

Le statut ambigu de la marionnette

Lise Gauvin

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29096ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gauvin, L. (1979). Le statut ambigu de la marionnette. *Jeu*, (12), 35–41.

le statut ambigu de la marionnette

Étrange destinée que celle du théâtre de marionnettes, dont l'origine se confond avec celle des premières représentations théâtrales et qui, pour d'obscures raisons historiques, s'est longtemps trouvé confiné au seul rôle d'amuseur pour enfants! Que de distance parcourue depuis la lente mobilité des statues de l'Égypte ancienne, ces effigies des dieux qui, bien avant que l'acteur n'existe, se mirent à bouger légèrement la tête et les bras, provoquant chez l'auditoire cette «grande peur métaphysique» dont Artaud beaucoup plus tard signalera le manque dans le théâtre occidental! S'éloignant peu à peu de la représentation des mythes et des profondeurs oniriques, le théâtre de marionnettes s'est très tôt spécialisé dans la mise en spectacle d'un modèle réduit, à l'usage d'enfants sages, des images caricaturales et typifiées du monde des adultes. On y offre du rêve, certes, mais en savantes petites doses, programmées de telle sorte que la fabulation sert le plus souvent d'exemple à une morale sociale explicite et rassurante. Pourtant la marionnette, au départ, n'a rien à voir avec les contenus déterminés auxquels on a voulu, au cours des temps, la restreindre. L'expression «théâtre de marionnettes» indique d'abord une forme, et une forme multiple, apte à traduire les extrêmes les plus opposés, la caricature et le merveilleux, l'humour et le tragique, le réel et le fantastique. D'où son ambiguïté et son statut marginal, tout autant par rapport au théâtre pour enfants, qu'il excède, qu'au théâtre pour adultes, qu'il tente de redéfinir.

De jeunes troupes cherchent aujourd'hui à dissiper ce long malentendu qui veut faire de la marionnette un art sclérosé: à la suite de théoriciens comme Meyerhold ou Artaud, de poètes comme Kleist, Sand ou Ghelderode, ils essaient de lui redonner le total exercice de ses pouvoirs et n'hésitent pas à faire de cette pratique une profession de foi et un manifeste. «Si nous avons persisté depuis huit ans à faire du théâtre de marionnettes pour adultes, c'est que nous croyons que le langage de la marionnette ne s'adresse pas uniquement aux enfants. (...) L'art du marionnettiste est de rendre l'impossible vrai. Il est au fond un «charmeur de serpent» et «un vendeur de rêve», affirme Claire Ranger du Théâtre sans Fil¹. D'autres marionnettistes choisissent de créer, à l'intérieur de ce cadre très large qu'est le théâtre adressé aux enfants, de nouvelles formes de représentations. Proprement inclassable, parce que toujours susceptible d'exprimer autre chose que ce qu'il a été, le théâtre de marionnettes connaît au Québec depuis quelques années une vitalité sans précédent. Trois troupes récentes ont retenu mon attention pour cette chronique: le Théâtre sans Fil (créé en 1971), le Théâtre de l'Oeil (créé en 1973), et le Théâtre de l'Avant-Pays (créé en 1976). Afin de mieux montrer les particularismes de chacune d'elles, j'ai choisi de parler successivement des éléments suivants: aire de jeu, manipulation, aspect plastique de la marionnette et texte.

aire de jeu

Occuper l'espace et donner à la marionnette la même importance qu'au comédien, tel semble être le commun dénominateur de ces troupes qui, toutes, ont voulu faire *éclater le castelet*, reproduction trop fidèle de la scène à l'italienne. Le Théâtre de l'Oeil joue la plupart du temps au milieu d'une salle, au même niveau que le public d'enfants auquel il s'adresse. Le spectacle commence et se termine par une sorte de ballet, pendant lequel des panneaux se déplacent et dansent jusqu'à délimiter une certaine organisation de

1. «Manifeste du Théâtre sans Fil», dans *Théâtre des commencements, Études françaises*, juin 1979, p. 195.



Trois des personnages de la légende amérindienne *Le Corbeau blanc*. Production du Théâtre sans Fil.

l'espace et quelques lieux stratégiques: un arbre, une boîte, une clôture de pieux, d'où apparaîtront plus tard quelques enfants-marionnettes. À l'Avant-Pays, dans chacun des deux spectacles que j'ai vus, la scène se trouve d'abord occupée par un coffre et une armoire, où les comédiens-manipulateurs viennent chercher, au besoin, marionnettes, décor, costumes et accessoires de toutes sortes. Cependant, loin de délimiter une aire de jeu restrictive, l'armoire reste plantée au milieu de la scène durant tout le spectacle et sert de centre aux circonvolutions des manipulateurs et des marionnettistes. Quant au Théâtre sans Fil, il utilise quelques objets, hautement stylisés, et un espace scénique qui, une fois le manipulateur et sa marionnette sortis des coulisses, ne ménage aucun écran ni aucun paravent.

