

Anima[L] : les formes marionnettiques comme outil de représentation et de subversion de l’animalité¹

Dinaïg Stall, Université du Québec à Montréal (École supérieure de théâtre)

Résumé

Les arts de la marionnette contemporains sont traversés de représentations animales, des plus réalistes aux plus anthropomorphisées. Parce qu’il permet de créer des incarnations hybrides et liminaires, aux frontières de l’humain, ce médium possède à la fois la force de reconduire ou, au contraire, de subvertir les catégories et hiérarchies qui nous séparent des autres espèces animales. Cet article, nourri de lectures relatives à la marionnette autant qu’aux études animales, a pour but d’analyser à la fois les limites et les potentialités spécifiques à la marionnette contemporaine pour politiser notre rapport aux animaux non humains et faire ainsi vaciller la position sociale subalterne qui leur est assignée.

Mots clés

Arts de la marionnette, domination, capacité attentionnelle, taxidermie, anthropomorphisme et anthropocentrisme, référent absent

➤ Pour citer cet article :

Stall, Dinaïg. 2020. « Anima[L] : les formes marionnettiques comme outil de représentation et de subversion de l’animalité ». *Zizanie*, dossier « Rencontres interespèces et hybridations : l’animal et l’humain », sous la dir. de Fanie Demeule et Marion Gingras-Gagné, vol. 4, no 1 (automne), p. 43-60. En ligne. <https://www.zizanie.ca/vol-4-no-1-stall.html>.

¹ Un grand merci à Émilie Martz-Kuhn pour m’avoir, avec une douce et amicale insistance, incitée à lire l’ouvrage de Vinciane Despret *Habiter en oiseau*.

Avant d’entrer dans le vif du sujet et d’analyser comment le médium marionnettique possède un potentiel singulier pour donner à voir et à réfléchir nos rapports aux animaux non humains, il importe de préciser ce que désignent les différentes formules utilisées dans cet article — arts de la marionnette contemporains, formes marionnettiques, etc. Il est en effet impossible, malgré plusieurs décennies d’une véritable effervescence des formes et visages épousés par la marionnette, d’employer ce mot sans faire face à une difficulté : le terme « marionnette » est évocateur, certes, mais il y a une discordance de taille entre, d’une part, la réalité des pratiques et créations contemporaines avec la marionnette et, de l’autre, les projections erronées que le mot suscite encore chez beaucoup de personnes. Trop souvent, l’imaginaire qui s’y attache est celui d’une forme sclérosée ou à seule destination des enfants. Rares sont celles et ceux qui, de prime abord, associent la marionnette à une forme subversive, ébranlant les catégories disciplinaires — théâtre, danse, arts visuels, etc. — et profondément ancrée dans les recherches artistiques les plus contemporaines et « intranquille[s] » (Plassard, 2014, p. 16) au sujet de l’humain, de ses limites et de son dépassement.

Se tourner vers d’autres langues permet d’éclairer ce travail de définition. Il n’existe hélas pas en français d’équivalent au mot allemand *Figurentheater*² — qui met au centre de l’attention non pas l’objet qu’est la marionnette, mais plutôt le concept plus polyvalent de figure, d’effigie — ni au terme anglais de *material performance*. Celui-ci désigne toutes les formes artistiques qui font de la matière une partenaire de jeu à part entière, que ce soit au travers de formes marionnettiques figuratives ou de propositions plus abstraites et sensorielles. En l’absence de termes analogues, j’utilise donc différentes formulations moins connotées que « marionnette » afin d’embrasser non seulement le théâtre d’ombre, de papier, d’objets ou de matériaux, mais aussi les arts visuels, performatifs, chorégraphiques ou du cirque qui proposent un rapport renouvelé à la matière et à l’objet au sein d’un champ disciplinaire pensé dans toute la variété de ses formes. Cette précision importe afin qu’il ne paraisse pas étrange que puissent être mobilisées ici des propositions artistiques d’artistes rarement qualifié-es — par la critique ou par elles-eux-mêmes — de marionnettistes.

Par ailleurs, si les œuvres convoquées dans ce texte appartiennent à la création contemporaine, cela n’est nullement par mépris ou manque d’intérêt envers les formes traditionnelles — dans lesquelles les représentations animales abondent —, mais parce que l’un des aspects fondamentaux du théâtre de marionnette tel qu’il se pratique de nos jours est la coprésence quasi généralisée de la figure marionnettique et de l’interprète (ou des interprètes) qui l’anime(nt). Or cette coprésence, loin de n’être qu’une donnée esthétique ou technique, engage une dramaturgie particulière en ce que, pour reprendre les mots de Didier Plassard, « [elle fait] drame, au sens le plus fort de ce terme, de la manipulation » (2011,

² Si l’expression « théâtre de figure » a bel et bien été utilisée en France dans les années 1970-1990, notamment par la compagnie Houdart-Heuclin, elle ne s’est néanmoins pas imposée, contrairement à *Figurentheater* ou *teatro de figura*.

p. 108). La relation entre l'interprète et la marionnette devient centrale au spectacle et l'humain reste présent comme référent face auquel toute différence — d'organisation corporelle, émotive, de matière, de mouvement, etc. — devient un écart signifiant.

