective. Luciano Folgore déclame des mots en liberté, prière destinée à accélérer la décomposition du cadavre.

La théâtralisation se refuse à assumer les règles de l'art dramatique, celles du temps, de l'action, de la fable structurant l'ensemble. Il s'agit d'une cérémonie de partage dont le sens se construit sur la participation des présents, convaincus de la réalité du récit mythique, du combat victorieux du futurisme contre le passéisme.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 284.

⁶¹⁴ Compte-rendu anonyme publié in *Lacerba*, 2^e année, n° 9, Florence, 1^{er} mai 1914. Texte cité par Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, L'Age d'or, IIM, 1992, p. 82, 83.

B- Marionnettes, masques et rites africains : découverte d'une esthétique et d'une spiritualité

On a vu, avec Jarry, apparaître les masques. Mais les personnages d'Ūbu, à l'occasion des représentations au Théâtre de l'Oeuvre portent un habillage qui va au-delà de la fixation sur le visage du comédien, du *character* du personnage : il s'agit "d'habiter" celui dont on sera "l'âme". De nombreux exemples laissent apparaître une forte présence de masques africains et d'éléments inspirés par des rites de même origine. On connaît la passion manifestée par le mouvement cubiste pour le masque. L'intérêt pour des rites africains dans le premier tiers du XX^e siècle passe plus par des images fantasmatiques que par une connaissance réelle de différentes cultures noires. Le 11 janvier 1924, à Milan, un ballet de Fortunato Depero est accompagné de deux danses mécaniques⁶¹⁵ On trouvera là un masque évoquant très peu l'esthétique de la machine et beaucoup plus l'art africain ou l'idée qu'on peut s'en faire.



Les Ballets Plastiques
Fortunato Depero, Rome, 1918
Photo de la reconstitution de 1981
Musée d'Art Moderne et Contemporain
de Trente et Rovereto

Schreyer, pendant la première guerre mondiale, tentera sur une scène expérimentale, de préciser sa vision du théâtre et de promouvoir l'expressionnisme à la scène. Le masque va, souvent,

⁶¹⁵ Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie*, L'Age d'or, IIM, 1992, p. 92.

devenir carapace et habiller celui qui le porte, exprimer par sa forme et son esthétique le monde intérieur d'un personnage, pour reprendre des idées proches de celles soutenues par Lavater. L'acteur va représenter des formes, des forces, une "âme", mais pas un homme.

Homme, par exemple, est la danse d'un interprète costumé comme un sorcier primitif devant l'effigie de la Terre, grande construction totémique aux mouvements limités (pas, glissements, balancements, volte-face) et dont "la voix" est le son d'un gigantesque tambour africain⁶¹⁶.

Schreyer qui travaille à Berlin au Bauhaus, en particulier, a une connaissance et une réflexion sur le masque et l'art africain que sont loin de posséder les futuristes italiens. Dans ses références au sens rituel des éléments de ces cultures, il insiste sur la relation entre masque et purification et sur le rite qui doit sanctifier la scène.

Cette approche respectueuse du rite, du masque, de l'effigie se retrouve dans le mouvement Dada à Zurich. Didier Plassard, d'après Hugo Ball, décrit les danses masquées (danses dada, danses abstraites, danses nègres...).

(□) l'impulsion originelle semble être venue d'une série de masques construits par Marcel Janco vers la fin de mai 1916 : "Nous étions tous là lorsque Janco arriva avec les masques et chacun de nous en mit aussitôt un. Il se produisit alors quelque chose d'étrange. Le masque n'exigeait pas seulement aussitôt un costume, il dictait encore très précisément un comportement (*gestus*) emphatique, frôlant même la folie. Sans que nous eussions pu nous en douter cinq minutes plus tôt, nous effectuions les danses les plus bizarres, drapés et couverts d'objets impossibles, renchérissant l'un sur l'autre en trouvailles"⁶¹⁷.

Il est clair que le propos lié à la guerre se réfère à l'idée d'exorcisme contre les fantômes et les forces mauvaises qui ont mené à l'affrontement et au carnage. Il conviendra de remarquer que la relation aux cultures africaines, l'évocation de la guerre et le caractère peu ou prou rituel des manifestations n'autorisent en rien la mise en parallèle, tout au moins sans commentaire, du Dadaïsme et du Futurisme. Pour les uns, il s'agit d'un exorcisme contre la guerre,

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 146 (d'après Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Lucerne, Stocker, p. 89, 90).

pour les autres d'une dynamique violente qui transcende la lutte de leur mouvement contre le passéisme.

D'autres exemples de manifestations rituelles pourraient être cités, souvent avec une coloration et quelques épices africaines. L'intérêt pour le monde, la vitesse, le voyage, l'Afrique, par exemple, ne manque pas d'apparaître, parfois comme une forme d'esthétisme, un thème littéraire. La vision mondialiste de l'humanité est passée, en peu de temps, par la colonisation, puis par la guerre mondiale qui a mêlé sur les champs de bataille des nationaux porteurs de diversités linguistiques régionales et des troupes coloniales venues du monde entier. Cette présence de l'humanité diverse et vivante, dans un combat à mort inhumain, a provoqué des manifestations d'internationalisme ou, au contraire, de nationalisme. Entre Dada ou les surréalistes et le futurisme italien on distingue bien, sur ces questions, un vrai fossé.

Un homme, pourtant, a vanté la vitesse, l'électricité, la ville moderne trépidante, le train traversant les continents, les grouillements humains métissés... Blaise Cendrars, homme futuriste ne théorise pas : il vit et il écrit. Avant la première guerre mondiale, nous l'avons vu, il imagine les mains comme élément central d'un théâtre qui ne serait pas celui de la manipulation, du mécanicien, mais celui de la spiritualité de la main. On se souviendra que la main ne permet pas seulement la tenue de l'outil mais qu'elle est au centre de toute "mani-festation", que les dieux d'Amérique Centrale ont fait l'homme pour pouvoir lever tête et mains vers eux et les louer pour leur création.

Fernand Léger, lui, ne veut voir ni l'homme ni la main de l'homme. Un travail est mené sur les masques *dogons* et *bamanas*, amenant à des formes articulées cubistes renvoyant à la culture africaine. Les motifs décoratifs foisonnent, parcourus de représentations humaines, animales, végétales, dominées par les silhouettes des maîtres de la création. Fernand Léger conserve, pourtant, la distinction entre ces représentations et la toile de fond. Il propose, dans une conférence à la Sorbonne, un élément significatif du scénario :

(□) Six acteurs, décors mobiles, traversent la scène en faisant la roue (scène lumineuse), ils reviennent, ils sont phosphorescents (scène noire), le haut du décor s'anime de projections cinématographiques... décor du fond mobile, il disparaît □ apparition du bel objet métallique et lumineux, il bouge et disparaît. Activité contrôlée de toute une scène où les surprises et les inattendus gracieux et violents jouent continuellement, se croisent et se multiplient au gré de l'animateur. Si une figure apparaît, qu'elle soit figée, fixe, rigide, comme un métal⁶¹⁸.

Le spectacle, uniquement visuel, réduit le matériel humain à une expression nulle. On peut se demander, également, à quoi a été limité l'apport de Cendrars. La scène est devenue support d'une oeuvre purement plastique. L'exclusion de la scène de tout ce qui est en relation avec l'humain ne finit-il pas par relever d'un dogmatisme stérilisant ?

C- Rites agraires de fertilité

Un regard vers l'Espagne, pays encore agricole jusqu'au milieu du XX^e siècle, amènera à découvrir un aspect d'œuvres qui ne se réduisent pas à cela mais que marque une relation aux rituels et aux objets ou effigies liés à des pratiques propices à la fertilité et la fécondité. Federico Garcia Lorca et Ramon Del Valle-Inclan affirment, dans l'entre-deux guerres, l'image d'une présence symbolique forte de la marionnette, à la fois très neuve et marquée par son passé, comme un fétu de paille dans la tempête de l'histoire.

1- Don Cristobal Pulcinela ; "La trique c'est pas du boniment !"

*Le Jeu de Don Cristobal (Retablillo de Don Cristobal, écrit en 1931)*⁶¹⁹ est habillé, par l'auteur, de remarques nostalgiques sur une autre époque, un passé idéalisé. Le directeur du théâtre qui vient conclure le spectacle, en dévoilant ce qu'il appelait, "les mystères qui nous font vivre", nous en situe clairement la place et le sens :

⁶¹⁸ Fernand LEGER, *Fonctions de la peinture*, Denoël, 1965, p. 137.

⁶¹⁹ Federico GARCIA LORCA, *Retablillo de Don Cristobal* (1938), "Le Jeu de Don Cristobal" *Oeuvres complètes*, T. 3, NRF, Gallimard, 1956. Trad. Paul Verdevoye.

Mesdames, Messieurs, les paysans andalous assistent souvent à des comédies de ce genre sous les branches grises des oliviers et dans l'air obscur des étables abandonnées. Parmi les yeux des mules, durs comme des coups de poing, parmi les harnais en cuir brodé de Cordoue et les tendres groupes d'épis mouillés, on entend fuser gaiement et avec une charmante innocence des gros mots et des expressions que nous ne supportons pas dans les villes souillées par l'alcool et les tripots. Les grossièretés prennent de l'ingénuité et de la fraîcheur, dites par des marionnettes qui miment l'enchantement de cette bien vieille farce rurale. Emplissons le théâtre d'épis frais sous lesquels il y ait des mots forts en couleurs qui luttent sur la scène contre l'ennuyeuse banalité à quoi nous l'avons condamnée⁶²⁰.

Le cadre ne doit pas être réduit à une volonté de donner une image folklorique à cette manifestation populaire, cette vieille farce rurale. Les épis mouillés, au même titre que les grossièretés, situent le cadre d'un rite de fertilité et de fécondité. Le spectacle, donné dans une grange, à l'issue des moissons, ne se limite pas à la distraction, à un moment de plaisir, à trouver l'occasion de rire. Les plaisanteries à caractère sexuel ne sont pas l'expression de la vulgarité dans tous les sens du terme.

Don Cristobal Pulchinela, représentant andalou de la famille Polichinelle (Pulcinella, Punch, Poulichinelle, Petrouchka, Kasperl...), l'homme au gourdin, la trique à la main, auquel Federico Garcia Lorca fait dire "la trique, c'est pas du boniment !" est un épouvantail priapique plus qu'effrayant, lubrique, violent, moqueur.

L'argument de la pièce "recueillie des lèvres du peuple" dit l'auteur (qui se cache derrière le castelet et l'art populaire), est faible, et même peu cohérent. Tout est conduit par la formule "la trique c'est pas du boniment !" avec ce que le mot promet de violence et de grivoiserie. Vendue par sa mère au vieux Cristobal, *doña* Rosita s'empresera de prendre des amants, ne tardera pas à procréer abondamment à la manière de Dame Gigogne. Les tendres épis de blé sont un symbole de fertilité de la terre, qui, dans ses manifestations se veut, également, promesse de fécondité humaine.

Là encore, le caractère rituel du spectacle peut très bien ne plus être perçu par le montreur de marionnettes et son public... même par Federico Garcia Lorca qui s'excuse de la liberté de ton qui est le sien. Tout le monde triche : l'auteur se cache derrière la

⁶²⁰

Ibid., p. 71 et 72.

création populaire, le directeur et le poète trichent avec les règles d'un rapport maître-employé. Les marionnettes, et particulièrement Cristobal, se moquent de celui qui leur donne vie, Rosita trompe son mari, la mère fait la morale mais vend sa fille et marchande, le directeur impose à Cristobal d'endosser le rôle de médecin pour en tirer profit, seule reste droite et ferme la trique et tout le reste est boniment !



Le jeu de don Cristobal, Federico Garcia Lorca, par le Théâtre Louis Richard au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières (1995) (Mise en scène Andrée Leroux-Caudoux, Marionnettes David Gommez, photo TLR)

Au-delà du rite et de la naïveté du propos, tout un double jeu s'installe et toute allusion satirique d'actualité peut venir se glisser dans le dialogue. *Le jeu de Don Cristobal*⁶²¹, invité, en septembre 1995, au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières avait, dans sa mise en scène, fait le choix de conserver au centre de la scène le petit castelet de marionnettes à gaines, petite cabine destinée à abriter le directeur, comédien marionnettiste avec son jeu de petits personnages permettant la lecture naïve du spectacle. Cristobal, la mère, Rosita, le malade, Currito, étaient représentés par de grandes figures de tissu, de

⁶²¹ Dans *Paroles d'oiseaux* (avec *La Cave de Polichinelle* de Blaise Charlet, Théâtre Louis Richard, mise scène Andrée Leroux-Caudoux, marionnettes David Gommez).

métal et de bois, créations, sans souci de réalisme, de David Gommez, plasticien. Parfois, les scènes étaient répétées avec de légers décalages dans les voix, dans la cadence de la diction et du jeu, selon le type de marionnette utilisé. Les grands personnages de deux mètres cinquante à trois mètres de hauteur, évoluant en rideau de lumière, fantômes du directeur et maître du jeu, lui échappaient parfois.

Il va de soi que le texte de Federico Garcia Lorca, pensé, écrit pour marionnettes, intègre à sa rythmique même, le jeu des personnages à gaine. Le passage du castillan au français n'est pas sans poser problème sous cet angle... sauf si la langue utilisée est volontairement rendue plus populaire. On peut même considérer que Lorca écrivait toute oeuvre dramatique avec une vision des personnages marquée par un imaginaire nourri par la marionnette. William I. Oliver, précise ce point de vue :

Il faut tout d'abord comprendre que Lorca ne commença pas une carrière dramatique dans l'intention de devenir auteur de pièces de marionnettes, il l'était déjà. Mais malheureusement, sa longue fréquentation du jeu des marionnettes semblait avoir freiné son développement de dramaturge car il écrivait presque intuitivement pour les acteurs comme si ceux-ci souffraient des mêmes limitations que les marionnettes⁶²².

2- L'Esperpento et Valle-Inclan

Ramon del Valle-Inclan (1869-1936) commença à écrire, en 1909, une première pièce pour marionnettes. Ses pièces seront éditées au milieu de l'entre-deux guerres, presque en même temps que celles de Lorca, né trente trois ans après lui. Il fait, lui aussi, partie de ces poètes-dramaturges. Il va s'opposer à l'immobilisme de l'Espagne de son époque sur le plan artistique, figée dans le respect des modèles du Siècle d'Or et utiliser, dans ce but, la marionnette. La marionnette caricaturale, susceptible de pouvoir porter la satire mordante, vive et sévère de son temps, devient la figure du genre littéraire créé par Valle-Inclan, l'*Esperpento*, c'est-à-dire

⁶²² William I. OLIVER, «Lorca : the puppets and the artist» in *Tulane Drama Review*, t. VII, n° 2, Winter 1962, p. 78. Traduction, Alain Guillemain.

l'épouvantail. Le symbole nous renvoie d'abord, pour lui, à ce qui provoque la peur, à cet Autre ambigu, effrayant pour les oiseaux, signe d'exorcisme mais en même temps symbole de fertilité et de fécondité. Nous l'avons vu, l'épouvantail côtoie, avec le mannequin de charivari, la marionnette, par l'intermédiaire de la marotte. Une marotte mise en mouvement par le vent, ou, parfois aussi, un "marmouset" instrument de formes proto-théâtrales.

Il semble que, pour Valle-Inclan, les marionnettes permettent de faire apparaître, au premier coup d'œil, la fausseté d'un personnage, son caractère méprisable. Tout ce qu'un acteur pourra jouer, c'est-à-dire simuler, la marionnette le représentera en tant que simulacre. Il s'agit de jouer, non de dramatiser, même si la critique peut prendre la forme du cauchemar et Valle-Inclan nous renvoie explicitement, dans ses sources espagnoles, à Goya.

Annie Gilles, cite plusieurs éléments qui permettent de donner sens au mot *esperpento* qui vient définir une démarche artistique et un état d'esprit :

Lumières de bohème fait explicitement référence à une rue de Madrid alors célèbre pour ses miroirs déformants, dont l'un concave et l'autre convexe, "déformaient en Don Quichotte et en Sancho Pança ceux qui s'y contemplaient". La théorie de l'*Esperpento* ne retient que la déformation du miroir concave : "Dans un miroir concave, les images les plus belles sont absurdes". Cette absurdité définit en fait l'*Esperpento* : "Réfléchis dans des miroirs concaves, les héros classiques donnent l'épouvantail". Les marionnettes peuvent sans doute correspondre aux représentations des personnages passés par l'épreuve du miroir concave. Entre deux déformations, l'*Esperpento* choisit celle qui rapproche de Don Quichotte plutôt que celle qui ferait ressembler à Sancho Pança. Une notation scénique oppose "son excellence ventru, surmaillé, adipeux" qui "répond par un élan de vieux comédien, dans le bon mélodrame français" à un personnage bien différent, conforme à l'*Esperpento* et au mélodrame selon Valle-Inclan : "les bras ouverts en croix, la tête dressée, les yeux fixes, tragique dans son aveugle tranquillité" et qui avance "tel un fantôme". Un tel personnage a tout d'un épouvantail capable de faire fuir les humains plutôt que les oiseaux⁶²³.

⁶²³ Annie GILLES, *Images de la marionnette dans la littérature*, Presses Universitaires de Nancy, I.I.M., 1993, p.165.

C- Craig : la Sur-marionnette au service du rite

L'acteur, pour faire vrai, va se laisser entraîner par son émotion et créer la vie, la vie réelle là où on attendrait qu'il se comporte en artiste, qu'il crée au lieu de reproduire. Edward Gordon Craig (1872-1966) met en lumière cette contradiction qui lui semble constituer la négation, par l'acteur qui se veut artiste, de ce qui fonde son art même. Il veut entrer dans la peau de son personnage c'est-à-dire se nier comme artiste. Il est temps de se souvenir de Craig, Craig le marionnettiste, celui qui va se retrouver "dans la peau de John Malkovich", l'acteur que tout le monde connaît mais dont on ne connaît pas les films. Craig voulait être marionnettiste pour être dans la peau d'un autre... et manipulait une marionnette à son image avant de réussir à habiter Malkovich.

Sa marionnette imitait Craig : "C'est être imitateur et non artiste. C'est affirmer qu'on s'apparente au ventriloque"⁶²⁴ commente Edward Gordon Craig. Les critiques, justement, reprochent souvent à Malkovich de brouiller son image en entrant dans la peau de ses personnages ! Rappelons donc le propos d'E.G. Craig et le rôle de l'émotion :

Nous constatons donc que l'acteur est moins puissant que son émotion car l'émotion est capable d'asservir l'esprit pour lui faire détruire cela même que l'esprit voulait créer ; l'esprit devenant esclave de l'émotion, il s'ensuit qu'un accident doit forcément entraîner un autre. De sorte que nous arrivons à ceci : que l'émotion est la cause qui crée en premier lieu pour en second lieu détruire. L'art, comme nous l'avons dit, ne peut admettre d'accident. Ce que l'acteur nous donne n'est donc pas oeuvre d'art : c'est une série de confessions accidentelles⁶²⁵.

Philippe Ridet, correspondant du *Monde* à Rome, narre avec humour cette histoire : "*Un baiser de théâtre finit devant un tribunal à Vérone*". L'affaire, certes, portée devant la justice, devient une farce pour marionnettes. Mais la question rejoint totalement les réflexions de Craig lorsque Ridet écrit :

⁶²⁴ Edward Gordon CRAIG, *De l'art du théâtre* (1911). Traduction Pierre-Yves Lasselin. (Cité par Didier Plassard, auteur d'une nouvelle traduction, *Les Mains de lumière*, p. 223).

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 222.

Bref, entre Haber-Othello et Lavia-Desdémone, on ne sait qui de l'acteur ou du personnage gouverne les émotions des uns et des autres. A Vérone, Othello n'a pas eu besoin des ruses de Iago pour perdre les pédales. Avant même la première de la pièce de Shakespeare, qui a eu lieu mercredi 13 juillet, dans les arènes de la ville, le scandale était déjà arrivé. L'acteur principal de cette production, Alessandro Haber, 65 ans, auréolé du prix Vittorio Gassman (l'équivalent de nos Molières) de la meilleure interprétation masculine pour *Oncle Vanja*, de Tchekhov, avait déjà perdu la tête pour sa Desdémone, incarnée par la toute jeune (19 ans) actrice Lucia Lavia.

Les faits, tels que les a racontés la presse italienne sont assez simples. Alessandro Haber a craqué devant la beauté de sa partenaire. De répétition en répétition, il s'est fait plus pressant. Ses baisers de théâtre sont devenus de moins en moins feints, jusqu'au jour où Lucia Lavia lui a balancé une paire de claques sans sommation. Haber a répliqué de la même manière. Des insultes ont fusé de part et d'autre. Dans la foulée, la compagnie de Bologne, Nuova Scena, productrice du spectacle, décidait de renvoyer Alessandro Haber pour des faits qui s'opposent aux plus élémentaires règles de déontologie professionnelle.

Mais les interprétations divergent. Alessandro Haber soutient n'avoir eu aucun comportement incorrect. Il reconnaît qu'il a appuyé un peu trop ses baisers, en tout cas un peu plus que d'habitude. Mais il avait une juste raison de le faire : "J'ai voulu donner vie et corps à mon personnage, comme je le fais à chaque fois que je cherche l'interprétation la plus juste. Je suis connu comme un acteur excessif et passionné. Je voulais incarner un Othello animal et frustré". De ce point de vue, c'est assez réussi. Un peu trop même, puisque même son ami et metteur en scène Nanni Garella l'accable : "il est allé au-delà du tolérable".

De son côté, Lucia Lavia maintient ses accusations. Enfant de la balle, fille de l'acteur et cinéaste Gabriele Lavia et de l'actrice Monica Guerritore (elle a joué pour De Sica, Bertolucci, Bolognini...), la jeune actrice raconte : "Le comportement offensant de Haber à mon égard durait depuis des jours. Les femmes ne doivent pas rester silencieuses devant ce genre de comportement. Je ne serai pas comme celles qui, par amour, supportent des comportements violents. Au fond, Desdémone aussi est une victime".

Bref, entre Haber-Othello et Lavia-Desdémone on ne sait qui de l'acteur ou du personnage gouverne les émotions des uns et des autres. Alessandro Haber, imprégné de la jalousie furieuse du Maure de Venise, a-t-il voulu anticiper un plaisir qui lui est refusé dans la pièce ? Lucia Lavia a-t-elle voulu se venger du sort qu'elle allait subir au cinquième et dernier acte ? Il n'est pas certain qu'on en ait un jour le cœur net. Les avocats de l'actrice ont décidé de porter l'affaire devant la justice, qui devra décider entre l'inculpation d'Othello et la relaxe pour Haber, à moins que ce ne soit le contraire.

Quoi qu'il en soit, Alessandro Haber, fidèle à sa méthode de travail, a au moins pu souffrir les mille morts de la jalousie qui finit par emporter le personnage qu'il devait incarner. Mercredi 13 juillet dans la soirée, c'est son remplaçant, Franco Branciaroli, qui a partagé les applaudissements avec son ex-Desdémone⁶²⁶.

⁶²⁶ Philippe RIDET, "Un baiser de théâtre finit devant un tribunal à Vérone", *Le Monde*, samedi 16 juillet 2011.

On ne sait si le tribunal de Vérone convoquera Craig, comme expert, avant de trancher. Celui-ci pourrait apporter la réflexion suivante :

Le mieux qu'il soit capable de faire quand il veut saisir et transmettre la poésie d'un baiser, la chaleur d'un combat ou le calme de la mort, est de copier servilement, photographiquement □ il embrasse □ il se bat □ il tombe en arrière et feint d'être mort □ et quand on y pense, tout cela n'est-il pas terriblement stupide⁶²⁷ ?

On peut comprendre à la lecture de l'article du Monde que Lavia-Desdémone aurait préféré qu'Othello fût une Surmarionnette sans émotion dans la scène du baiser, à la gestuelle sommaire, pourvue de fort peu d'articulations. On peut même imaginer l'avocat de la comédienne taçant l'accusé avec une citation de Craig : "La marionnette faisait autrefois plus grande figure que vous-même"⁶²⁸. L'acteur joue la vie... avec trop de vie. Il peut même être capable de jouer la mort... avec trop de vie encore sans conséquence grave sur le plan judiciaire.

La forme, la figure, sans épaisseur réelle ni fausse épaisseur psychologique, sans mouvement excessif noyant la parole devient objet rituel : (...) une fois de plus, la Création sera célébrée □ hommage sera rendu à l'existence □ et une divine et joyeuse supplique sera adressée à la Mort⁶²⁹.



Jongleur chinois, Théâtre Middleton
Collection Musée Gadagne, Lyon
(photo d'archives, numéro d'inventaire DAPP)
in *E pur si muove*, N°1, UNIMA magazine, 2002.

⁶²⁷ Edward Gordon CRAIG, *De l'art du théâtre*, op.cit., p. 222.

⁶²⁸ *Ibid.*, p.229.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.230.

Gordon Craig n'ignore pas l'histoire des théâtres de marionnettes européens, en particulier, forains. Il est apparenté, par sa mère, à la dynastie des Middletons, marionnettistes forains utilisant la marionnette à fils (tringle et fils, à l'origine) et ce, depuis le début du XIX^e siècle (certains disent début du XVIII^e siècle mais sans pouvoir le démontrer). Craig est l'arrière-petit-fils d'une Middleton, mariée à un comédien irlandais, Terry⁶³⁰. Par ailleurs, Gordon Craig possédait une riche collection de marionnettes. Enfin, il est possible, aujourd'hui, de se faire une idée plus précise des réflexions concrètes et de son travail de recherche plastique sur la Sur-marionnette qui ne resta pas une idée, un concept et dont on peut mesurer la mise en oeuvre et le sens⁶³¹



Photo d'un spectacle de figurines à tige conçu par E. G. Craig (1907)
in *Craig et la marionnette* sous la direction de Patrick Le Boëuf, Actes Sud /BNF, 2009

Plus encore que les figurines à tige manipulées par en-dessous datant de 1907⁶³², les figures plates en bois naturel avec parties mobiles permettent de mieux situer le sens d'une démarche.⁶³³ L'auteur a travaillé sur des archives, retrouvées en 1994, restées en Suisse après l'exposition internationale de théâtre de Zurich de 1914, et contenant des documents provenant de Craig,

⁶³⁰ John MAC CORMICK, "Les Middletons à Lyon", *E Pur si muove*, Unima magazine n° 1, mai 2002. (John Mac Cormick est l'auteur avec Bennie Pratasik de *Popular Puppet Theater in Europe : 1800-1914*, Press syndicate of the University of Cambridge, 1998).

⁶³¹ Patrick LE BŒUF (sous la direction de), *Craig et la marionnette*, Actes Sud /Bibliothèque Nationale de France, 2009. Publié à l'occasion de l'exposition, *Craig et la marionnette* (co-production B.N.F, Association Jean Vilar, Thémaa, Avignon, 2009).

⁶³² *Ibid.*, p. 45.

⁶³³ *Ibid.*, p. 40 à 43.

pour une part importante, relatifs à la marionnette. Anne Helgesen s'appuyant sur le travail d'Hana Ribí⁶³⁴ insiste sur le rôle de la figure. Pourtant l'idée aurait été d'un jeu double, liant acteur et effigie. Craig, dans un rapport au Comte Kessler, son protecteur, écrit :

Je vous demande de bien vouloir vous souvenir d'une chose dans ce rapport sur les plans de Dresde. Ces marionnettes ne sont pas des marionnettes, elles sont plus que des marionnettes et plus que des acteurs, elles ont les avantages des deux et aucun de leurs inconvénients. Je tiens tout particulièrement à ce que le mot marionnette n'apparaisse pas, ce qui entraînerait aussitôt qu'elles seraient ramenées au rang de petites poupées : tout doit rester mystérieux⁶³⁵.

Craig a souvent entretenu le mystère. Il semble, pour comprendre le sens de ses projets, qu'il importe de prendre en compte l'arrière plan mystique de sa pensée. Le caractère rituel de ce qu'il envisageait semble avoir été marqué par un culte de la lumière et du soleil.



La sœur de Psyché et Nonne avec son livre
Figures plates en bois naturel avec parties mobiles - Photo Helen Craig
in *E pur si muove* N°2, UNIMA magazine, 2003.

⁶³⁴ Hana RIBI, *Edward Gordon Craig, Figur und Abstraktion*, Editions Theaterkultur Verlag, 2003.

⁶³⁵ Anne HELGESEN, "Le Génial paradoxe de Craig", in *E pur si muove* ! UNIMA magazine N°2, avril 2003, p.50.

D- Cris d'oiseaux : combats de coqs, rites et théâtralité affirmée

Dans un entre-deux guerres où celle qui s'achève légitime les mouvements révolutionnaires spartakistes ou russes, où la situation provoque la montée des nationalismes en Europe Centrale, en Italie, en Allemagne et où s'annonce l'affrontement mondial à venir, les mouvements artistiques d'avant-garde, au sommet d'une vague dirigée contre le vieux monde, vont être ballottés, rejetés dans des directions diverses.

Kasperl et Petrouchka, tous les deux membres de la famille Polichinelle, ce *character* européen, venu sans doute sur le vieux continent avec les Roms et dont la voix irréaliste, voix d'oiseau est celle du sifflet-pratique (la *pivetta* italienne) vont être agités, tels des fétus de paille ou balayés. Ces personnages ne sont pas des types populaires, ouvriers ou paysans, par exemple. Ils vivent hors du temps, hors des conventions sociales, hors des règles de la vie. Le Polichinelle français, pendant la Révolution, a vécu ses derniers glorieux moments dans son grand siècle, le XVIII^e. Avec le même caractère excessif, il est le plus souvent sans-culotte... mais dans le même esprit, on le retrouve contre-révolutionnaire dans les salons de la noblesse.

En Allemagne, en Autriche, au lendemain de l'Armistice de 1918, on va voir se développer un mouvement du "Kasperl Rouge". En Allemagne du Sud, on note que Kasperl porte encore une "verrue" au milieu du front, trace qui n'est plus comprise, de ses origines culturelles indiennes

Philippe Ivernel décrit ces expériences d'une époque :

La communiste allemande Ruth Kahn enfin, critiquant en 1927 les formes de vie trop rigides des jeunes spartakistes, insista elle aussi sur les vertus pédagogiques du "Kasperl rouge" : (...) elle y croyait moins en instrument de propagande que d'auto activité, le jeu avec les marionnettes permettant aux enfants d'exprimer les expériences de leur vie quotidienne dans une forme plus vivante et plus directement théâtrale⁶³⁶.

⁶³⁶ Philippe Philippe IVERNEL, "Kasperl Rouge", *Puck*, N° 3, *Marionnettes et société*, Editions I.I.M, 1990, p. 41.

On remarquera qu'en Autriche, la marionnette trouve également une justification pédagogique.

Hoemle, théoricien de la pédagogie communiste, mettait l'accent sur la valeur éducative de la praxis ; il voyait dans le théâtre de marionnettes un moyen pour les enfants de s'approprier par le jeu la connaissance des principaux rapports de classes : La police, l'école, l'église, écrivait-il, se laissent ici reproduire avec une simplification étonnante, de même que les rapports entre capitalistes et salariés, entre ouvriers et paysans, entre soldats et prolétaires⁶³⁷



Kasperl rouge
Proletarisches Kasperle theater
Des Kaisers neue Kleider, Verlag A. Hoffmann,
Berlin, 1922.
in *Puck* N°3, I.I.M., 1990

On trouvera en Autriche, de grands débats sur l'utilisation de la marionnette et, en particulier, de Kasperl. L'association des Amis des Enfants, créée par Tesarek en 1908 et la Communauté de Travail des Educateurs Socialistes qui s'y constitue en 1923, agissent pour former des combattants de l'avenir à l'écart des querelles de partis. Un "Kasperl rouge" satirique pour adultes a également existé, sans laisser beaucoup de trace. L'esprit du personnage sait se conformer à des points de vue très divers. Le Kasperl bavarois peut avoir la répartie vive mais il ne veut rien bouleverser : "Ce qui compte c'est la saucisse !" semble, ici ou là, constituer la base de sa philosophie. On verra apparaître un Kasperl "brun", utilisé par les nazis, ennemi du mouvement ouvrier et des Juifs. Le personnage possède une seule marque constante : il n'existe que dans la transgression.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 40, 41.

