

## **La transmission des techniques entre les marionnettistes : du secret de famille au copyleft.**

La transmission des techniques de jeu constitue un indicateur estimable des conditions de production et de la valorisation sociale des dispositifs des arts du spectacle. Dans le cas du théâtre populaire de marionnettes, on trouve certains aspects intéressants qui nous permettent d'induire des hypothèses pour une recherche plus large sur le rôle de ce genre de théâtre comme outil de résistance antiautoritaire. On se bornera, dans cette communication, à la technique de manipulation de la voix de la marionnette à travers le « sifflet pratique ». Transmis de génération en génération par des marionnettistes, l'usage de cet outil se confronte actuellement aux nouveaux langages rendus possibles par les NTIC, qui, loin d'être une menace, représentent une opportunité pour la survivance du théâtre populaire de marionnettes.

### *La marionnette comme porte-parole du peuple.*

La plupart des théoriciens du théâtre de marionnettes s'accordent pour situer l'origine de cet art comme une forme d'expression rituelle animiste des communautés primitives, au moyen de laquelle les hommes entraient en contact avec le Sacré. Les marionnettes auraient, de cette façon, une fonction religieuse, comme objets interposés entre l'être humain et ce qu'il méconnaît, et donc, craint. Heinrich von Kleist consacre un essai à cette question, suggérant que la marionnette réussit à exprimer ce dont ne parvient pas la conscience humaine. En même temps, comme l'ont remarqué certains anthropologues culturels, ces représentations rituelles<sup>1</sup> auraient servi à renforcer le sentiment d'appartenance à la communauté et à résoudre des schismes entre ses membres. L'objet-marionnette, auquel aussi bien le public que le montreur s'identifieraient, aurait permis (et on considère qu'il le permet encore aujourd'hui) d'établir un lien symbolique parmi les membres de la communauté (Badiou, 23). Ce théâtre avait, par conséquent, une finalité socialisatrice et communicationnelle autant que religieuse. Au fur et à mesure de l'histoire, les marionnettes ont continué à jouer ce rôle, en accentuant, selon les moments, le côté religieux ou le côté politique. Cette seconde tendance intéresse d'avantage le propos de notre recherche, dans la mesure où l'une de nos hypothèses prétend que le théâtre de marionnettes a agi comme média de communication des couches subalternes de la société, aussi bien sous l'Ancien Régime que dans la Société de Masses.

Nous considérons, avec d'autres auteurs, que le théâtre de marionnettes est un art dramatique authentiquement populaire, bien qu'il ait eu parfois la faveur des monarques et de l'aristocratie (Varey, 8). Alain Recoing explique que l'origine des montreurs de marionnettes déterminait la nature populaire du théâtre qu'ils jouaient (Dumur, pp. 1470-1). Ces artistes, historiquement issus du peuple, diffusaient des messages dans le cadre d'un discours partagé avec les membres de leur même classe. Ça leur permettait d'exprimer le mécontentement de leurs égaux face au pouvoir, en se servant de codes qui restaient incompréhensibles pour les groupes dominants. Ces messages étaient diffusés par voie orale, faisant partie d'un répertoire de textes ouverts à l'improvisation et adaptables au contexte du jeu. C'est pour cela que le pouvoir a toujours eu tant de mal à les contrôler. Par ailleurs, les montreurs de marionnettes devaient se déplacer pour exercer leur activité, accédant aux lieux les plus écartés, ce qui était possible grâce à la légèreté du dispositif scénique. Cette portabilité était plus grande dans le

---

<sup>1</sup> L'anthropologue Victor Turner dénomme ce genre de rites *social drama* (Turner, 72).

