

La descendante du Sphinx Entretien avec Brunella Eruli

Michel Vaïs

Numéro 51, 1989

Marionnettes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16362ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

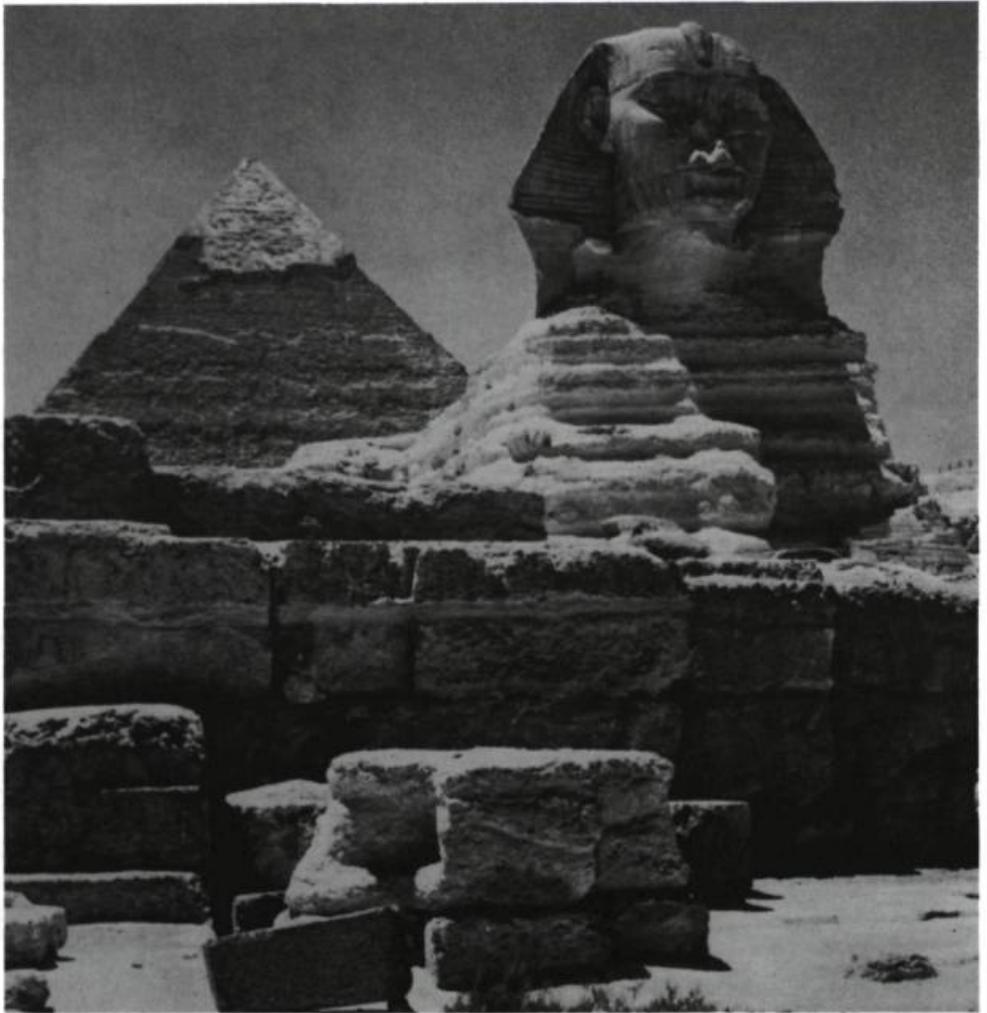
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Vaïs, M. (1989). La descendante du Sphinx : entretien avec Brunella Eruli. *Jeu*, (51), 111–116.

la descendante du sphinx

entretien avec brunella eruli*



Le sphinx et la pyramide de Khéphren.
Photo tirée de *Égypte Orient Grèce* de Maurice Meuleau, Paris, Bordas, 1965. Photo: Cl. Hassia.

*Professeure à la Faculté des lettres de Florence, Brunella Eruli est rédactrice en chef de *Puck*. Elle a écrit sur Jarry, Kantor, Marinetti, Ghelderode...

Vous avez fait récemment à Montréal une conférence sur le théâtre abstrait. Quelle est votre définition de ce théâtre?