En Russie, Petrouchka va mener une existence parallèle, pour un temps, à celle de Kasperl. Béatrice Picon-Vallin, Directeur du Laboratoire de recherches sur les Arts du spectacle du CNRS, décrit bien la place que la marionnette, issue de la tradition populaire, va pouvoir prendre, grâce à son caractère, dans la période des premières années de la Russie révolutionnaire :

Le matériau d'actualité nourrit aussi des pièces pour marionnettes, pour Petrouchka, le guignol russe, paysan rusé qui vient à bout des popes et des koulaks, ou pour des acteurs mimant la gestuelle saccadée des poupées de bois debout derrière des rideaux les cachant à mi-corps. Il alimente enfin la forme du "journal vivant", "guignols de l'information" avant la lettre, sans pourtant qu'il soit jamais question de second degré puisque aucun autre métier n'est encore partie prenante⁶³⁸.

La période, celle du "communisme de guerre", de l'euphorie révolutionnaire mais aussi celle des combats, du rationnement, va se conclure avec la N.E.P. et l'apparition de privilégiés et d'une bureaucratie, avant d'aboutir à l'installation du stalinisme. La vie, la vie artistique également, va se voir tiraillée entre des exigences contradictoires :

L'art sérieux (pratiqué dans les Théâtres Académiques, au Théâtre d'Art, à l'opéra, au ballet) à l'art tragique (ainsi celui du Grand Théâtre Dramatique fondé à Petrograd pour jouer des tragédies) aux grandes formes monumentales (théâtre-meeting et fêtes de masses) s'oppose tout le courant comique du théâtre du début des années 20 qui leur est exactement contemporain, où collaborent dans un vaste processus de décloisonnement, de déstabilisation des genres, cirque, tréteaux, pantomime, bouffonneries, variétés, théâtre "électrique" ou "excentrique" et qui exprime, à travers le corps, un rapport carnavalesqué du monde en mutations violentes. Ou bien encore ce courant comique pénètre l'art sérieux et le subvertit sans d'ailleurs qu'il soit forcément question de contenu idéologique⁶³⁹.

Au centre de ce processus se trouvera Maïakovski, dont les formules de Léon Trotsky, qui le met au centre de sa réflexion, semblent faites en pensant à lui :

(□) futuriste, innovateur révolutionnaire dans la forme... Le mal ne réside pas dans la négation par le futurisme des saintes traditions de

⁶³⁸ Béatrice PICON-VALLIN, "L'Avant-garde russe entre la Commedia dell'arte, la farce, le cirque et Chaplin", in *La Farce, un genre médiéval pour aujourd'hui ?* Etudes théâtrales, Centre d'Etudes Théâtrales, Univ. Cath. De Louvain, 1999, p. 87.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 86, 87.

l'intelligentsia. Au contraire, il réside dans le fait qu'il ne se sent pas appartenir à la tradition révolutionnaire. Alors que nous sommes entrés dans la révolution, le futurisme y est tombé⁶⁴⁰.

Ce même texte permet, déjà, de sentir la nature des enjeux de la période. L'art doit-il alimenter une dynamique révolutionnaire ou aider à la consolidation du pouvoir, d'une équipe ou d'un homme ? Le texte de Trotsky semble fait pour éviter des glissements qu'il entrevoit :

En ce qui concerne l'exploitation politique de l'art ou l'interdiction d'une telle exploitation par nos ennemis, le Parti a suffisamment d'expérience, de perspicacité, de décision et de ressource. Mais le développement réel de l'art et la lutte pour des formes nouvelles ne font pas partie des tâches et des préoccupations du Parti. Celui-ci ne charge personne d'un tel travail.⁶⁴¹

On sait que le Manifeste de 1938, signé par André Breton et Diego Rivera, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, auquel Trotsky collabora, comporte une formule très claire, à l'opposé de ce que sera la politique de Staline :

A ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : toute licence en art⁶⁴².

Maïakovski⁶⁴³ avec *Mystère-Bouffe*, dont la première version date de 1918, répond de façon incisive à la coexistence, à l'époque pacifique, du comique, des spectacles de petites formes et des grosses machines, des tragédies, des opéras, des fêtes de masses dont nous parlait Béatrice Picon-Vallin. L'idée de *Mystère-Bouffe* recoupe la cohabitation, au Moyen Age, du mystère et des farces qui s'y intégraient, ce qui peut nous sembler incongru mais qui était perçu comme une nécessaire respiration. Avec Maïakovski, la farce

⁶⁴⁰ Léon TROTSKY, "Le Futurisme" (1922) in *Littérature et révolution*, 10-18 Union Générale d'Éditions, 1964, p. 151. Trad. René Julliard.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁴² André BRETON, Diego RIVERA, "Pour un art révolutionnaire indépendant", in *Littérature et révolution*, Léon Trotsky, 10-18 Union Générale d'Éditions, 1964, p. 505. Trad. René Julliard.

⁶⁴³ Vladimir MAÏAKOVSKI, *Mystère-Bouffe* (1918), Editions Français Réunis, 1952. Trad. Elsa Triolet. Deuxième variante (1920-1921), "Le Mystère-bouffe" in *Théâtre*, Grasset, 1989. Trad. Michel Wassiltchikov.

bouscule la forme noble, et l'idée futuriste du rite d'exorcisme anti-passéiste n'est pas loin.

Le Théâtre de la Satire Révolutionnaire (*TeRevSat*) qui regroupe des comédiens professionnels et des responsables de l'Agence Télégraphique russe, fondé en 1919, va prolonger le genre que Maïakovski a initié :

Les spectacles sont composés de numéros, de formes brèves, ils débutent par un texte chanté, la Marche de TeRevSat, repris par le public tandis que les acteurs balaient vigoureusement le plateau de fortune tout comme dans les rites de carnaval pour se débarrasser des vieilleries du passé (...) Les textes sont joyeux, caustiques, en évolution, les changements étant liés à l'actualité et aux nouvelles transmises par la ROSTA⁶⁴⁴.

Mystère-Bouffe va continuer son chemin et l'auteur considérera que son texte ne pourra se figer sous peine de mourir. Il doit se nourrir de la vie, de la révolution, de l'actualité. Joué à l'occasion d'un anniversaire de la révolution ou d'un 1^{er} mai, il sera, par certains, considéré comme indigne d'une telle fête. Meyerhold voudra faire jouer la pièce au théâtre Alexandrinski. Lors de la lecture, les acteurs se signeront et refuseront de la jouer. Le pouvoir évitera toute représentation officielle. Les comportements en effet sont souvent ambigus. En 1920, Lounatcharsky, alors Commissaire du Peuple à l'instruction publique et qui a en charge les arts, déclare : "Vive les Bouffons de Sa Majesté, le Prolétariat !" ⁶⁴⁵. Il ne semble pas avoir, en revanche, accepté le mélange des genres. Critiquant *Le Cocu magnifique*, mis en scène par Meyerhold, il ne paraît pas avoir apprécié l'idée de voir Stella cocufier Bruno, non seulement avec le curé mais aussi avec tous les mâles du village qui font des claquettes devant sa chambre en attendant leur tour. "J'ai honte pour le public qui s'esclaffe d'un rire animal aux chutes et aux grossièretés" ⁶⁴⁶. Curieuse pudibonderie quand on connaît la vie sexuelle agitée de celui que Lénine moquait en le surnommant Loupanartcharsky !

⁶⁴⁴ Béatrice PICON-VALLIN, "L'Avant-garde russe", *op.cit.*, p. 87.

⁶⁴⁵ Anatoli LOUNATCHARSKI, "Nous rirons" in *Vestnik teatra* n° 58, 1920.

⁶⁴⁶ Vsévolod MEYERHOLD, "Meyerhold à Lounatcharsky" in *Ecrits sur le théâtre*, Tome II, L'Age d'homme, 1975, p. 95.

Les tentatives des avant-gardes russes, des futuristes, en particulier, pour décloisonner les arts de la scène, ne pas isoler les arts du cirque ou de la marionnette, peuvent, bien sûr, être considérées comme brouillonnes et peu abouties. Tout retombera, dès 1930, dans des formes ordonnées, classiques. Le théâtre de marionnettes retrouvera sa place, bonne et solide d'ailleurs, mais à part. A Petrouchka, faute de pouvoir le récupérer, on "coupera le sifflet"! Philippe Ivernel fait à ce sujet une remarque pertinente :

D'après Obraztsov, Petrouchka a dû perdre toutes les qualités et tous les défauts de sa forme traditionnelle. On lui a ôté sa voix mécanique, cette voix inhumaine que lui conférait la pratique parce qu'on a commencé à le faire beaucoup parler : il avait des consignes à énoncer, des explications à donner, et il y avait incompatibilité entre cette voix inhumaine qui venait de la tradition et la nécessité de le faire parler dans le sens de la révolution (□) Ce héros populaire qui avait tendance, qui plus est, à se substituer à l'Etat, avec son bâton, devient inutile. Obraztsov y voit une évolution positive ; pour ma part, j'y vois, au contraire, une évolution négative : la disparition d'éventuels contre-pouvoirs au profit de ce que Staline appelait "Etat du peuple tout entier"⁶⁴⁷.

Petrouchka ne peut jouer un rôle d'éducateur du peuple, voire de commissaire politique. Il ne peut guère être stalinien, ni d'ailleurs rien d'autre. On ne peut être contre-pouvoir sous Staline. Encore moins se substituer à l'Etat pourvu, lui, d'un trop gros bâton. Petrouchka a donc disparu avant d'être condamné pour "trotskysme".

Pour avoir utilisé Léon Trotsky dans cette réflexion sur les conditions politiques de l'existence des avant-gardes et des opportunités données aux marionnettes dans cette période précédant la domination stalinienne, il m'est semblé justifié, compte tenu de son regard empreint d'une sympathie politique et artistique pour Maïakowski, de le laisser critiquer de façon fine l'artiste futuriste :

Quelle que puisse en être l'explication historique et culturelle, il n'en reste pas moins que dans les oeuvres de Maïakovski ce qui manque le plus c'est le mouvement. Cela peut sembler paradoxal car le futurisme paraît tout entier fondé sur le mouvement. Mais ici intervient l'incorrupible dialectique : un excès d'images impétueuses aboutit au

⁶⁴⁷

Philippe IVERNEL, "Kasperl rouge ", *Puck* N° 3, *op.cit.*, p. 42.

calme plat (...) Chez Maïakovski chaque phrase, chaque tournure, chaque image s'efforce d'être une limite, un maximum, une cime. C'est pourquoi l'ensemble n'a pas de sommet⁶⁴⁸.

On a vu, dans l'expérience du Théâtre de la Satire Révolutionnaire, dans le *Mystère-Bouffe* de Maïakovski, à travers l'image fugitive du "Petrouchka Rouge", passer quelques tentatives de pratiques rituelles pour instaurer un rite d'exorcisme anti-passéiste pour chasser les vieux démons du passé. L'avant-garde futuriste, en particulier, est majoritairement tombée du côté de la révolution. En Italie, le futurisme tombera du côté de Mussolini. En Russie, le mouvement du futurisme accompagnera la révolution en mouvement. Courte période, car le régime soviétique s'installera avec le souci de la stabilité dans la routine bureaucratique, dans l'admiration des vieilles valeurs nationales, des formes artistiques traditionnelles. Aux rituels satiriques succéderont les grand-messes, un art pompier, un dogmatisme excluant, de fait, les artistes dérangeants. On sait qu'on ne tardera pas à aboutir au "réalisme socialiste" chargé de ses propres objectifs politiques et esthétiquement proche de l'art bourgeois le plus passéiste.

La langue de Petrouchka, peu faite pour le discours, comme son jeu, sa façon de voir la vie, sa plastique de personnage impossible dans tous les sens du terme, étaient faits pour exprimer l'énergie critique et satirique de la parole entraînée par le mouvement, le cri d'une énergie cinétique pure. Grandiloquents, peut-être, les discours vont se figer. La langue de bois assommera la langue de fer, celle du sifflet pratique : voilà venu le temps des retours de bâton.

Les rites futuristes furent capables, à l'évidence, de créer du mouvement. Les dessins, les tableaux, les caricatures qui évoquent ces manifestations montrent la dynamique des projectiles, les bras menaçants, les coups de poing. On imagine les invectives, les mots d'oiseaux en liberté ! Il faut bien admettre que les contradicteurs passéistes participèrent, paradoxalement, à la dynamique des séances. La capacité à balayer les vieilleries et la foi, un peu naïve,

⁶⁴⁸

Léon TROTSKY. "Le Futurisme", *op. cit.*, p. 172, 173.

dans le progrès, la vitesse, la puissance des machines, sans parler de celle des armes, de l'émerveillement pour le Chef et le goût pour la violence feront tomber le mouvement dans le fascisme qui brisera tout élan.

Tombé dans la révolution, le futurisme russe va se briser sur le stalinisme. Sans associer Italiens et Russes, il faut convenir qu'ils ont su créer des rites d'exorcismes modernes. On peut leur reprocher d'avoir donné, souvent, dans la facilité. *Le roi Bombance* de Marinetti⁶⁴⁹ peut sembler passéiste à côté d'*Ubu roi*⁶⁵⁰, de Jarry. *Mystère-Bouffe* de Maïakovsky, même si son projet consiste à vouloir réactualiser son texte de façon permanente, renvoie inévitablement l'image d'un brouillon. Il disposa de bien peu de temps, dans une période difficile, pour créer un chef d'œuvre accompli. Le projet utopique de la révolution mondiale manquait, sans doute, d'un fondement mythique. Marx n'a jamais été un rêveur et un utopiste.

C'est pourtant bien la tentative de redécouverte de rites et, parfois, de mythes exotiques qu'on a cherché, dans cet entre-deux guerres, avec des regards tournés vers la spiritualité et les esthétiques africaines. Mais on les découvre à peine. On passe, tout juste, de l'époque des récits et des trophées rapportés par les explorateurs coloniaux, aux expéditions scientifiques, aux travaux de Griaule, Leiris... Les Allemands auraient, sans doute, pu travailler sur Spartacus, source possible d'un récit mythique, avec ses promesses de liberté et ses vaincus crucifiés. Le mouvement spartakiste fut rapidement battu et il devint vite difficile et dangereux d'utiliser le récit mythique romain.

L'Espagne a su valoriser de vieux rites agraires avec le priapique Don Cristobal Pulchinela, cher à Federico Garcia Lorca, et l'idée de l'*Esperpento* de Valle-Inclan. La question agraire, dans ce pays, pèsera lourd dans le processus qui amènera à la République... et à la guerre civile. Avec l'exécution de Federico Garcia Lorca,

⁶⁴⁹ Filippo Tommaso MARINETTI, *Le Roi Bombance* (1905), édit. Metaillé, 1982. Trad. Nathalie Heinich.

⁶⁵⁰ Alfred JARRY, *Ubu roi* (1887), Flammarion, 2011.

Cristobal n'a pas eu le temps de venir s'inscrire dans les luttes sociales de l'époque. Les "Kasperl Rouge" et "Petrouchka Rouge" eurent bien peu de temps pour tenter d'exister avant que les nazis récupèrent l'un et que le stalinisme étouffe l'autre. La marionnette populaire française de ce temps, morte malgré de trop rares exceptions, tentera de revivre dans une perspective folkloriste. La problématique qui sera celle de Gaston Baty pendant la guerre consistera à tenter de montrer que la marionnette peut faire aussi bien que l'acteur humain. Au bout du chemin, il aboutira à conclure que les marionnettes n'apportent rien de plus que l'acteur vivant au *Médecin malgré lui* de Molière. L'Autre, la figure de bois, doit affirmer sa spécificité et non montrer qu'elle peut faire aussi vrai que l'acteur vivant.

C'est bien le problème que posera Edward Gordon Craig. On découvre à peine aujourd'hui que son apport a largement dépassé la production d'un écrit théorique. Le temps, là encore, a manqué. Ajoutons que le théâtre d'acteurs semblait mort sous les conventions, le théâtre de marionnettes noyé dans la routine ou les facilités du music-hall. Il fallait tout repenser. Quel théâtre ? Quel répertoire ? Quelle figure animée ? Craig a apporté des réponses concrètes et ne s'est pas contenté de formules. Mais alors que les sociétés de l'époque n'ont pu apporter de réponses aux grands problèmes du moment, le risque d'une nouvelle guerre, la crise économique mondiale, les relations internationales, l'état de la démocratie ou de bien mauvaises réponses, comment le théâtre aurait-il pu, dans un temps si bref, se lancer dans une nouvelle vie ? Les réflexions de Craig sur le caractère rituel à donner à ce théâtre, caractère qu'il fallait réinventer, ne seront guère confortées par d'autres expériences, tant celles-ci furent fugitives et inachevées.

CONCLUSION

Qu'a donc apporté le "théorème" mettant en relation culture des shamans et art de la marionnette ?

La vision de Mircea Eliade, liant le shamanisme aux "techniques archaïques de l'extase", mérite d'être confrontée à l'évolution de ses idées personnelles et, par ailleurs, aux apports d'Anne de Sales et de Roberte Hamayon à propos de la transe. Quel est le sens de l'initiation du jeune shaman lorsqu'il apprend à maîtriser son esprit, à contrôler "ses esprits" (ou ses êtres *imaginés*, selon Richard Noll) ?

Comment peut se concevoir l'initiation, la formation du marionnettiste et son rapport au "maître" ? Comment cette soumission est-elle compatible avec une liberté comparable à celle du shaman bouriate capable de défier le créateur ?

Lemercier de Neuville, George Sand, Blaise Charlet ont apporté, chacun, une description de la relation du "shaman-marionnettiste" à l'objet transitionnel, la marionnette, dans la boucle d'échange de l'humanisation. Comment se complètent-elles ?

Kantor ajoute à ce débat l'idée de "transgression délictueuse", Claude Lévi-Strauss y ajoute celle de "objet de connaissance" produit d'un "bricolage".

Dans la boucle entre le maître de jeu et son public, l'objet transitionnel ou rituel, la marionnette, peut apparaître comme motif de l'esprit critique.

Nous avons posé le principe du "théorème" par lequel nous postulons un lien entre la pratique du marionnettiste et celle du shaman. Après avoir circonvenu un certain nombre de situations où ce lien nous a semblé effectif, il convient de rassembler les données pour le poser d'une manière plus ferme.

C'est la découverte de la relation, entre la culture des shamans et l'art de la marionnette en Chine, qui m'a rapidement amené à une réflexion sur le shamanisme. C'est donc la formule de "culture des shamans", que j'ai employée tout au long de ce travail, qui m'a semblé rendre licite la volonté de la mettre en correspondance avec une culture des marionnettistes. La réflexion menée tendait à faire apparaître la relation, forte, entre la pratique, le style, la nature des relations entretenues par le shaman, comme par le marionnettiste, avec son public et ses objets "rituels". Plus encore, il s'agissait de montrer que d'incontestables relations avaient existé, ou existent encore, entre les shamans et les marionnettistes : le "nécromancien" pré-colombien cité par le Popol Vuh, les montreurs d'ombres-shamans de Thaïlande et les héritages de cette culture dans le Sud-Est asiatique, les créations d'épouvantails dans leurs relations aux cultes de fertilité, des observations archéologiques en Chine sur le culte des morts éclairées par la persistance de pratiques et de rites, l'usage du mot *kuilei* désignant les "gardiens de tombes" et les marionnettes à fils, l'utilisation de formes côtoyant la technique et l'esthétique des marionnettes sur l'autel et dans une utilisation manipulée. L'Afrique pose un problème plus ardu dans la mesure où la désignation par le terme "shaman" d'une personne relève généralement d'un net abus de langage... mais le thème très répandu du voyage dans le monde des esprits où l'on découvre le secret des marionnettes et la place des figures animées fait de celles-ci le véhicule psychopompe et l'expression même du secret. Quelle est la nature de celui que se cache derrière elles ?

Nous avons d'abord considéré que le shaman est un artiste ; il a un certain nombre de techniques, dont la plus importante serait la transe. Cette question fait l'objet de débats. Nous avons évoqué le travail d'Anne de Sales, à propos des shamans magar du Népal, qui utilise des formules fortes pour décrire leur "sens du spectacle". La pratique spectaculaire de la transe, mot souvent mal interprété peut faire du shaman un illuminé. Anne de Sales la définit comme :

(□) des tremblements de plus ou moins grande intensité, interprétés comme le signe que les esprits sont présents dans l'espace autour de la personne en transe ou qu'ils sont en train de la pénétrer et donc de la posséder, même si c'est à l'appel de cette personne que ces esprits sont venus. Ces tremblements peuvent se transformer en gesticulations débridées, impétueuses (...) souvent les maîtres doivent intervenir pour calmer ceux qui se laissent emporter par leur furie⁶⁵¹.

Elle compare les attitudes pendant une cérémonie de consécration et lors d'une séance de guérison :

Dans une telle séance en effet l'attention se focalise tout naturellement sur le comportement de l'officiant, tandis que lors de la cérémonie de consécration le grand nombre des shamans dans un espace restreint oblige souvent chacun d'eux à abrégé ce que l'on peut souvent considérer comme leur numéro. Le spectacle est brouillé⁶⁵².

Le grand mérite de l'observation effectuée par Anne de Sales, et dont elle rend compte, consiste en une analyse des relations entre la transe et le "numéro" du shaman pour reprendre sa formule. La cérémonie de consécration s'y prête sans doute, chaque participant pouvant avoir la volonté de se mettre en valeur. Il y a donc action scénique consciente, et mise en place des conditions d'un rite qui va permettre l'éclosion d'un drame où l'invisible tient un rôle et dont le public est témoin. Anne de Sales ne décrit, alors, que le comportement des shamans sans évoquer ceux qui assistent au rite. A cette étape, il ne se passe encore rien de décisif si l'on considère que le centre du drame qui va se jouer se situe dans la négociation entre l'officiant et un ou plusieurs esprits au bénéfice du groupe ou

⁶⁵¹ Anne DE SALES, *Je suis né de vos jeux de tambour* □, *op. cit.*, p. 116,

117.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

du malade concernés. Les acteurs entrent en scène et tout doit se mettre en place pour que le drame se joue⁶⁵³.

Mircea Eliade a imprimé sur le shamanisme le rapport à la transe. Le sous-titre de son ouvrage de référence sur le sujet est bien : "les techniques archaïques de l'extase". L'extase et la transe se situent, en effet, pour l'auteur, à la base du mouvement vers le sacré. Le mot "archaïque" se doit d'être expliqué. Mircea Eliade voit dans le shamanisme la forme originelle, sans doute la plus pure, du mouvement de l'homme vers le sacré. Daniel Dubuisson propose une critique fondamentale de la pensée de Mircea Eliade qu'il découpe en deux périodes. L'avant-guerre où il participe à l'activité de la Garde de fer roumaine, au mysticisme macabre et au patriotisme et à l'antisémitisme virulent ; l'après-guerre où il devient l'historien des religions qu'on connaît aujourd'hui par son oeuvre. Eliade a plaidé l'erreur de jeunesse. Il reste à se demander si la participation à ce mouvement ne l'a pas marqué. Le mouvement en question s'est manifesté, surtout, comme milice para-militaire violente. Eliade reconnaît qu'il a été influencé par Nae Ionesco, idéologue de la "garde de fer" et qui fut son "maître". Daniel Dubuisson cite quelques formules très significatives :

(...) Il parle ailleurs de la "tradition spirituelle de l'ésotérisme", des pratiques, croyances et théories occultes dont "la recherche contemporaine a révélé la cohérente signification religieuse", du chamanisme qui "représente la tradition la plus archaïque et la plus répandue de l'occultisme." Or dans un tel contexte, un homme comme Eliade n'employait certainement pas le mot tradition à la légère⁶⁵⁴.

⁶⁵³ Dans le spectacle rituel organisé à Bali après l'attentat terroriste de 2003, le dalang Sidia installait, dans une démarche solide, maîtrisée, le cadre et les conditions mêmes qui allaient lui permettre, par l'intermédiaire de ses personnages, d'expulser toutes les charges négatives dont chacun est porteur. Pour qu'à la fin Kala puisse mourir et que la tentation terroriste reflue hors des règles de jeu, il faut enclencher un processus, degré par degré. De façon nettement plus profane, dans La Tentation de Saint Antoine et le récit d'une représentation qui en a été fait, le déroulement du rituel prend le pas sur ce qui pourrait sembler devoir figurer au centre de l'action. De la sainteté d'Antoine, de sa foi, de son oeuvre pour que les âmes des pêcheurs ne tombent pas entre les mains du Diable, on ne saura rien ou presque.

⁶⁵⁴ Daniel DUBUISSON, *Mythologie du XX^e siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*. Presses Universitaires Septentrion, 2008. p. 296. (Citation de Mircea Eliade. *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris, 1978. p. 74, 76, 79.).

L'auteur considère qu'Eliade a réécrit et masqué par un autre habillage, dans son oeuvre d'historien des religions, sa pensée d'avant-guerre. En outre, en référence à cette pensée d'origine, Eliade déclare ne pas vouloir se référer aux contextes historico-culturels.⁶⁵⁵ Etonnante déclaration pour un "historien". Daniel Dubuisson se livre à une critique sans concession qui mérite attention, en utilisant la documentation de l'auteur d'un ouvrage sur le shamanisme, par ailleurs somme énorme d'informations.

Ainsi, ses conceptions du Sacré, de *l'homo religiosus*, des ontologies archaïques, des mythes de réintégration, des sacrifices sanglants et des rituels orgiaques composent, en réalité, un tableau fantastique et barbare qui n'est que la traduction "religieuse" de ses obsessions politiques antérieures. Dans l'un et l'autre univers (le "politique" des années trente, le "religieux" des années d'après-guerre) sont absentes toute notion de progrès spirituel, toute préoccupation morale, toute conception positive du droit, toute idée de justice, toute confiance en l'activité critique de la raison⁶⁵⁶.

On repensera, à propos des shamans extatiques en transe, au maître Magar calmant ses jeunes "qui en font trop". Aller chercher les esprits, négocier avec eux, éventuellement sous une forme dure, parfois proche du combat, semble contradictoire avec le fait de se laisser dominer. On voit, certes, ici, comment le possédé et le shaman se situent à deux pôles opposés mais d'un même ensemble et dans un continuum.

Roberte Hamayon s'est engagée dans une critique fondamentale du rapport du shamanisme à la transe et à l'extase.⁶⁵⁷ Elle estime que les mots sont trop fortement connotés sur le plan idéologique. Elle fait remarquer qu'en Sibérie, la présence des esprits se manifeste par le tremblement et qu'il est abusif de conclure à la transe. Le shaman, comme le montreur de marionnettes, "en scène", sont souvent omniprésents, voire tout puissants mais peu ou prou cachés, masqués, hors lumière, même s'ils manifestent parfois,

⁶⁵⁵ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p. 23.

⁶⁵⁶ Daniel DUBUISSON, *Mythologie du XX^e siècle*, op.cit., p. 302, 303.

⁶⁵⁷ Roberte HAMAYON, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Société d'ethnologie, Nanterre 1990. p. 729 à 744. Et, "Pour en finir avec la transe et l'extase dans l'étude du shamanisme", in *Etudes mongoles et sibériennes. Variations chamaniques*, 1995, cahier 26, p. 155 à 190.

en le faisant comprendre, qu'ils s'expriment en leur nom propre. Ils jouent de leur toute puissance. Ils jouent à se faire oublier, même si cette position paradoxale s'exprime de manière différente, sous des formes comprises par tous, ici, au moyen d'un changement de voix, avec une présence nette en lumière, par tout autre moyen de marquer qu'on passe par-dessus les objets rituels et ce par quoi, par convention, s'exprime le jeu. Le jeu est souvent un "jeu de cache-cache", avec ou sans castelet pour le montreur de marionnette. En cela, le shaman officie et mène un rite d'une façon très spécifique si on le compare aux représentants des religions. Le montreur de marionnettes, également, est pleinement acteur sur la scène où il intervient : il n'est pourtant pas un acteur comme un autre. Ce qui les rapproche s'exprime dans la spécificité même de leur démarche, par rapport au prêtre pour l'un, par rapport au comédien pour l'autre. Ni l'un, ni l'autre ne constitue le centre affirmé de ce qui se passe sur la "scène", l'un et l'autre maîtrisent totalement, de façon visible ou cachée, le déroulement du rituel qui se joue. Si celui-ci ne réussit pas à se charger de vie et de sens, il n'est plus que cérémonie routinière ou folklorique, au mieux, un simple spectacle, éventuellement agréable ou intéressant. Les états de conscience des possédés ou des shamans peuvent être proches mais la relation avec les esprits n'est pas la même. Les uns et les autres ne concluent pas le même accord avec les esprits. Le shaman pourra épouser une fille de l'Esprit de la Forêt qui peut fournir la subsistance indispensable. Il reçoit, se comporte en mâle. Dans la possession, les possédés deviennent "épouses" des esprits, sont dominés. Roberte Hamayon rejoint là les remarques d'Anne de Sales à propos des Magars.

Le shaman, devant son public, affirme sa présence. Il peut disparaître quelque peu derrière son tambour, mettre en avant des objets animés, un hochet sculpté, des pièges à âmes ou à esprits. Mais il est présent, peut à certains moments s'adresser, parfois avec humour, à un participant, sortir de son rôle d'officiant. Au centre du rite, il y a pourtant les esprits grâce auxquels on va tenter de résoudre un problème.

Appliqué à l'Europe, le "théorème", mettant en relation culture des shamans et culture des montreurs de marionnettes, nous a amené à conclure à un "refoulement". Un certain nombre de données permettent de supposer un fondement « shamanique » de certaines pratiques. Ainsi avons-nous étudié le mot "marmouset" et son équivalent anglais (*mammet* ou *maumet*) avec des glissements de sens dans un continuum allant de l'idée d'idole, de fantôme, de sculpture grotesque à représentation anthropomorphe (gerbes de blé assemblées, épouvantail, marionnette et, enfin, enfant) est très lourdement chargée de sens. La relation avec les cultes de fertilité et de fécondité encore lisibles au XX^e siècle, ce que nous en a fait connaître Federico Garcia Lorca avec le personnage de Don Cristobal Pulchinela, ou ce qu'Alexandre Passos a mis en valeur avec les Bonecos de Santo Aleixos à Evora⁶⁵⁸ fait apparaître la réalité de ce qui a pu être occulté. On a remarqué, au passage, que Cristobal Pulchinela fait partie de cette "famille Polichinelle", personnage partagé dans ses variantes nationales d'une culture européenne introduite par les Roms venus d'Inde du Nord. De l'ensemble des faits que nous avons mentionné, on ne retiendra que la figure de Pinocchio, qui, construit, comme la résurgence moderne d'un mythe, suscite de nombreuses interrogations. Une relation avec le *golem* de Prague qui situe le pantin de Collodi comme "petit frère magique" d'un être historiquement et théologiquement fondé dans la culture juive, quelques parallèles avec les rites de fertilité pratiqués dans le Frioul et remarquablement documentés par Carlo Ginzburg avec la mise en valeur du fenouil (*finocchio*) possédant une connotation sexuelle forte, apportent d'autres indices. On retrouve là, de nouveau, une hypothèse shamanique qui aurait pu venir de Sibérie, se serait mieux maintenue dans le Frioul et aurait laissé d'autres traces en Europe.

Nous avons dit déjà que le "refoulement", héritage, nous semble-t-il, des trois grands monothéismes, avait conditionné le

⁶⁵⁸ Alexandre PASSOS, *Bonecos de Santo Aleixo, As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos Titeres Alentejanos*, edit. CENDREV, 1992.

changement de régime des figures et par là fortement agit sur les pratiques et usages du jeu de marionnettes, action dont Colette Duflot dessine en ces termes, en commentant un écrit de Jean Pierre Vernant ⁶⁵⁹ :

Le langage en garde les traces, témoignant au fil des siècles de l'évolution ou des mutations des réseaux symboliques qui, dans le monde humain, permettent d'apprivoiser l'impensable Réel et de construire une réalité habitable (...) Mais "les idoles anthropomorphes archaïques ne sont pas des images. Elles donnent à voir à travers le corps humain, des valeurs divines dont l'éclat illumine l'idole, la transfigure en faisant briller sur elle comme un reflet venu de l'au-delà, les bénédictions dont la source est dans les dieux..." (selon Jean-Pierre Vernant). "Eikon", l'image, celle du miroir, ou le portrait n'apparaît que plus tard. L'eikon n'est plus liée à son modèle par un rapport d'identité. Délestée du poids du "Réel", elle "représente" au lieu de "présentifier" : "pour que l'idole devienne image, il ne suffit pas que, dégagée du rituel, elle n'assume plus d'autres fonctions que d'être vue et, sous le regard de la cité, se transforme en pur spectacle, il faut aussi qu'au lieu d'insérer dans le monde visible la présence de l'invisible divin, elle se propose, par l'imitation experte des formes extérieures du corps, d'en reproduire l'apparence aux yeux des spectateurs".(selon Jean-Pierre Vernant) . L'émergence d'un tel statut pour l'image, comme "artifice reproduisant sous forme de faux-semblant l'apparence extérieure des choses réelles" (selon Jean-Pierre Vernant) est contemporaine de la naissance des arts ⁶⁶⁰.