Collectivement donc, mais chacun de manière différente, ces marionnettistes refusent la boîte à illusion et le jeu de cache-cache avec le public. Comme l'incipit du livre, la délimitation de la scène indique un style de représentation. L'élargissement du cadre et l'éclatement du castelet entraîne comme conséquence la manipulation à vue, esthétique du visible que choisissent la plupart des troupes en question.

manipulation

Le rapport manipulateur/marionnette est sans doute ce qui caractérise et différencie le plus manifestement l'Avant-Pays du Théâtre sans Fil et du Théâtre de l'Oeil. Le manipulateur d'*Il était une fois en Neuve-France*, comme celui d'*Une histoire de marionnettes*, est d'abord comédien, un comédien qui chante (fort bien, du reste), parle, organise le spectacle et vient saluer au début et à la fin, entreprend de relever un défi difficile: celui qui consiste à prolonger et doubler le jeu de la marionnette sans nécessairement

lui faire concurrence. Ainsi se crée-t-il, à l'intérieur d'une même pièce, divers emplois. Tour à tour conteur, accompagnateur, ami ou père de la marionnette, le comédien est un personnage polyvalent, surtout protecteur, sorte de metteur en scène apparent qui, tout en lui prêtant sa voix, arrive à voler la vedette à son petit complice en le «manipulant». Mais la plupart du temps il entretient avec la marionnette le même rapport tendre et ludique que l'enfant avec les créations de son imaginaire.

Au Théâtre sans Fil, à cause de la taille de la marionnette, (de 6 à 12 pieds), l'option est autre. Le manipulateur de *Ciel bleu prend femme* ou du *Corbeau blanc* accompagne les gestes lents de la marionnette par de légers mouvements de la tête et du corps. Tout de noir vêtu, seul son visage est découvert. Il semble glisser sur le sol à la manière des officiants ou des danseurs d'une chorégraphie inusitée, puisqu'il s'agit à la fois de prévoir la modulation du mouvement et de regarder l'effet ainsi produit. Ici, le manipulateur s'efface devant l'ombre agrandie de lui-même, une ombre qui pourtant échappe à toute représentation mimétique et dont la valeur suggestive se trouve amplifiée par la musique qui constamment l'accompagne².

Le Théâtre de l'Oeil, pour sa part, confie à ses manipulateurs un rôle d'animateur plutôt que de comédien ou de danseur: animation en salle d'abord (présence des clowns), puis mise en place du décor, manipulation cachée ensuite (à quelques exceptions près, comme lorsqu'il s'agit de porter un masque sur la tête), et finalement retour à la salle où s'établit une possibilité de dialogue avec les enfants. Durant la représentation proprement dite, le manipulateur prête sa voix à la marionnette en imitant les voix aiguës des enfants, ce qui ne manque pas de donner de curieux effets et nous ramène à la pratique la plus traditionnelle du théâtre pour enfants. Et encore, fort paradoxalement, ce théâtre qui se veut didactique — on le verra bientôt par le sujet — est celui qui utilise le moins le procédé de distanciation qu'est la manipulation à vue et fait appel directement au processus d'identification. Serait-ce parce qu'on suppose que les très jeunes enfants auxquels on s'adresse — c'est une qualité d'identifier aussi nettement son public — ont besoin d'un discours plus unifié? Ou parce que l'innovation, jusqu'à maintenant au Théâtre de l'Oeil, s'est surtout concentrée sur la fabrication des marionnettes elles-mêmes?

aspect plastique

Dire de celles-ci qu'elles sont splendides, magnifiques et humoristiques, n'apprendra rien à personne. La grande caractéristique du Théâtre de l'Oeil est de ne pas s'enfermer dans un type de marionnettes en particulier et, tout en privilégiant les marionnettes à tiges, de présenter une revue des différentes techniques, à l'intérieur d'un seul spectacle comme le *Toutatous*. Directement reliés au sujet à illustrer, et comme appelés par ce sujet même, les divers types utilisés (ombres chinoises, marionnettes à tiges et à ressort, masques portés sur la tête des manipulateurs, etc.) démontrent, mieux que tous les palabres, l'expressivité de chaque style et sa spécialisation possible. Dans ce domaine de la recherche technique et visuelle, l'invention de la troupe semble illimitée et l'aspect plastique du spectacle, de même que son rythme, sont particulièrement réussis. Aucun temps mort ne se glisse entre les sketches et chaque élément visuel est calculé en fonction d'un effet spécifique. Au Théâtre de l'Oeil, la sobriété fait bon ménage avec l'éclectisme et la fantaisie.