cas des marionnettes à gaine, ce qui explique pourquoi cette technique de jeu était la plus populaire parmi les spectateurs les plus humbles, résidant dans les villages les plus isolés. Les marionnettes atteignaient des publics très peu imprégnés par la culture dominante, et contribuèrent à la propagation et la cohésion de la culture populaire et des expressions déguisées de mécontentement<sup>2</sup>. Tout cela provoquait, naturellement, la méfiance du pouvoir exprimée sous forme de mépris et discréditation. Pourtant, malgré son caractère subversif ou peut-être pour sa capacité à s'infiltrer de façon subtile et subreptice, le théâtre de marionnettes n'a pas été considéré comme une menace. Il est resté très souvent en marge des attaques dont souffrait le théâtre d'acteur. Enfin, les marionnettes manipulées par l'artiste d'humble extraction parlent la même langue que le peuple auquel il appartient ; elles utilisent les expressions du langage familier, des dialectalismes, la langue vernaculaire, non pas celle qui devient nationale au XIX<sup>ème</sup> siècle, quand les processus d'uniformisation culturelle propre à la modernisation s'accomplissent<sup>3</sup>.

Cette assignation populaire du théâtre de marionnettes explique pourquoi il fut, pendant la plupart de son histoire en Europe, un art marginalisé ou moins estimé que le théâtre d'acteur. Le marionnettiste était tenu d'aller à la rencontre de son public, et pas au contraire, comme cela arrivait dans le théâtre « savant ». Il fallait attirer l'attention des passants, et pour cela, s'imposer face à d'autres stimulations concurrentes dans les espaces d'attroupement. C'est pourquoi, la survie du marionnettiste dépendait largement de sa capacité à attirer du public jusqu'à la fin de sa représentation, moment où lui-même ou un assistant tendait la main pour recevoir la récompense des spectateurs, sous forme de monnaies ou d'espèces. Par conséquent, le mouvement vigoureux (plus facile à conquérir avec des marionnettes à gaine) et la voix étaient des éléments fondamentaux des spectacles de marionnettes. Ainsi, une forme particulière de voix, très aiguë et braillarde, capable de s'imposer au chahut de la multitude, devint la marque d'identité du théâtre de marionnettes populaire partout dans le monde<sup>4</sup>. Cette voix est produite par un instrument, dénommé « sifflet pratique » ou « pratique » en français, mot qui, selon Charles Magnin, serait une dérivation de l'espagnol *platica* (voulant dire conversation)<sup>5</sup>. D'ailleurs, le mot espagnol pour marionnette, *títtere*, apparue par la première fois au XVII<sup>ème</sup> siècle, constituerait une forme onomatopéique dérivée du son aigu du *pito* ou sifflet : « ti-ti-ti » (Varey, 95). Néanmoins, l'origine de cet instrument pourrait être beaucoup plus lointaine. L'historien français soutient que le montreur syracusain qui joua pour Socrate et le reste des invités au banquet de Callais aurait utilisé un sifflet pratique, ou outil semblable, pour donner des voix différentes à ses marionnettes (Magnin, 46).

La pratique fonctionne comme l'anche d'un instrument de vent, en restreignant le passage de l'air par la gorge du marionnettiste. Ce petit appareil, constitué d'une fine lame vibrante entre deux petites plaques en argent, est placé par le marionnettiste contre son palais mou. Avec le temps ça crée une zone calleuse qui aide à la tenir, de telle sorte que le montreur arrive à faire

---

<sup>2</sup> Ce que James Scott a appelé le *hidden transcript* (Scott, 5).

<sup>3</sup> Le cas de notre recherche en cours est celui d'une famille de marionnettistes qui a opéré en Galice entre 1910 et 1960 avec un spectacle de marionnettes à gaine, appelé Barriga Verde. Ce spectacle réunit toutes les caractéristiques énumérées par Reoing, dans une période où la Galice éprouvait une timide industrialisation et où le régime autoritaire de Franco réprimait toute forme de divergence et persécutait les expressions de l'identité galicienne, notamment la langue. Dans ce contexte, le fait que le spectacle de Barriga Verde soit joué en langue galicienne est éloquent de son caractère subversif. Les entretiens réalisés évoquent aussi le caractère anticlérical des sujets de ce théâtre. Rappelons que l'idéologie du régime de Franco était « national-catholique », ça veut dire, imposait un État confessionnel et centraliste, où toute preuve de diversité était persécutée.

<sup>4</sup> Marcel Violette, dans l'*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, remarque que la pratique est utilisée en Inde et en Afrique depuis l'Antiquité. Son usage en Chine remonte à la période Tang (Jurkowski et T, p. 561).