L'art pourrait donc naître du désir de représenter l'apparence extérieure des choses réelles et se voir donc enfermé dans une recherche de réalisme. Créer ou rendre présente et vivante une idole amènerait alors à assumer une fonction psychopompe.

Nous voilà, de nouveau, projetés entre la marionnette européenne se noyant dans l'imitation réaliste de l'acteur de théâtre ou de l'artiste de cabaret et l'idée de l'idole qui fut jadis plus "grande figure que vous-même", pour reprendre la formule de Craig. Faut-il repousser la figure sacrée, entrant dans un rituel, en dehors de l'idée même d'art ? On touche, sans doute là, à une question qui se situe au centre de la réflexion que j'ai menée.

⁶⁵⁹ Jean-Pierre VERNANT, *Figures, Idoles, Masques*, Julliard, 1990, a apporté à ce travail de précieuses informations sur le shamanisme grec, précise le sens des mots grecs puis leur utilisation en Occident. Il note, en particulier, les modifications d'une pensée entre le VI^e et le III^e siècle avant notre ère. C'est le terme *eidolon* qui est utilisé à l'origine pour désigner la sculpture qu'on adore, mot qui amène aussi à l'idée de fantôme, représentation de ce qui n'est plus.

⁶⁶⁰ Colette DUFLLOT, "Le Théâtre de marionnettes. De la magie à la thérapie" in *L'Âme de la marionnette. Des psychothérapies animées*, *Art et thérapie* n° 44-45, 1992, p. 5, 6.

La tentation du réalisme, en elle-même suicidaire pour la marionnette, se définissant en copie de l'acteur et tombant, de ce fait, dans la situation minorée du théâtre bon marché, a pu être amenée par le besoin de ne pas faire peur et ne ressembler en rien à une diablerie. La volonté de réaliser des "petites marionnettes" en jouant sur la petite taille, l'image émouvante ainsi provoquée a pu permettre d'éviter l'association marionnette-fétiche, souvent fatale, face aux missionnaires, en Afrique ou en Amérique Centrale. Le glissement vers l'association à l'image de la poupée, du jouet, et partant, de façon exclusive à l'enfance, ne pouvait que se développer au gré d'éléments historiques. Le désir de modernité et de progrès a amené à modifier les conditions matérielles d'existence de troupes itinérantes, de montreurs de marionnettes portant leurs personnages et leur castelet sur le dos ou dans une charrette à bras, ont imposé de réduire les dimensions pour rencontrer plus facilement le public, qu'il soit chinois ou européen. Tout cela est lourd de conséquences, tant l'aspect matériel influe sur la nature du jeu et sur ce qui relève du rituel et du symbolique. Mais à vouloir chasser l'idole, le fétiche, la superstition, le secret, le mystère, n'a-t-on pas détruit l'enchantement produit par ce théâtre ? Le mot "enchantement" est à prendre, ici, au sens très fort, que Michael Edwards a récemment posé. On peut le faire en montrant tout, en s'appliquant à tout dévoiler. Et tout aussi bien en cachant tout. Ne plus laisser apparaître sur un grand écran d'ombre que l'image pure, sans élément visible relevant de la manipulation, chasser jusqu'à l'ombre d'une baguette et d'une attache ainsi que tout élément sonore parasite, revient à tenter de faire techniquement aussi "propre" qu'un dessin animé. L'énorme effort technique consacre, ici, la victoire du film d'animation sur la marionnette d'ombres. L'enchantement ne me semble pas devoir être associé à la naïveté, encore moins à la mièvrerie. Tout à l'inverse, l'idée presque perverse mais nécessairement subtile du "double jeu" s'impose. Car le "croyant" doit aussi se confronter au doute. Celui qui croit, sans une hésitation, qu'il y a une vie après la mort, idée qui fait rire de nombreux groupes humains confrontés aux missionnaires, celui-là n'est qu'un naïf pas un croyant.

L'énorme effort technique peut donc tout à fait réduire à rien un propos. Le travail n'est pas en cause ni la maîtrise indispensable du geste et de la voix. Tout cela est totalement nécessaire : pas d'enchantement si imperfections, fautes, "à-peu-près" apparaissent partout. Le rituel, lui-même, ne peut se contenter d'une perfection à laquelle Confucius était tant attaché. Il doit mettre en mouvement l'esprit des spectateurs, se constituer comme la réponse adéquate aux questions du jour et pouvoir faire résonner les trois pôles de la cérémonie (le montreur de marionnettes, ses personnages, les spectateurs). D'une manière singulière, si le rite doit être très pur, les objets auxquels il recourt peuvent être approximatifs (comme une sorte de "bricolage", pour reprendre la formule de Lévi-Strauss).

Le rêve et l'imagination créative qui se manifestent dans un "spectacle" où l'artiste reste libre de s'exprimer dans des règles de jeu, s'ils se basent sur une maîtrise qui permet d'échapper au geste intentionnel, n'ont-ils pas un rapport fort à l'idée de la transe ?

On se demandera, aujourd'hui, quels rituels, dans la vie sociale ou artistique, peuvent venir se construire en s'appuyant, à défaut même de mythes, sur des convictions, des références historiques, des événements fondateurs communs. Les idéologies politiques que Claude Lévi-Strauss comparait à la pensée mythique se sont effondrées en laissant des vides difficiles à mesurer dans l'inconscient collectif.

Le théâtre de marionnettes figure, de plain-pied, dans le domaine de l'art dramatique, George Sand, également, nous l'a rappelé avec bien d'autres. Il peut être agréable d'entendre que la figure mobile peut surpasser le comédien, ne pas s'encombrer de ses défauts et de ses erreurs humaines. Si l'on reprend l'idée d'Albert Jacquard selon laquelle l'homme se crée en échangeant avec les autres hommes dans une boucle, les spectateurs qui me renvoient l'image de l'humain et me font prendre conscience de mon humanité, comment situer la façon dont la marionnette vient s'inscrire dans ce processus ? Elle y introduit ce que j'ai appelé l'esprit critique, tant son absence de vie et la force des signes de vie qu'elle délivre tout à la fois posent question. Si "je suis les liens que je tisse", la

marionnette amène celui qui en joue, comme celui qui assiste au spectacle, à comprendre la vie. Amadou Hampâté Bâ évoque, lui aussi, cette manipulation, en vérité cette création que symbolise le tissage. La navette passe d'une main à l'autre et construit à travers la trame. Tout se réalise lorsque la navette est lancée et jusqu'au moment où elle est rattrapée par l'autre main." La vie s'appelle lâcher", commente Amadou Hampâté Bâ.⁶⁶¹ Les pieds créent au moins le mouvement, la vie physique, dirons-nous en suivant la métaphore du métier à tisser : "quand le mouvement s'arrête, la vie cesse. Et alors, d'un homme mort on dit, ses pieds sont d'accord."⁶⁶² La mécanique, la navette, l'effigie, la figure permettent de comprendre la vie. Dans l'humanisation, dans la boucle, une réflexion vient s'ajouter comme un motif dans "les liens que je tisse".

La marionnette apporte quelque chose d'autre que l'acteur, son théâtre n'existe que s'il est autre. Le succès de l'un ne présume pas de sa supériorité intrinsèque sur l'autre. Dans des conditions difficiles, une qualité peut devenir un handicap. L'expérience contemporaine montre d'ailleurs que les deux lignées de l'art dramatique ont la capacité de se croiser, de se compléter, de cohabiter sur scène, de se métisser. La marionnette ne peut remplacer le comédien, n'est pas son égal, mais simplement son double. Elle produit un théâtre dont les caractères, l'ensemble de signes par lequel il se manifeste, son rapport au texte, au mouvement, la nature de l'émotion qui s'en dégage, différent. L'expérience de Gaston Baty et de sa troupe *Les marionnettes à la française* comporte un moment important. André-Charles Gervais raconte cette aventure où la pensée de Baty, au-delà de quelques discours patriotiques marqués par un attachement à la culture française de jadis, se réfère en permanence à Claudel et à Craig : "J'ai mis vingt-cinq ans pour savoir ce qu'est le théâtre me dit-il un jour en désignant le castelet, maintenant je suis fixé."⁶⁶³ Gervais, par

⁶⁶¹ Amadou HAMPATE BÂ, *Oui mon commandant, mémoires II* (1994), Actes Sud, 1996, p. 79.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 331.

⁶⁶³ André-Charles GERVAIS, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Bordas, 1947, p. 12.

delà son point de vue personnel, traduit, sans doute parfaitement, la pensée de son maître en déclarant :

Elles ne représentent plus au moindre degré le personnage qu'elles incarnent et ne le représentant plus, elles le sont. Le registre extrêmement limité de leurs gestes, leur impossibilité de traduire par la mimique, leur interdit de reproduire la vie : c'est ainsi qu'elles acquièrent le pouvoir de l'évoquer. Elles ne traduisent pas, elles signifient⁶⁶⁴.

Il y eut des années de travail, la mise en chantier d'un grand projet : *Le Médecin malgré lui*. Une année de travail avec les poupées d'exercice.

(...) Le spectacle fut digne d'être présenté. Alors nous troquâmes nos poupées d'exercice contre les poupées véritables, d'une jeunesse intacte et aux costumes flambant neufs. Après la répétition générale à laquelle ne manquaient ni les décors, ni la musique, Gaston Baty nous informa qu'il était satisfait, nous assura que ce n'était pas mieux qu'au théâtre. En conséquence, conclut-il, ce n'est pas la peine de se servir de marionnettes. Quand nos poupées ne font que ce qui peut se faire aussi bien au théâtre, elles n'ont pas de raison d'être : il faut leur réserver le domaine qui leur appartient en propre. C'est ainsi que *Le Médecin malgré lui* ne vit jamais le jour et demeure en place en attendant d'être inscrit, en alternance, au programme de nos matinées classiques⁶⁶⁵.

Le Médecin malgré lui, on le sait, est, pour le premier acte, la réécriture par Molière de *La Farce du vilain mire* et ne relève pas d'un théâtre psychologique que les marionnettes ne seraient pas en mesure d'interpréter. L'opinion de Gaston Baty se résume, et cela suffit pour lui, à dire que ce n'est pas "mieux"... Les marionnettes à la française allaient revenir à un répertoire plus conforme aux attentes du public parisien des marionnettes. Pour faire "mieux", il fallait sans doute tenter de faire "autre"... un autre théâtre portant un autre répertoire... Il fallait simplement tout réinventer !

J'ai critiqué, dans ce travail, les discours, nombreux, sur "l'âme de la marionnette", mais il faut y revenir un instant pour éclairer la réflexion sur le montreur de marionnettes. On parle d'une "magie" ou d'un "mystère" et d'autres, au contraire, évoquent le travail, la technique maîtrisée... sans lesquels toutes les qualités seraient réduites à néant. Il est heureux que certains en parlent et

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 115.

qu'ils considèrent, explicitement ou non, que tout repose là-dessus. Peu le font. De peur, parfois, de trahir des secrets ou de tomber du statut d'artiste dans celui d'artisan. Le secret ne correspond pas, en la matière, seulement, à l'esprit africain. Malheureusement, cette culture cache parfois le vide. Le shaman, lui, ne peut révéler ses secrets. "Ses" esprits ne se partagent pas et il est un initié. Le shaman bouriate travaille, pourtant. Après avoir, on s'en souvient, "charmé" et "enchanté", il façonne le petit garçon. Et puisqu'il réalise également son âme, il passe à un "travail poétique" : "il cueillit soixante dix espèces de fleurs et prépara l'âme du petit garçon à partir d'elles"⁶⁶⁶.

Le mythe bouriate mérite d'être présenté dans une autre version : *Khara-Gyrgan, défie le créateur*⁶⁶⁷. Le *böö primordial* y transgresse clairement les lois du Créateur en créant pour un couple stérile un petit garçon, corps et âme.

Il décida donc de se passer de l'intercession des dieux (□) Le *böö primordial* mélangea de l'eau et de l'argile, modela un corps d'enfant. Pour l'esprit de la créature, il cueillit soixante dix fleurs, les distilla et versa leur essence pure et divinement parfumée sur la figurine tout en modulant ses incantations. Le bébé d'argile s'anima et il le confia au couple ravi. Jamais on n'avait vu sur la terre un nouveau-né aussi beau⁶⁶⁸.

Le shaman primordial bouriate "maître du désordre" pousse la transgression au-delà des règles de jeu et semble même se révéler capable, ensuite, de triompher de la punition des dieux à son encontre. On est très loin des limites dans lesquelles le rabbin de Prague crée le *golem* et où celui-ci tente de s'émanciper de son état de dépendance. Le shaman primordial, donc, ne se conduit, en rien, comme un prophète, serviteur obéissant du dieu créateur. Il se donne la liberté de parole et d'action qui l'identifie, plutôt, aux valets de comédie du XVIII^e, en France.

Le shaman bouriate montre, ici, sa volonté de liberté à l'égard des puissances de l'autre monde. Il apporte au petit garçon une âme et une vie. Il ira le reprendre, par la ruse, quand le dieu créateur s'en

⁶⁶⁶ Henri GOUGAUD, *Parole de chamans, op. cit.*, p. 43.

⁶⁶⁷ Pascal FAULIOT, Patrick FISCHMANN, *Contes des sages chamanes*, Seuil, 2009, p. 49 à 62.

⁶⁶⁸ . *Ibid.*, p. 55.

sera emparé. Mais le petit garçon n'est en rien, pour lui, un instrument rituel, pas plus que son enfant. Son rôle consiste, seulement, à transmettre la vie, à répondre à "l'appel de la vie à elle-même", selon les mots de Khalil Gibran dans *Le Prophète*⁶⁶⁹.

Maurice Sand et sa mère ont mené un travail incessant avec les marionnettes de Nohant. Dans leurs écrits, les discussions artistiques et techniques pèsent lourd. Parfois même, le discours de George Sand sur le jeu des *burattini* perturbe presque le déroulement de son roman, *L'Homme de Neige*. L'art, même si on n'en parle guère, se développe sur la base d'une technique maîtrisée.

Un auteur bruxellois, Blaise Charlet, qui a beaucoup écrit pour la marionnette (*Pur Amour Inoxydable*, 1995, *Tyll Eulenspiegel*, 1984, *Masques et burattini*, 2002, *Gulliver à Lilliput*, 2003) particulièrement, pour le théâtre Louis Richard, et aime avoir des marionnettes à gaine sur les mains, raconte aussi son expérience. Sous son regard d'humoriste se cache à la fois un travail rigoureux et la vision qui le sous-tend.

Jean-Luc Penso du Théâtre du Petit Miroir annonce clairement : "Selon moi, les marionnettes sont une technique et s'arrêtent à la technique". A moins que tout commence avec sa maîtrise. Il résume les choses de façon brutale :

Monsieur Li m'a enseigné la manipulation en introduisant mes mains dans les marionnettes et en m'obligeant à faire un mouvement jusqu'à ce que j'y arrive bien, c'est tout (...) Le vocabulaire d'enseignement de Monsieur Li tenait en une dizaine de formules : pas mal, pas juste, tourne la main à gauche, tourne la main à droite, n'utilise pas la force, un peu plus lentement, c'est comme ça... Il ne faisait aucun discours. (...) En Chine, on doit copier le maître. Monsieur Li avait posé trois conditions pour que je puisse apprendre avec lui : Tu restes aussi longtemps que je le jugerai nécessaire, tu ne poses pas de questions et tu me fais de la publicité ⁶⁷⁰.

Pour le reste, il convenait de servir d'aide, de déménageur et de regarder jouer le maître. Il n'y a pas de théorisation de

⁶⁶⁹ Khalil GIBRAN, *Le Prophète*, Castermann, 1956, p. 19. Trad. Camille Aboussouan.

⁶⁷⁰ Jean-Luc PENSO, "Des Chines et des casse-tête" (entretien d'Evelyne Lecucq avec Jean-Luc Penso) in *Les Fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Thémaa, Editions Théâtrales, 2003, p. 20 à 24.

l'enseignement, pas de grands mots mais on travaille. Il va de soi qu'il y a encore moins de discours sur la pédagogie. Jean-Luc Penso ajoute :

C'était la méthode chinoise, traditionnelle, à la différence près qu'il ne m'a jamais frappé. J'ai pourtant senti, parfois, que ça le démangeait...⁶⁷¹

Voilà donc la base. Et tout le reste est sous-entendu, y compris dans le propos de Jean-Luc Penso qui ajoute pourtant aux propos cités :

Les maîtres enseignent bien plus qu'une technique : ils apprennent à vivre (...) C'était un enseignement à *minima* dans son vocabulaire mais à *maxima* dans sa richesse (...) Au début, je regardais. Un jour, il m'a fait faire un petit mouvement avec une marionnette et la suite s'est enclenchée⁶⁷².

Il faut comprendre tout ce que révèlent ces quelques mots. La maîtrise du geste devient, dès lors, la liberté du jeu. Evoquant l'état du théâtre de marionnette en Chine Continentale, Jean-Luc Penso confirme ce que nous avons cité de son travail d'étude de 2002 pour l'AFAA :

Ce qu'ils font est d'une technique parfaite mais d'une vacuité parfaite. Il subsiste néanmoins de petites troupes dans le fin fond des campagnes qui sont merveilleuses⁶⁷³.

Et puis, enfin, après avoir décrit le libéralisme économique et l'exploitation forcée en Chine continentale, Jean-Luc Penso, en une formule lapidaire, achève de décrire ce qui amène à la mort du rituel et à la réduction des spectacles à une maîtrise technique parfaite : "Le dernier bastion de la dictature c'est la culture"⁶⁷⁴. Il oppose cela à la réalité européenne : "En Occident, l'emphase de la parole vient combler la disparition de la technique"⁶⁷⁵

Si le shaman, comme artiste, est créateur, il faut définir en quoi se situe son apport personnel dans un rite. Il a appris ce que doit être la cérémonie dans son déroulement, ses grands moments,

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

certaines paroles immuables. A cela, il serait scandaleux de toucher. Son public ne le supporterait sans doute pas. Qu'en est-il pour le marionnettiste !

Blaise Charlet théorise quelque peu, mais il sait pratiquer regarder, écouter, venir voir ses pièces en jeu et nourrir ainsi son imaginaire. Ses réflexions baignent dans un mélange d'humour et d'ironie, cocktail épicé souvent de quelques sarcasmes. Un de ses courriers de 2001 me semble venir constituer la dernière partie de ce triptyque sur "l'état mental altéré" de celui qui joue, une marionnette sur chaque main devenue un "être pensant" selon la formule de Louis Lemercier de Neuville. Avec ce dernier et la description de George Sand qui a observé son fils Maurice en jeu, voilà donc le rapport de Blaise Charlet. Il y décrit son rapport à la marionnette, celle qu'il fait vivre au bout de ses mains, mais aussi sa pensée d'auteur qui écrit avec ses personnages, jouant dans son théâtre intérieur, nous rappelant ainsi Fernando Pessoa et les réflexions de Richard Noll sur l'imagerie mentale.

On tient à me faire expliquer pour quel motif je me suis intéressé à la marionnette. Pourquoi j'aime jouer, même si ça n'a jamais été qu'en famille, devant des amis et sans rendre vraiment publique cette "marotte domestique" puisque je ne joue guère que dans mon "salon" (que certains nomment une "cambuse") pour quinze à vingt personnes, au plus ? On a déjà la réponse et on attend que je la confirme : " Blaise Charlet est un vieil original". Soit. On ose à peine me questionner sur ce qui me pousse à écrire des "pièces pour marionnettes"? Certains prétendent que je suis modeste (ils se trompent !) et que je ne veux pas être édité, encore moins lu. J'écris de la poésie et du théâtre. Le théâtre est illisible. La poésie n'est pas lue. Je m'en tire en racontant cette histoire, très vraie et donc absolument fausse. Dans ma famille, on ne parlait guère, surtout pas devant les enfants qui ne devaient rien savoir des affaires des adultes, on écoutait donc aux portes. J'avais entendu, un jour, une discussion à voix basse, chuchotée, entre les femmes, entrecoupée de protestations et de rires et de gloussements. Il s'agissait d'un monsieur, personnalité de la ville, célèbre pour ses multiples aventures féminines. Revenaient comme un refrain ces mots étranges et merveilleux : "il a plusieurs vies !" Fabuleux ! Quand je joue, une marionnette sur chaque main, je suis la jeune fille rusée puis le prétendant niais et lourdaud ; Polichinelle puis la Mort ; le bourgeois puis l'ouvrier s'exprimant en wallon. J'ai plusieurs vies, je fais vivre la Mort puis Polichinelle qui la tue ; je m'offre une critique de la part de la jeune fille rusée : "Il rêve d'avoir une main qui serait vraiment mon corps en fait c'est un manuel qui joue les intellos !" Généralement, elle est seule à rire (le public ne comprend pas : " *private joke* !") et c'est de moi qu'elle rit.

Quand j'écris, les personnages jouent dans mon esprit. Je peux leur donner une existence nette, une langue forte ou les laisser flotter, les maintenir dans le flou sur des mots vides et vaporeux. Leur vie vient porter ce que j'écris pour eux. Quand ils s'arrêtent, s'immobilisent, je sais donc que j'écris des phrases creuses. J'aime ensuite donner un coup de lime sur une phrase, inverser un sujet, modifier une rythmique. Et surtout faire ce travail à l'occasion d'une répétition avec l'apport de l'écriture de la marionnette et de sa propre cadence : là, les personnages que j'avais rêvés ont pris un semblant d'existence. Les images nées dans mon esprit, dans mes rêvasseries, se fondent dans une concrétion, figure de bois, de résine, de tissu, de métal. J'ai perdu le contrôle de cette vie qui venait de moi. Un marionnettiste a transmis ce rêve à un bout de bois. Pour moi, à peine quelques retouches, pour me montrer consciencieux, faciliter la transition. Je ne vis plus cette vie ni les autres, elle mène sa vie avec d'autres. Tant mieux. Gepetto ? Non merci ! Je me reproduis par scissiparité. Je vis plusieurs vies⁶⁷⁶.

"Plusieurs vies", autant qu'en rêvait Fernando Pessoa. De façon totalement humoristique, Blaise Charlet décrit le jeu de ses deux mains comme être pensant, capable de pousser l'humour jusqu'à la remarque ironique de la jeune fille rusée. Il est même capable là d'évoquer, non les apartés entre sa marionnette et le public réalisés sous son contrôle, mais des apartés entre sa main et lui-même derrière le dos des spectateurs. Mort et vie, la marionnette se concentre dans ce jeu de manipulation mentale : "J'ai plusieurs vies : je fais vivre la mort puis Polichinelle qui la tue." Dans le récit minimaliste que Blaise Charlet nous donne de son travail d'écriture, il est bien plus précis que les surréalistes décrivant le processus de l'écriture automatique, sans parler, pour les futuristes, des "mots en liberté" qui auraient échappé, peut-être, à la grammaire mais sans doute pas au discours. Si l'on suit Blaise Charlet, il laisse jouer les personnages dans son esprit, comme l'exprime Richard Noll :

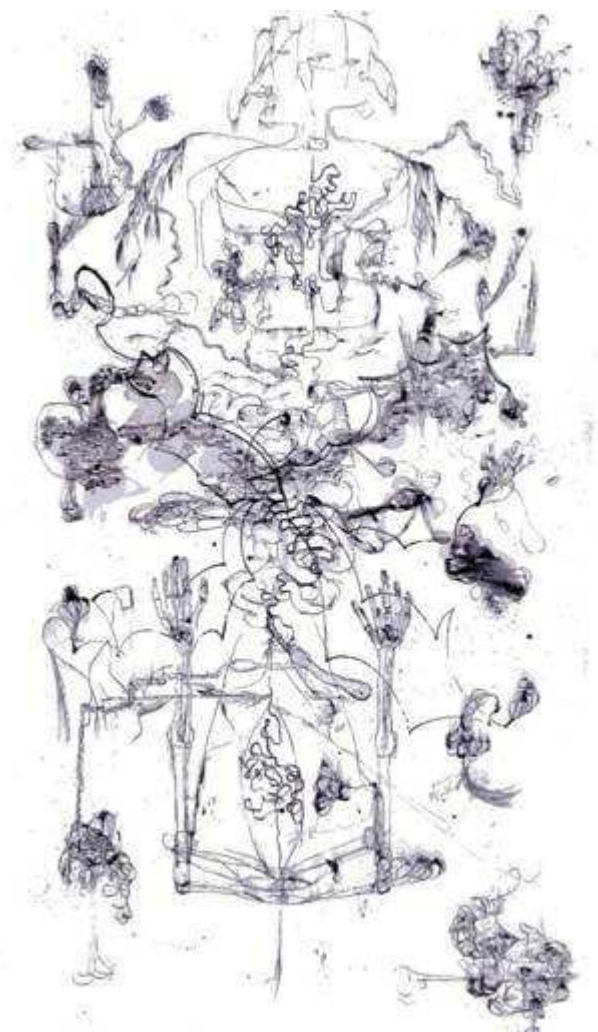
Ces êtres ne sont pas imaginaires dans le sens où ils seraient purs fantasmes ou constructions fictives. Ils sont "imaginants", c'est-à-dire qu'ils existent dans un plan d'expérience où ils vivent leur propre réalité" d'expérience où ils vivent leur propre réalité⁶⁷⁷.

Dans son esprit, une sarabande ne se déroule pas en liberté. Il est aux commandes, s'arrête sur l'un, lui donne une importance, une allure, un comportement, une densité, alors que d'autres restent

⁶⁷⁶ Blaise CHARLET, Lettre à Alain Guillemin, Bruxelles le 9 juillet 2001. (Reproduite avec son autorisation).

⁶⁷⁷ Richard NOLL, *Chamanes* op. cit., p. 260.

de simples esquisses, des "artistes de complément". Blaise Charlet n'a rien d'un possédé ("pas possédé ! A la rigueur, à vendre !", dit-il), il maîtrise le jeu. Ensuite il avoue devoir composer avec les rigueurs de la grammaire française, utiliser cette ennuyeuse boîte à outils, en un mot travailler. Rude ouvrier, fils de mineur, il sait "aller au *carbon*". Ecrire pour les marionnettes, selon lui, tant elles sont exigeantes, c'est n'être qu'une gueule noire, voire à leur service, qu'un "nègre".



La Mémoire interne, Jamie Cameron, 2007
Encre sur papier Arches, 89X223X129 cm. FRAC Picardie inv.08-035
in *Les maîtres du désordre*, conseiller scientifique Bertrand HEIL, Musée du quai Branly / Réunion
des Musées Nationaux Grand Palais, 2012.

Il partage l'opinion de Monsieur Li et ses critères de jugements sur les résultats du travail, ne théorise pas sur une mystique de l'écriture mais veut bien parler, concrètement, de ce qui se passe dans sa tête quand il écrit. Dans ces cas là, la dérision lui sert de

cache-sexe. On épargnera au lecteur plus de précision et une citation de lui à propos de l'instrument avec lequel il écrit.

C'est bien, à travers l'exemple chinois la relation de la marionnette aux cultes funéraires, aux rites liés à la mort, aux mythes liant le secret des marionnettes au monde des morts qui ont entraîné ces recherches et cette réflexion. Elle s'est prolongée avec le constat que donner la vie à un corps mort ou à une effigie ne relevait pas de la transgression sauf à s'enfermer dans une pensée marquée par les monothéismes rejetant les idoles, condamnant la tentation pour l'homme de se "prendre pour dieu". La culture des shamans permet de supposer que jouer avec les esprits, les contrôler, permet de ne pas rendre étanches les catégories du mort et du vivant. Loin d'opposer des états, la pensée chinoise traditionnelle préfère d'ailleurs s'intéresser à leur modification. Le bucrane des peintures rupestres réunit l'idée de mort et celle de régénérescence, ce qui nous semble morbide peut se révéler promesse de fécondité.

Nous avons vu que la mort, les rites funéraires donnent à des personnages morts, l'occasion de jouer la vie. Tout personnage qui sort, pour la dernière fois de scène, "va s'accrocher". On a vu qu'en Chine la formule s'applique aussi à l'opéra, ce qui pourrait marquer, là aussi, l'antériorité de la marionnette sur l'acteur dans ce domaine. Manipulée par en dessus, la marionnette est toujours le "pendu". Par delà même les interdits religieux éventuels, donner la vie aux morts peut être une transgression. :

Les mannequins ont aussi un relent de péché □ de transgression délictueuse. l'existence de ces créatures façonnées à l'image de l'homme d'une manière presque sacrilège et quasi clandestine, fruit de procédés hérétiques, porte la marque de ce côté obscur, nocturne, séditieux de la démarche humaine, l'empreinte du crime et des stigmates de la mort en tant que source de connaissance. L'impression confuse, inexplicquée, que c'est par le truchement d'une créature aux fallacieux aspects de la vie, mais privée de conscience et de destinée que la mort et le néant délivrent leur inquiétant message □ c'est cela qui cause en nous ce sentiment de

transgression, tout à la fois rejet et attraction. Mise à l'index et fascination⁶⁷⁸.

On pourra s'interroger sur l'origine de cette transgression. Kantor parle bien, à ce sujet, de "péché", de "sacrilège", de "procédé hérétique"□ en un mot, de ce qui aurait pu amener à une condamnation par le Tribunal de la Très Sainte Inquisition. "Transgression délictueuse" et sans doute "transgression délicate" tout autant, car l'auteur ajoute "rejet et attraction. Mise à l'index et fascination". Il est, sans doute, délicieux de pécher□ sans quoi il serait trop simple d'être obéissant à dieu. Les Chinois, à l'évidence, peuvent penser que "jouer les dieux" n'est pas sans danger. Il faut respecter le rituel. Mais, amener la présence du dieu, de l'ancêtre dans l'objet ne constitue pas un délit, bien au contraire. Le danger vient de ce qu'un réceptacle (par exemple une marionnette creuse) puisse être possédé par un esprit. Les contes de maisons hantées par des marionnettes abandonnées dans un grenier sont nombreux : rites, papiers de charme, pétards et autres moyens permettent de faire face au danger sans exclure, dans les cas extrêmes, le feu. Mais les flammes menacent le réceptacle incontrôlable, pas le marionnettiste psychopompe ! On remarquera, aussi, que les croyances naïves dans ces idées "féodales" semblent avoir été tout particulièrement partagées par les acteurs de la "révolution culturelle", responsables de lourds autodafés de marionnettes.

Deux citations, l'une de Kantor, l'autre de Claude Levi-Strauss (à propos de la marionnette chinoise) méritent, maintenant, d'être mises en relation. Tadeusz Kantor définit avec précision la place et le rôle du "mannequin" dans son Théâtre de la mort et, en particulier en se référant à Craig et Kleist :

Je ne pense pas qu'un MANNEQUIN (ou une FIGURE DE CIRE) puisse être substitué comme le voulaient Kleist et Graig, à l'ACTEUR VIVANT. Ce serait facile et par trop naïf. Je m'efforce de déterminer les motifs et la destination de cette entité insolite surgie inopinément dans mes pensées et dans mes idées. Son apparition s'accorde avec cette conviction de plus en plus forte en moi que la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort, au

⁶⁷⁸ Tadeusz KANTOR, *Le Théâtre de la mort* (1977), L'âge d'homme, 2004, p. 220, 221.

travers des apparences, de la vacuité, de l'absence de tout message. Dans mon théâtre, un mannequin doit devenir un MODELE qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts □ un modèle pour l'ACTEUR VIVANT⁶⁷⁹.

Le mannequin, dans son statut de modèle, va donc jouer, pour l'acteur, un rôle d'outil ouvrant la voie à une découverte d'ordre initiatique. Claude Lévi Strauss, lui, situant, de fait, le shaman entre la pensée mythique, la connaissance et l'art vient croiser et renforcer la pensée de Kantor

L'art s'insère entre la connaissance et la pensée mythique ou magique car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui en même temps un objet de connaissance⁶⁸⁰.

On pourrait donc être amené à penser, à travers la façon dont ces deux idées se complètent, que la place qu'un comédien doit occuper consiste à utiliser "les stigmates de la mort en tant que source de connaissance" (selon Kantor) ou "objet de connaissance" (selon Lévi-Strauss), à être donc au service de l'effigie au lieu d'exhiber sa vie ("La vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie □ "). Sa fonction, devenue psychopompe, part d'une initiation lui ayant permis d'amener l'esprit vivant dans l'œuvre d'art morte.