2. Signalons également que les manipulateurs du Théâtre sans Fil discutent avec le public après chacun de leurs spectacles.



Il était une fois en Neuve-France. Théâtre de l'Avant-Pays.

Un même éclectisme se note dans le dernier spectacle du Théâtre de l'Avant-Pays, *Une histoire de marionnettes*, dont le projet est de montrer l'évolution des marionnettes à travers les âges et les pays. Spectacle très riche encore que celui-là, mais où l'aspect documentaire l'emporte et où le langage visuel de tel ou tel type se trouve noyé sous l'abondance des effets recherchés, affaibli par le morcellement extrême de l'intrigue. Étant donné l'ignorance à peu près absolue du public québécois face à la marionnette, on comprend la troupe d'avoir songé à une telle entreprise d'éducation et de sensibilisation. Mais à vouloir trop dire, on risque d'oublier la perspective d'ensemble. Les éléments de continuité apportés par l'utilisation de marionnettes aux masques d'animaux, la manipulation à vue, et les chansons entraînantes de la troupe ont du mal à faire oublier l'artifice de ce collage, plein de trouvailles certes, mais trop proliférant et mal relié par une trame trop lâche.

Rappelons cependant que de préférence à tous les autres types, l'Avant-Pays utilise une petite marionnette à tige et à poignée (pour la tête), d'inspiration bunraku, que l'on peut voir surtout à l'oeuvre dans *Il était une fois en Neuve-France*. Têtes et costumes, fort soignés, y renvoient à l'époque de la colonisation française au pays. Ces marionnettes s'en tiennent, dans la plupart des cas, à des images anthropomorphiques et à une reproduction fidèle et réduite de personnages humains, doubles possibles des manipulateurs. Ce qui n'empêche pas la troupe d'emprunter à l'occasion d'autres formes et d'autres techniques, comme la marionnette à tige du Grand Manitou dans *Il était une fois en Neuve-France*, ou les marionnettes à gaine de *l'Enfant de l'étoile*³.

3. Je n'ai pu malheureusement voir ce spectacle. Un compte rendu en a déjà été fait dans *Jeu 6*, été—automne 1977, pp. 107-108.

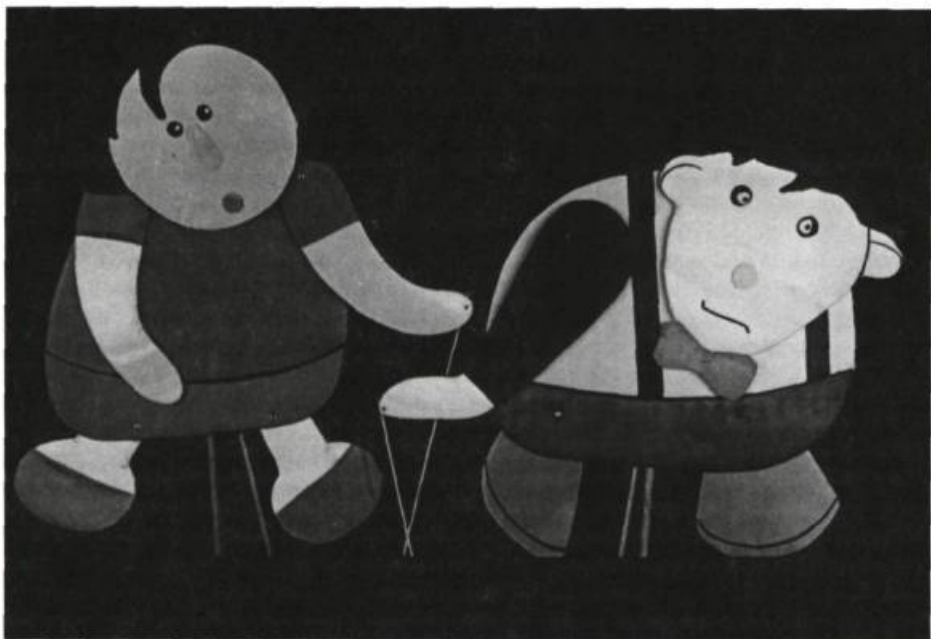
Le Théâtre sans Fil, plus spécialisé dans une technique de jeu, utilise la marionnette géante, sorte de marionnette à tige qui a perdu la vivacité des petites poupées européennes pour l'aspect hiératique du théâtre japonais et la symbolique du masque. Là encore toutefois, la troupe refuse de s'enfermer dans une esthétique trop exclusive et crée aussi d'autres types de marionnettes. Le bal des grenouilles, par exemple, dans *Ciel bleu prend femme*, est joué par une variété de marionnettes à gaine, tandis que le magnifique corbeau blanc, qui donne son nom au spectacle, est un masque porté sur la tête du manipulateur. En ce qui concerne les autres masques et têtes, le lecteur pourra juger de lui-même (par la photo jointe) à quel point ils s'éloignent du visage humain et dépassent toute mimique faciale qu'on pourrait attendre de l'acteur. On les dirait nés de l'art conjuqué du sculpteur et du peint tant forme et couleur y sont intimement liées. La même remarque s'applique aux costumes, ces grands corps vides qui donnent l'illusion de leur présence par l'amplitude mouvante de leurs surfaces.