<sup>5</sup> Magnin cite *La Pícaro Justina*, roman picaresque du XVII<sup>ème</sup> siècle, où on parle du *pito* utilisé par les *titiriteros* pour exposer sa *platica*. (Magnin, 105).

alterner sa voix naturelle avec celle-là modifiée par la pratique (McCormick, 154). Au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'usage du sifflet pratique était généralisé parmi les montreurs de marionnettes à gaine en Espagne. En France il était toujours utilisé pour jouer Polichinelle, mais pas pour Guignol, personnage plus ancré dans la nouvelle réalité sociale des villes industrialisées, dont les dialogues plus complexes eurent été difficiles à comprendre en utilisant la pratique (*ibidem*, 155). En fait, la voix dénaturée par cet appareil rendait les discours du protagoniste<sup>6</sup> obscures pour les spectateurs peu familiarisés avec l'argot populaire. Ainsi, le sifflet pratique constituait une sorte de masque de la voix, contribuant à déguiser les discours subversifs du personnage principal de ce théâtre. Il s'agirait d'une forme de résistance publique camouflée, ce que James Scott a dénommé « infrapolitique des subalternes ». Selon Scott, ce genre de pratiques de résistance restent les seules viables pour les individus assujettis par des régimes répressifs – telles que la dictature de Franco en Espagne, où les formes de résistance ouverte auraient des conséquences dramatiques. Les infrapolitiques des subalternes sont dessinées pour protéger les auteurs des messages subversifs ; elles transmettent subrepticement la critique des subordonnés face aux dominants. L'oralité, forme véhiculaire de la culture populaire, reste ainsi un moyen idéal pour la résistance symbolique à cause de sa nature éphémère, qui rend possible l'anonymat de l'auteur. De cette manière, la résistance symbolique des subalternes s'exprime dans des rituelles d'inversion symbolique durant les fêtes populaires, ou à travers le héros populaire qui vainc et humilie le puissant, dans les récits ou les pièces de marionnettes. De même que l'anonymat, ses expressions utilisent des doubles sens pour contourner la censure (Scott, 156-166). Nous considérons que l'usage du sifflet pratique constituait un autre moyen pour déguiser les messages critiques infiltrés dans les textes, jamais écrits, des pièces des marionnettistes populaires.

Par ailleurs, l'usage du sifflet pratique aurait constitué une tactique défensive du collectif des marionnettistes. Bien qu'ils fussent des artistes issues du peuple, les marionnettistes étaient simultanément membres d'une subculture spécifique, celle des forains et des colporteurs. L'anthropologue Aparna Rao (Rao, 100) qualifie ces collectifs de « péripatétiques », lorsque l'itinérance est leur caractéristique distinctive. Cette mobilité, motivée par des causes économiques, empêche les forains de s'intégrer dans une quelconque communauté sédentaire. En réaction, les communautés itinérantes génèrent une subculture spécifique avec des stratégies défensives telles qu'un argot propre ou des savoirs secrets pour garder leur prestige et l'exclusivité des services ou des produits qu'elles offrent pour gagner leur vie. L'usage de la technique du sifflet pratique était un de ces mystères que les marionnettistes ne révélaient qu'à ceux méritants de prendre la relève de leur métier, ordinairement un fils ou un nièce (McCormick, 31-32).

Dans les sociétés traditionnelles, le rôle social du marionnettiste ambulant est valorisé de façon ambiguë par les communautés sédentaires. D'une part, il est rejeté, parce qu'il est étranger ; de plus, il est craint, puisqu'il est capable de donner vie à des êtres inertes, ce qui le rapproche du magicien ou du divin. Mais d'autre part, il joue un rôle précieux : il transmet des informations et apporte de l'amusement aux habitants des villages et hameaux les plus isolés. Dès le Moyen Âge, il contribue à générer une culture commune en Europe. Une culture du peuple, méprisé par les classes puissantes qui l'ont persécuté, mais qui a survécu jusqu'à récemment. Ainsi, les marionnettistes populaires furent jadis les seuls porteurs de ces savoirs. Avec d'autres artistes ambulants, ils constituèrent une communauté qui, bien que marginal,

---

<sup>6</sup> José Silvent, le marionnettiste qui jouait Barriga Verde en Galice jusqu'en 1960, employait le sifflet pratique pour jouer tous les personnages de son spectacle. Par contre, dans la tradition française ou anglaise, le sifflet n'était utilisé que pour les personnages comiques, tels que Polichinelle et Punch (Source : entretiens avec les descendants de J. Silvent).