Le "montreur de marionnette primordial" africain, qu'il soit le pécheur *bozo* Toboji Centa, ou Akpan Etuk Uyo, au Nigéria, vient jouer un rôle de passeur entre le monde des morts et celui des vivants. Il est celui qui révélera ce que doit être le modèle, la marionnette venue apprendre aux vivants la leçon que les Anciens ont à transmettre. Le mythe situe clairement la signification du rite et des instruments du rituel qu'une présence trop importante parmi les vivants pourrait transformer en simple objet profane chargé de représenter la vie. Le secret s'impose donc. Pendues à un clou, accrochées dans des vitrines, au musée, les marionnettes, paradoxalement, ne sont plus "objets de connaissance". Elles ne peuvent guère avoir de sens que pour ceux, rares, qui peuvent les

⁶⁷⁹

Ibid., p. 221.

⁶⁸⁰

Claude LEVI-STRAUSS *La Pensée sauvage*, *op.cit.*, p.366.

imaginer porteuses de vie et modèles de la mort tout à la fois. Symboliquement, les rites funéraires, en Afrique, allient les restes humains, corps desséchés au dessus de la flamme, ossements, cheveux et les constructions de paille, de bois □ Ce traitement des cadavres ou des restes humains peuvent surprendre, voire choquer : "marionnettiser" un cadavre peut apparaître comme un comble. Pourtant cette idée parcourt la langue argotique, à une époque où l'invention verbale, souvent cocasse, osait traiter de la mort. Le mot "mort", aujourd'hui, est devenu imprononçable et laisse la place à des métaphores assez creuses. La vie, dans son caractère trivial, se prolonge de façon dérisoire à travers toutes les inventions verbales où l'on "avale son extrait de naissance", ou l'on "casse sa pipe" □ . Tous ces jeux nous rappellent ceux qui sont menés avec le *niombo* de République Démocratique du Congo qui fait des blagues et des farces sur le chemin de la tombe. On pensera, également, à la voix des morts qui résonne comme la voix d'oiseau de Mister Punch. Le "cadavre-marionnette" parle, certes, mais sa voix n'imité pas celle des vivants. Pour jouer avec Polichinelle, il convient de s'être initié à maîtriser l'instrument destiné à produire la voix des morts. Il s'agit d'une véritable initiation, difficile car l'instrument semble inutile, encombrant, gênant. Le sifflet-pratique peut apparaître comme un handicap □ Un comédien pourra, tout autant, considérer que jouer par l'entremise d'une figure de bois revient à vouloir marcher avec des béquilles ! Cette marque de la mort peut faire peur. Qu'on imagine la proposition d'un spectacle de marionnettes à fils, d'inspiration chinoise, destiné aux enfants et qui déclarerait qu'ils s'émerveilleront à la vue de ces magnifiques "gardiens de tombe" pour traduire le mot *kuilei* qui s'applique à diverses représentations des ancêtres !

Les rites futuristes réussissent assez bien à jouer la mort de la philosophie et de l'art "passéiste". Il est sans doute assez facile de détruire symboliquement un art qui cherche encore à faire croire à la vie et au réalisme de manière factice. Mais le mythe fondateur souffre d'une incontestable faiblesse : le futurisme ne repose, au mieux, que sur la puissance des techniques modernes. L'électricité

et la vitesse peuvent bousculer le "passéisme" figé et, il en est de même du char d'assaut ou de la mitrailleuse. Lorsque Marinetti et nombre des siens "tomberont" dans le fascisme, apparaîtra tragiquement la faiblesse intrinsèque du mythe fondateur capable, au mieux, de situer la fin d'une époque historique. Les peintres et sculpteurs se montreront productifs : Enrico Prampolini, avec une belle représentation du roi Bombance, Fortunato Depero, avec de nombreuses sculptures et peintures ouvertes sur le monde de la marionnette, par exemple. Mais ces promesses ne déboucheront guère sur la naissance d'un nouveau théâtre. La sculpture en mouvement, les mots en liberté, certes □ Le mythe futuriste a cependant limité son action à une agitation prometteuse sans déterminer, ni fonder le but réel de son mouvement. Le progrès technique, après 1929, brillera, surtout, dans le domaine des applications militaires avec les perspectives terrifiantes qu'elles ne tarderont pas à apporter.

Trois citations de marionnettistes ont ponctué et marqué ce travail, celle de Lemercier de Neuville, en introduction, celle de George Sand, celle, enfin, de Blaise Charlet, en conclusion. Même si elles se répondent et se complètent en situant clairement la nature de la relation entre le montreur de marionnettes et ses personnages, il importe, pour conclure, d'aller un peu au-delà, à la lumière d'une confrontation de ces réflexions. Lemercier de Neuville brille par une belle formule, "chaque main est un être pensant". Il me semble qu'il convient de la comprendre de la sorte : "Je donne à chaque personnage, à travers ma main et ma voix, un esprit qui est le sien". On est là, très loin, de banalités qui seraient : "chacune de mes deux marionnettes possède une âme et je ne leur apporte que mon talent". La phrase de Lemercier de Neuville me semble s'accorder parfaitement avec l'idée de la transmission par le marionnettiste d'un esprit dans chaque figure de bois. Il convient, dès lors, d'expliquer la phrase : "ce n'est pas avec sa volonté qu'il fait remuer le bras ou la tête du personnage". L'esprit vient rencontrer la maîtrise technique du marionnettiste dont les gestes n'ont plus besoin d'être intentionnels, tant le jeu est naturel et guidé par l'être pensant," l'être

imaginal", dirait Richard Noll, mis en œuvre par la main. La volonté est celle qui a permis, par son travail, au marionnettiste d'avoir traduit et exprimé une grammaire de la manipulation sous la forme de gestuelle portant instinctivement la voix. George Sand écrit un texte sur la relation entre le marionnettiste et ses personnages en pensant à l'action de son fils, Maurice, créateur des marionnettes (à l'exception de leurs costumes), auteur du "texte-canevas" de la pièce, créateur de l'œuvre éphémère de chaque représentation avec les subtiles variantes et ajouts du jour apportés à ce texte, l'écriture d'images, celles du mouvement de la poupée portant le dialogue. Ces fictions ont pris corps et parlent, pour ainsi dire, d'elles-mêmes. L'image mentale du personnage a été traduite en bois, tissu, voix, parole, mouvement, jeu : "ces fictions ont pris corps et parlent pour ainsi dire d'elles-mêmes". Derrière ces trois mots, "ont pris corps", se concentrent des montagnes de travail. Maurice Sand apparaît un peu comme l'équivalent du shaman bouriate. Il n'a pas, lui, à lutter contre le dieu créateur □ mais seulement à prendre en compte l'avis de sa mère. Là aussi, si l'on veut dire, métaphoriquement, que ses personnages ont une "âme", ils la doivent à Maurice : "Ce sont des êtres qui vivent de sa vie et qui lui en demandent une dépense complète sous peine de s'éteindre ou de se pétrifier au bout de ses doigts". Le shaman amenant sur les lieux du rite ses esprits, négociant et luttant avec eux, sort, épuisé, de la cérémonie. Il suffit, également, au montreur de marionnettes qui manifeste une absence de disponibilité à l'égard de son personnage pour qu'une marionnette perde, en scène, ses caractéristiques d'être pensant. Blaise Charlet, mêlant ses réflexions sur le jeu et sur l'écriture pour les marionnettes, s'émerveille de "vivre plusieurs vies". Il fait écho aux propos de Fernando Pessoa et à son théâtre intime. Son théâtre, il le montre, il le livre, il le joue, parfois. S'il a un rapport avec le shaman, c'est donc en tant de "fou-guéri" : "quand j'écris, mes personnages jouent dans mon esprit". Ils "jouent" au sens shamanique du terme, c'est-à-dire que l'auteur négocie avec eux, voire qu'il les combat pour les maîtriser. Les esprits et caractères des personnages peuvent, parfois, cesser d'être présents. L'écriture de la pièce devient, alors,

une technique et une routine. En jeu, lors de répétitions, Blaise Charlet verra bien que les marionnettes en mouvement ne savent plus porter son texte : "Quand ils s'arrêtent, s'immobilisent, je sais que j'écris des phrases creuses". Le shaman relève la frange de son bonnet et l'esprit ne parle plus par sa bouche ; la marionnette ne sait plus porter un texte qui ne peut être le sien ou qui relève d'un bavardage sans inspiration. Le marionnettiste, auteur et comédien, triche, comme celui qui "shamanise sans bonnet", en Sibérie, pour distraire les Russes. A l'évidence, Blaise Charlet ne laisse pas "ses vies" prendre le contrôle de lui-même : "j'ai perdu le contrôle de cette vie qui venait de moi. Un marionnettiste a transmis ce rêve à un bout de bois". L'auteur a appris à fermer le rideau.

Il faudrait enfin poser cette question : le marionnettiste, aujourd'hui, ou l'acteur marionnettiste, ou le "manipulateur" retrouve-t-il le sens des figures mouvantes que progressivement, par déni de la magie et ennui du rite, le monde contemporain a perdu ? Il importe de créer, d'insuffler une vie nouvelle, pour que le rite, sous une forme inédite retrouve son efficacité et redevienne utile et que le jeu de la marionnette ait à nouveau une spécificité. La question est posée, de façon ouverte, depuis quelques années. Dominique Houdart (metteur en scène, co directeur de la Compagnie Houdart-Heuclin, auteur dramatique) évoque dans son introduction aux actes de la rencontre *Les Rituels de la marionnette*, la ressemblance entre le shaman et le marionnettiste, leur activité de création d'un monde symbolique par le rituel qui leur confère un réel pouvoir. A cette idée, citée en introduction, l'auteur ajoute ;

Dans la marionnette, tout est rituel, ou devrait être rituel, le temps, l'espace, l'objet, le matériau, le texte, la voix, la musique, la lumière, le lieu de la représentation, l'ordonnancement de la représentation, la prise en main de la marionnette, son mouvement dans l'espace. Le rituel de la marionnette, c'est la création de sens, d'un sens universel, par l'appropriation du symbole⁶⁸¹.

De façon explicite, marionnettiste et shaman sont mis en regard, liés par des pratiques communes autour du rite et du jeu

⁶⁸¹ Dominique HOUDART, "Introduction Les rituels de la marionnette", *Les Rituels de la marionnette*, Rencontre de Gadagne, op. cit., p. 14.

avec les symboles. En 2003, dans *Les Fondamentaux de la manipulation : convergences*, le même thème revient et Jean-Pierre Lescot (marionnettiste, metteur en scène, Directeur de la compagnie *Les Phosphènes*) renforce l'idée que le shaman éclaire le monde sans se mettre dans la lumière

L'ombre qui disparaît avec le jour revient avec lui, porteuse des secrets de la nuit ; elle est la porte ouverte sur l'envers de la vie, un lien avec la mort, la messagère de l'éternité. De quelle puissance alors sera investi celui qui, manipulant le feu, pourra convoquer à son gré son apparition et sa disparition ? En manipulant la source lumineuse, le voilà qui manipule les esprits et devient chaman⁶⁸².

François Lazaro (metteur en scène, interprète, Directeur du *Clastic Théâtre*), enfin, évoque, également, le shaman, parmi d'autres officiants :

A ce stade, l'officiant (sorcier, chaman, invocateur) se comporte comme un comédien, il joue un rôle. Il peut prendre la place du dieu un instant en gesticulant, en grimaçant, en fermant les yeux pour signaler que ce n'est pas lui qui parle, qu'il est habité. J'appellerais volontiers, cet officiant "prêtre", car le mot m'en rappelle un autre, proche, "interprète" et que les deux ont la même fonction de traducteur, celui qui parle de l'invisible pour le visible, du sacré pour le profane ; celui qui traduit les paroles, d'habitude, incompréhensibles, des dieux qui nous manipulent. Ils font surgir la voix des pierres et de la nuit⁶⁸³.

La création d'un rituel correspond à la forme spécifique de la boucle des relations entre celui qui joue et son public avec des objets qui s'animent dans leur rôle d'esprit critique. De nouveau, Anne de Sales conforte, à partir de son travail, cette vision :

Tout l'enjeu d'une cérémonie chamanique est de réussir la création d'un monde rituel, car c'est seulement dans ce monde que l'homme, le chaman, jouit d'un pouvoir qu'il ne possède pas dans la vie quotidienne⁶⁸⁴.

La création permanente s'impose, et l'idée de forme rituelle n'implique en rien la répétition dogmatique, paresseuse, formaliste. Michel Perrin, insiste, nettement, sur cette activité créatrice :

⁶⁸² Jean-Pierre LESCOT, "Un projet d'humanité", *Les Fondamentaux de la marionnette : Convergences*, Thémaa éditions Théâtrales, 2003, p. 16.

⁶⁸³ François LAZARO, "L'art de faire parler les pierres", *Les Fondamentaux* , *op.cit.*, p. 36.

⁶⁸⁴ Anne de SALES, *Je suis né* , *op. cit.*, p. 306.

Le shamanisme est un art oral, un art théâtral. Les qualités personnelles y sont essentielles, chaque chaman est reconnaissable à son style. En cela c'est un artiste. Face à une situation nouvelle, il imagine, il crée. Son public ou ses patients l'exigent ou l'attendent de lui⁶⁸⁵.

A l'idée de "travail" psychanalytique, symétrique à l'activité du shaman, à l'idée de "manipulation", trop connotée dans le domaine de l'abus de pouvoir et du charlatanisme, il convient de substituer et de transmettre une notion centrale qui les relie : le "jeu".

685

Michel PERRIN, *Le Chamanisme, Op.cit.*, p.64.

Index

A

Abaris, 184
Afrique, 2, 3, 8, 10, 15, 20, 21, 24, 112, 123 à 167, 295, 304, 308, 450, 456, 470
Agathode, 218
Agave, 194
Akpan etuk uyo, 132
Aletheia, 185
Algerie, 163,
Alland Alexander Jr, 330, 331
Allemagne, 245, 259, 340, 423, 440, 447
Alleton Viviane, 66
Amaury talbot Percy,
Ame 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 33, 34, 48, 62, 64, 67, 69, 77, 81, 85, 92, 95, 104, 105, 106, 131, 169, 170, 172, 174, 176, 177, 185, 201, 202, 217, 271, 303, 308, 309, 311, 315, 319, 323, 326, 341, 343, 363, 365, 373, 377, 378, 383, 384, 413, 428, 461, 471
Amenyedzi Anani, 133
Amérique Centrale, 13, 26, 52, 333, 361, 362, 429, 450 456
Amérique du Nord, 29, 32
Amphiaros, 182
And Metin, 101
Angleterre, 90, 146, 161, 218, 245, 247, 252, 253
Angola, 155
Anne de Bretagne, 250
Apollinaire Guillaume, 3
Apollon, 181, 183, 184
Apulée, 188
Arabie, 89
Aragöz, 145
Arés, 180
Aristeas de Proconese, 184
Aristote, 173, 197, 198, 199, 200, 217
Arizmendi Anguiano Karla, 358, 359
Arnaud Claude, 321, 324
Arnoldi Mary-Jo, 125, 126, 127, 129, 130, 147
Asie Centrale, 43, 89, 186, 190
Asie du Sud-Est, 2, 8, 24, 85, 87, 88, 89, 408, 119, 120, 121, 124, 295, 328, 450
Athéna, 180
Atlas, 17
Augier, 231
Australie, 304
Autres mondes, 1, 2, 3, 15, 17, 19, 41, 58, 71, 95, 107, 120, 121, 123, 127, 128, 131, 133, 139, 145, 147, 149, 162, 165, 166, 171, 172, 177, 179, 189, 203, 229, 241, 295, 296, 297, 308, 314, 318, 337, 338, 343, 344, 345, 354, 358, 426, 450, 461
Autre, 2, 3, 85, 118, 145, 147, 231, 240, 241, 247, 250, 252, 254, 259, 260, 261, 285, 344, 345, 350, 387, 448, 459, 460
Autriche, 440, 441

B

Bachelard Gaston, 70
Balendard, 372, 381
Ball Hugo, 428
Balla Giacomo, 426
Balzac Honoré de, 366, 368
Baton, 7, 8, 9, 25, 60, 99, 227, 232, 233, 238, 245, 273, 285, 287, 295, 297, 334, 337, 444
Baty Gaston, 45, 160, 252, 448, 459, 460
Baudelaire Charles, 366
Baudoiche Catherine, 223
Beckett Samuel, 35
Belgique, 8, 101, 390
Ben Johnson (Johnson Benjamin), 250
Benin, 137, 144, 157
Bensky Roger Daniel, 13, 22, 67, 70, 71
Benveniste Emile, 330
Bergerac Cyrano de, 65
Bernard André, 190
Berry duchesse de, 231, 232
Bertholet Marie-Claire et Christian, 284
Besceul Jean de, 262
Billeter Jean-François, 37, 42, 63, 64, 174, 178, 179
Blackmun Barbara, 153
Blanche de Bourgogne, 229
Blandin André, 158
Blazy Simone, 23, 130
Bodel Jean, 268
Boileau Nicolas, 223
Bolleme Genevieve
Bonnard Marc, 66
Bouddha, 43, 45, 92, 98, 107, 219
Bouanan Michel, 334
Bourbon Etienne de, 277
Bourguignon Erika, 164
Boyle John, 89
Branciaroli Franco, 436
Brandon James, 90
Brassens Georges, 1
Breton André, 443
Bricolage, 23, 70, 106, 380, 383, 403, 404, 458
Burattini, 26, 363 à 380
Burkert Walter, 187
Burkina Faso, 154, 155, 166

C

Caboche Simon, 233
Cabreira Guiraut de, 266
Calvin Jean, 8, 289, 293
Cambodge, 87
Cambry Jacques, 283
Cameron James, 464

Cameroun, 140, 164
 Camper Petrus, 368
 Cangiullo Francesco, 426
 Capet Hugues, 234
 Castelet, 3, 25, 62, 83, 107, 129, 207, 252, 265, 266, 267, 270, 343, 364, 404, 408, 454
 Caudoux Andrée, 432
 Cavaignac Louis Eugène, 366
 Cazenave Michel,
 Cedalion, 180
 Cendrars Blaise (Sauser Frédéric), 3, 4, 430, 490
 Centa Toboji, 469
 Centrafrique, 163
 Cerda Charles de la, 216
 Cernunnos, 219
 Ceylan (Sri Lanka), 90
 Charlemagne, 215, 231
 Charles le Mauvais, 215, 216
 Charles V le Sage, 214, 216, 247
 Charles VI le Fol, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 240, 244, 247, 262, 271, 290
 Charles X, 366
 Charlet Blaise, 351, 432, 463, 464, 465, 473
 Chateaubriand René de, 274
 Chavance René, 160, 252
 Cheakulee Lio, 94
 Cheng Anne, 63
 Chesnais Jacques, 22
 Chevallier Claude-Alain, 255, 323
 Chine, 2, 13, 22, 23, 24, 37, 39, 40, 45, 47, 49, 50, 52, 55, 56, 58, 59, 63, 65, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 77, 78, 82, 83, 87, 88, 90, 124, 169, 170, 186, 190, 204, 208, 228, 273, 450
 Chopin Frédéric, 364, 370
 Chu Xiaquan, 66
 ClaudeL Paul, 459
 Clisson Olivier de, 220, 290
 Cloquement Françoise de, 210
 Clottes Jean, 123, 306
 Cohen Gustave, 256
 Colodi Carlo, 15, 16, 26, 28, 32, 35, 325, 334, 335, 336, 342, 343, 344, 348, 361, 365, 455
 Come Pierre de, 243
 Comique et sacré : démons, désordres, difformités, 18, 19, 40, 55, 56, 68, 79, 92, 99, 100, 104, 105, 106, 109, 110, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 139, 146, 180, 182, 238, 256, 259, 260, 349, 365, 368, 384, 409, 411, 412, 413, 415, 418, 421, 432, 446
 Conflits entre les sexes et reproduction non sexuée, 6, 15, 25, 26, 112, 144, 147, 148, 149, 151, 300, 310, 311, 312, 314, 327, 328, 329, 332, 353, 359, 360, 361, 377, 437
 Confucius, 39, 41, 42, 52, 63, 64, 178
 Congo (République du, ex Congo Brazzaville), 140
 Congo (République Démocratique du, ex Congo Kinshasa), 140, 150, 166, 470
 Constant Pierre, 399
 Coquillart Guillaume (fils), 277, 279, 280
 Corbeil Pierre de, 238
 Corps, 13, 15, 23, 24, 33, 47, 52, 65, 92, 104, 117, 137, 139, 170, 171, 173, 174, 175, 177, 179, 185, 202, 271, 341, 377, 378, 382, 413, 456
 Côte d'Ivoire, 158
 Coulibaly Yaya, 145
 Craig Edward Gordon, 19, 29, 34, 435, 439, 459

Craig Helen, 439
Crampon Maurice, 289
Craon Pierre de, 216, 217
Créations mythiques (Humains ou marionnettes), 10, 110, 127, 131, 132 à 138, 148 à 151, 154, 165, 312, 314, 324, 325, 327, 328, 334 à 346, 347 à 350, 352 à 355, 382, 383, 384, 461, 469
Cristobal Pulchinela don, 7, 297, 430, 431, 432, 447, 455
Croce Benedetto, 426
Cuisinier Jeanne, 108, 112, 113, 114
Culture des shamans, 1, 10, 16, 17, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 37, 38, 39, 62, 64, 66, 70, 72, 81, 83, 87, 111, 120, 121, 123, 128, 131, 139, 165, 169, 172, 177, 186, 188, 189, 190, 210, 218, 219, 236, 237, 243, 244, 297, 309, 315, 316, 320, 324, 338, 340, 343, 347, 450, 455
Cusak John, 30, 31, 32, 33
Cylon, 184

D

Dalang i made sidia, 116, 118, 119, 120
Dali Salvador, 35
Dame Li, 58
Damianakos Stathis, 93
Dante, 234
Dard Frédéric, 335
Darkowska Olenka, Nidzgorski Denis, 123, 130, 137, 143, 147, 152, 155, 156, 157
Darwin Charles, 305, 369
Dauby Jean, 290, 291
Daumier Honoré, 374
David-Neel Alexandra, 48
Dawson Alain, 291
Dedet Christian, 135
Delacroix Eugène, 364
Delcourt Marie, 18
Delmotte Bruno, 291
Delouche Gilles, 101
Démosthène, 187
Depero Fortunato, 426, 427, 471
Descartes René, 173
Deschamps Eustache, 277
DesRuisseaux Pierre, 353
Detienne Marcel, 185
Devereux Georges, 190, 191, 192, 193
Dewey John, 63, 64
Di Stefano Giuseppe, 250
Diaz Cameron, 30
Dodds Eric Robertson, 181, 183, 184, 189, 191
Donville F. de, 294
Dorvigny, 287
Dranem, 5
Dreyfus Alfred, 370
Du Guesclin Bertrand, 226
Du Halde Jean-Baptiste, 90, 91
Dubuisson Daniel, 452, 453
Dubus Arnault, 94
Duflot Colette, 456
Dufournet Jean, 254, 255

Dulaure Jacques-Antoine, 273, 274, 275, 281, 282, 291
Dumezil Georges, 1, 18, 451
Dumont Pierre, 286
Dupont Florence, 103, 171, 204
Durkheim Emile, 314
Duverger Christian, 356, 357
Dyonisos, 182, 183, 194, 195, 239, 296, 299

E

Effigie, 20, 26, 51, 58, 85, 137, 321, 359, 361, 383, 423, 430, 459, 464, 467, 469
Egypte, 89, 145, 190, 292, 309
Ekue Folly, 125
Eliade Mircea, 16, 38, 54, 60, 71, 72, 124, 163, 183, 184, 189, 315, 452, 453
empedocle, 179, 180, 18
Empereur Jaune, 40
Enfance, 8, 9, 30, 135, 149, 152, 153, 154, 155, 201, 202, 237, 259, 277, 278, 295, 296, 297, 337, 358, 363, 365, 404, 418, 419, 424, 455, 456
Ephialtes, 180
Ephore, 187
Epinemide, 185
Epouvantail, 5, 6, 6, 8, 15, 25, 137, 157, 158, 201, 202, 203, 205, 273, 278, 288, 292, 293, 295, 297, 298, 300, 310, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 354, 355, 361, 362, 434, 4509, 455
Er le Pamphilien, 189
Espagne, 52, 247, 423, 433, 447
Esperpento, 434
Esprits, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 24, 34, 35, 47, 48, 50, 104, 125, 127, 131, 133, 144, 145, 155, 162, 164, 165, 166, 174, 175, 176, 179, 297, 304, 308, 314, 315, 316, 317, 324, 326, 378, 379, 389, 450, 451, 453, 454, 461, 464, 467, 468, 471, 472
Esterle Jeanne, 284
Estermann Carlos, 155
Ethiopie, 163
Etuk Uyo Akpan, 469
Euripide, 194, 195, 201
Europe, 3, 5, 7, 8, 9, 90, 152, 160, 204, 207, 273, 274, 304, 328, 357, 423
Eurydice, 181
Extase, 51, 71, 184, 185, 186, 189, 315, 316, 340, 418, 456

F

Fan Pen Chen, 89, 90, 91
Fantômes, 8, 24, 55, 79, 92, 114, 150, 173, 201, 202, 205, 211, 220, 235, 252, 269, 293, 300, 374, 418, 428, 434, 455, 456
Fauliot Pascal, 461
Favreau Anaëlle, 130
Fêtes agraires et "entrées" dans les villes, 143, 158, 159, 207, 209, 215, 219, 227, 229, 230, 236, 240, 245, 247, 260, 271, 340, 443
Figure, 2, 3, 4, 18, 19, 20, 21, 27, 34, 123, 159, 259, 293, 361, 379, 383, 384, 423, 430, 437, 448, 455, 458, 459, 467, 471
Fischmann Patrick, 461
Flamel Nicolas, 289
Flaubert Gustave, 364, 371, 375
Foley Kahty, 115, 116, 119
Folgore Luciano, 426

Foulc Thieri, 135
Fournel Paul, 284, 285
France Anatole, 424
France du Nord, 101, 104, 208, 211, 223, 227, 245, 261, 262, 268
France, 7, 31, 89, 91, 118, 145, 160, 170, 245, 252, 273, 366, 390, 423
François I^e, 234
Frobenius Léo, 163
Froissart Jean, 219, 230, 232, 290
Fromaget Michel, 165
Fuxi, 56

G

Gabon, 136, 137, 138, 147, 157, 160, 166
Gall Franz Joseph, 368, 373
Gambinus, 278, 279
Gandersheim Roswitha de, 424
Gandhara, 35, 47
Ganelon, 221
Garcia Lorca Federico, 7, 296, 297, 430, 432, 433, 447, 448, 455
Garella Nanni, 436
Gargantua, 284
Gascar Pierre, 214, 215, 216, 217, 219, 225, 228, 229, 235
Gengis Khan, 61
Gepetto, 6, 15, 20, 30, 131, 310, 325, 334, 335, 336, 337, 385
Gervais André-Charles, 21, 22, 70, 459
Ghana, 140, 156, 166
Ghelderode Michel
Gigogne, 7, 431
Gilles Annie, 434
Gillison Gillian, 311, 312, 313
Gimbutas Marija, 307
Ginzburg Carlo, 243, 299, 338, 339, 455
Godelier Maurice, 329, 330, 331, 332, 362
Goethe Johann Wolfgang von, 91, 368
Golem, 26, 310, 328, 346 à 350, 361, 455
Gommez David, 432, 433
Goossaert Vincent, 68
Gougaud Henri, 324, 461
Gouron Pierre, 330
Goya Francisco, 434
Grandville Jean-Jacques, 374
GraneT Marcel, 37, 174
Graziani Maximilien, 5, 336
Grazioli Cristina, 344
Grèce, 14, 24, 113, 125, 169, 171, 173, 187, 204, 233
Griaule Marcel, 130, 447
Griban Arnould, 223
Grise Jean de, 267, 270
Gu JieganG, 46, 89, 90
Guan Yu, 54
Guandong, 55
Guanyin, 35, 47, 48, 74
Guenole (Gwenolé, Guenolé, Guignolet, Guignefort...), 9, 20, 25, 99, 273, 274, 277

Guentleur Auguste, 286
Guerreiro Viegas, 159
Guerritore Monica, 436
Guignol, 7, 9, 20, 25, 74, 126, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 299, 301, 334
Guillaume le Conquérant, 225
Guillemin Alain, 23
Guinee, 140, 148, 156, 158
Gvozdeva Katia, 246

H

Haber Alessandro, 436
Hadés, 295
Hainceville Catherine de, 229
Hamayon Roberte, 306, 325, 453
Hampate Bâ Amadou, 459
Hanberland Eiké, 163
Harlequin, 337, 38
Harmand Jean-Baptiste, 282
Hausmann (baron), 125
Hécart Gabriel, 290, 292
Héduin Frederic, 53
Heers Jacques, 208, 211, 212, 240, 244, 245, 257, 258, 259, 260
Helgesen Anne, 439
Hemmet Christine, 87, 93, 94, 96, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108
Henri V, 214, 215, 234, 235
Héphaistos, 180
Héra, 180
Hergé, 291
Hermés, 295
Hérodote, 187
Hesse Hermann, 70
Hobart Angela, 114
Homère, 182
Houdart Dominique, 23, 473
Hu Feng, 46
Hu Shi 46, 63
Hume David, 311
Hundertwasser Rand Harry,
Huxley Francis, 17, 316
Hwangdi Qin Shi, 37, 40

I

Ibn Battuta, 126
Images mentales, 303, 317, 318, 326, 464, 465, 472
Inde, 45, 87, 89, 90, 124, 190, 316, 440, 455
Indonesie, 2, 15, 24, 87, 88, 108, 114, 115, 119, 120, 121
Initiation, 15, 20, 112, 113, 114, 139, 150, 153, 154, 180, 193, 250, 310, 323, 328, 329, 333, 461, 469, 470
Ionesco Nae, 452
Iran (ex Perse), 89, 90, 188
Isabeau de Bavière, 211, 217, 219, 225, 226, 231, 247, 262
Italie, 245, 328, 440

Ivernel Philippe, 440, 441

J

Jacquard Albert, 307, 308, 310, 458
Jacques (Lille), 74
Jacquot Jean, 231
Janco Marcel, 428
Japon, 42, 47, 63, 190
Jarry Alfred, 35, 427
Jean de Berry, 220,
Jean le Bon, 216
Jeanne de Bourbon, 216
Jeanne de France, 216
Jeu (double jeu), 35, 125, 258, 328, 387, 402 à 422, 454, 457, 458
Jeu, 2, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 19, 20, 23, 25, 27, 28, 34, 54, 55, 57, 61, 64, 67, 68, 70, 71, 78, 80,
102, 103, 104, 113, 114, 120, 121, 129, 154, 155, 163, 164, 170, 240, 243, 244, 245, 257, 263, 303,
308, 322, 328, 329, 371, 375, 387, 414, 418, 419, 454, 458, 464, 467
Jodogne Omer, 253
Jonze Spike, 28
Josserand Laurent, 286
Jouaux Catherine, 137
Juifs (en dehors de la réalité nationale israélienne), 26, 310, 328, 349, 350, 361, 455,
Jullien François, 37, 176, 177
Jung Carl Gustav, 316
Jurkowski Henryk, 135
Juvenal des Ursins Jean, 217

K

Kahn AXEL, 304
Kahn Ruth, 440
Kaige Chen, 90
Kala, 116, 117
Kanlanfei Danaye, 133, 161
Kant Emmanuel, 64
Kantor Tadeusz, 51, 468, 469
Kasperl, 74, 431, 440, 441, 442
Kelantan (voir Malaisie)
Kenya, 90, 155
Khara- gyrgan, 460
Karagheuz, 51, 75, 76, 145
Kleist Henrich von, 424
Koopmans Jelle, 241, 243, 244, 249, 250
Koulekpató Michel, 125
Kourouma Jacques, 148
Kulibali Budagari, 127
Kumanthong, 104
Kwo (Guo), 75, 85, 323