Brunella Eruli — Il est difficile à définir; disons qu'il s'intéresse aux éléments plastiques, donc à la construction des objets, et surtout à un jeu d'acteur très intégré à la scénographie, à la vision même du spectacle. Je suis toujours mal à l'aise quand je vois une mise en scène greffée à une scénographie avec des acteurs qui font de bons numéros, mais sans que tout cela constitue un tout cohérent. On tend alors à isoler un morceau, on est ravi parce que l'acteur est très bien, on aime bien la mise en scène, mais le résultat est éparpillé. Il faut aussi considérer un autre aspect, celui de la voix, en rapport avec le corps de l'acteur. Là, ce qui me passionne, c'est tout à fait l'opposé, c'est-à-dire un acteur qui joue un texte uniquement avec sa voix et son corps. Par exemple, David Warrilow, le fondateur de Mabou Mines. J'ai vu de lui *l'Hypothèse* de Pinget, il y a deux ans, au Festival d'Automne. D'une certaine façon, c'est du théâtre abstrait parce que l'acteur est seul sur scène, avec une mise en scène importante, certes, mais un texte absolument impossible, et qu'il arrive quand même à faire passer. J'ai revu Warrilow dans des lectures de Beckett où il parvenait à une certaine dématérialisation, en jouant avec sa vie, son corps. Ce qui m'intéresse en fait, ce sont les rapports qui s'instaurent entre le spectateur et ce qui se passe sur scène à ce moment-là; cette espèce d'entre-deux et tout ce qu'on peut, à partir de là, créer soi-même, c'est-à-dire la façon dont on continue à vivre après la représentation avec ce qu'on a vu au théâtre.

On voit très bien comment tout cela vous mène à la marionnette.

B. E. — Oui. En fait, je n'y suis pas arrivée par hasard, même si j'aborde la question selon une approche culturelle et historique inspirée par Jarry et les futuristes. Ce qui m'intéresse maintenant, c'est justement cette dimension d'une présence scénique autre. La marionnette peut constituer cet élément inquiétant qui est sur scène et qui joue avec le spectateur. Ce n'est pas une vision abstraite, intellectuelle, ou une théorie sans rapport avec la pratique. Certaines expériences authentiques, fascinantes, m'ont motivée à poursuivre cette recherche. Je pense notamment à *la Tempête* de Shakespeare qu'Eduardo de Filippo avait traduite non pas en italien, mais dans un napolitain tout à fait inventé, en partie ancien, pour créer un langage très compréhensible, pas hermétique pour des gens qui ne connaîtraient pas le dialecte, mais avec quand même une patine, et créant donc un effet de distanciation. C'était joué par les marionnettes à fils d'une troupe traditionnelle, les Colla, une famille de marionnettistes italiens. Il y avait des effets de manipulation absolument extraordinaires et toute une connaissance, un savoir-faire qui passe dans la famille depuis plusieurs générations. Ils ont joué ça avec un orchestre, les textes étaient enregistrés par de Filippo lui-même qui faisait tous les personnages. Il a tenu à enregistrer cette traduction peu de temps avant de mourir, quand il était déjà très malade, au lit. On entendait donc cette voix, qui avait appartenu à un acteur impressionnant et qui s'accordait avec cette espèce de testament de Prospero, parce que *la Tempête*, c'est vraiment un testament sur la magie du théâtre... Le fait que cette voix vienne d'ailleurs donnait aussi aux marionnettes une dimension différente, soulignée par la musique et les chanteurs. Il s'établissait donc tout un jeu de va-et-vient entre des personnages réels, en chair et en os, la voix de quelqu'un qui était là et qui n'était plus, et les marionnettes, présentes comme des signes d'autre chose. Cette multiplication d'images faisait du spectacle une sorte de boîte chinoise. On découvrait constamment, on n'était pas pris simplement ou ébloui par le jeu d'un tel, un effet scénique ou l'orchestre. Il advenait un renversement de perspective constant, une multiplication de points de perspective, plus faciles à créer avec des marionnettes, à mon avis.

J'ai vu récemment un autre spectacle du Teatro del Carretto de Lucques: *Illiade*. Évidemment, il