était chargée de transmettre un répertoire auquel le peuple s'identifiait et qui, très souvent, dissimulait des messages critiques face au pouvoir<sup>7</sup>.

En conclusion, le sifflet pratique a servi aux marionnettistes à camoufler les critiques présentes dans leur spectacle et à garder leur identité. On peut ajouter une troisième fonctionnalité à cette technique, qui a à voir aussi avec les tactiques de la résistance symbolique : l'usage du sifflet pratique comme masque du marionnettiste. Dans le cadre du rapport communicatif entre l'artiste populaire et son public – celui-ci composé par le peuple<sup>8</sup> –, le montreur utilise la marionnette et le sifflet pratique comme médiateurs pour que son message soit reçu comme s'il était détaché de celui qui l'émet. Cette idée nous renvoie au rôle rituel de la marionnette, intermédiaire entre les hommes et le Sacré, proposé par Maryse Badiou. Dans le cas des marionnettistes populaires qui transmettent des contenus antiautoritaires, l'objet interposé sert à assurer l'anonymat de l'émetteur. Pendant la représentation, le montreur reste caché derrière une toile ou à l'intérieur de son castelet, et seules les marionnettes qu'il manipule restent visibles au public. De cette façon, l'illusion que la marionnette prend vie est générée, accentuée par la voix surnaturelle avec laquelle elle parle. La marionnette et le sifflet pratique exercent ainsi un effet de distanciation (*Verfremdung*), pareil à celui que Brecht proposait pour son théâtre dialectique, qui empêche les spectateurs de s'identifier de manière acritique avec ce qu'ils sont en train de regarder. Cet effet permet au marionnettiste, selon notre hypothèse, de se décharger de toute responsabilité par rapport au fond critique du discours, puisque c'est la marionnette qui l'exprime, dans une stratégie de survie tant du marionnettiste que de son discours subversif et résistant. Magnin fournit un bon exemple de ce phénomène : la *Mazari-nade* lue par un Polichinelle en 1649. Cette lettre satirique contre le ministre de Louis XIV était, évidemment, écrite par un marionnettiste, mais grâce à cette ruse son identité est restée cachée jusqu'à nos jours (Magnin, 135-136).

#### *Les marionnettes face au numérique.*

La « fin des terroirs<sup>9</sup> » a failli signifier aussi la fin du théâtre populaire de marionnettes. Bien que celui-ci ait connu une revitalisation pendant les deux guerres mondiales grâce à la capacité de ce type de théâtre à s'adapter aux conditions les plus extrêmes, la Société de Masses allait bientôt imposer d'autres formes d'amusement partout dans l'Europe occidentale. Les marionnettistes forains se sont battus pour survivre en introduisant dans leurs spectacles des formes spectaculaires propres aux industries culturelles, comme le cinéma et les variétés. Mais seules les publics des villages les plus isolés restaient intéressés par ce que ces artistes avaient à leur proposer : des imitations des répertoires des grandes compagnies des capitales européennes, ou des vedettes apparues sur le grand écran. Malgré tous ces efforts, les petits théâtres de foire ont succombé à la concurrence du cinéma et des médias de masse, et finirent par disparaître. D'ailleurs, les publics des marionnettes devinrent plus jeunes, par conséquent les marionnettistes adaptaient leurs répertoires aux enfants, ce que dissociait davantage le

---

<sup>7</sup> Dans les entretiens réalisés dans le cadre de notre recherche, on peut trouver des références au caractère marginal et subversif du spectacle de Barriga Verde, joué en Galice après la guerre de 1936-1939. Les informateurs sont d'accord sur le caractère anticlérical du personnage qui critiquait l'avarice des prêtres et se moquait d'eux. Dans un de ses entretiens, le fils du marionnettiste raconte que de temps en temps, la *Guardia Civil* attirait l'attention du marionnettiste sur son traitement peu respectueux vis-à-vis du clergé. Selon l'informateur, l'admonestation n'eut pas de conséquences et les moqueries de prêtres continuèrent pour le plus grand plaisir du public.