Cette présence de la figure humaine joue, on le verra, un rôle important dans le cadre de cette réflexion sur les représentations de l'animal et de l'animalité. Il faut de surcroît y ajouter la multiplication, sur la scène marionnettique contemporaine, d'apparitions hybrides qui rendent poreuses — voire insignifiantes — les frontières entre, notamment, humain et animal : le corps de l'interprète porte, souvent à même la peau, des marionnettes-prothèses, excroissances qui le prolongent, le complètent, le déforment ou décloisonnent son appartenance à l'humain. Certain-es artistes ont développé ce type de techniques au point d'en faire une identité visuelle et thématique, Ilka Schönbein étant sans doute la plus emblématique à cet égard. La marionnette, comme la bande dessinée, le film d'animation ou le cinéma à effets spéciaux, permet en effet de donner vie à des créatures hybrides et protéiformes qui peuvent se métamorphoser et proliférer. Qui plus est, leur puissance est démultipliée du fait que ces transformations s'opèrent sous nos yeux, en simultanéité phénoménologique et dans une proximité avec le public qui fait la force et l'unicité des arts vivants.

L'anthropocentrisme, un passage obligé ?

Il serait impossible — et sans doute peu intéressant — de cataloguer de façon exhaustive les apparitions de figures animales marionnettiques sur les scènes contemporaines. Depuis les nombreux animaux dont la rencontre jalonne le parcours des héroïnes des pièces du Théâtre de l'Œil (Montréal) jusqu'aux animatroniques savamment bricolées du spectacle *Savanna* de l'artiste israélien Amit Drori, en passant par les animaux géants de l'Île aux Machines (Nantes), les arts de la marionnette sont traversés par la figure de l'animal, qu'il soit réel ou fantasmatique. Comme le propose Didier Plassard :

Le théâtre des formes animées, on l'a depuis longtemps observé, est naturellement métamorphique : son langage scénique est celui du devenir-animal ou du devenir-chose que nous portons en nous — du devenir-inhumain de l'être humain, pourrait-on dire — tout autant que celui du devenir-humain des animaux et des objets. (2014, p. 16)

Il faut souligner qu'une telle analyse repose sur des prémisses de séparation radicale entre humain et animaux, séparation que la marionnette viendrait rendre poreuse, et sur une ontologie dualiste occidentale qui, pour être dominante, n'en a pas moins fait l'objet de multiples critiques, notamment décoloniales³. Je choisis néanmoins de

³ Je pense ici, notamment, aux recherches d'Eduardo Viveiros de Castro, anthropologue brésilien dont le travail sur les ontologies autochtones d'Amérique du Sud transforme et interroge de façon radicale les paradigmes de pensée occidentaux quant à l'humain, l'animal et leurs façons respectives d'être au monde. La lecture de cet auteur a été un choc épistémique et, si je ne peux guère prétendre

m'en tenir aux représentations marionnettiques d'animaux présentes sur les scènes contemporaines occidentales — celles que je peux prétendre connaître — afin de questionner ce qu'elles peuvent, au-delà de leur omniprésence, dire des animaux non humains, des humains et des rapports que la dichotomie construite entre ces deux groupes instaure. Viennent-elles fragiliser ou, au contraire, réaffirmer le caractère étanche de cette séparation, qui est une hiérarchisation ? Donnent-elles à voir ou invisibilisent-elles notre appartenance au groupe des mammifères ainsi que les mécanismes de domination que nous avons mis en place au nom de notre supposée supériorité ? Les réponses à ces questions sont évidemment multiples et diffèrent selon les artistes, leur sensibilité et leur degré de conscientisation aux enjeux d'éthique animale.