L

La Cerise, 20, 125, 334, 335
La Halle Adam (de), dit le Bossu, 8, 259, 268, 288

Labouret Henri, 166
Laburthe-Tobra Philippe, 137
Lacariere Jacques, 487
Lacroix Paul dit P L. JACOB, 289
Lallemand Suzanne, 155
Lambert Eugène, 379, 381
Lambroso Cesare, 368
Lancelot, 231
Lancre Pierre de, 243
Landsberg Herrade de, 265
Lao tseu, 37
Laude F, 257
Laufer Berthold, 90, 91
Lavater Johann Kaspar, 367, 368, 370, 371, 373, 428
Lavia LUCIA, 436, 437
Lazaro François, 474
Le Bœuf Patrick, 438
Le Dru Elisabeth, 66
Le Moal Guy, 166
Le Quellec Jean Loïc, 162, 163 Léger Fernand, 429
Leiris Michel, 130, 163, 44
Lem Stanislas, 131, 350, 351
Lemercier de Neuville Louis, 1, 11, 12, 13, 376, 381, 463, 471
Lescot Jean-Pierre, 474
Lévi Jean, 37, 63, 64, 178
Lévi-Strauss Claude, 71, 330, 451, 458, 468, 469
Lewis-Williams David, 123, 163, 306
Li (Monsieur Li), 462, 464
Li Baï, 41
Li Zheou, 64, 65
Li Zhi (Li Zhuowu), 41
Lil Zhiguan, 175
Lie-tseu, 37, 89, 462
Lituanie, 340
Liu Jilin, 58, 61, 74, 87, 89
Lottin Alain, 261
Louis d'Orléans, 216, 225, 226, 228, 232, 233
Louis XIV, 221
Louis XV, 381
Louis XVI, 381
Louis XVIII, 366
Lounatcharsky Anatoli, 444
Lourenco Edwardo, 321
Lybie, 163

M

Mac Cormick John, 438
Magie, 9, 10, 19, 26, 48, 58, 59, 63, 66, 71, 90, 97, 98, 102, 104, 105, 107, 109, 114, 115, 125, 132, 136, 139, 144, 166, 170, 177, 180, 181, 183, 185, 187, 188, 190, 211, 217, 228, 244, 265, 295, 297, 298, 313, 334, 341, 344, 359, 371, 384, 418, 457, 460, 469
Magnin Charles, 288, 289, 291, 397
Mahieu Paul, 291

Maïa, 295
 Maïakovski Vladimir, 443, 444, 446, 447
 Mairon Ernest, 75, 373
 Maîtres du désordre, maîtres du jeu, 5, 10, 12, 13, 19, 69, 80, 81, 84, 95, 107, 132, 170, 181, 193, 308, 315, 322, 329, 337, 341, 344, 352, 364, 387, 405, 407, 415, 419, 431, 451, 452, 453, 460, 461, 463, 466, 472
 Malaisie, 24, 87, 94, 108, 111, 112, 114, 119, 120, 121, 328
 Malawi, 152
 Mali, 126, 128, 147, 166, 203
 Malkovich John, 30, 32, 33, 34, 435
 Manganeli Giorgio, 337, 343
 Mangefeu, 335, 337, 344
 Mannequin, 4, 6, 8, 25, 58, 137, 141, 142, 153, 157, 159, 160, 258, 269, 278, 287, 292, 293, 294, 298, 300, 333, 358, 359, 361, 380, 467, 468, 469
 Manoll Michel, 3
 Mao Zedong (Mao Tse Tong) 46, 49
 Marcel Etienne, 216
 Marguerite de Bourgogne, 230
 Marie (mère du Christ), 8, 239, 288
 Marinetti Filippo Tommaso, 426, 447, 471
 Marion la Pautarde, 288
 Marmousets et marottes, 8, 26, 88, 140, 151, 157, 214, 257, 273, 288, 292, 293, 294, 300, 310, 333, 334, 338, 455
 Maroc, 163
 Martin Michaël, 180
 Marx Karl, 64, 447
 Maspero Henri, 175
 Mauss Marcel, 309, 312, 314
 Maxine, 30
 Mazarin, 221
 MC Cormick John,
 Meckenem Israël von, 248
 Méditerranée (pays bordés par la), 87
 Megare, 184
 Mélanpous, 182, 183
 Ménard Philippe, 268
 Mécéus, 41, 42, 52
 Merceron Jacques E., 275, 276, 277, 280, 282, 283
 Messiant Jacques, 210
 Metin And, 101
 Meuli Karl, 183
 Meyerhold Vsevolod, 444
 Meyrink Gustav, 349
 Michel Jean, 249
 Michelet Jules, 235, 290
 Michonnet Jean, 135
 Middleton, 437, 438
 Milan Valentine de, 217
 Ming (dynastie), 65
 Molière, 459
 Molinet Jean, 277, 278
 Monteil Charles, 127
 Mort, 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 13, 20, 24, 27, 30, 50, 54, 58, 92, 93, 109, 123, 127, 132, 135, 140, 141, 142, 160, 211, 301, 341, 355, 358, 370, 371, 410, 422, 427, 437, 463
 Mourguet Laurent, 25, 281, 284, 285, 286, 287

Mouton Eugène, 5, 29, 335
Mozambique, 155, 156, 160
Mussolini Benito, 426
Mythes, 1, 3, 4, 5, 14, 20, 22, 24, 26, 40, 41, 57, 61, 71, 74, 85, 102, 127, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 123, 128, 131, 140, 148, 150, 153, 162, 167, 181, 182, 310, 311, 313, 315, 323, 325, 328, 331, 339, 347, 360, 374, 388, 423, 447, 455, 458, 467, 469, 470

N

Nadel S.F., 163
Nang Kan, 101
Napoleon III, 125, 366
Narby Jérémy, 17, 316
N'diaye Francine, 130
Nelson Ida, 280
Nepal, 107, 190, 453, 454, 474
Nicholson Shirley, 324
Niger, 133, 144, 163
Nigeria, 132, 133, 144, 146
Niolo Kazadi, 151
Noll Richard, 316, 463, 464, 471
Notre Aîné Fils du Maître, 77
Nouvelle Guinée, 6, 8, 15, 17, 26, 108, 112, 303, 310, 311, 323, 326, 328
Nuwa, 56
Nzambé 138, 139, 160

O

Obraztsov Sergeï, 445
Ogodei, 89
Oiseaux, chants d'oiseaux, plumes d'oiseaux, 14, 126, 127, 128, 133, 145, 147, 157, 170, 172, 177, 182, 183, 184, 191, 202, 203, 245, 292, 293, 295, 301, 308, 312, 331, 333, 334, 343, 357, 418, 434, 440, 446, 447, 470
Olender Maurice, 18
Oliva Martin, 52
Oliver William; 433
Ombres, 20, 25, 40, 46, 52, 58, 60, 61, 77, 81, 83, 84, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 106, 114, 117, 120, 172, 173, 205, 211, 218, 321, 323, 326, 388, 403, 457
Onofrio Jean-Baptiste, 286
Orphée, 18
Ouvrard Eloi, 335

P

Padoux André, 115, 120
Pandore, 180
Pantins, 4, 15, 20, 125, 158, 322, 334, 338, 342, 343, 354, 455
Parusha, 51
Pasquier Etienne, 289
Passos Alexandre, 455
Paul II, 261
Pawlik Jacek Jan, 134
Penczak Christopher, 342
Penso Jean-Luc, 462, 463

Penthée, 194
 Pernoud Régine, 223
 Perrin Michel, 474
 Perséphone, 181
 Pessoa Fernando (et ses hétéronymes, Bernardo Soares Alvaro de Campos...), 26, 303, 310, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 326, 464, 465
 Petrouchka, 74, 431, 442, 444, 446
 Phèdre, 191, 192
 Philip Bruno, 94
 Philippe le Hardy, 220, 221
 Philipon Charles, 368
 Picon-Vallin Béatrice, 442, 444
 Pierard Z-J, 292, 293
 Pimpaneau Jacques, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 48, 54, 55, 58, 81, 82, 83
 Pindare, 93, 191
 Pinocchio, 5, 15, 20, 26, 125, 160, 325, 328, 334, 335, 336, 337, 338, 343, 344, 346, 348, 350, 361, 455
 Plassard Didier, 19, 426, 427, 428, 435
 Platon, 24, 34, 44, 169, 173, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 201, 202, 204
 Plotin, 173
 Polichinelle, 6, 51, 71, 81, 146, 278, 285, 286, 295, 380, 381, 431, 440, 470
 Poncelet, 262
 Popol Vuh, 352, 353, 355, 358, 362
 Portugal, 303, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 326, 455, 472
 Poupeye Camille, 75
 Poupon Alfred, 150
 Prampolini Enrico, 425, 471
 Press Percy Jr, 146
 Protheses, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 15, 22, 52, 336, 423
 Proto théâtre, rêve de théâtre, théâtre intime, 7, 8, 15, 20, 136, 150, 157, 166, 199, 200, 211, 213, 220, 246, 249, 251, 256, 257, 258, 266, 270, 294, 297, 299, 300, 311, 313, 321, 322, 323, 333, 349, 350, 351, 434, 452, 464, 465, 472
 Psychopompe, 16, 17, 48, 60, 81, 106, 131, 162, 166, 170, 180, 196, 218, 237, 241, 295, 297, 347, 360, 450, 456, 467, 469
 Psychotropes, 186, 315, 317
 Pulcinella, 74, 431
 Punch, 74, 297, 380, 431, 470
 Pygmalion, 35, 138
 Pythagore, 173, 188

Q

Qi (du Nord, dynastie), 76
 Qing (dynastie), 74
 Queneau Raymond, 320

R

Rabbi loeb, 348
 Rabelais François, 307
 Rachid Ad-Din, 89
 Raden Galoh, 109
 Raden Ino, 109
 Radiante, 426

Raponda-Walker André, 136
 Rassers, 112, 113
 Rault Lucie, 43, 77, 78, 80
 Recoing Alain, 21, 22, 67
 Régénérescence, 1, 2, 9, 11, 27, 51, 52, 77, 87, 123, 125, 143, 158, 160, 180, 202, 218, 231, 233, 236, 248, 269, 296, 299, 307, 309, 310, 313, 316, 360, 431, 448, 455, 467, 470
 Reinoso Diego, 352
 Renan Ernest, 374
 Ribí Hana, 439
 Richard Léopold,
 Richard Louis, 432
 Richelieu, 221
 Ridet Philippe, 435
 Rimbaud Arthur, 307
 Rire, 9, 25, 92, 94, 97, 98, 100, 102, 114, 121, 142, 146, 147, 150, 160, 202, 207, 226, 248, 250, 261, 262, 263, 270, 271, 273, 276, 277, 280, 285, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 370, 389, 403, 413, 418, 420, 422, 431, 442, 444, 446, 464
 Rite d'exorcisme, de purification et de guérison, 4, 8, 14, 16, 18, 20, 23, 24, 25, 35, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 65, 66, 67, 68, 77, 78, 79, 82, 85, 87, 88, 90, 92, 95, 96, 107, 110, 112, 116, 118, 155, 164, 170, 177, 183, 184, 186, 188, 192, 193, 194, 195, 201, 203, 209, 213, 228, 235, 238, 239, 241, 277, 315, 316, 328, 331, 332, 388, 403, 417, 418, 420, 422, 423, 428, 431, 434, 444, 446, 447, 448, 452
 Rites de fécondité et de fertilité, 4, 6, 8, 9, 18, 20, 23, 24, 25, 35, 57, 58, 65, 87, 90, 91, 92, 97, 107, 110, 128, 133, 147, 151, 153, 155, 157, 158, 159, 198, 208, 239, 243, 244, 271, 273, 281, 282, 292, 296, 298, 299, 300, 301, 328, 329, 338, 339, 340, 343, 358, 359, 360, 430, 431, 434, 437, 444, 446, 448, 450, 453, 455
 Rites funéraires, 2, 4, 5, 10, 14, 16, 18, 20, 23, 24, 25, 35, 48, 53, 58, 65, 66, 68, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 96, 107, 110, 124, 128, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 157, 158, 170, 172, 177, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 201, 215, 297, 315, 338, 340, 352, 359, 360, 423, 447, 450, 452, 467, 470
 Rituels de théâtre, 336, 383, 387, 388, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 444, 446, 447, 450, 451, 456, 458
 Rivera Diego, 443
 Roi Arthur, 219
 Roland, 221
 Roms (tziganes, gitans...), 145, 295
 Rosita (Doña), 7, 431
 Röthlisberger Pierre, 342
 Rothschild Jean de, 249
 Rouget Gilbert, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 204,
 Roumeguere Pierre, 155
 Roumeguere-Eberhardt Jacqueline, 155
 Rouse Michel, 207, 263, 264, 265, 267, 269, 272, 271
 Rubens Pierre Paul, 368
 RUSI (ermite), 96, 97, 98, 99, 105
 Russie, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 4732,
 Rwanda, 158

S

Sachs Kurt, 246
 Sahagun Bernardino de, 58, 355, 356
 Saint Alivergaut, 280
 Saint Bidault de Cullebute maître, 279
 Saint Billouart, 277
 Saint Eustache, 219

Saint Hubert, 219
 Saint louis, 229
 Saint Marc, 238
 Saint Pansart (Saint Pansard, Crevard...), 275, 278, 279, 284
 Saint Paul, 173
 Saint Souffrant, 257
 Sainte Cheville de Masconnois, 280
 Sales Anne de, 107, 454, 474
 Sallée Pierre, 138
 Sand George, 19, 26, 27, 202, 342, 363, 364, 365, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 385, 458, 462, 464
 Sand Maurice, 19, 26, 363, 364, 365, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 462, 464
 Sartre Jean-Paul, 370
 Savoisy Philippe de, 225, 227
 Savorgnan de Brazza Pierre, 135
 Scène, 25, 207, 226, 263, 264, 265, 267, 270, 406, 408, 420, 430, 453
 Schaeffner André, 130, 147, 150
 Schipper Kristofer, 49, 52
 Schmitt Jean-Claude, 276
 Schoffeleers Matthew, 153
 Schreyer Lothar, 428
 Secret, 24, 123, 127, 128, 129, 135, 139, 140, 146, 147, 149, 150, 165, 167, 295, 362, 388, 418, 450, 457, 461, 467, 469
 Sedaine Michel-Jean, 395, 399
 Seignolle Claude, 283
 Semar, 109, 110, 114, 117
 Senghor Maurice Sonar, 128
 Senouvo Agbota Zinsou, 133
 Serandjo, 110
 Sexualité, 1, 30, 102, 104, 105, 109, 117, 123, 142, 144, 147, 154, 180, 181, 182, 183, 232, 260, 276, 295, 301
 shakespeare William, 105, 215, 234, 235, 236, 250, 262,
 Shang (dynastie), 63
 Shao Weng, 58
 Sibérie, 39, 124, 162, 190, 316, 324, 453, 473
 Sidia Dalang, 451
 Sillans Roger, 136
 Simon Alfred, 263
 Singer Isaac Bashevis, 348
 Socrate, 189, 195
 Sojcher Jacques, 304, 308
 Soko B.J., 152
 Soleillet Paul, 126
 Somalie, 163
 Song (dynastie), 46, 61, 65
 Soudan, 163
 Souffle vital, 15, 19, 34, 146, 172, 173, 175, 177, 276
 Spiritualité et soi occulte, 4, 6, 9, 14, 97, 124, 172, 173, 176, 189, 191, 209, 361, 425, 431, 446, 447, 453, 464
 Staline Joseph, 443
 Stenterello, 342, 365
 Sue Eugène, 365, 368
 Suharto, 116

Suisse, 259, 340
Sumberg Samuel Leslie, 244
Sun Kaïdi, 53
Sun Yat-Sen, 47
Sundjata, 150
Sur-marionnette, 4, 34, 423, 435, 437, 438
Symboles de fécondité, 5, 6, 7, 9, 75, 99, 100, 124, 151, 180, 232, 233, 249, 277, 280, 282, 283, 287, 292, 295, 297, 298, 299, 301, 331, 333, 342, 343, 431, 432, 450, 457, 462

T

Tabucchi Antonio, 321
Taiwan, 55, 78,
Talbot Percy Amaury, 132
Tang (dynastie), 42, 43, 61, 76, 81
Tanner R.S., 163
Tanzanie, 140, 155, 163
Taohua Nu, 79
Tchad 144, 147
Tchantches, 74, 335
Tcheou (dynastie), 66
Tchéquie (Prague), 26, 52, 129, 328, 348
Tchouang-tseu (Zhuangz, Maître Tchouang), 37, 41, 47, 64, 93, 175, 176, 178, 179, 319
Tempesti Fernando, 342
Terry, 438
Tessari Roberto, 346
Thaïlande (ex Siam), 7, 24, 87, 88, 93, 94, 95, 101, 106, 107, 108, 110, 114, 120, 121, 328, 450
Thalés, 18
Théocrite, 202
Théorème, 1, 18, 19, 25, 26, 28, 87, 199, 305, 449, 455
Thiers Adolphe, 366
Thoraval Joël, 63, 65
Tillier Bertrand, 383
Tiresias, 182, 18
Toboji Centa, 127
Togo, 133, 161
Toneli Jean, 287
Tong Jingxin, 90
Transe, 24, 41, 11, 159, 163, 164, 167, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 315, 316, 318, 325, 357, 404, 451, 453, 454, 458
Transgression, 6, 23, 29, 53, 84, 145, 193, 227, 240, 260, 285, 297, 329, 331, 332, 359, 388, 419, 461, 467, 468
Transition, transmission, 10, 11, 12, 13, 23, 27, 310, 465, 469, 471
Trefeu Etienne, 5, 336
Trotsky Léon, 443, 445, 446
Turas, 109
Turquie, 89, 101, 145, 246

U

Ubu, 427

Urbain IV, 213
Valle-Inclan Ramon, 430, 433, 434, 448
Van Gennep Arnold, 17, 230, 292, 293
Vansina Jan, 163
Vernant Jean-Pierre, 171, 200, 201, 202, 205, 456
Vigneulles Philippe de, 249
Villon François, 234, 288
Visan Tancrede de, 285
Vitalis, 256, 323
Vitebsky Piers, 316
Voix des morts (instruments, sifflet-pratique...), 11, 12, 20, 25, 69, 81, 89, 124, 136, 137, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 192, 202, 203, 205, 295, 297, 331, 334, 364, 409, 419, 428, 433, 440, 444, 446, 454, 457, 470
Voyages, vols et véhicules, 13, 14, 17, 18, 19, 23, 25, 32, 51, 60, 72, 74, 105, 106, 123, 124, 162, 165, 170, 178, 179, 184, 185, 190, 218, 308, 312, 338, 345, 347, 360, 366, 388, 429, 450
Vuillermé-Dunand Victor-Napoléon, 286, 287

W

Wagner Frits A, 114
Wailly Jacques de, 289
Waldo Christian, 365, 376
Wang GuoWEI, 46
WEN YIDIO, 46
WIDMAN R; 143
Wilde, Oscar, 35, 36
Wudi, 53

X

Xenophon, 187, 191
Xiang Gong, 79

Y

Yangling, 53
Yen Houei, 178

Z

Zalmoxis, 181
Zeus, 180
Zhang Taiyan, 63
Zhao Xuantan, 55
Zheng Chantal, 39
Zheng He, 88, 89, 90
Zheng Zhenduo, 45, 46
Zhong Kui, 48, 55
Zhou (dynastie), 63
Zhou Gong, 79
Zhou Yang, 46
Zhuang Yu, 4

BIBLIOGRAPHIE PAR CHAPITRE

Introduction

- BECKETT Samuel *L'Innommable*, Editions de Minuit, 1953
- BENSKY Roger Daniel, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette* Librairie A.G. Nizet, 1971. Deuxième édition par Librairie A.G. Nizet, 2000
- CENDRARS Blaise, *La Main coupée* (1946), *Œuvres complètes*, tome 10, Club français du livre, 1970
- CENDRARS Blaise, "Blaise Cendrars vous parle...", (Propos recueillis par Michel Manoll) *Œuvres complètes*, tome 13, Club français du livre, 1971
- CENDRARS Blaise, "Théâtre des mains", *Die Action* (1911) Texte publié et traduit par Didier Plassard dans *Les mains de lumière*, édit. IIM, 1996
- CHESNAIS Jacques, "Les Marionnettes" *Opéra, Ballet, Music-hall dans le monde*, N° IV, Institut Int. du théâtre, 1955
- COLLODI Carlo, *Storia di un burattino*, (1883), *Les Aventures de Pinocchio*, Le Livre de Poche, 2003. Trad. comtesse de Gencé.
- CRAIG Edward Gordon, in la revue *The mask*, 1908. (Cité par Didier Plassard, *Les mains de lumière*, édit. IIM). Trad. Pierre-Yves Lasselin
- DALI Salvador, *Les Cocus du vieil art moderne*, Grasset et Fasquelle, 1956
- DUMEZIL Georges, "les Festins secrets de Georges Dumezil" (entretien 1983) in *Race sans histoire*, Maurice Olender, Galaade Editions, 2005
- ELIADE Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, (1951), Payot, 2006
- GARCIA LORCA Federico, *Retablillo de Don Cristobal* (1931), *Le Jeu de don Cristobal*, Gallimard, Théâtre complet, T.2. Trad. Delvoye, 1983
- GERVAIS André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, éd. Bordas, Paris, 1947
- GUILLEMIN Alain, *Le Jeu du shaman à plume, à gaine, à tige, à fils et d'ombre ... à travers les cultures de Chine*, mémoire de master 2 en Etudes Théâtrales, juin 2008, Lille3
- HOUDART Dominique, *Les Rituels de la marionnette*, Rencontres de Gadagne, Musée Gadagne, 2004
- HUNDERTWASSER (RAND Harry), *Hundertwasser*, edit. Benedikt Taschen, 1991
- JARRY Alfred, *L'Amour absolu* (1899), Editions Mille et une Nuits, 2001
- JONZE Spike, *Being John Malkovich*, USA (1999) avec John Cusack, John Malkovich, Cameron Diaz
- LA HALLE Adam de, *Le Jeu de Robin et Marion*, Bibliothèque médiévale 10/18, 1982. Texte traduit et présenté par Claude-Alain Chevallier
- LEMERCIER DE NEUVILLE Louis, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, ed. Calmann Lévy, Paris, 1892
- MOUTON Eugène, *L'Invalide à la tête de bois* (1887) Marabout, 1975

RECOING Alain, *Les Marionnettes*, conférence inédite au Théâtre Sarah Bernhardt, 10 avril 1963

SAND George, *L'Homme de neige* (1869), édit. Aurore, 1993

VAN GENNEP Arnold, "De l'emploi du mot chamanisme", *histoire des religions*, 1903, vol. XLVII, N°1. (Cité par Jeremy Narby et Francis Huxley in *Chamans au fil du temps*, Albin Michel, 2002)

WILDE Oscar, *Aphorismes*, Mille et une nuits, 1995. Trad. Bernard Hoepffner

I- Jouer les dieux

ALLETON Viviane, "l'écriture chinoise : mise au point", *La Pensée en Chine*

ANONYME, *Tcheou-Li ou rites des Tcheou*, Imprimerie Nationale, 1851. Trad. Edouard Biot. Version numérique par Pierre Palpant, collection Les chroniques des sciences sociales.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Quadrige PUF, 2001

BILLETTER Jean-François, *Etudes sur Tchouang-tseu*, Ed. Allia, 2006. (chapitre "Confucius : l'enigme")

BONNARD Marc, LE DRU Elisabeth, *Les Rituels de mort dans la Chine ancienne, Dynastie des Tcheou, 700 à 2000 av. J.C .*, Dervy-livres, Paris, 1986

CHENG Anne, (sous la direction de), *La Pensée en Chine aujourd'hui*, Gallimard, 2007

CHU XIAOQUAN, "Identité de la langue, identité de la Chine", in *La Pensée en Chine aujourd'hui*, Gallimard, 2007

DAVID-NEEL Alexandra, *Immortalité et réincarnation* (1961), édition du Rocher, 1961

GOOSSAERT Vincent, "L'Invention des religions en Chine moderne", in *La Pensée en Chine aujourd'hui*, Gallimard, 2007

HEDUIN Frédéric, catalogue de l'exposition *Marionnettes et ombres chinoises*, Théâtre d'Animation Picard, 2000

KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort* (1977), édit. L'Age d'Homme, 2004

LEVI Jean, *Confucius* (2002), Albin Michel, 2003

LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Plon (1962), Agora Pocket, 1990

LI KI, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*. Imprimerie de la Mission Catholique Ho-Kienfou, 1913. Trad. S Couvreur

LI ZEHOU, *Shuo ruscue sigi* (sur les quatre périodes du confucianisme), in *Yuandao*, 6, 2000. (cité par Joël Thoraval, "La Tentation pragmatique, dans la Chine contemporaine", in *La Pensée en Chine aujourd'hui* sous la direction d'Anne Cheng, Folio, essais chez Gallimard, 2007).

LIU JILIN, *Le Théâtre d'ombre chinois*, ed. Aurore, 1988. (Traduction anonyme)

OLIVA Martin, *La Tombe du paléolithique supérieur de Brno II, une contribution aux origines du shamanisme*, Archéologicke rothledy XLVIII, Prague, 1996

PIMPANEAU Jacques ANEAU, *Chine. Histoire de la littérature* Ed. Philippe Picquier (1989), 2004

PIMPANEAU Jacques, *Chine, Mythes et Dieux* (1995), Editions Philippe Picquier, 1999

PIMPANEAU Jacques, *Des poupées à l'ombre, le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Univ. Paris VII, Centre de publication Asie Orientale, 1977

- PIMPANEAU Jacques, lettre à Alain Guillemin, 28 avril 2011
- POUPEYE Camille, *Le Théâtre chinois*, Paris-Bruxelles, Ed. Labor, 1933
- RAULT Lucie, " Marionnettes et rituels en Chine" in *Les Mythes de la marionnette*, Puck, éd. de l'Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, nov. 2011, n°16
- RAULT Lucie, *Musiques de la tradition chinoise*, Cité de la Musique, Actes Sud, 2000
- SCHIPPER Kristofer, *La Religion de la Chine, La tradition vivante*, Fayard, 2008
- SUN KAIDI, *Kuilei xi Kaoyuan* (sur l'origine du théâtre de marionnette), Shangaï, 1952
- Anonyme, *Tcheou-Li ou rites des Tcheou*, trad. Biot, Paris, 1851
- THORAVAL Joël, "La Tentation pragmatiste dans la Chine contemporaine", in *La Pensée en Chine aujourd'hui*, sous la direction d'Anne Cheng, Gallimard, 2007
- ZHENG Chantal, *Mythes et croyances du monde chinois primitif*, Payot, 1989
- ZHENG ZHENDUO, *Histoire illustrée de la littérature chinoise*, Renmin wexue chubanshe, Pékin, 1982

II- Siam, Malaisie, Indonésie : le rire, le sexe et le sacré

- BOYLE John Andrew, *The Successors of Genghis Khan*, New-York, Columbia University Press, 1971
- BRANDON James, *Thrones of Gold in Hawai*, University of Hawai Presse, 1970
- CUISINIER Jeanne, *Le Théâtre d'ombres à Kelantan*, NRF Gallimard, 1957
- DE SALES Anne, *Je suis né de vos jeux de tambours. La religion shamanique des Magar du Nord*. Société d'ethnologie, 1991
- DELOUCHE Gilles, *Méthode de thai*, Lasiathèque, coll langues et monde, 1988.
- DUBUS Arnaud, *Thaïlande, histoire, société, culture*, La Découverte, Paris, 2011
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier Libelles Flammarion, 2007
- FAN PEN CHEN, *Ombres et mythes*, Puck N° 14, Institut International de la Marionnette, 2006
- FOLEY Kahty, *The Origin of Kala : a Sundanese Wayang Golek Purwa Play by Abah Sunarya and Gamelan Giri Harja 1*. Asian Theatre Journal, 18, 1, 2001
- FOLEY Kathy, "Maîtriser le macrocosme. Le wayang indonésien "et " l'Origine de Kala"., *Puck*, n° 14, 2006, Ed. de l'I.I.M
- HEMMET Christine *Un Théâtre d'ombres vivant : le nang talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande*, in *Théâtres d'ombres, Tradition et Modernité* sous la direction de Stathis Damianakos, Institut International de la Marionnette, L'Harmattan, 1986
- KAIGE CHEN, *L'Empereur des mers, le voyage de Zheng He*, documentaire, (2005) diffusé sur Arte le samedi 16/12/2007
- LAUFER Berthold, *Oriental theatricals*, Field Museum of Natural History, 1923
- LIE-TSEU, *Le Traité du vide parfait*, Albin Michel, 1997
- METIN AND, *Karagöz : le Théâtre d'ombre turc*, Editions Dost, Ankara, 1977. Sans mention de traducteur
- PADOUX André, *Comprendre le tantrisme, les sources hindoues*, Albin Michel, 2010

PHILIP Bruno Thaïlande. *L'Insurrection oubliée*. Province de Pattani, Narathiwat et Yala (Thaïlande). Envoyé spécial. *Le Monde*, jeudi 30 juin 2011

PINDARE, *Œuvres complètes*, tome II, VIII^e Pythique, Belles Lettres, 2003. Trad. Aimé Puech

WAGNER Frits A. *Indonésie l'art d'un archipel* (1961), Albin Michel, 1983

III- "Shamanisme fantôme" et secret des marionnettes en Afrique

AMAURY TALBOT Percy, *Life in Southern Nigeria : the magic beliefs and customs of the Ibibio tribe*. London, Macmilan & Co, 1923

ARNOLDI Mary-Jo, *Puppet Theatre in the Segou Region in Mali* (Submitted to the Faculty of the Graduats School in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the School of Fine Arts, Indiana University, December 1983

BATY Gaston et CHAVANCE René, *Histoire des marionnettes* (1959), Que sais-je ? PUF, 1972

BOURGUIGNON Erika, *Possession*, Chandler et Sharp, San Francisco, 1976.

Catalogue d'exposition *Marionnettes et marottes d'Afrique Noire*, 1977, Musée de l'Homme et section française d'UNIMA ,avec Francine N'diaye, responsable du département Afrique noire du Musée de l'Homme et Olenka Darkowska-Nidzorski

CLOTTE Jean, David LEWIS-WILLIAMS, *Les Chamanes de la Préhistoire*, La Maison des Roches éditeurs (1996), 2001

DARKOWSKA OLENKA - Denis NIDZGORSKI *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*, Sepia, Institut International de la Marionnette

DEDET Christian, *La Mémoire du fleuve : l'Afrique aventureuse de Jean Michonet*, Phébus, Paris, 1984

ESTERMANN Carlos, *Ethnographie du Sud de l'Angola*, Asom, 1977

FAVREAU Anaëlle, *Le Patrimoine théâtral africain l'exemple du Mali". Actualité du patrimoine. Carnets de la marionnette*, Thémaa L'Entretiens édition, 2007 (sous la direction de Simone Blazy avec la collaboration d'Evelyne Lecucq)

FROMAGET Michel, *Contribution du bwite mitsogho à l'anthropologie de l'imaginaire...* Anthropos, St Augustin, 81, 1986

JURKOWSKI Henryk puis, FOULC Thieri (rédacteurs en chef) ,*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, UNIMA / L'Entretiens, 2009

LABURTHE-TOBRA Philippe, "Les Statuettes fang sont-elles des portraits d'ancêtres ou des esprits protecteurs ?", *La Recherche*, 1991

LALLEMAND Suzanne *Symbolisme des poupées et acceptation de la maternité chez les Mossi* , Objets et mondes, 1973

LE QUELLEC Jean-Loïc, "Existe-t-il un shamanisme africain ?" in *Chamanismes, Religions et Histoire*, N°5, 2005, p.30

LEM Stanislas, *Bajki robotov* (1964), *Contes inoxydables*, Denoël, 1989. Trad. Dominique Sila.