<sup>8</sup> On emprunte à John Fiske sa considération du peuple comme congrégation éphémère de volontés et affections.

<sup>9</sup> Selon le terme estampillé par Eugène Weber pour décrire les bouleversements sociaux et culturels observés en France dans la période 1880-1914. Le terrain de notre recherche, la Galice, a aussi subi des transformations au niveau de l'économie agricole et du mode de vie rural, mais elles ont été plus lentes, ce qui fait que jusque dans les années 1960, on ne peut pas parler d'un véritable changement culturel. La culture traditionnelle paysanne, majoritaire jusqu'à ce moment-là, a commencé à décliner comme conséquence de l'essor d'une timide industrie et surtout avec la crise du secteur agricole.

spectacle de sa réalité, cassant un rapport qui avait constitué une des caractéristiques défini-toires du théâtre populaire de marionnettes (McCormick, 206). Les marionnettes restèrent réduites au spectacle moraliste joué dans les parcs pour les enfants bourgeois, et alors dépouil-lées de leur composante subversive. Suivant l'analyse d'Eugene Weber pour la France du commencement du XX<sup>ème</sup> siècle, la tradition du théâtre de marionnettes perd sa fonction d'expression culturelle du peuple et disparaît, ou reste seulement comme simple divertisse-ment (Weber, 533-535). Quelques intellectuels se sont intéressés aux marionnettes comme expression artistique, mais détachée du peuple et réservée à une minorité savante.

Par ailleurs, dans le cadre d'un sentiment nostalgique d'anciens mode de vie, certains intellec-tuels, concernés par la possible disparition des marionnettes populaires, ont recueilli textes et figures afin de les préserver, dans une volonté plutôt muséale. Plusieurs associations se sont créées à partir de 1920 pour préserver et protéger les marionnettes locales : les Amis du Gui-gnol en Lyon, des Cabotins d'Amiens, les Amis de la Marionnette en Bruxelles... (McCormick, 202-203). Parfois, ce genre d'initiatives ont entraîné un nationalisme de type essentia-liste qui visait à utiliser le héros populaire de marionnettes pour transmettre des valeurs pa-triotiques. Ce fut le cas du Karaghiosis, institué en symbole de lutte de la Grèce pour son indé-pendance de la Turquie. Pourtant, ces tentatives de patrimonialisation « de façade » (Rasse, 253), soit nostalgiques, soit nationalistes, n'ont pas réussi à redonner vie au théâtre de marionnettes populaire. Si détaché de son esprit irrévérent et antiautoritaire originaire, il perd son sens profond.

Depuis 1968, un mouvement différent prend forme. Des artistes avec une formation universi-taire se sont intéressés au théâtre populaire de marionnettes et ont décidé de le mettre en va-leur d'une autre manière afin de réaffirmer les valeurs de la culture populaire. Reconnais-sant les aptitudes de jeu et de communication des marionnettistes populaires, ils se sont adressés aux derniers montreurs pour qu'ils leur enseignent les anciennes techniques de jeu. Ainsi, Nunzio Zampella passa ses techniques pour jouer Pulcinella à Bruno Leone ; de même que *mestre* Antonio Dias enseigna à João Paulo Cardoso à jouer Dom Roberto au Portugal. Plus que de seulement les conserver dans un sens muséologique, le but de cette nouvelle géné-ration de marionnettistes, encore active aujourd'hui, était de jouer ce type de théâtre. De plus, ils introduisaient des innovations dans les répertoires et les techniques, essayant de les adapter à la société contemporaine.