texte

Si l'éclectisme est de rigueur, malgré la spécialisation de chaque troupe, il montre à quel point il est nécessaire d'inventer constamment, dans ce théâtre où la tradition orale est la première valable et où les troupes plus anciennes transmettent leur technique, nommée «ensecret», avec une parcimonie jalouse. On ne saura dire assez que le théâtre de marionnettes est d'abord une forme et une technique de jeu. Le texte vient en second. Mais le négliger est aussi une erreur. Cet accord profond entre le sujet — les légendes indiennes éthnologiques et mythologiques — la musique et le style de manipulation choisi est ce qui fait la force d'un spectacle comme celui du Théâtre sans Fil. De quoi s'agit-il? D'une histoire de déluge, de recommencement du monde et d'une lumière volée au ciel dans *Le Corbeau blanc*. D'un conte érotique et du rituel de séduction dans *Ciel bleu prend femme*. Des sujets sérieux traités avec humour. Des sujets quotidiens donnés sur le mode onirique. La très belle musique de Pierre Voyer et la narration à voix alternées accompagnent ces récits et prolongent, sans le détruire, l'impact visuel des marionnettes. Au Théâtre sans Fil, la transposition s'opère à tous les niveaux. Rien n'est mimétique. On cherche à créer un langage autre que celui de la vie quotidienne mais un langage qui renvoie à celle-ci dans ce qu'elle a d'inexprimé et de potentiel. Ainsi se poursuit le rêve d'un théâtre pur...

Le Théâtre de l'Oeil, par contre, a pris une autre voie: celle de la quotidienneté. Trois enfants entreprennent la construction d'un «toutatous» après avoir expérimenté ou regardé les effets néfastes de la chicane, de la violence et de la guerre, et ce en dépit des tentatives de dissuasion d'un adulte joué par un oiseau. Le spectacle est présenté sous forme de tableaux successifs, entrecoupés par des chansons et par les dialogues des trois premiers personnages. Les répliques sont vives et justes, reproduisant bien le niveau de la langue parlée par les tout-petits. Mais le scénario lui-même est extrêmement répétitif et, disons le mot, simpliste. Tout le spectacle ne fait que développer le programme implicite du titre. On sait que le didactisme est la chose la plus difficile à rendre au théâtre: il risque de devenir la bonne conscience facile des adultes responsables du théâtre pour enfants. N'y aurait-il pas moyen d'intégrer davantage les jeunes à l'élaboration de telles pièces? *Le Toutatous* m'est apparu d'une efficacité à rebours, plus réussi dans sa critique du monde des adultes que dans sa projection du monde de l'enfant.

Le Théâtre de l'Avant-Pays, étranger à toute forme de didactisme, se propose un but de divertissement et d'enseignement au sens large: faire connaître les contes avec *Il était une fois en Neuve-France* et le théâtre de marionnettes avec l'autre spectacle. Le premier est une adaptation d'un conte franco-ontarien et raconte l'histoire de Ti-Jean, le héros favori



Le Toutatous. Le Théâtre de l'Œil. (Photo: Michel Brais)

des contes merveilleux, supplantant un certain prince Galeux, venu de France, dans le coeur d'une belle princesse. Le second est une création mettant en scène une jeune paysanne, Marie Marmouset, décidée à conquérir le monde du spectacle à la ville. Mais malgré ces pistes excellentes, il se produit, entre le texte et la représentation, toute sortes d'hiatus. Les deux spectacles donnent l'impression de collages, de séquences divergentes, et l'ensemble est extrêmement difficile à suivre. Plusieurs réactions d'enfants dans la salle en témoignent, ceux-ci étant plus captivés par le jeu particulier de telle marionnette ou de tel comédien que par l'histoire elle-même. À plusieurs moments, le rythme se perd, donnant l'impression d'un manque d'unité. On souhaiterait un plus grand dépouillement et une plus grande rigueur dans le choix des effets.