LEWIS-WILLIAMS David, *L'Art rupestre en Afrique du Sud, mystérieuses images du Drakensberg*, Seuil, Collection "Arts Rupestres" dirigée par Jean Clottes, mars 2003

MONTEIL Charles, *Une cité soudanaise Djenna*, (1932), reprint Paris Editions Anthropos, 1971

- NIOLE Kazadi *N'ouvre pas à l'ogre*, Zaire, Paris, Edicef, 1982
- PAWLIK Jacek Jan, "Mise en scène de la vie de l'au-delà : l'unil..." in *L'Afrique noire en marionnettes*. Unima, Charleville, 1988
- POUPON Alfred, "Etude ethnographique de la tribu Kouyo" in *L'Anthropologie*, N°29, 1918-1919
- RAPONDA-WALKER André, SILLANS Roger, "Rites et croyances des peuples du Gabon...", *Présence Africaine*, Paris, 1962
- ROUMEGUERE Pierre, ROUMEGUERE-EBERHARDT Jacqueline, "Poupées de fertilité et figurines d'argile : leurs lois initiatiques" in *Journal de la Société des africanistes*, 30(2), 1960
- SALLEE Pierre, *Statuaire et littérature orale* in *Art et artisanat tsogho*. Edit.Libreville, Musée des arts et traditions du Gabon. Orstom, 1975
- SCHAEFFNER André, *Rituel et pré-théâtre*" in *Histoire des spectacles*, Paris Gallimard, 1966
- SENGHOR Sonar, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'outre-Afrique : pour que lève la semence, contribution à l'édification d'un théâtre*, L'Harmattan, 2004
- SOLEILLET Paul, *Les Voyages et découvertes dans le Sahara et le Soudan...*, édit. M. Dreyfous, 1881

IV- Le voyage de l'âme entre shamanisme et rationalisme chez les Grecs

- APULEE, *Apologie*, Belles Lettres, 2002. Trad. Paul Valette
- ARISTOTE, *Les Politiques*, Flammarion, 2008. Trad. Pierre Pellegrin
- BERNAND André, *Sorciers grecs*, Fayard, coll. Pluriel, 1991
- BURKERT Walter, *Goés. Zum griechischen Schamanismus*, R h M, 105, 1962
- CAZENAVE Michel (édition française sous la direction de), *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, 1989
- DELCOURT Marie, *Héphaïstos ou la légende du magicien* (1957), Les Belles Lettres, 1982
- DETIENNE Marcel, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, (1967), La Découverte, 1990
- DEVEREUX Georges, *La Crise initiatique du chaman chez Platon*, *Psychiatrie Française*, n° 6, 1983,
- DODDS Eric Robertson, *The Greeks and the irrational* (1959), *Les Grecs et l'Irrationnel*, Flammarion, 1977. Trad. Michaël Gibson.
- DUCHEMIN Jacqueline, *La Houlette et la Lyre. Recherches sur les origines pastorales de la poésie*, Les Belles Lettres, 1960
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, 2007
- EMPEDOCLE, "De la nature", in *L'Aurore de la philosophie grecque*, John Burnet, Edition Diels, 1919. Trad. Auguste Reymond
- GRANET Marcel, *La Pensée chinoise* (1934), Albin Michel, 1999
- JULLIEN François, *Nourrir sa vie, à l'écart du bonheur*, Seuil, 2005
- LI ZHIGUAN, "Li Rongzu sort de prison", *Théâtre chinois des Yuan*, éd. P.A.F., 1998. Trad. Maurice Coyaud

MARTIN Michaël, "Éléments chamaniques dans la mythologie", *Le Matin des Hommes-Dieux : Etude sur le chamanisme grec*, *Folia Electronica Classica* (Louvain la Neuve), N° 8, 2004

MASPERO Henri, *Le Taoïsme*, musée Guimet, Paris, 1950

MEULI Karl, *Scythica*, Hermès, 1935

PLATON, *Criton*, Livre de Poche, 1992, Trad. Bernard et Renée Piettre

PLATON, *La République*, Flammarion, 2004. Trad. Georges Leroux.

PLATON, *Le Phédon*, Le livre de Poche, 1992. Trad. Bernard et Renée Piettre

PLATON, *Phèdre*, Flammarion, 1992. Trad. Emile Chambry

PLATON, *Timée*, Flammarion, 2001. Trad. Luc Brisson

ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe*, (1980) I, Gallimard, 1990, in Bibliothèque des Sciences humaines

TCHOUANG-TSEU, *Les OEuvres de Maître Tchouang*, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2006. Trad. Jean Levi

VERNANT Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux, figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Pluriel, Hachette Littératures, 1998

V- La forêt invisible : la marionnette dans le théâtre du Moyen Age

ANONYME, *Aucassin et Nicolette*, Flammarion, 1984. Trad. Jean Dufournet

ANONYME, *Li Romans d'Alexandre*, a callotype fac-simile of ms Bodley 264, Oxford 1937. "Ce livre fu perfaiz de le enluminure au XVIII jour d'avryl par Jehan de Grise, l'an de grâce M. CCC. XIIIij"

ANONYME, *Aucassin et Nicolette*, chantefable du XIII^e, édit. Les Classiques français du Moyen âge, 1982. Traduction et présentation Mario Roques

BATY Gaston et CHAVANCE René, *Histoire des marionnettes* (1959), P.U.F. Que sais-je ?, 1972

CHEVALLIER Claude-Alain, *Théâtre comique au Moyen Age*, Bibliothèque médiévale, 10/18, 1982. Texte traduit et présenté par C.-A. C

DANTE, *L Divine comédie*, tome 2, G F Flammarion, 2005. Trad. Jacqueline Tisset

DI STEFANO Giuseppe, "La Morisque en France", in revue *Le Moyen Français*, édit. Brebols Publishers, 1981

GASCAR Pierre, *Le Bal des Ardents. Charles VI*, Ed. Gallimard, 1977

GINZBURG Carlo, *Benandanti* (1966), *Les Batailles nocturnes, sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles* (1980), Flammarion, 1984. Trad. Giordana Charuty

GVOZDEVA Katia, *Rondes et rangs de la Morisque dans "Chastel de joyeuse destinée"*. Publications de la *Société Internationale pour l'Étude du Théâtre médiéval*, Lille, 2007

HEERS Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Fayard Hachette littératures, 1983

JACQUOT Jean, "La Fête princière", in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, 1965

JODOGNE Omer, Communication (Louvain) au XI^e congrès de l'Association, le 22 juillet 1909, in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes française*, 160, vol. 1, N° 12

- KOOPMANS Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age, hérétiques, sorcières et marginaux*, Imago, 1997
- LA HALLE Adam de, *Le Jeu de la feuillée*, Flammarion, 1989. Trad. Jean Dufournet
- LAUDE F., *Les Classes rurales en Artois à la fin de l'Ancien Régime* Lille, Robbe, 1914
- LOTTIN, Alain *Lille citadelle de la contre-réforme (1598-1558)* Les Editions des Beffrois, 1984
- MENARD Philippe, *Fabliaux français du Moyen Age*, Droz, 1979. Trad. et présentation Ph. Ménard
- MESSIANT Jacques, *Magie, sorcellerie et croyances populaires en Flandre, dans le Hainaut et en Picardie*, Editions Ouest-France, 2010
- PERNOUD Régine, "Le Théâtre au Moyen Age" in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, sous la direction de Guy Dumur, 1965
- ROUSSE Michel, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Age*, Medievalia, Paradigme, 2004
- SACHS Kurt, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, 1933, Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York, 1984
- SCHMITT Jean-Claude, *Le Saint Lévrier, Guignefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, Champs Flammarion, 2004
- SHAKESPEARE William, *Henry V*, Garnier Frères, 1961. Trad. François-Victor Hugo
- SIMON Alfred, *Les Signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, Seuil, 1976
- SUMBERG S.L., *The Nuremberg Schembart Carnival*, New-York. Columbia University Press, 1941
- VAN GENNEP Arnold, *Le Folklore de l'Auvergne et du Velay*, Maisonneuve, 1942
- VILLON François, "Le Codicile", *Œuvres*, édit. Honoré Champion, 1974. Trad. André Lanly

VI- Rites de fécondité et de fertilité : des saints farceurs aux épouvantails

- Anonyme, "La Farce du Chaudronnier", *Recueil de farces*, tome III, Droz, 1999, annoté et commenté par André Tissier
- BERTHOLET Christian, BERTHOLET Marie Claire, *Le carnaval de Saint-Didier-la Séauve-en-Velay*, Imprimerie Jeanne d'Arc, 1992
- CAMBRY Jacques, *Voyage dans le Finistère ou Etat de ce département en 1794-1795*, T.II, Imprimerie-Librairie du Cercle social, 1799 (an VII). Réed Spézet, 1993
- COQUILLART Guillaume, "Enquête d'entre la Simple et la Rusée", in *Guillaume Coquillart, Œuvres, suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, par Jacques M. J. Freeman, Droz, 1975
- DAUBY Jean, *Le Livre du "rouchi", parler picard de Valenciennes*, Collection de la Société de Linguistique Picarde, Amiens, 1979
- DAWSON Alain, *Parle-moi Ch'ti*, Assimil, 2006
- DE COINCY Gauthier, *Miracle de Saint Ildephonse*, ed. V.F. Koenig, 1961
- DE DONVILLE F., "Les Marionnettes", in *L'Almanach de Valenciennes*, 1881 (Bibliothèque municipale de Valenciennes)
- DULAURE Jacques-Antoine, *Le Culte du phallus chez les anciens et les modernes. Les divinités génératrices*. Bibliothèque Marabout, Verviers, 1974

- FOURNEL Paul, *Guignol. Les Mourguet*, Seuil, 1995
- Guide complet du touriste, de l'Archéologue, de l'Industriel et du Commerçant dans l'arrondissement d'Avesnes*. Paris et Maubeuge, Levecque, 1862
- HECART Gabriel, *Dictionnaire rouchi-français* (1834), Laffitte reprints, Marseille, 1978
- HERGE, *El' secret d'la Licorne*, Casterman, 2005. Trad. Bruno Delmotte
- LA HALLE Adam de, *Le Jeu de Robin et Marion*, Honoré Champion, 2008. Trad. Annette Brasseur-Péry
- LACROIX Paul dit P L. JACOB, *Curiosités de l'histoire des rues du vieux Paris*, Adolphe Delahays, 1858
- MAGNIN Charles, *Histoire des marionnettes en Europe* (1862), Slatkine Ressources, 1981
- MERCERON Jacques E., *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires, facétieux et substitués en France et en Belgique francophone du Moyen Age à nos jours*. Editions du Seuil, Paris, 2002
- MOLINET Jean, *Nouveau Calendrier de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Ed. N. Dupire, 1937
- MOURGUET Laurent, *La Racine merveilleuse. Fais me voir, Jérôme*, (original au Musée Gadagne de Lyon), in *Théâtre lyonnais de Guignol*, sans mention d'éditeur, ni de date d'édition, probablement vers 1910
- ONOFRIO Jean-Baptiste, *Théâtre lyonnais de Guignol*, éd. Scheuring, Lyon, 1865-1870
- SEIGNOLLE Claude, *Les Evangiles du Diable selon la croyance populaire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964
- TONELI Jean, *Origine du nom de Guignol*, Bulletin de la Société des Amis de Guignol, mars 1927
- Van Gennep Arnold, *Le Folklore de la Flandre et du Hainaut français* (1935), Gérard Montfort Editeur, 1981
- WAILLY Jacques de, CRAMPON Maurice, *Le Folklore de Picardie (Somme, Oise, Aisne)*, Musée de Picardie, 1968

VII- L'homme, le shaman, l'artiste : chasse au "je", chasse à l'âme

- ARNAUD Claude, *Qui dit "je" en nous ?*, Grasset; 2006
- DARWIN Charles, *L'Origine des espèces* (1859), Flammarion Poche, 1999. Trad. Edmond Barbier
- GILLISON Gillian, *Les Rêves, la mort et le désir d'immortalité, une étude des Gimi des Hautes-Terres de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, *Anthropologie et sociétés*, vol. 18, n° 2, 1994
- GIMBUTAS Marija, *The Language of the Goddess*, (1989), *Le Langage de la déesse*, Des Femmes Antoinette Fouque, 2005. Trad. Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux
- GOUGAUD Henri, *Paroles de chamans*, Albin Michel, 1997
- HAMAYON Roberte, entretien à *La Croix* le 20/12/1996 (Cité par Jean Clottes et David LEWIS –WILLAMS David, *Les Chamans de la préhistoire*, édit. Maison des Roches, 2001
- HUME David, *Traité de la nature humaine* (1739), édit. Aubier Montaigne, 1968. Trad. Leroy

JACQUARD Albert, "J'ai inventé que demain existera..." in *L'Humanité de l'homme*, sous la direction de Jacques Sojcher, édit. Cercle d'art, 2001

KAHN Axel, "De l'hominisation à l'humanisation" in *L'Humanité de l'homme*, sous la direction de Jacques Sojcher, édit. Cercle d'art, 2001

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950

MAUSS Marcel, *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "Moi"* in *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1950 et *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* in *Sociologie et anthropologie*. Paris, P.U.F., 1950

NARBY Jérémy, HUXLEY Francis, *Chamanes au fil du temps*, Albin Michel, 2002

NICHOLSON Shirley, *Anthologie du shamanisme*, textes réunis par S. Nicholson, Editions du Mail, 1991

NOLL Richard, "Chamanes, esprits et image mentale" (1987), in *Chamanes au fil du temps*, Michel, 2002. Textes présentés, commentés et traduits par Jeremy Narby et Francis Huxley

PESSOA Fernando (sous le nom de Bernardo SOARES), *Livro do desassossego* (1982), *Le livre de l'intranquillité, Œuvres de Fernando Pessoa*, tome III, Christian Bourgois Editeur. Trad. Françoise Laye

QUENEAU Raymond, *Les Fleurs bleues*, Gallimard, 1965

VITEBSKY Piers, "Managing the Diversity of Knowledge" (1995), "Le Chamanisme et le marché truqué", cité in *Chamanismes au fil du temps*, Albin Michel, 2002. Textes présentés, commentés et traduits par Jeremy Narby et Francis Huxley

VIII- Faut-il des femmes pour "faire des hommes" ?

ALLAND Jr Alexander, *Rituel masculin de procréation et symbolisme phallique*, L'Homme, *Revue française d'anthropologie* n° 94, Avril-Juin 1985

ARIZMENDI ANGUIANO Karla, *Les Titeres. Contemporanéité et indianité des marionnettes mexicaines*, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle (mémoire de maîtrise), 1977

ARIZMENDI ANGUIANO Karla, "La Marionnette au fil de l'histoire mexicaine", in *E pur si muove ! Unima magazine* n° 2, avril 2003

BOUNAN Michel, *Le Temps du sida*, Allia, 2004

CHARLET Blaise, *Pur amour inoxydable*, d'après la nouvelle de Stanislas Lem, "Le Prince Ferice et la princesse Cristalie" in *Contes inoxydables*, éd. Denoël, 1989. Trad. Dominique Sila. Manuscrit non édité.

COLLODI Carlo, *Storia di un burattino*, (1883), *Les Aventures de Pinocchio*, Le Livre de Poche, 2003. Trad. Comtesse de Gencé

DE SAHAGUN Bernardino, *Histoire Générale des choses de la Nouvelle Espagne*, G. Masson éditeur, Paris, 1880. Traduit et annoté par D. Jourdanet et Remi Simeon

DUVERGER Christian, *La Conversion des Indiens de Nouvelle Angleterre*, Seuil, 1981

GODELIER Maurice, *La Production des Grands Hommes* (1982), Fayard, 1996

GRAZIOLI Cristina "Pinocchio : le rêve de théâtre", in *Puck* n° 10, *l'Enfant au théâtre*, Editions de l'IIM, 1995

MANGANELLI Giorgio, *Pinocchio, un livre parallèle*, Christian Bourgois Editeur. Trad. Philippe Di Meo, 1997

MEYRINK Gustav, *Der Golem*, (1915), *Le Golem*, Stock, 2002. Trad. Denise Meunier

REINOSO Diego (attribué à), *Popol Vuh : Le Livre de la Communauté. Texte sacré des Mayas-Quichés*, Le Castor Astral, 2011. Traduit et présenté par Pierre DesRuisseaux.

RÖTHLISBERGER Pierre, *Entre l'âme et le bois : une lecture totémique du Pinocchio de Collodi*. Mémoire de maîtrise en études littéraires, juillet 2008, Université du Québec à Montréal

SINGER Isaac Bashevis, *Histoire du golem*, (1982), Stock, 1984. Trad. Marie-Pierre Bay.

TEMPESTI Fernando, *Chi era il Collodi. Com' è fatto Pinocchio*, Feltrinelli, 1982

TESSARI Roberto, *L'Osservatorio teatrale di Capuana : Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, sous la direction de Umberto Artioli et Fernando Trebbi, Padova, Esedra, 1996

IX- Au théâtre de Nohant, des *burattini* habités par des êtres pensants : les mains

CAMPER Petrus, *The Works of the Late Professor on the connexion between the Sciences of Anatomy and the Arts* (1794), Print Edition, 2010

LAVATER Johan Kaspar, *Le Lavater des Dames. L'Art de connaître les Femmes sur leur physionomie suivi d'un Essai sur les Moyens de Procréer des Enfants d' Esprit*, veuve Hocquart, Paris, 1809

LAVATER Johan Kaspar, *Physiognomonische fragmente*, (1775), Ingelheim, C.H. Boehringer Sohn, 1970

LAVATER Johann Kaspar, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes par la physionomie* (1778), L'Age d'homme, 1998. Trad. Henri Bacharach.

PHILIPON Charles, *Le Charivari*, (27 février 1834)

RENAN Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), Gallimard, 2006

SAND George et Flaubert Gustave, *Correspondance*. Texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Flammarion, 1981

SAND George, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (1876), Séquences, ed présentée et annotée par Bernard Tillier, 1998

SAND George, "Les Lettres d'un voyageur", (1857), *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, présentation de Georges Lubin, 1970-1971

SAND George, "Lettres à Flaubert", *Correspondance*, Garnier, Tome XX, 1985

SAND Maurice, *Le Théâtre de marionnettes de Maurice Sand* (1890), Ed Jeanne Laffitte, 1994

SARTRE Jean-Paul, *Les Carnets de la drôle de guerre, novembre 39- mars 40*, Gallimard, 1983

SUE Eugène, *Kernok le pirate*, (1830), Gallimard, 1983

SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, (1843), Robert Laffont, 2007

TILLIER Bertrand, *Maurice Sand, marionnettiste*, Du Lerot, 1992

X- Le comédien, la marionnette, le public : ménage à trois et double jeu

BATY Gaston, *Trois p'tits tours et puis s'en vont... Les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1880-1890*, éd. Colette Lieutier, collection Masques, Paris, 1942

- BOLLEME Geneviève, *La Bibliothèque Bleue, littérature de colportage*, Robert Laffont, 2003
- CONSTANT Pierre, *Hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904
- DERHEINS Jean, *Le Mémorial artésien*, 4 mars 1841
- FLAUBERT Gustave, "Smarh," (Ecrit en 1839), *Oeuvres complètes*, Edit. du Centenaire, 1922
- FLAUBERT Gustave, *La Tentation de Saint Antoine*, Seuil, 2006
- FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes* (1835), Editions du Centenaire, 1922
- GHELDERODE Michel de, Revue *La scène*, avril 1929
- GHELDERODE Michel de, "La Grande tentation de Saint Antoine" (1932), cantate burlesque, musique de Louis De MEESTER, *Œuvres complètes*, tome 6, Gallimard, Paris, 1999
- Michel de GHELDERODE, *Les Authentiques Tentations de Saint Antoine* (1922), (Edition Académie Royale, 1999), cité par Jean Francis dans *L'Eternel aujourd'hui* de Michel de Ghelderode, Louis Musin éditeur, 1968
- RICHARD Léopold, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, N° 3; mars 1963.-19ff.: 269mm. Manuscrit, Fonds marionnettes, Médiathèque de Roubaix Ms.240
- SAINT-JUST Louis Antoine de, *Organt, poème en vingt chants 1789* (sans mention d'éditeur)
- SEDAINE Michel-Jean, *La Tentation de Saint Antoine*, 1781 (sans mention d'éditeur)
- SEDAINE Michel-Jean, *Le Philosophe sans le savoir*, Edit. Claude Hérissant, Paris, 1766

XI- Nouveaux rites contre vieilles croyances

- BRETON André, Diego RIVERA, "Pour un art révolutionnaire indépendant", in *Littérature et révolution*, Léon Trotsky, 10-18 Union Générale d'Éditions, 1964. Trad. René Julliard
- CHARLET Blaise, Lettre à Alain Guillemin, Bruxelles le 9 juillet 2001
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre* (1911). Traduction Pierre-Yves Lasselin. (cité par Didier Plassard, auteur d'une nouvelle traduction, *Les Mains de lumière*)
- FRANCE Anatole, "Les Marionnettes de Monsieur Signoret" (1888), *Oeuvres Complètes*, vol. 6, Calmann-Levy, 1948
- GARCIA LORCA Federico, *Retablillo de Don Cristobal* (1938), "Le Jeu de Don Cristobal" *Oeuvres complètes*, T. 3, NRF, Gallimard, 1956. Trad. Paul Verdevoye
- GILLES Annie, *Images de la marionnette dans la littérature*, Presses Universitaires de Nancy, I.I.M., 1993
- HELGESEN Anne, "Le Génial paradoxe de Craig", *E pur si muove ! Unima magazine* N°2, avril 2003
- IVERNEL. Philippe, "Kasperl Rouge", n°3 *Marionnettes et société*, Puck, Editions I.I.M, 1990
- JARRY Alfred, *Ubu roi* (1887), Flammarion, 2011
- KLEIST Henrich von, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), Edition Traversière, 1981. Trad. Roger Munier

- LE BŒUF Patrick (sous la direction de), *Craig et la marionnette*, Actes Sud /Bibliothèque Nationale de France, 2009. Publié à l'occasion de l'exposition, *Craig et la marionnette* (co-production B.N.F, Association Jean Vilar, Thémaa, Avignon, 2009)
- LEGER Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965
- LOUNATCHARSKY Anatole, "Nous rirons", in *Vestnik teatra* n° 58, 1920
- MAÏAKOVSKI Vladimir, *Mystère-Bouffe* (1918), Editions Français Réuni, 1952. Trad. Elsa Triolet
- MARINETTI Tommaso, *Le Roi Bombance* (1905), edit. Metallé, 1982. Trad. Nathalie Heinich
- MC CORMICK John, "Les Middleton à Lyon", *E pur si muove*, Unima magazine n° 1, mai 2002
- MEYERHOLD Vsévolod, "Meyerhold à Lounatcharsky" in *Ecrits sur le théâtre*, Tome II, Lausanne, L'Age d'homme, 1975
- OLIVER William I., "Lorca : the puppets and the artist", in *Tulane Drama Review*, t. VII, n° 2, Winter 1962. Trad. Alain Guillemin
- PICON-VALLIN Béatrice, "L'Avant-garde russe entre la Commedia dell'arte, la farce, le cirque et Chaplin", in *La Farce, un genre médiéval pour aujourd'hui ? Etudes théâtrales*, Centre d'Etudes Théâtrales, Univ. Cath. De Louvain, 1999
- PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie*, L'Age d'or, IIM, 1992
- PRAMPOLINI Enrico, "L'Atmosphère scénique futuriste" (1924), in *Futuristie*, Giovanni Lista, L'Age d'homme, 1973
- RIBI, Hana, *Edward Gordon Craig, Figur und Abstraktion*, Editions Theaterkultur Verlag, 2003
- RIDET Philippe, "Un Baiser de théâtre finit devant un tribunal à Vérone", *Le Monde*, samedi 16 juillet 2011
- TROTSKY Léon. "Le Futurisme", (1922) in *Littérature et révolution*, 10-18 Union Générale d'Editions, 1964. Trad. René Julliard

Conclusion

- De SALES Anne, *Je suis né de vos jeux de tambours. La religion shamanique des Magar du Nord.*, Société d'ethnologie, 1991
- DUBUISSON Daniel, *Mythologie du XX^e siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade.* Presses Universitaire Septentrion, 2008.
- DUFLOT Colette, "Le Théâtre de marionnettes de la magie à la thérapie" in *L'Ame de la marionnette. Des psychothérapies animées*, *Art et thérapie* n° 44-45, 1992
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965
- FAULIOT Pascal, Patrick FISCHMANN, *Contes des sages chamanes*, Seuil, 2009
- GERVAIS André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Bordas, 1947
- GIBRAN Khalil, *Le Prophète*, Casterman, 1956. Trad. Camille Aboussouan
- GOUGAUD Henri, *Les Sept plumes de l'aigle*, éditions du Seuil, 2002
- GOUGAUD Henri, *Paroles de chamans*, (textes recueillis par l'auteur), Albin Michel, 2003
- HAMAYON Roberte, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Société d'ethnologie, Nanterre 1990. Et "Pour en finir avec la transe

et l'extase dans l'étude du shamanisme", dans *Etudes mongoles et sibériennes. Variations chamaniques*, 1995, cahier 26

HAMPATE BÂ Amadou, *Oui mon commandant, mémoires II* (1994), Actes Sud, 1996

HOUDART Dominique, "Introduction. Les rituels de la marionnette", *Les Rituels de la marionnette*, Rencontre de Gadagne, Musée Gadagne, 2004

KANTOR Tadeusz., *Le Théâtre de la mort* (1977), l'Age d'homme, 2004

LAZARO François, "L'art de faire parler les pierres", *Les Fondamentaux de la marionnette : Convergences*, Théma éditions Théâtrales, 2003

LESCOT Jean-Pierre, "Un projet d'humanité" in *Les Fondamentaux de la marionnette : Convergences*, Théma / Editions théâtrales, 2003

LESCOT Jean-Pierre, "Un projet d'humanité", *Les Fondamentaux de la marionnette : Convergences*, Théma éditions Théâtrales, 2003

PASSOS Alexandre, *Bonecos de Santo Aleixo, As Marionetas em Portugal nos séculos XVI^o a XVIII^o a sua influência nos Titeres Alentejanos*, édit. Cendrev, 1992

PENSO Jean-Luc, "Des Chines et des casse-tête" (entretien d'Evelyne Lecucq avec Jean-Luc Penso) in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Théma, Editions Théâtrales, 2003

VERNANT Jean-Pierre, *Figures, Idoles, Masques*. Julliard, 1990

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE : SHAMANISME ET CULTURE DES SHAMANS

Qu'est ce que le shamanisme ?

- AIGLE D., BRAC DE LA PERRIERE B., CHAUMEIL J.-C. *La Politique des esprits. Chamanismes et religions universalistes*, Nanterre, Société d'ethnologie, coll. "Recherches thématiques", 2000
- BERNAND André, *Sorciers grecs*, Fayard, coll. Pluriel, 1991
- BOURGUIGNON Erika, *Possession*, Chandler et Sharp, 1976
- BOUTEILLER Marcelle, *Chamanisme et guérison magique*, PUF, 1950
- BROWMAN D L. et Schwarz R. A. *Spirits. Shamans and Stars Perspectives from South America*. Paris-La Haye. Mouton, 1979
- CLEMENT Catherine, *L'Appel de la transe*, Stock, 2011
- CREPEAU Robert, "Chamanisme des Amériques", *Recherches amérindiennes au Québec*, numéro spécial. 28, Montréal. 1988
- DELCOURT Marie, *Héphaïstos ou la légende du magicien* (1957), Les Belles Lettres, 1982
- DESCOLA P. et LORY J.-L., "Les Guerriers de l'invisible. Sociologie comparative de l'agression chamanique en Haute-Amazonie (Achuar) et en Papouasie-Nouvelle-Guinée (Baruya)", *Voyages chamaniques, L'Ethnographie*, N°87,88, L'Entretiens, 1982
- DETIENNE Marcel, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, (1967), La Découverte, 1990
- DEVEREUX Georges, "La Crise initiatique du chaman chez Platon", *Psychiatrie Française*, n° 6, 1983, (texte adressé au Colloque de La Réunion en novembre 1982)
- DODDS Eric Robertson, *The Greeks and the irrational* (1959), *Les Grecs et l'Irrationnel*, Flammarion, 1977. Trad. Michaël Gibson
- DRURY Nevill, *The Elements of Shamanism*, Shaftesbury, Element Books, 1989
- DUBUISSON Daniel, *L'Occident et la religion*, Bruxelles, Complexe, 1998
- DUBUISSON Daniel, *Mythologies du XX^e siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, *Presse Universitaire du Septentrion* (1993), 2008
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier Libelles Flammarion, 2007
- EDSMAN Carl-Martin, *Studies in Shamanism*, Stockholm, Almqvist et Wik-sell. 1967
- ELIADE Mircea, "Shamanisme", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14, 1968
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965
- ELIADE Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951), Payot, 1968
- FLAHERTY Gloria, *Shamanism and the Eighteenth Century*, Princeton University Press, 1992
- GEORGE L., KRIPPNER S, "Mental imagery and psi phenomena : a review", in *Advances in parapsychological research*, vol 4, Jefferson S / N.C. Farland, 1984
- HAMAYON Roberte, "Des usages de "jeu" dans le vocabulaire rituel du monde altaïque" in *Jeux rituels, Études mongoles et sibériennes*, Nanterre-Paris, N°30-31, 1999-2000
- HAMAYON Roberte, "Pour en finir avec la "transe" et l' "extase" dans l'étude du chamanisme", in *Variations chamaniques, Etudes mongoles et sibériennes*, Nanterre-Paris, 1995

- HAMAYON Roberte, FRANCFORT Henry-Paul (sous la direction de) *The Concept of Shamanism : uses and abuses*, Budapest, Akademiai Kiado, 2001
- HAMAYON Roberte, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1990
- HELL Bertrand (conseiller scientifique de l'exposition), *Les Maîtres du désordre*, Musée du quai Branly / Réunion des musées nationaux-Grand Palais, mars 2012
- HELL Bertrand, *Possession et chamanisme*, Flammarion, 1999 (sur les Gnawa du Maroc)
- HERVIEU-LEGER Daniel, CHAMPION Françoise, *De l'émotion en religion*, Le Centurion, 1990
- HEUSCH Luc de, "Possession et shamanisme" (1962), in *Pourquoi l'épouser ? et autres essais*, Gallimard, 1971
- HOPPÂL Mihaly, PENTIKÄINEN Juha, *Northern Religions and Shamanism*, Helsinki /Budapest. Finnish Literature Society , 1992
- HOPPAL Mihaly, *Shamanism in Eurasia*, Herodot V, 1984
- HUME David, *Traité de la nature humaine* (1739), édit. Aubier Montaigne, 1968. Trad. Leroy
- LANGDON J. M., BAER G., *Portals of Power. Shamanism in South America*. Albuquerque. University of New Mexico Press, 1992
- LE QUELLEC Jean-Loïc, "Existe-t-il un chamanisme africain ?", *Religions et Histoire*, N° 5, 2005
- LEVI-STRAUSS Claude, "L'efficacité symbolique", *Revue de l'histoire des religions*, vol 135 n° 1, (1949), "Chamanes et psychanalystes" in *Chamanes au fil du temps*, anthologie rassemblée et présentée par Jeremy Narby et Francis Huxley, Albin Michel, 2002
- LEVI-STRAUSS Claude, in *Anthropologie structurale*. Plon. 1958. ("a: Le sorcier et sa magie, et b : L'efficacité symbolique.", 1949)
- LEWIS Ioan M., *Ecstatic Religions. An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism* (1971), *Les religions de l'extase*. PUF. 1977
- MARTIN Michaël, *Le Matin des Hommes-Dieux : Etude sur le chamanisme grec*, Folia Electrica Classica, N°8, 2004
- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950
- METRAUX Alfred. *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Gallimard. 1967
- NARBY Jeremy, HUXLEY Francis (anthologie rassemblée et présentée par), *Chamanes au fil du temps*, Albin Michel, 2002
- NICHOLSON Shirley (Textes réunis par), *Anthologie du shamanisme. Vers une conscience élargie de la réalité*, Editions Le Mail, 1991
- NOLL Richard, *Mental imagery cultivation as a cultural phenomenon : the role of visions in shamanism*, *Current Anthropology*, 1985
- NOLL Richard, *Shamanism and schizophrenia : a state-specific approach to the "schizophrenia metaphor" of shamanic states*, *American Ethnologist*, 1983. (Journal de l'American Ethnological Society)
- OLIVA Martin, *La Tombe du paléolithique supérieur de Brno II, une contribution aux origines du shamanisme*, *Archéologické rohlédy XLVIII*, Prague, 1996
- PARK Willard Z., *Shamanism in Western North America* (1938), Northwestern University Press, 1975
- PASCAL Pierre, *La Vie de l'archiprêtre Avvakum par lui-même*, Gallimard, 1938. Traduction, introduction et notes de Pierre Pascal
- PERRIN Michel, *Le Chamanisme*, PUF Que sais-je ? (1995), 2005
- PERRIN Michel, *Les Praticiens du rêve. Un exemple de shamanisme* (1992), Quadrige, PUF, 2001
- ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe* (1980), Gallimard, 1990
- SALES Anne de, *Je suis né de vos jeux de tambours. La religion shamanique des Magar du Nord*, Société d'ethnologie, 1991