ne s'agit pas à proprement parler d'un spectacle de marionnettes, parce que le castelet est devenu le mur de Troie, qui prend toute la scène. C'est une scène énorme, dans un vrai théâtre, et les marionnettes sont en fait des acteurs qui tantôt portent des boucliers ou des masques, tantôt ont des parties du corps attachées à des fils, ce qui, là aussi, multiplie les perspectives. De plus, ils ne jouent pas seulement d'une façon frontale; ils ne bougent pas leur corps de façon normale mais, de temps en temps, ils jouent avec ce torse qu'ils ont accroché à leur tête, et dont ils multiplient les torsions; on a donc une perspective d'en haut en même temps. Alors, on voit des raccourcis saisissants, un peu comme dans des tableaux maniéristes, et là aussi, l'élément marionnette est utilisé à l'intérieur même de l'histoire parce que ce sont les dieux qui guident les hommes. Et les dieux sont de tout petits personnages un peu barbares, un peu grotesques — pas du tout les dieux de la Grèce Antique —, qui s'emparent des hommes et qui les guident dans leurs actions. Donc, de temps en temps, l'acteur porte sur lui ces personnages, si bien qu'on ne sait plus qui fait l'action, qui est guidé par quoi. Comme ce sont des guerriers, ils sont sur des machines de guerre, portés sur des chariots à roulettes. Là aussi, c'est l'acteur qui devient marionnette, si la définition de la marionnette est «quelque chose qui est manipulé». Mais en même temps, il se dégage de cela une dimension métaphysique, poétique de la vie. Les renversements continus de perspectives sont passionnants. On croit voir un spectacle d'acteurs, et c'est autre chose. On peut avoir compris le système et penser que ce sont les dieux qui rendent les hommes marionnettes, et puis ce n'est pas vrai parce que les rapports changent encore. Je trouve stimulant d'être constamment obligé de resituer son propre chemin; c'est ce qui crée l'émotion esthétique au théâtre, le fait d'être toujours dans un état d'inquiétude vis-à-vis de ce qu'on voit, de ne jamais être installé pour longtemps à attendre que cela se passe. Sinon, on s'installe dans l'illusion, on ronronne en fait. À cause du texte de *l'Illiade*, il y avait vraiment, dans cette production, une dimension guerrière: les bruits, la fureur, la souffrance, des sentiments qui normalement et malheureusement ne semblent pas appartenir au royaume des marionnettes, où l'on a plutôt tendance à exalter l'enfance, les choses gentilles, tendres. Je trouve au contraire que la marionnette doit aller vers l'expression de ces sentiments qui sont beaucoup plus proches de

«L'acteur devient marionnette pour mieux faire ressortir la force critique et satirique du texte.»
Photo de la production du *Martyre de Pierre Oreille* de Mrozek par le Théâtre Groteska (Cracovie, 1960), qui illustre l'article de Brunella Eruli paru dans *les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982.
Photo: Philippe Genty.



nous. La bêtification des spectateurs, c'est très dangereux.

marionnette et recherche théâtrale

Est-ce que vous diriez que les recherches les plus intéressantes en matière de marionnette aujourd'hui sont celles qui remettent en question le rapport entre le manipulateur et sa marionnette, autrement dit, celles qui travaillent sur la présence de l'acteur et sur la perception qu'on peut avoir de l'acteur à travers la marionnette?

B. E. — Oui, je crois que c'est à ce moment-là que la jonction se fait entre le théâtre qu'on appelle de marionnettes et le théâtre tout court. C'est-à-dire qu'il y a un moment où de plus en plus le manipulateur est acteur, il joue non pas sur sa marionnette mais avec elle, enfin, il joue beaucoup de son corps, de sa voix.

On voit un peu partout, au Québec en tout cas, des spectacles de marionnettes avec manipulateurs à vue, ou alors des mélanges de comédiens et de marionnettes. Mais même si les comédiens sont présents sur scène, il n'y a pas toujours nécessairement de recherche, de tentative de remettre en question le rapport entre la marionnette et le comédien.

B. E. — C'est vrai. On reste toujours un peu bloqué par ce rapport manipulé/manipulateur. On se censure un petit peu. Je ne sais pas si c'est à cause de contraintes pratiques, parce qu'il faut un décor qu'on peut démonter facilement, mais c'est vrai qu'on est conservateur, même dans le choix des sujets.

Finalement, en s'interrogeant sur ce rapport, on défait les images et on les refait constamment sous les yeux du spectateur. À votre avis, est-ce la chose la plus fascinante: la décomposition de l'image et sa recomposition?



Mannequin?
Marionnette?
Un personnage chez
Kantor. Photo:
Enguerand.

B. E. — En tout cas, je trouve fascinant, moi, d'offrir au spectateur quelque chose qui ne soit pas fermé; une chose qui justement, parce qu'elle est riche, parce qu'il y a plusieurs façons de l'approcher, est une invitation à tirer un fil et à jouer avec lui. Quand je vois des spectacles magnifiques mais complètement glacés, complètement finis, je me demande toujours: «Mais qu'est-ce que je fais là? Ils peuvent jouer sans moi.»

Comme les spectacles des Russes du dernier Festival de Charleville-Mézières: on aurait dit des vitrines de Noël. On avait l'impression qu'ils auraient pu se débrouiller sans nous.

B. E. — Oui, voilà. Et c'est la même chose au théâtre. Devant certains spectacles, comme le dernier Strehler, je me sens tout à fait fascinée par les brillants, mais... c'est une sorte d'hypnotisme, parce que je sais d'avance ce que je vais trouver. Ce qui me motive à aller au théâtre, c'est plutôt de découvrir quelque chose que je ne sais pas et, surtout, de trouver des images qui ne se terminent pas une fois le spectacle fini. C'est une espèce de test. Il y a des spectacles très beaux qui ne laissent aucune trace.

un projet plastique

Quand on pense que des gens comme Mnouchkine, Wilson, Kantor, Brook, intègrent des marionnettes dans leurs spectacles, dans quelle mesure diriez-vous que la marionnette se trouve au coeur de la recherche théâtrale tout court aujourd'hui?