Cette adaptation touche aussi la technique de la voix. Le sifflet pratique est encore utilisé par beaucoup de ces montreurs de nouvelle génération. Pourtant, les rues ne sont plus des envi-ronnements appropriés pour le jeu de marionnettes. Les bruits des voitures ou la disparition des foires traditionnelles contraignent à remplacer le contexte original où jouaient les marion-nettistes itinérants par des lieux concertés (autant en intérieur qu'en plein air). Le marionnet-tiste ne va plus à la rencontre de son public, mais au contraire l'invite. Le public prévenu at-tend le jeu, avec une heure de commencement fixée et, très souvent, une entrée que doit être réglée à l'avance. Les systèmes d'amplification électrique remplacent parfois le sifflet pra-tique. Pour que cette expression reste vivante, il faut qu'elle s'adapte aux nouvelles technolo-gies de la communication et l'information.

L'exemple de la télévision est paradigmatique. Bien qu'on considère en général que la télévi-sion a causé le déclin définitif des marionnettes populaires, quelques marionnettistes ont su s'adapter à ce média. Jim Henson, créateur des *Muppets*, en plaçant la marionnette au même cadre que les têtes parlantes dont les spectateurs sont habitués, réussit à faire de l'animateur-marionnette un des incontournables de la télévision. Cette figure, dont on peut citer l'exemple des *Guignols de l'Info*, remplit la même fonctionnalité de commentateur que les personnages du théâtre populaire telles que Don Cristóbal ou Polichinelle. Elle est permise de dire les choses les plus excentriques et de faire des commentaires politiques irrévérencieux (McCormick, 211).

De cette façon, les marionnettes traditionnelles peuvent continuer à jouer un rôle communicatif qui les rapproche des communautés contemporaines. Pour ne pas rester une pièce de musée, elles doivent s'adapter aux nouveaux langages et dispositifs socio-techniques d'information et de communication. Le marionnettiste n'est plus un membre d'une communauté marginale (les marges de la société contemporaine se sont assouplies) ; bien au contraire, il faut qu'il tisse des réseaux pour étendre l'impact de ses messages : le *copyleft* devient la clé de son survie. Internet et la vidéo émergent comme des instruments à la disposition de ce théâtre, multipliant sa capacité de propagation parmi le plus grand nombre. La technique se démocratise, le secret n'a plus de sens, car la restriction des droits d'exploitation des idées ou des techniques limiterait le pouvoir subversif de ce théâtre et constituerait une nouvelle forme de censure. Des écoles supérieures enseignent les techniques anciennes et modernes pour donner aux marionnettes toutes les possibilités expressives. Dans un contexte d'innovation constante et de connectivité globale, le théâtre de marionnettes peut jouer toujours son rôle originel : celui du médiateur, du porte-parole des révoltés, de haut-parleur des plaintes contre les abus du Pouvoir. Comme on l'affirmait dans un rencontre tenue récemment à Barcelone<sup>10</sup>, le héros populaire de marionnettes doit porter le passe-montagne du *subcomandante Marcos* où le masque des *Anonymous*, pour rester une tradition vivante et proche du peuple qui l'a créé, il y a des siècles.

### *Bibliographie*

- Badiou, M. (1988), *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Brecht, B. (1994), *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche.
- De Certeau, M. (1990), *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Dumur, G. (dir.) (1981), *Histoire des spectacles. Encyclopédie de la Pléiade*, Bruges, Gallimard.
- Fiske, J. (1994), *Understanding Popular Culture*, London, Routledge.
- Jurkowski, J. et Foulc, T. (dir.) (2009), *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, L'Entretemps.
- Magnin, C. (1852), *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy Frères.
- McCormick, J. et Pratasik, B. (2004), *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rao, A. (1985), « Des Nomades méconnus. Pour une typologie des communautés péripatétiques », in *L'Homme*, tome 25, n°95, p. 97-120.
- Rasse, P. (2012), « Traces, patrimoine, mémoire des cultures populaires », in *ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, vol. 5, n°2 (10), p. 245-255.
- Scott, J.C (1990), *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts*, New Haven and London, Yale University Press.
- Turner, V. (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.
- Weber, E. (2010), *La fin des terroirs. 1870-1914*, Paris, Fayard.

---

<sup>10</sup> Le symposium internationale « Pulcinella, entre le mythe, la tradition et la contemporanéité » eut lieu à Barcelone du 21 au 23 novembre 2013, avec participation de plus d'une centaine de marionnettistes et chercheurs du théâtre de marionnettes populaires.