- SIKALA A.-L., HOPPAL M., *Studies on Shamanism*. Helsinki, Budapest., Finnish Anthropological Society / Akadémiai Kiado, 1992
- SUKHACHEV Nikolai, "Le Chamanisme dans l'histoire des religions et Mircea Eliade (1907-1986)", in *Actes de la IV^e conférence internationale de l'International Society for Shamanic Research*, 1997
- TEDLOCK Barbara, *Dreaming : an Anthropological and Psychological Interpretation*. Cambridge University Press. 1987
- VAN GENNEP Arnold, "De l'emploi du mot chamanisme", *Revue de l'histoire des religions*, 1903, vol. XLVII, N°1. (Cité par Jeremy Narby et Francis Huxley in, *Chamans au fil du temps*, Albin Michel, 2002)
- VAZEILLES Danièle, *Les Chamans*, Le Cerf, 1991
- VERNANT Jean-Pierre, *Figures, Idoles, Masques*, Julliard, 1990
- VITEBSKY Piers, "Managing the Diversity of Knowledge", (1995), "Le chamanisme et le marché truqué", in *Chamans au fil du temps*, Albin Michel, 2002. Textes présentés, commentés et traduits par Jeremy Narby et Francis Huxley. (Le texte intégral, en anglais, sous le titre indiqué a été publié dans *Counterworks : Managing the Diversity of Knowledge*, par Richard Fardon, Ed. London, Routledge, 1995)
- VITEBSKY Piers, *The Shaman. Voyages of the Soul. Trance Ecstasy and Healing from Siberia to the Amazon*, Macmillan (1995), *Les chamanes. Le grand voyage de l'âme. Forces magiques. Extase et guérison*, Taschen, 2001. Trad. Patrick Carré
- WILBERT Johannes, *Tobacco and Shamanism in South America*. New Haven, Yale University, 1987
- WINKCLMAN Michael J, *Shamans. Priests and Witches : A Cross-Cultural Study of Magico-Religious Practitioners.*, Tempe, Arizona State University, 1992

Etudes ethnographiques. Cultures diverses des shamans

- ALLAND Alexander Jr, "Rituel masculin de procréation et symbolisme phallique", *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, n° 94, 1985. (Revue fondée en 1961 par Emile Benveniste, Pierre Gourou et Claude Lévi-strauss)
- BALZER Marjorie M, *Shamanic Worlds. Rituals and Lore of Siberia and Central Asia*, Armonk-London-New York, M. E. Sharpe, 1997
- BASILOV Vladimir N., "Vestiges of transvestism in Central-Asian shamanism", *Shamanism in Siberia* (Diószegi V et Hoppál M), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978
- BLACKER Carmen. *The Catalpa Bow. A Study of Shamanism Practices in Japan*. London. Allen & Ewin. 1986
- BONNARD Marc, Elisabeth LE DRU, *Les Rituels de mort dans la Chine ancienne, Dynastie des Tcheou, 700 à 2000 av. J.C*, Dervy-livres, 1986
- CHAUMEIL Jean-Pierre, *Voir, savoir, pouvoir. Le Chamanisme chez: les Yagua du Nord-Est péruvien.* (1983). Genève, Georg, 2000
- CONDOMINAS Georges,. "Quelques aspects du chamanisme et des cultes de possession en Asie du Sud-Est et dans le monde insulindien", *L'Autre et l'ailleurs* (Poirier J. et. Raveau F Berger-Levrault), 1976
- CROCKER John Christopher. *Vital Souls : Bororo Cosmology, Natural Symbolism and Shamanism*, Tucson The University Press of Arizona, 1985
- CUISINIER Jeanne, *Le Théâtre d'ombres à Kelantan*, NRF Gallimard, 1957
- DELABY Laurence, "Chamanes toungouses" in *Etudes mongoles et sibériennes N°7*, Université Paris X, 1976
- DESCOLA Philippe, *Les Lances du crépuscule. Relations Jivaro. Haute-Amazonie*, Plon, 1994

- DesRuisseaux Pierre, (traduit et présenté par) *Popol Vuh : le livre de la Communauté. Texte sacré des Mayas-Quichés*, Le Castor Astral, 2011
- DIÖSZEGI V, HOPPÁL M., *Shamanism in Siberian*, Budapest. Akadémiai Kiadó, 1978
- ELKIN Adolphus P., *Les Chamans aborigènes*, Gallimard, 1967. Traduction André et Simone Devevyer (éd. angl. 1945, 1977)
- FÜRST Peter T, *La Chair des dieux: l'usage rituel des psychédéliques*, Seuil, 1974 Traduction Vincent Bardet (éd. angl. 1972)
- GALINIER Jacques, *La Moitié du monde. Le corps et le cosmos dans le rituel des Indiens otomi*, PUF, 1997
- GARRONE Patrick, "Aperçu sur le chamanisme "islamisé" d'Asie centrale postsoviétique", *La Politique des esprits. Chamanismes et religions universalistes* (D. Aigle, B. Brac de La Perrière et J.-P. Chaumeil), Nanterre, Société d'ethnologie, 2000
- GARRONE Patrick, *Shamanisme et Islam en Asie centrale. La Baksylyk hier et aujourd'hui*, Jean Maisonneuve, 2000
- GILLISON Gillian, *Les Rêves, la mort et le désir d'immortalité, une étude des Gimi des Hautes-Terres de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Anthropologie et sociétés, vol. 18, n° 2, 1994. Trad. Florence Piron. (Texte inédit en anglais)
- GINZBURG Carlo, *Benandanti* (1966), *Les Batailles nocturnes, sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles* (1980), Flammarion, 1984. Trad. Giordana Charuty
- GINZBURG Carlo, *Storia notturna, una decifrazione del sabba* (1989), *Le Sabbat des sorcières*, Gallimard, 1992 Traduction Monique Aymard
- GODELIER Maurice, *La Production des Grands Hommes* (1982), Fayard, 1996
- GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail. Récit de vie d'une mudang coréenne*, Imago, 2010
- GUISSO R. et YU C. S., *Shamanism. The Spirit World of Korea*, Berkeley, Asian Humanities Press, 1988
- HAMAYON Roberte, "De l'initiation solitaire à l'investiture ritualisée. Le cas du chamane bouriate" in Julien Ries (sous la direction de), *Les Rites d'initiation. Actes du Colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve*, 1984. Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions. 1986
- HEMMET Christine "Un théâtre d'ombres vivant : le nang talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande", in *Théâtres d'ombres, Tradition et Modernité* sous la direction de Stathis Damianakos, Institut International de la Marionnette, l'Harmattan, 1986
- HOPPÁL Mihály, *Shamanism in Eurasia*, Göttingen, Herodot V, 1984
- HUTTON Ronald, *Shamans : Siberian Spirituality and the Western Imagination*, Londres-New York, Hambledon, 2001
- KSENOFONTOV G., *Les Chamanes de Sibérie et leur tradition orale* (1928), Albin Michel, 1999
- KSENOFONTOV Guvriil, *Les Chamans de Sibérie et leur tradition orale*, Albin Michel. 1999. Traduction Yves Gauthier (éd. russe. 1928-1929)
- LAPASSADE Georges, *La Transe*. PUF, 1990
- LEMONNIER Pierre, *Le Sabbat des lucioles. Sorcelleries, shamanisme et imaginaire cannibale en Nouvelle-Guinée*, Stock, 2006
- LIEVRE Viviane, LOUDE Jean-Yves. *Le Chamanisme des Kalash du Pakistan. Des montagnards polythéistes face à l'Islam*. CNRS / PU Lyon / Éd. Recherches sur les civilisations. 1990
- MATHIEU Rémi. *Chamanes et chamanisme en Chine ancienne. L'Homme*, N° 101. 1987
- MERKUR D., *Becoming Half-hidden : Shamanism and Initiation among the Inuit*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1985
- MESSIANT Jacques, *Magie, sorcellerie et croyances populaires en Flandre, dans le Hainaut et en Picardie*, Editions Ouest-France, 2010

- MONTEIL Charles, *Une cité soudanaise Djenna*, (1932), Editions Anthropos, 1971
- MUMFORD S. R., *Himalayan Dialogue : Tibetan Lamas and Gurung Shamans*. Madison. University of Wisconsin Press, 1989
- NADEL Siegfried F., "A study of shamanism in the Nuba mountains", *Journal of the Royal Anthropological Institute*. N°76. 1946
- PIMPANEAU Jacques, *Chine, Mythes et Dieux* (1995), Editions Philippe Picquier, 1999
- RASMUSSEN Knud, *Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos. Report of the Fifth Thule Expedition. 1921-1924*. vol. 7, Copenhagen, Glydendalske Boghandel. Nordisk Forlag, 1929
- SAHAGUN Bernardino de, *Histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne*, G. Masson éditeur, Paris, 1880. Traduit et annoté par D. Jourdanet et Remi Simeon
- SCHMITT Jean-Claude, *Le Saint Lévrier, Guignefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle* (1979), Champs Flammarion, 2004
- TAO Antony, *Shamanisme et Civilisation Chinoise Antique*, L'Harmattan, 2003
- TCHOUANG-TSEU, *Les Œuvres de Maître Tchouang*, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2006. Trad. Jean Levi
- VERICOURT Virginie de, *Rituels et croyances chamaniques dans les Andes boliviennes. Les semences de la foudre*, L'Harmattan, 2000
- YAMADA T., IRIMOTO T, *Circumpolar Animism and Shamanism*, Hokkaido University Press, 1997
- ZARCONE Thierry "Le Culte des saints au Xinjiang (de 1949 à nos jours)" in *Journal of The History of Sufism*, Jean Maisonneuve, 2001
- ZARCONE Thierry, "Interpénétration du soufisme et du chamanisme dans l'aire turque : chamanisme soufisé et soufisme chamanisé", in D. Aigle, B. Brac de la Perrière et J.-P. Chaumeil. *La Politique des esprits. Chamanismes et religions universalistes*, Nanterre, Société d'ethnologie, coll. "Recherches thématiques", 2000
- ZELENIN Dimilri K., *Le Culte des idoles en Sibérie*, Payot. 1952. Traduction Gustave Welter (éd. russe. 1936)
- ZHENG Chantal, *Mythes et croyances du monde chinois primitif*, Payot, 1989

Résurgences urbaines contemporaines et néo shamanisme

- BALANDIER Georges, *Le Désordre*, Fayard, 1988
- CASTANEDA Carlos, *Passes magiques. Les pratiques traditionnelles des shamans de l'ancien Mexique*, Editions J'ai lu, 2008. Trad. Emmanuel Scavée
- CASTANEDA Carlos, *The Fire from within* (1984), *Le feu du dedans*, Gallimard, 1985. Trad. Amal Naccache
- CASTANEDA Carlos, *The Teachings of Don Juan : A Yaqui Way of Knowledge* (1968), *L'herbe du diable et la petite fumée*, Le Soleil Noir, 1972. Trad. Marcel Kahn
- CHAMPION Françoise, "La Nébuleuse mystique-ésotérique : une décomposition du religieux entre humanisme revisité, magique, psychologique", in J-B Martin (textes réunis par) *Le Défi magique. Ésotérisme, occultisme, spiritisme*, Presses Universitaires de Lyon/CREA, 1994
- DE MILLE Richard, *Castaneda 's Journey : The Power and the Allegory*, London, Sphere Books, 1978
- DUBANT B. ET MARGUERIE M., *Castaneda. Le Saut dans l'inconnu*, Éd. de la Maisnie, 1982
- DUBANT B. ET MARGUERIE M., *Castaneda, la voie du guerrier*, Ed. de la Maisnie, 1981

- ESTRADA Alvaro, *Autobiographie de Maria Sabina, la sage aux champignons sacrés*, Seuil 1979. Trad. Michel Bibard
- HARNER Michael J., *Hallucinogènes et chamanisme*, Georg, 1997. Trad. Zeno Bianu
- HARNER Michael, *Chamane. Les secrets d'un sorcier indien d'Amérique du Nord*, Albin Michel, 1982
- HARNER Michael, *Chamane*, Albin Michel, 1982 (éd. angl. 1980)
- HARNER Michael, *Les Jivaros, hommes des cascades sacrées*, Payot, 1968
- HEINZE Ruth-Inge, *Shamans of the Twentieth Century*, New York. Irvington, 1991
- LARSEN Stephen, *The Shaman's Doorway: Opening Imagination to Power and Myth* (1977), New York. Station Hill Press, 1988
- MATARASSO Michel, *Chamanes et chamanismes au seuil du nouveau millénaire. Diogene*, numéro special, 158. 1992
- MATTHEWS John, *The Celtic Shaman, a Handbook*.(1991), *Le Chaman celtique*, Éd. du Rocher / Brocéliande, 1996. Trad. Christophe Pasquier
- MC GAA (dit Eagle Man), *Mother Earth Spirituality : Native American Paths to Healing Ourselves and Our World*, New York et San Francisco, Harper & Row (Native American Studies / Environmental Issues), 1990
- MC GAA (dit Eagle Man), *Rainbow Tribe. Ordinary People Journeying on the Red Road*, New York, Harper Collins Publishers (Native American Studies), 1992
- MEADOWS Kenneth, *Earth Medicine, A Shamanic Way to Self Discovery* (1989), *Médecine de la Terre. Une méthode chamannique pour découvrir les secrets de notre personnalité*, Éd. Amrita/Arista, 1992. Trad. Jacques Gontier
- MERCIER Mario, *Chamanisme et chamanes. Le vécu dans l'expérience magique*, Pierre Belfond, coll. "Initiation et connaissance ", 1977
- NEEDHAM Rodney, *An Ally for Castaneda*, University of California Press, 1985
- NOEL Daniel C., *Seing Castaneda : The Reactions to the Don Juan Writings of Carlos Castaneda*, (1976), *Carlos Castaneda. Ombres et lumières*, Albin Michel, 1981. Trad. Vincent Bordet, Zeno Bianu
- SCHULTES Richard Evans., HOFMANN Albert, *Les Plantes des dieux*, Editions du Léopard, 2005. Traduction Christian Rätsch
- VAZEILLES Daniele "Du chamanisme au néo-chamanisme et au "Nouvel Age" : savoir, magie, religion ou quête spirituelle ?", in *La Magie : du monde latin au monde contemporain*, études rassemblées par Alain Moreau et Jean-Claude Turpin, T. 3, Université Montpellier III, 2000
- VAZEILLES Daniele, "Communication avec les Esprits et identité culturelle" in *La Communication. Revue languedocienne de sociologie-ethnologie*, n° 1, Université Montpellier III, 1986

Art et shamanisme

- ARTAUD Antonin, *Les Tarahumaras* (1955), Gallimard, 1971
- ATKINSON Jane Monnig, *The Art and Politics of Wana Shamanism*, Berkeley. University of California Press, 1989
- BEFFA M.-L., DELABY L., *Festins d'âmes et robes d'esprits, Les objets chamanniques sibériens du Musée de l'Homme*, Publications scientifiques du Muséum, 1999
- CAMIRET Morgane, *Les Danses Sacrées. Le chamanisme européen*, Dangles Editions, 2005
- CLOTTE Jean (sous la direction de), *La Grotte Chauvet. L'art des origines*, Seuil, 2010
- CLOTTE Jean, LEWIS-WILLIAMS David, *Les Chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Seuil, 1996

CUISINIER Jeanne, *Le Théâtre d'ombres à Kelantan*, NRF Gallimard, 1957
 DE SAHAGUN Bernardino, *Histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne*, G. Masson éditeur, Paris, 1880. Traduit et annoté par D. Jourdanet et Remi Simeon
 DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier Libelles Flammarion, 2007
 FAULIOT Pascal, FISCHMANN Patrick, *Contes des sages chamanes*, Seuil, 2009
 FLAHERTY Gloria, *Shamanism and the Eighteen Century*, Princeton University Press, 1992
 GABLIK Suzi, *The Reenchantment of Art*, London, Thames and Hudson, 1991
 GORBATCHEVA Valentina, FEDEROVA Marina, CZAPLICKA Maria, *L'Art de Sibérie*, Parkstone International, 2008 (Pas de mention de traducteur)
 GOUGAUD Henri, *Les Sept Plumes de l'aigle*, éditions du Seuil, 2002
 GOUGAUD Henri, *Paroles de chamans*, Albin Michel, 1997
 DAVID-NEEL Alexandra, *Immortalité et réincarnation*, édition du Rocher, 1961
 GUILLEMOZ Alexandre, "Séoul, la veuve et la mudang. Les transformations d'un chamanisme urbain" in *Chamanes et chamanismes au seuil du nouveau millénaire*, Diogène N° 158, numéro spécial, (sous la direction de Michel Matarasso), 1992
 HAMAYON Roberte, entretien à *La Croix* le 20/12/1996 (Cité par Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Lhamans de la préhistoire*, édit. Maison des Roches, 2001)
 HEMMET Christine "Un théâtre d'ombres vivant : le nang talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande, in *Théâtres d'ombres, Tradition et Modernité*" sous la direction de Stathis Damianakos, Institut International de la Marionnette, L'Harmattan, 1986
 JONZE Spike, *Being John Malkovich*, USA (1999), avec John Cusack, John Malkovich, Cameron Diaz
 KIRBY Ernest Theodore, *Ur-Drama : The Origins of Theatre*, New-York, 1975
 LE QUELLEC Jean-Loïc, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Flammarion, 2004
 LEIRIS Michel, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Cahiers de l'homme, Plon, 1987
 LEWIS-WILLIAMS David, *L'Art rupestre en Afrique du Sud. Mystérieuses images du Drakensberg*, Seuil, 2003. Trad. Jean Clottes
 OTTES Marcel, *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*, Boeck, 2006
 PERRIN Michel, *Voir les yeux fermés. Arts, chamanismes et thérapies*, Seuil, 2007
 PIMPANEAU Jacques, *Chine. Histoire de la littérature*, Ed. Philippe Picquier (1989), 2004
 PIMPANEAU Jacques, *Des poupées à l'ombre, le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Univ. Paris VII/ Centre de publication Asie Orientale, 1977
 RÖTHLISBERGER Pierre, *Entre l'âme et le bois : une lecture totémique du Pinocchio de Collodi*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008
 ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe* (1980), Gallimard, 1990
 SCHAEFFNER André, "Rituel et pré-théâtre" in *Histoire des spectacles*, Gallimard, 1966
 SCHEDULER Richard, *Ritual, Play and Performance*, New York, Seabury Press, 1976
 TUCKER Michael, *Dreaming with Open Eyes : The Shamanistic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, San Francisco, Aquarian/Harper, 1992
 WHITE Kenneth, *Une apocalypse tranquille. Crise et création dans la culture occidentale*, Grasset, 1985
 WITHE Randall, *Prehistoric Art. The symbolic journey of human kind* (2003), *L'art préhistorique dans le monde*, Editions de la Martinière, 2003. Trad. Christine Piot
 ZOLLA Elmire, *I Letterati e lo sciamano* (1969), *Le Chamanisme indien dans la littérature américaine*, Gallimard 1974. Trad. Viviana Pâques

Psychiatrie

- BOURGUIGNON Erika, *Religion. Altered States of Consciousness and Social Change*, Columbus, Ohio State University Press, 1973
- BOYER Bryce, *Remarks on the personality of shamans*, The Psychoanalytic Study of Society, 1962
- DEVEREUX G., *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Gallimard, 1970
- DEVEREUX Georges, *Mohave Ethnopsychiatry* (1961), *Ethnopsychiatrie des Indiens mohaves*, Synthélabo, 1996. Trad. Françoise Bouillot
- DEVEREUX Georges, "Dream learning and individual ritual differences in Mohave Shamanism" (1957) in *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Flammarion, 1972. Trad. Tina Johas, Georges, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Gallimard, 1970
- DEVEREUX Georges. "Normal and Abnormal" (1956) in *Essais d'ethno-psychiatrie générale*, Gallimard. 1970. Trad. Tina Johas, Henri Gobard
- GRAHAM P., *Iban Shamanism : An Analysis of the Ethnographic Literature*, Canberra, Australian National University, 1987
- HUGUELIT Laurent, CHAMBON Olivier, *Le Chamane et le Psy. Un dialogue entre deux mondes*, Mama Editions, 2010
- JUILLERAT Bernard, *Folie, possession et chamanisme en Nouvelle-Guinée*, numéro spécial, Journal de la Société des océanistes, 1977
- KAKAR Sudhir, *Shamans, Mystics and Doctors : A Psychological Inquiry an dits Healing Traditions*, New York, Knopf, 1982
- LAPASSADE Georges. *Les États modifiés de conscience*, PUF, 1987
- LEBRA William, *Ethnopsychiatry and Alternative Therapies*, Honolulu. University Press of Hawai, 1976
- MITRANI Philippe. "Aperçu critique des approches psychiatriques du shamanisme". in *Voyages chamaniques 2* . (1982). repris in MATARASSO Michel, *Chamanes et chamanismes au seuil du nouveau millénaire*. *Diogene*, numéro spécial. 158. 1992
- REINHARD J., "Shamanism and spirit possession : The definition problem", in *Spirit Possession in the Nepal Himalayas*, John T. Hitchcock et Rex L. Jones , Warminster & Phillips Ltd, 1976
- SHIROKOGOROFF Sergei M, *Psychomental Complex of the Tungus*, London, Kegan Paul/Trench Trubner, 1935

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE DE LA MARIONNETTE

Une bibliographie générale figure dans *L'Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette* (p. 781 à 819). Par ailleurs, on pourra, également, se référer à la Bibliographie Internationale de la Marionnette. J'ai choisi de ne citer que les ouvrages qui ont participé directement ou indirectement à ma réflexion en laissant de côté les livres techniques (manipulation, fabrication...), les livres pour enfants, de très nombreux articles dont la matière est généralement reprise dans les ouvrages que je cite, ainsi que l'essentiel des publications de textes de pièces pour marionnettes (à l'exception de quelques titres emblématiques marquant l'histoire de la marionnette et comportant, souvent, une présentation et des commentaires).

Histoire générale de la marionnette, Art de la marionnette dans le monde

- ABBE Dorothy, *The Dwigins Marionettes. A complete Experimental Theatre in Miniature*, Harry N. Abrams inc, New York, 1969
- BAIRD Bill, *The Art of the Puppet (1965)*, *L'Art des marionnettes*, Hachette, 1967. Trad. Jeanne Fournier-Pargoire
- BATY Gaston et René CHAVANCE, *Histoire des marionnettes*, coll. "Que sais-je?", PUF, 1959; 2^e éd. 1972
- BEAUCHAMP Hélène, Alain RECOING, *La Marionnette ou "je" est un autre*, *Encyclopédie fragmentée de la marionnette*, Vol. I, Editions Thematica, 2009
- BLAZY Simone et Evelyne LECUCQ (sous la direction de), *Actualité du patrimoine*, coll. Carnets de la marionnette, vol. III, THEMATA / L'Entretiens, 2007
- BLUMENTHAL Eileen, *Puppetry : a World History*, Harry N. Abrams, New York, 2005
- BORDAT Denis, Francis DUCROT, *Théâtres d'ombres, histoire et techniques*, L'Arche, 1956
- CARRIGNON Christian, MATTEOLI Jean-Luc, *Le Théâtre d'objet. A la recherche du théâtre d'objet*, *Encyclopédie fragmentée de la marionnette*, Vol. II, Editions Thematica, 2009
- CHESNAIS Jacques, *Histoire générale des marionnettes (1947)*, Éditions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1980
- CHESNAIS Jacques, *Les Marionnettes, Opéra, Ballet, Music-hall dans le monde*, N° IV, Institut Int. du théâtre, 1955
- CURRELL David, *The Complete book of Puppetry (1974)*, *Le grand livre des marionnettes*, Casterman, 1994. Trad. Nathalie Chaput
- DAMIANAKOS Stathis (sous la direction de), *Théâtre d'ombres, tradition et modernité*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette / L'Harmattan, 1986
- FOURNEL, Paul (sous la direction de), *Les Marionnettes (1982)*, Bordas, 1995
- GITEAU Cécile, *Dictionnaire des arts du spectacle*, (français-anglais-allemand), Dunod, 1970
- GRELLE Bernard, LANGEVIN Gladys, LELEU-ROUVRAY Geneviève, *Bibliographie Internationale de la Marionnette, ouvrages en français 1945-1996*, Editions Institut International de la Marionnette, 1997
- JURKOWSKI Henryk, puis, FOULC Thieri (rédacteurs en chef), *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, UNIMA / L'Entretiens, 2009

- JURKOWSKI, Henryk, *Ecrivains et marionnettes : quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 1991
- JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 2000
- JUSSELE Jacques, Ilka Schönbein. *Le Corps : du masque à la marionnette*, Encyclopédie fragmentée de la marionnette, Vol. III, Editions Thémaa, 2009
- LANGÉVIN Gladys, GRELLE Bernard, LELEU-ROUVRAY Geneviève, *Bibliographie internationale de la marionnette : ouvrages en français, 1945-1996*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 1997
- LELEU-ROUVRAY Geneviève GRELLE Bernard, LANGÉVIN Gladys, LELEU-ROUVRAY Geneviève, *Bibliographie Internationale de la Marionnette, ouvrages en français 1945-1996*, Editions Institut International de la Marionnette, 1997
- LELEU-ROUVRAY Geneviève, LANGÉVIN Gladys, *Bibliographie internationale de la marionnette : ouvrages en anglais, 1945-1990*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, K. G. Saur, Munich, 1994
- MAINDRON Ernest, *Marionnettes et guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, F. Juven, 1900
- MIGNON Paul-Louis, "Marionnettes", dans *Encyclopedia universalis*, T. XIV, 1995
- MIGNON Paul-Louis, *J'aime les marionnettes*, Denoël, 1962
- NICULESCU Margareta et TEMPORAL Jean-Loup (sous la direction de), *Marionnettes du monde entier : théâtres de marionnettes contemporains*, Éditions Leipzig, 1967
- PAERL Hetty, BOTERMANS Jack, VAN DELFT Pieter, *Ombres et silhouettes*, Chêne Hachette, 1979. Trad. Jeanne Renault
- PHILPOTT Alexis Robert, *Dictionary of Puppetry*, Plays Inc., Boston, 1969
- SCHAEFFNER André, "Rituel et pré-théâtre" in *Histoire des spectacles*, Gallimard, 1966
- SIMMEN René, *Le Monde des marionnettes*, Editions Silva; Zurich, 1972. Trad. Sylvio Acatos
- TILL Wolfgang , *Puppen theater*, München Stadtmuseum, 1986

Art et pratique de la marionnette : essais et réflexions théoriques

- BATY Gaston, COPFERMANN Emile, KLEIST Heinrich von, *Théâtre populaire*, revue mars-avril 1955
- BENSKY Roger-Daniel, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette* (1971), Nizet, 2000
- BENSKY Roger-Daniel, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Nizet, 1969
- CENDRARS Blaise, "Théâtre des mains", *Die Action* (1911) Texte publié et traduit par Didier Plassard dans *Les Mains de lumière*, édit. IIM, 1996
- COLLODI Carlo, *Storia di un burattino* (1883), *Les Aventures de Pinocchio*, Le Livre de Poche, 2003. Trad. Comtesse de Gencé
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre* (1911), Librairie théâtrale / Odette Lieutier, 1950. Trad. Pierre-Yves Lasselin
- CRAIG Edward Gordon, *The Mask* (1908). (Cité par Didier Plassard, *Les Mains de lumière*, édit. IIM, 1996)
- DUFLOT Colette, "Le Théâtre de marionnettes de la magie à la thérapie" in *L'Ame de la marionnette. Des psychothérapies animées*, Art et thérapie n° 44-45, 1992
- DUFLOT Colette, *Des marionnettes pour le dire*, Hommes et perspective/ *Journal des psychologues*, 1992

- DUFLOT Colette, *La Marionnette en psychiatrie – Esquisses théoriques et méthodologiques*, Collection *Marionnette et Thérapie* N°34, 2011
- ERULI Brunela (sous la direction de), *Les mythes de la marionnette*, Editions L'Entretemps / IIM, *Puck*, N° 14, 2006
- GILLES, Annie, *Images de la marionnette dans la littérature : textes écrits ou traduits en français de Cervantes à nos jours*, coll. "Psychologie et psychanalyse", Presses universitaires de Nancy / Éditions de l'Institut international de la marionnette, 1993
- GILLES, Annie, *Le Jeu de la marionnette – L'objet intermédiaire et son métathéâtre*, P.U. Nancy, 1987
- GRAZIOLI Cristina "Pinocchio : le rêve de théâtre", in *Puck* n° 10, *L'enfant au théâtre*, Editions de l'IIM, 1995
- HEDUIN Frédéric, *Les Marionnettes, origines et usages thérapeutiques*, Université de Picardie Jules Verne/Faculté de médecine d'Amiens, 1996. (Thèse pour le doctorat en médecine)
- HELGESEN Anne, "Le Génial paradoxe de Craig", in *E pur si muove ! Unima* magazine n° 2, 2003.
- HOUDART Dominique (sous la direction de), *Les Rituels de la marionnette*, Rencontres de Gadagne, 2004
- IVERNEL Philippe, "Kasperl Rouge", *Puck*, n°3, *Marionnettes et société*, Editions I.I.M, 1990
- JAMAIN Claude, "De la vie des marionnettes" in *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*; MSF-Alpes, 2010
- KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, Séquences, 1991. Trad. et présentation Jean-Claude Schneider
- LE BŒUF Patrick (sous la direction), *Craig et la marionnette*, Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France, 2009
- LECUCQ Evelyne (sous la direction de), *Les Fondamentaux de la manipulation : Convergences*, coll. Carnets de la marionnette, vol. I, Éditions théâtrales / THEMMAA, 2003
- LECUCQ Evelyne (sous la direction de), *Pédagogie et formation*, coll. "Carnets de la marionnette", vol. II, Éditions théâtrales / THEMMAA, Paris, 2004
- LECUCQ Evelyne, "Les Marionnettistes contemporains et Craig" in *Craig et la marionnette*, Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France
- LEGENDRE Micheline, *Marionnettes : art et tradition*, Leméac, Ottawa, 1986
- LISTA Giovanni, "La Marionnette retrouvée", in *La Scène moderne*, Carré / Actes Sud, 1997
- MANGANELLI Giorgio, *Pinocchio, un livre parallèle*, Christian Bourgois Editeur, 1997. Trad. Philippe Di Meo
- NODIER, Charles, *Les Marionnettes (1842)*, Le Castor astral, 1995
- OBRAZTSOV Sergueï, *Ma profession*, Editions en Langues Etrangères, Moscou, 1950. Trad. O. Volkov
- PLASSARD Didier (textes réunis et présentés par), *Les Mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 1996
- PLASSARD Didier, CHENETIER Marion, DUVILLIER MARC, "Le théâtre pour les fous : aperçu d'un chantier" in *Craig et la marionnette*, Actes Sud / Bibliothèque Nationale de France, 2009
- PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques* (Allemagne, France et Italie), Éditions de l'Institut International de la Marionnette / L'Âge d'homme, 1992
- RECOING, Alain, "Les marionnettes" in Guy Dumur (sous la direction de), *Histoire des spectacles*, coll. Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965

- REUSCH Rainer, *Die Wiedergeburt der Schatten*, Einhorn-Verlag, Schwäbisch Gmünd, 1991
- RIBI Hana, *Edward Gordon Craig . Figur and Abstraktion*, Editions Theater Kultur Verlag, 2003
- RICHARD Léopold, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, N° 3; mars 1963, Manuscrit in Fonds marionnettes, Médiathèque de Roubaix Ms.240
- TEMPESTI Fernando, *Chi era il Collodi. Com' é fatto Pinocchio*, Feltrinelli, 1982
- TESSARI Roberto, "L'osservatorio teatrale di Capuana : Gesto e Parola". in *Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, sous la direction de Umberto Artioli et Fernando Trebbi, Padova, Esedra, 1996
- TRNKA Jiri, BENESOVA Maria, *TRNKA Jiri* (entretiens), Fantasmagorie production, Editions Arte fact, 1981
- WIBO Anne (sous la direction de), *Jeu de comédien, jeu de marionnette. Ecriture pour marionnette, marionnette et thérapie, Études Théâtrales n° 6*, Université Catholique de Louvain, Centre d'études théâtrales, Louvain, 1994