B. E. — Il faudrait peut-être d'abord définir la marionnette. Quand on dit «marionnette», on voit immédiatement un corps humain un peu primitif, avec des fils, et qu'il faut animer. Mais peut-être que sa définition est beaucoup plus vaste, même au point de vue plastique: que la marionnette peut maintenant être toutes sortes d'objets. Je ne suis pas du tout pour une marionnette anthropomorphe, mais pour une certaine perception de la matière théâtrale: en quoi elle consiste, comment on la fait jouer et, surtout, comment on fait jouer les différents éléments de cette matière les uns par rapport aux autres. C'est ce qui manque souvent au théâtre d'acteur, où l'on trouve le comédien, les textes, et puis le reste (l'intendance) suivra! Dans le théâtre de marionnettes, il y a d'autres contraintes qui jouent, de tous ordres: sociologique, culturel, etc., ce qui fait qu'on est comme figé dans un certain répertoire, une certaine manière même plastique d'approcher la marionnette. À mon sens, en fait, quand on dit que la marionnette est au coeur des recherches théâtrales, c'est vrai surtout parce qu'en tant que telle, elle constitue un projet plastique. Donc, c'est la pointe de l'iceberg.

Est-ce que dans cette perspective on peut considérer le théâtre de marionnettes comme un laboratoire du théâtre tout entier?

B. E. — Oui. Même d'un point de vue historique, les grands moments du théâtre de marionnettes ont coïncidé avec les grands moments des recherches au théâtre. Comme on peut le lire dans un numéro de *Puck*, Eleonora Duse écrivait à Craig: «Il faudrait que la peste tue tous les acteurs pour que le théâtre puisse vivre», à quoi Craig a répondu: «Pour tuer les acteurs, il faut utiliser la surmarionnette.» Évidemment, dans son idée, il ne s'agissait pas d'une grande marionnette, mais il fallait une présence mystérieuse. Car la marionnette véhicule un mystère. Elle est immobile, elle est là. Craig dit: «Elle est la descendante du sphinx.» Chaque fois qu'il faut redéfinir les règles du jeu théâtral, c'est à cet objet qu'on fait référence.

Et vous voyez de nouveau une période semblable en ce moment?

B. E. — Je l'espère. Kantor, par exemple, a repris récemment *la Mort de Tintagiles* de Maeterlinck,

avec de grandes marionnettes. Des acteurs manipulaient les personnages, qui étaient des choses vraiment rudimentaires, faites avec des bouts de bois, ridicules, minces, sans aucune prétention plastique, et vissées sur des chaises. Je ne pourrais pas définir le travail de Kantor comme du théâtre de marionnettes, mais cela m'est égal : je suis pour un théâtre où ce genre de distinction n'a plus raison d'exister. Parfois, les étiquettes sont particulièrement négatives, elles empêchent toute recherche. Quand les metteurs en scène disent que la marionnette, c'est pour les enfants et croient que c'est bête, ils ne voient pas ce qu'ils pourraient en tirer, à moins qu'ils ne fassent de la marionnette sans même le savoir...

Est-ce qu'il n'y a pas autre chose qui rebute le metteur en scène : le fait qu'on ne peut pas faire dire n'importe quoi à une marionnette ? Il y a quelques classiques, des pièces de Shakespeare, de Beckett, de Jarry, et des opéras qu'on utilise dans le répertoire marionnettique, mais les auteurs qui peuvent prêter leur voix à une marionnette sont rares.

B. E. — Personnellement, la chose qui me gêne le plus dans un certain répertoire actuel, c'est qu'on cantonne la marionnette aux bons sentiments. Et ma conviction, c'est qu'on ne fait jamais de l'art avec des bons sentiments.

Qu'est-ce que vous voulez dire ?

B. E. — On fait des choses gentilles, avec une marionnette porteuse de tendresse, parce qu'elle est si frêle qu'il faut la protéger... Mais il y a toute une violence, par exemple, que je n'ai jamais vue. Ou alors, comme c'est le cas au Stuffed Puppet Theatre de Hollande, il y a de la violence, mais les marionnettes, au point de vue plastique, ne sont pas à la hauteur du texte. Donc l'acteur travaille avec des objets moins « forts » que lui.

Est-ce qu'on peut dire qu'il y a des caractéristiques propres au texte pouvant être interprété par des marionnettes ?

B. E. — Il y a des contraintes. La marionnette traditionnelle ne peut pas rester longtemps sans bouger, par exemple. Évidemment, si on sort de cette définition anthropomorphique, les perspectives s'ouvrent.

propos recueillis par **micHEL vaïs**