un apport majeur à la dramaturgie québécoise

Que l'on comprenne bien les implications de ces remarques: il s'agit moins de juger telle ou telle réalisation spécifique que d'indiquer le sens d'une recherche à poursuivre dans ce qui, parmi les formes actuelles du théâtre québécois, constitue l'un des apports majeurs. Deux facteurs me semblent importants à noter: d'une part, la diversité des troupes, leur complémentarité et, d'autre part, leur constant désir de renouveau, leur refus de la sclérose. Quiconque ira voir l'un ou l'autre des spectacles mentionnés ici comprendra, je l'espère, qu'il est plus que temps de reviser un certain nombre d'opinions et d'idées reçues face à la marionnette. Art difficile, celui-ci est un des plus exigeants qui soit, car il suppose du montreur un contrôle parfait de lui-même afin de pouvoir communiquer à la poupée de bois et de chiffon qu'il anime son propre mouvement corporel ainsi distancié. Comme les autres formes théâtrales, celle-ci est en train maintenant de se rethéâtraliser. Aussi les marionnettes à fils sont-elles plus ou moins abandonnées par les plus jeunes troupes pour d'autres types moins «réalistes» et de nature moins imitative.

La recherche des troupes a porté davantage, à présent, sur la fabrication des marionnettes. Du côté des textes, même s'il semble y avoir un accord tacite entre le conte et la marionnette, peut-être serait-il temps d'explorer d'autres genres de récit. Plusieurs oeuvres littéraires ne se prêteraient-elles pas à une adaptation? Lorsque l'on choisit de représenter le quotidien des enfants, ne devrait-on pas songer à leur demander de dire leur propre imaginaire — à partir de quelques mots-clés par exemple — afin que le travail de réécriture soit postérieur à une recherche en atelier? En ce qui concerne le langage même de la marionnette, beaucoup d'innovations restent à faire. Le dialogue et l'imitation de la voix humaine, surtout lorsqu'il s'agit de voix d'enfants, font peu appel à l'imagination du spectateur. La musique et le chant par contre, sont nettement plus expressifs et paraissent convenir mieux à la stylisation qu'appelle la marionnette. Du côté de l'espace enfin, il y aurait encore place pour une extension de l'aire de jeu, de façon à permettre une intégration plus grande du public et une nouvelle définition du rapport scène/salle. Aussi faudrait-il, à mon avis, éviter la dichotomie facile entre grandes marionnettes/marionnettes pour adultes et petites marionnettes/marionnettes pour enfants.

Bref, la marionnette n'a rien à envier au théâtre d'acteurs. Puisse-t-elle enfin sortir tout à fait de sa problématique du reflet pour choisir l'innovation et la création totales!

lise gauvin

crédits

«l'âge de pierre»

Création collective. Mise en scène: Daniel Meilleur. Costumes: Alain Croteau. Musique et musicien sur scène: Michel Robidoux. Comédiens: Jocelyne France, André Gosselin, Benoît Ranger, Monique Rioux (ou Jasmine Dubé), Michel Robidoux, Colette Tougas. Une production du Théâtre de la Marmaille présentée à la salle du Pavillon Lafontaine (UQAM), le 26 novembre 1978.

«la bicyclette»

Création collective du Théâtre des Confettis. Costumes, décor et accessoires: Hélène Blanchard, Judith Savard. Conception et réalisation scénographique: Réal Sasseville. Observateur: Michel Morency. Une production du Théâtre des Confettis présentée en tournée scolaire de mars 1977 à juillet 1979.

«bottine et mocassin»

Texte: Diane Lanteigne. Mise en scène: Matieu Gaumont. Décor et marionnettes: Josée Campanale. Musique: Jean Lambert. Marionnettistes: Micheline Bernard, Yves Bourque, Jean-François Gaudet, Pierre Powers, Irène Roy. Une production des Marionnettes de Josée Campanale présentée au salon du Grand Théâtre de Québec du 4 février au 29 avril 1979.

«le chien arachide»

Création collective du Théâtre des Confettis. Conception scénographique: Réal Sasseville. Mise en place: Michel Morency. Réalisation: David Jobin. Costumes: Diane Cadieux. Comédiennes-clowns: Hélène Blanchard, Judith Savard. Une production du Théâtre des Confettis présentée en tournée scolaire de novembre 1978 à juillet 1979.