Histoire de la marionnette dans les cultures du monde

Orient

- AUBERT Laurent, DUCOR Jérôme, *Théâtres d'Orient: masques, marionnettes, ombres, costumes*, Priuli & Verlucca, Ivrea Olizane, Genève, 1997
- BRANDON James R. (sous la direction de), *Cambridge Guide to Asian Théâtre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993
- CARRIN Marine, (sous la direction de), *Marionnettes*, Cahiers de littérature orale, n° 38, Publications Langues'O, Paris, 1995
- CUISINIER Jeanne, *Le Théâtre en Indonésie*, CNRS, 1962
- CUISINIER, Jeanne, *Le Théâtre d'ombres à Kelantan*, Gallimard, 1957
- DJASOEBRATA Alit, *Shadows Theater in Java. The Puppets, Performance and Repertoire*, The Pepin Press, 1999
- DUMUR Guy (sous la direction de) *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965
- FAN PEN CHEN, "Ombres et mythes", *Puck* N° 14, Institut International de la Marionnette, 2006
- FOLEY Kathy, "The Origin of Kala : a Sundanese Wayang Golek Purwa Play by Abah Sunarya and Gamelan Giri Harja 1" (2001), "Maîtriser le macrocosme. Le wayang indonésien et l'Origine de Kala" in *Puck*, n° 14, Ed. de l'I.I.M.. 2006. (sans mention de traducteur)
- GUDAS Rom, *The Bitter-Sweet Art Karaghiosis. The Greek Shadow Theater*, Gnosis, 1986
- GUILLEMIN Alain, *Le Jeu du shaman à plume, à gaine, à tige, à fils et d'ombre ... à travers les cultures de Chine*, mémoire de master 2 en Etudes Théâtrales, juin 2008, Lille3
- HEDUIN Frédéric, catalogue de l'exposition *Marionnettes et ombres chinoises*, Théâtre d'Animation Picard, 2000
- HEMMET Christine "Un théâtre d'ombres vivant : le nang talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande", in *Théâtres d'ombres, Tradition et Modernité* sous la direction de Stathis Damianakos, Institut International de la Marionnette / L'Harmattan, 1986
- HOBART Angela., *Balinese shadow play figures*, British Museum occasional paper n° 49, Département of ethnology. London, 1985
- JACOB Georg, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland*, Orient Buchandlung H. Lafaire, Hanovre, 1925

- KAWAJIRI Taiji, *The Study of the Puppetry Development in Japan*, Bansei Shobo, 1986
- KEENE Donald, *Bunraku : the Art of the Japanese Puppet Theatre*, Kodansha International, Tokyo, 1965
- KHAZNADAR Françoise et Cherif, *Le Théâtre d'ombres*, Maison de la culture de Rennes, 1975
- LE BA SINH, *Marionnettes sur eau, water puppetry*, Doàn roî nuoc dân tộc, 1993
- LIU JILIN, *Le théâtre d'ombres chinois*, éd Aurore, 1988 (traduction anonyme)
- MALIK Jan, *Kapitoly z dejin loutkarskych kultur*, vol. I : *Indie*, Statni Pedagogické Nakladatelství, Vol. II : *Sri Lanka, Ceylon*. Vol. III : *Indonésie*. Vol. IV : *Barma, Kambodza, Malajsie, Mongolsko, Thajsko-Siam*, Prague, 1983
- METIN AND, *Karagöz : le théâtre d'ombre turc*, Editions Dost, Ankara, 1977
- NARISCHKINE Nathalie (catalogue d'expo sous la direction de), *Marionnettes et ombres d'Asie*, Le Louvre des Antiquaires, 1985
- OBRAZTSOV Serguei, *The Chinese Puppet Théâtre*, Faber and Faber, Londres, 1961 (Texte en russe en 1957)
- PENSO Jean-Luc, "Des Chines et des casse-tête" (entretien d'Evelyne Lecucq avec Jean-Luc Penso) in *Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Thémaa / Editions Théâtrales, 2003
- PIMPANEAU Jacques, *Chine, Mythes et Dieux* (1995), Editions Philippe Picquier, 1999
- PIMPANEAU Jacques, *Les Théâtres d'Asie*, catalogue d'exposition, Musée Kwok On, 1980.
- PIMPANEAU Jacques, *Chine. Histoire de la littérature* (1989), Ed. Philippe Picquier, 2004.
- PIMPANEAU Jacques, *Des poupées à l'ombre, le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Univ. Paris VII./ Centre de publication Asie Orientale, 1977
- PIMPANEAU Jacques, *Fantômes manipulés : le théâtre de poupées au Japon*, Université Paris VII / Centre de publication Asie Orientale, 1978
- SINGER Noël F., *Burmese puppets*, Oxford university press, 1992
- SOLOMONIK Inna Naumovna, *Traditsionnyi teatr kukol vostoka : osno-vnye vidy teatra...*, coll. Vostochnaja Literatura, Nauka/ Izdatelskaj Firma, Moscou, 1992
- SPIES Otto, *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland*, Verlag Lechte, Emsdetten, 1959
- TILAKASIRI Jayadeva, *The Puppet Théâtre of Asia*, Department of Cultural Affairs, Colombo, 1970
- TRÂN VAN KHE, *Marionnettes sur eau du Vietnam*, Maison des Cultures du Monde, 1984
- WIMSATT Geneviève, *Chinese Skadow Shows*, Harvard University Press, Cambridge, 1936

Europe

- ANONYME, *Aucassin et Nicolette*, chantefable du XIII^e siècle, Librairie Honoré Champion Editeur, 1982. Trad. introduction et notes, Mario Roques
- BATY Gaston, *Trois p'tits tours et puis s'en vont... Les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1800-1890*, Ed. Colette Lieutier, collection Masques, 1942
- BOEHN, Max von, *Puppen und Puppenspiele*, 2 vol., Bruckmann, Munich, 1929.
- BOILOT Gérard, *Gaston Baty, Le courrier de la marionnette, N° 61, 2004*
- BOILOT Gérard, *Les marionnettes et la guerre au XIX^e siècle*, Le courrier de la marionnette, N° 60, 2004
- BOILOT Gérard, *Marionnettes dans la ville (Les théâtres des jardins publics parisiens de 1818 à nos jours)*, Le courrier de la marionnette, N° 69, 70, 2006

- BOILOT Gérard, "De la marionnette et des marionnettistes en France au XX^e, *Bateleurs* N° 10, Association Nationale des Amis de la Marionnette, 2003
- BOILOT Gérard, *Les marionnettes des jardins à Paris (1818-1956)*, *Bateleurs* N° 8, Association Nationale des Amis de la Marionnette, 1997
- BRUNETTI Emilia, CALDARULO Ninni, *Il Tesora sepolto. Le Marionette di Canosa*, Laterza, 1997
- BYRON Michael, *Punch in the Italian Puppet Theater*, Centaur Press, 1983
- COUMANS Yves, FLABAT Françoise, HOUTTEMAN Francis, *Marionnettes et théâtre de marionnettes en Belgique*, Créa-Théâtre, 1983
- DELANNOY Léopold, *Théâtres de marionnettes du nord de la France*, Maisonneuve et Larose, 1983
- DUBSKA Alice, *Dve století ceskeho loutkarství*, AMU, 2004
- FLAMENT Julien, *Les Marionnettes de Belgique*, Edit de l'INR, 1937
- FOURNEL Paul, *Guignol. Les Mourguet*, Seuil, 1995
- FRANCE Anatole, "Les marionnettes de M. Signoret" (1888) in *Oeuvres Complètes*, Calmann-Levy, 1948
- GARCIA LORCA Federico, *Retablillo de Don Cristobal* (1938), "Le jeu de Don Cristobal" in *Théâtre*, Tome.III, Gallimard, 1983. Trad. Paul Verdevoye
- GERVAIS André-Charles, *Marionnettes et Marionnettistes de France*, Bordas, 1947
- GHELDERODE Michel de, "La grande tentation de Saint Antoine, cantate burlesque" (1932), musique de Louis De Meester, *Œuvres complètes*, tome 6, Gallimard, 1999
- GOTTI Ettore, *Il teatro del pupi*, SF Flaccovio Editore, Palerme, 1978
- GRELLE Bernard, *Papiers et marionnettes*, Médiathèque de Roubaix, 1997
- GUIETTE, Robert, *Marionnettes de tradition populaire*, Éditions du Cercle d'art, Bruxelles, 1949
- GUILLEMIN Alain, LEROUX Andrée, *Al' comédie, marionnettes traditionnelles en Flandre française de langue picarde*, Voix du Nord Editions, 1997
- GUILLEMIN Alain, LEROUX Andrée, *La Marionnette au XVIII^e siècle et sous la Révolution*, *Bateleurs* N° 3, Association Nationale des Amis de la Marionnette, 1990
- GUILLEMIN Alain, LEROUX Andrée, *Marionnettes traditionnelles en Flandre française de langue picarde*, Westoek Edition, 1984
- HLEDIKOVA-POLIVKOVA Ida, *Komedianti kocovnici-babkari*, Retislava, 2006
- IMPE Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnette : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 1994
- JURKOWSKI Henryk, *A History of European Puppetry, vol. II : The Twentieth Century*, The Edwin Mellen Press, Lewinston / Queenston / Lampeter, 1998
- JURKOWSKI Henryk, *A History of European Puppetry from its Origins to the End of the 19th century*, The Edwin Mellen Press, Lewinston / Queenston / Lampeter, 1996
- LEMERCIER DE NEUVILLE Louis, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Calmann Lévy, 1892
- LERNONT Françoise, *La Marionnette picarde des origines à 1960 .Drames et bouffonneries*, Martelle Editions / Musée de Picardie Amiens, 1996
- LI GOTTI Ettore, *Il Teatro dei pupi*, S. F. Flaccovio Editore, Palermo, 1978
- LONGCHEVAL Andrée, HONOREZ Luc, *Toone et les marionnettes de Bruxelles*, Edit Paul Legrain, 1984
- MAC CORMICK John, PRATASIK Bennie, *Popular Puppet Théâtre in Europe, 1800-1914*, Cambridge university press, Cambridge, 1998
- MAC CORMICK John, "Les Middleton à Lyon" in *E Pur si muove*, Unima magazine n° 1, mai 2002

- MAGNIN Charles, *Histoire des marionnettes en Europe de l'Antiquité à nos jours* (1852), Michel Levy, 1993
- MALIK Ian, *Puppetry in Czechoslovakia*, Orbis, Prague, 1948
- MASSE Rolf (sous la direction de), *Figur und Spien*, In *Puppentheater der Welt*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDP, Berlin, 1977
- OURRY W., "notice" (texte de présentation), *La tentation de Saint Antoine, pot-pourri par Sedaine* (1782), Le nouveau caveau, H. Eymery, 1819, Bibliothèque Nationale de France
- PASQUALINO Antonio, ANDO Roberto, VIBAEK Janne (sous la direction de), *Au bout du fil. De i pupi siciliane à Tadeusz Kantor, Al' estremità del filo. Dai pupi siciliani a Tadeusz Kantor*, Edition bilingue, Museo Internazionale delle marionette, Palerme, 1993
- PASQUALINO Antonio, *L'opera dei pupi*, Sellerio Editore, Palermo, 1977
- PASQUALINO Antonio, "L'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia", in *Studi e materiali per la storia delle tradizioni popolari*, Palerme, 1996
- PASSOS Alexandre, *Bonecos de Santo Aleixo, As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos Titeres Alentejanos*, edit. CENDREV, 1992
- PAERL Hetty, *Heerekrintjes. Over Jan Klaassen en Katrijn en hun buitenlandse soortgenoten*, Gaade Uitgevers, Veenendaal, 1987 PAERL Hetty NEIRYNCK Freek, *Marionnettes traditionnelles en Belgique*, édition Vlaams figuren teater archeief, Gand, 1994
- RIVIERE Georges-Henri et SOULIER Pierre, *Théâtres populaires de marionnettes*, catalogue d'exposition, Réunion des musées nationaux, 1952
- ROUSSE Michel, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Age*, Paradigme, 2004
- SAND George, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (1876), Séquences, 1998
- SAND George, *L'Homme de neige* (1859), éditions de l'Aurore, 1990. Texte établi et annoté par Joseph-Marc Bailbé
- SAND Maurice, *Le Théâtre de marionnettes de Maurice Sand* (1890), Ed Jeanne Laffitte, 1994
- SPEAIGHT George, *The History of the English Puppet Theatre* (1955), Robert Hale, Londres, 1990
- TILLIER Bertrand, *Maurice Sand, marionnettiste*, Du Lérot, 1992
- TOMANEK Alois, *Forms of puppets*, Academy of performing in Prague, 2006
- TONELI Jean, "Origine du nom de Guignol", *Bulletin de la Société des Amis de Guignol*, mars 1927
- VAREY John E., *Historia de los títeres en España : desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid, 1957

Amérique

- AMARAL Ana Maria, *Le Théâtre de marionnette au Brésil*, Com-Arte Editora, 1994. Trad. Maria Claudia Rodriguez Alves
- ARIZMENDI ANGUIANO Karla, "La marionnette au fil de l'histoire mexicaine", in *E pur si muove ! Unima magazine* n° 2, 2003
- ARIZMENDI ANGUIANO Karla, *Les Titeres. Contemporanéité et indianité des marionnettes mexicaines*, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle (mémoire de maîtrise), 1977
- Batchelder Marjorie H., *Rod Puppets and the Human Theatre*, Ohio State University Press, Colombus, 1947.
- FILHO Hermilo Borba, *Fisionomia e espirito do mamulengo : o teatro popular do Nordeste*, INACEN, Rio de Janeiro, 1987
- KOURILSKY Françoise, *The Bread and puppet theatre*, La Cité, 1971
- MAC PHARLIN Paul, BATCHELDER-MCPHARLIN Marjorie H., *The Puppet Theatre in America, Plays* (1949), Inc., Boston, 1969

NICULESCU Margareta (Conception, auteur du projet), *Marionnettes en territoire brésilien*, catalogue d'exposition, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 1994

ZÜRBAACH Christine, *Teatro de marionetas : tradição e modernidade*, Casa do Sul, Evora, 2002

Afrique

ARNOLDI Mary-Jo, *Puppet Theatre in the Segu Region in Mali*, Indiana University, December 1983

DAGAN E. A. , *La Magie de l'Imaginaire. Marionnettes et masques théâtraux d'Afrique Noire, Emotions in Motion. Theatrical Puppets and Masks from Black Africa*, Galerie Amrad African Arts, 1990. Edition bilingue. Trad. Barbara Rosenstein, Jean-Claude Lefebvre.

DARKOWSKA-NIDZGORSKI Olenka (conseillère scientifique), NICULESCU Margareta (Conception du projet), *Marionnettes en territoire africain*, catalogue d'exposition, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 1991

DARKOWSKA-NIDZGORSKI Olenka (catalogue d'exposition), *Marionnettes et marottes d'Afrique Noire*, Courrier du Musée de l'Homme, 1977

DARKOWSKA-NIDZGORSKI Olenka et NIDZGORSKI Denis, *Marionnettes et Masques au cœur du théâtre africain*, Éditions de l'Institut International de la Marionnette / Sepia, 1998

DARKOWSKA-NIDZGORSKI Olenka, (Conseillère scientifique du catalogue d'exposition) *Marionnettes en territoire africain*, Editions Institut International de la Marionnette, 1991

DARKOWSKA-NIDZGORSKI Olenka, *Théâtre populaire de marionnettes en Afrique sud-saharienne*, série II " Mémoires et monographies", vol. LX, Ceeba publications, Bandundu, 1980 ESTERMANN Carlos, *Ethnographie du Sud de l'Angola*, Asom, 1977

FAVREAU Anaëlle, "Le Patrimoine théâtral africain l'exemple du Mali" in *Actualité du patrimoine. Carnets de la marionnette*, Thémaa / L'Entretiens édition, 2007 (sous la direction de Simone Blazy avec la collaboration d'Evelyne Lecucq)

KEÏTA Mamadou, Den OTTER Elizabeth, Sogo Bo. *La Fête des masques bamanan*, Imprim color, Bamako, 2002

LALLEMAND Suzanne, *Symbolisme des poupées et acceptation de la maternité chez les Mossi*, Objets et mondes, 1973

LIKING Werewere, *Statuettes peintes d'Afrique de l'Ouest : marionnettes du Mali*, Les Nouvelles Editions Africaines, 1987

PAWLIK Jacek Jan, "Mise en scène de la vie de l'au-delà : l'unil..." in *L'Afrique noire en marionnettes*. Unima, Charleville, 1988

POUPON Alfred, "Etude ethnographique de la tribu Kouyo" in *L'Anthropologie*, N°29, 1918-1919

ROUMEGUERE Pierre, Jacqueline ROUMEGUERE-EBERHARDT, "Poupées de fertilité et figurines d'argile : leurs lois initiatiques" in *Journal de la Société des africanistes*, 30(2), 1960

VIDAL Aline, (coordination du catalogue), *Masques et sculptures d'Afrique et d'Océanie*, édit. Paris-Musée, 1986. (Catalogue d'exposition, collection Girardin, Musée d'Art Moderne, Paris)

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
I - JOUER LES DIEUX	37
A- L'empreinte culturelle shamanique dans la littérature chinoise	39
B- Bouddhisme et théâtre d'ombres	44
C- La marionnette : la vie dans le manque de vie	47
1- Shamanisme et marionnettes : simple métaphore ?	51
2- Les mythes théâtralisés : "les scènes où l'on joue les dieux"	54
3- Les lettrés confucéens et le shamanisme	62
4- Le shaman : un artiste inspiré	71
5- Une forme artistique dépassée ?	72
6- Un héros comique ou satirique ?	74
7- Des spectacles essentiellement musicaux	80
II - SIAM, MALAISIE, INDONESIE : LE RIRE, LE SEXE ET LE SACRE	87
A- Le théâtre d'ombres du sud-est asiatique : origine indienne ? Origine chinoise ? Culture locale ?	88
1- Le <i>nang talung</i> : gravité du comique	93
2- Rites et cérémonies	96
3- Le costume ne rend pas divin	97
4- Théâtre de confrontation des langues et des parlers	101
B- Hindouisme, bouddhisme, shamanisme : un curieux jeu d'ombres	102
1- Le sujet du spectacle	102
2- <i>Nang talung</i> : création de la culture shamanique ?	105
3- Le <i>wayang</i> à Kelantan : rite et besoin esthétique	107
4- Les figures <i>keramat</i>	109
5- <i>Histoire de la faim de Putra Kala</i>	113
C- La <i>mudrà</i> : "La Parole qui agit"	115

III - "SHAMANISME FANTÔME" ET LE SECRET DES MARIONNETTES EN AFRIQUE	123
A- Mali : message des anciens et chants d'oiseaux	125
B- Voyage vers les origines mythiques de la marionnette, entre la vie et la mort	131
1- Jouer les morts	135
2- Les deux Nzambé et l'inconnue sortie du bois	138
3- La voix des esprits	144
C- Mythes et rites de fertilité et de fécondité	147
1- Epouvantails et mannequins	157
D- Spécificité de la marionnette africaine ?	159
1- Un shamanisme africain ?	162
2- Un puzzle de culture shamanique en Afrique	165
IV - LE VOYAGE DE L'ÂME ENTRE RATIONALISME ET SHAMANISME CHEZ LES GRECS	169
A- L'âme, les âmes : un jeu d'ombres	171
1- Qu'est-ce qu'une âme ?	171
2- Ni corps, ni âme	174
B- Shamanisme grec	179
1- Héphaïstos	180
2- Orphée	181
3- Les devins grecs	182
4- Tirésias	182
C- Fin et résurgence de la pensée shamanique en Grèce : le rappel de l'âme	183
1- Une résurgence du shamanisme ?	186
2- <i>Goês, theios anêr et magos</i>	186
3- Le <i>goês</i> -charlatan	187
4- Le shamanisme en Grèce "après le shamanisme"	188
5- Platon et le shamanisme	190
6- Electre d'Eschyle ou le "rappel de l'âme" d'Agamemnon	196
7- <i>L'aulos</i> et la "devise musicale" du dieu	197
8- Le mode phrygien	198
9- Théâtre et rituels de possession	199
D- Terreur, épouvantail, rire et exorcisme : monde de l'enfance	200

V - LA FORÊT INVISIBLE : LA MARIONNETTE DANS LE THEÂTRE DU MOYEN-ÂGE	207
1- Jeux de fous	211
A- Le jeu de Charles VI le fol	212
1- Danse macabre	215
2- Magiciens et empoisonneurs	216
3- Le cerf et le druide	218
4- Le théâtre roi	221
5- Un grand rôle : le roi fol	224
6- Un opéra chinois entre Flandre, Bretagne et Paris	228
7- Le bal des ardents	229
8- Le bâton noueux, rabot et couteaux de bouchers	232
9- Azincourt et le naufrage de la chevalerie	234
B- Fêtes, danses et théâtre	236
1- La fête des fous	237
2- De la danse au théâtre	241
3- L'exemple de la morisque	243
C- Castelet et "fantôme" des marionnettes	252
1- Folie amoureuse et parodie dans <i>Aucassin et Nicolette, chantefable</i> marionnettique	252
2- Présence des marionnettes au Moyen Age européen	256
3- Scène et castelet au Moyen Age	262
4- La trace des règles de jeu du castelet	267
VI - RITES DE FECONDITE ET DE FERTILITE : DES SAINTS FARCEURS AUX EPOUVANTAILS	273
A- Aux sources de la sainteté	276
1- Saints "farceurs"	279
B- Saint Guignolet (Guinolé, Guingalais, Vennolé, Gunolo □)	280
1- Un saint géniteur	281
2- Saint Guignolet et Guignol au théâtre	284
C- Marmouset : caricature, épouvantail, idole, marionnette	288
1- De l'épouvantail à la marionnette	291
2- Chants d'oiseaux et jeux de bâtons	295
VII - L'ÂME, LE SHAMAN, L'ARTISTE : CHASSE AU "JE", CHASSE A L'ÂME	303

A- "Je" : une première personne bien singulière	309
B- Sur les hautes-terres de Nouvelle-Guinée : les Gimi, un "moi" mouvant dans le rêve, une reproduction par parthénogenèse.	311
C- Qui est "je" jouant avec quels esprits ?	314
D- "La scène vivante où passent divers acteurs jouant diverses pièces"	318
1- Un rêve : dormir la vie	319
2- Le théâtre de l'effigie	321
E- Le shaman bouriate, Gepetto sibérien	324
VIII - FAUT-IL DES FEMMES POUR "FAIRE DES HOMMES"?	327
A- "Faire des hommes" ou créer des épouvantails	328
B- Le personnage de Pinocchio est le fantôme des biologistes: un assemblage d'éléments articulés, plus une "âme"	334
1- Batailles nocturnes	338
2- Le rite de fertilité	340
3- Qui gagne ? Qui perd ?	344
C- Grand frère de Pinocchio : le Golem	346
1- Rêve de Prague : <i>Le Golem</i> de Gustav Meyrink	349
2- <i>Pur amour inoxydable</i>	350
D- La création de l'homme dans les mythes mayas et les brouillons de bois	352
1- Le nécromancien	355
2- Mannequins de bois et représentations des morts	358
IX - AU THÉÂTRE DE NOHANT, DES BURATTINI HABITES PAR DES ÊTRES PENSANTS : LES MAINS	363
A- Masques d'une époque	365
1- Quel enjeu ?	367
2- "Délit de sale gueule" et "têtes de nègres"	369
3- La physiognomonie, l'irrationnel, la caricature et le jeu	370
4- Le masque et la toilette.	374
B- Un débat esthétique et technique entre George et Maurice : le réalisme contre les <i>burattini</i>	376
1- Une discussion passionnée	381

X - LE COMEDIEN, LA MARIONNETTE ET LE PUBLIC :	
MENAGE A TROIS ET DOUBLE JEU	387
A- Saint Antoine, la littérature, les marionnettes	389
1- Une source littéraire commune aux <i>Tentations</i> des forains?	390
2- "Saint Antoine à la mode"	391
3- La Tentation de Flaubert : Brueghel et les marionnettes	392
4- Des marionnettes à Bruegel : les deux <i>Tentations</i> de Ghelderode.	393
5- Le conte: une transposition verbale de l'art de Bruegel et Bosch	395
6- <i>La Grande Tentation de Saint Antoine</i>	395
7- Saint-Just contre Saint-Antoine.	396
8- La Chanson de Sedaine	397
9- Un rite d'exorcisme joyeux	400
B- "Jouer le diable", "jouer Antoine"	402
XI - NOUVEAUX RITES CONTRE VIEILLES CROYANCES	
	423
A- Nouveaux rites futuristes	425
B- Marionnettes, masques et rites africains : découverte d'une esthétique et d'une spiritualité	427
C- Rites agraires de fertilité	430
1- Don Cristobal Publicla ; "La trique c'est pas du boniment !"	430
2- L' <i>Esperpento</i> et Valle-Inclan	433
C- Craig : la Sur-marionnette au service du rite	435
D- Cris d'oiseaux : combats de coqs, rites et théâtralité affirmée	440
CONCLUSION	449
INDEX	477
BIBLIOGRAPHIE PAR CHAPITRE	493
BIBLIOGRAPHIE SHAMANISME	507
BIBLIOGRAPHIE DE LA MARIONNETTE	515
TABLE DES ILLUSTRATIONS	529

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Affiche pour le XV^e Festival de Marionnettes de Séville, mai 1995, p. 12
- Thomas Holden manoeuvrant ses fantoches par Draner, p. 31
- Montreur de marionnettes. Image populaire imprimée à Shangai, fin XIX^e siècle, p. 75
- Trois figures d'ombres (*nang-talung*), taloks, sud de la Thaïlande, p. 100
- Figure d'ombres (*nang-talung*), *talok*, sud de la Thaïlande, p. 106
- Pak Dogol et Wak Long Figures *keramat*. Kelantan, Malaisie, p. 108
- Structure de jeu et de vie temporaire Kelantan, Malaisie, p. 108
- Marionnettes Somono sur une pirogue, Segou, Mali, 1986, p. 126
- Marionnette Bamana, en jeu Mali Kono, l'Oiseau du Mali, Région de Segou, 1980, p. 129
- Représentation schématique, à l'échelle, du *niombo* sur son brancard, p. 141
- Transport et animation du *niombo*, marionnette-momie mortuaire, p. 141
- Niombo, scène d'adieu avec les femmes, p.143
- Chants d'oiseaux", marionnettes *bamana*, Yayoroba, Mali; 1999, p. 147
- Un jongleur. Manuscrit Fin XI^e, début XII^e siècle, p. 255
- Castelet et marionnettes à gaine, Enluminure d'un manuscrit, en picard, de 1344, p. 266
- Facteur de marionnettes. Gravure sur bois de Jehan de Grise, p. 267
- Miniature de Jehan de Grise, p. 270
- Pictogramme.Rituel. Culture Mixtèque, Oaxaca, p. 353
- Stèle représentant un dieu avec une marionnette à gaine et un oiseau à propulsion (Culture Maya, Bilbao, p. 357
- Figurine articulée en terre cuite polychrome (Culture Totonaque, Veracruz), p. 359
- Calligramme en forme de poire par Philipon, p. 366
- Crânes expressifs, Johann Kaspar Lavater, p. 367
- Maurice Sand, Le Monde Illustré, 1889, p. 373
- Théâtre de marionnettes du Château-Musée de Nohant, p. 376
- Théâtre de marionnettes de Maurice Sand (Théâtre des Amis) à Passy, p. 385
- La Tentation de Saint Antoine Théâtre Louis Richard, 1985, p. 402
- Enrico Prampolini, Roi Bombance (1920-1926), p. 425
- Les Ballets Plastiques, Fortunato Depero, Rome, 1918, p. 427
- Le Jeu de don Cristobal*, Federico Garcia Lorca, par le Théâtre Louis Richard, p. 432
- Jongleur chinois, Théâtre Middleton, p. 437
- Photo d'un spectacle de figurines à tige conçu par E. G. Craig (1907), p 438
- La sœur de Psyché et Nonne avec son livre, p. 439
- Affiche : Kasperl Rouge, Proletarishes Kasperle theater, p. 441
- La Mémoire interne, Jamie Cameron, 2007, p. 466

JEUX SHAMANIQUES, JEUX MARIONNETTIQUES : AUX SOURCES D'UNE CULTURE THEATRALE

Autour du shaman ou du montreur de marionnettes on accepte que des liens se tissent pour faire face au désordre grâce à une parole en mouvement. A une représentation humaine ou animale, à un objet animé à caractère rituel, ils transmettent un esprit, ils insufflent une vie, crédible car simulée et porteuse de l'énergie paradoxale des morts-vivants.

On découvrira, en Chine, la marque profonde de la culture des shamans et son empreinte sur l'art de la marionnette, liée au culte des morts : on amène un esprit dans la figure pour "jouer les dieux". Un voyage initiatique qui passera par la Thaïlande, la Malaisie, l'Indonésie confortera cette idée de présence d'un lien entre culture des shamans et jeu de marionnettes : mythes et rites se réduisent à des règles formelles... ou retrouvent vie et prise sur l'actualité. Le personnage de bois ou de terre apparaît, dans les mythes africains, comme un secret rapporté du monde des morts ou des esprits. En Nouvelle-Guinée, en Afrique, et aussi en Europe, l'épouvantail, le mannequin, l'effigie permettent de contourner, symboliquement, la reproduction sexuée et d'évoquer, ironiquement, les conflits de pouvoir entre les sexes.

Au Moyen Age, en Europe la marionnette, sous le nom de marmouset, avec, également, le sens d'idole, de fantôme, d'épouvantail et son théâtre, comme une ombre, méritent d'être recherchés derrière la chantefable, dans les fabliaux, aux origines de la farce et de son cadre de jeu évoquant le castelet.

La trace de la culture des shamans se retrouve dans la Grèce antique, aux périodes anciennes. Platon, serait allé chercher chez les Barbares les relations entre le corps et l'âme, présentes, depuis, dans la culture européenne. Cette recherche, nous mènera vers des définitions multiples de "je" chez les Papous, chez le poète Fernando Pessoa, dans la pratique de montreurs de marionnettes, dans le mythe moderne de Pinocchio, pantin de bois ou "vrai petit garçon", chez le marionnettiste qui "vit plusieurs vie" à travers ses personnages, ou ceux de Maurice Sand hésitant entre *burattini* et marottes.

A l'heure où l'art dramatique du XIX^e siècle se meurt, épuisé par l'*ego* envahissant des comédiens où vidé de sens par une marionnette en quête de réalisme naïf, la Grande Guerre amène à découvrir la prothèse, la vie simulée, l'acteur mécanique, l'effigie. Entre l'absence de conscience du mannequin et la conscience infinie du dieu, selon les réflexions de Kleist, le shaman-marionnettiste, peut décider d'agir dans ses propres règles de jeu.

SHAMAN ACTING, PUPPET ACTING: AT THE ROOTS OF A THEATRICAL CULTURE

Around the shaman or the puppet master, it is accepted that links be forged to face up to disorder thanks to a speech in motion. They transmit a spirit, they inspire a life, credible because simulated and bearing the living dead's paradoxal energy, to a human or animal representation, to a ritual-characterized animated object.

One will discover, in China, the deep mark of the shamans' culture and its print on the puppets' art, linked to cult of the dead: a spirit is brought into the character to "play the gods". A initiatory journey which will go through Thailand, Malaysia, Indonesia will strengthen this idea of the presence of a bond between the shamans' culture and the puppets' play: myths and rituals are reduced to formal rules ... or recover life and have a hold over the current events again. The wooden or clay character appears, in African myths, like a secret brought back from the world of the dead or of the spirits. In New Guinea, in Africa, and also in Europe, the scarecrow, the dummy, the effigy allow bypassing sexed reproduction in a symbolic way and ironically calling to mind conflicts of powers between sexes.

In the Middle Ages in Europe, the puppet, called "marmoset" and also meaning an idol, a ghost, a scarecrow and its theatre, like a shadow, deserve being looked for behind the "chantefable", in "fabliaux", in the origins of the farce and its play framework calling puppet theatres to mind.

The track of shamans' culture is to be found in ancient Greece, in old times. Platon would have fetched among barbarians relationships between the body and the soul, which since then have been present in European culture. This search will lead us to numerous definitions of "I" among Papuans, with the poet Fernando Pessoa, in puppet masters' practice, in the modern myth of Pinocchio, a wooden puppet or a "real little boy", with the puppet master who experiences "several lives" through his characters, or those of Maurice Sand hesitating between *burattini* and fads.

At the time when XIXth century drama is dying, worn out by actors' intrusive *ego* or emptied of its meaning by a puppet in search of naive realism, the Great War brings about discovering the prosthesis, the simulated life, the mechanical actor, the effigy. Between the dummy's absence of consciousness and the god's infinite consciousness, according to Kleist's reflexions, the shaman-puppet master can decide to act according to his own game rules.