Il importe toutefois de se pencher sur plusieurs exemples de spectacles et performances afin de mettre au jour non seulement les représentations problématiques et les impensés qui peuvent y être reconduits, mais également afin d'analyser les potentialités du médium marionnettique pour traiter de façon singulière ces enjeux. Cette analyse est le fruit d'une réflexion engagée et de la certitude que la marionnette recèle des potentiels encore trop peu explorés, lesquels permettent de créer des incarnations sensibles d'animaux sans reproduire leur exploitation et de contribuer à transformer, de façon radicale, nos imaginaires et, *in fine*, notre rapport aux animaux. Or la fin de l'exploitation animale ne peut advenir sans que soient renouvelées en profondeur nos représentations, car celles-ci réitèrent et renforcent le plus souvent la subordination des corps et des individus animaux non humains. Cette révolution des imaginaires n'est pas une bataille secondaire en marge d'un combat plus essentiel pour la fin de l'exploitation : elle est l'une des conditions de sa réalisation. Les fictions peuvent en effet révéler, d'une manière à la fois sensible et articulée, ce qui, trop souvent, reste occulté, minoré et normalisé, et fissurer ainsi le réel, afin que des changements matériels et tangibles deviennent non seulement envisageables, mais aussi désirables et désirés.

Pour revenir aux formes marionnettiques, la plus banale récurrence de la mise en scène des animaux par leur biais est sans doute l'anthropomorphisation, sinon visuelle, du moins comportementale (les animaux agissent et réfléchissent comme des humains), voire l'utilisation de figures d'animaux anthropomorphisés pour incarner des personnages humains (rien dans le récit n'indique que les personnages sont des animaux, ils sont simplement figurés en scène par des figures animales). Un tel choix pourrait évidemment être une clé importante de compréhension, à la façon d'un Art Spiegelmann qui, dans sa célèbre bande dessinée *Maus*, représente sous forme de souris les Juives et Juifs persécuté·es et exterminé·es et rend ainsi sensible la violence d'être traité·es en nuisibles. Mais, bien souvent, ces représentations semblent plutôt gratuites et guidées par un choix esthétique plus que dramaturgique.

avoir compris les nuances et la complexité de sa pensée, j'apprends à « rester avec le trouble » (Haraway, 2016) que ce choc produit.

Je reviendrai rapidement sur la fascination exercée par les dépouilles animales (ossements, animaux empaillés, etc.) sur un certain nombre d'artistes.

Il m'apparaît important d'opérer ici une distinction entre anthropomorphisme et anthropocentrisme. Si le premier concept peut contribuer à générer de l'empathie⁴ et permettre au public de cocréer un personnage à partir d'un simple bout de papier manipulé, il va hélas généralement de pair avec le second, c'est-à-dire avec l'incapacité que nous démontrons trop souvent à nous intéresser à d'autres façons que la nôtre d'habiter la planète, à nous impliquer émotionnellement dans d'autres formes d'être-au-monde que la conscience humaine. Les représentations animales qui conjuguent anthropomorphisme et anthropocentrisme ne sont alors que des écrans de projection de nos affects humains, ce que Baptiste Morizot qualifie d'anthroponarcissisme (dans la postface du livre de Vinciane Despret *Habiter en oiseau*), et ne nous poussent pas à reconnaître la capacité des autres espèces à ressentir la douleur et le plaisir, ni à les considérer comme des individus doués de sentience⁵, avec leurs préférences, leurs jeux et leurs singularités. Surtout, ces figures n'ont généralement pas pour objet de nous donner à voir et à affronter notre part de responsabilité dans leurs souffrances. Autrement dit, leur vulnérabilité est rarement le sujet de la pièce ; elle est utilisée — comme elle peut du reste l'être dans les mouvements militants⁶ — comme métaphore de l'expérience et de la condition humaines, pour parler de notre propre fragilité, sans égard pour les conditions réelles d'exploitation des animaux dont nous sommes responsables. Dans ce cas, la marionnette rejoue et renforce la pire forme de ventriloquie et utilise les animaux non humains comme doublures et miroirs sans jamais contribuer à subvertir le rapport d'assujettissement que nous leur imposons ni interroger le fait que la catégorie même d'animal est un outil pour rendre les autres vulnérables, subalternes, pour les ostraciser, voire les éliminer.

Dans bien des spectacles, aussi, les animaux sont les victimes collatérales de nos guerres, pris dans la tourmente de nos conflits, agents involontaires de nos haines. Ils permettent aux artistes d'interroger notre rapport à la violence, mais restent le plus souvent une extension des humains en ce sens que leur sort nous informe sur le degré d'horreur des conflits évoqués, mais ne constitue pas une cause

⁴ Je pense ici à cette phrase du primatologue et éthologue Frans de Waal, cité par l'artiste Nick Lehane à propos de son spectacle *Chimpanzé* : « To endow animals with human emotions has long been a scientific taboo. But if we do not, we risk missing something fundamental, about both animals and us. » Je traduis : « Doter les animaux d'émotions humaines a longtemps été un tabou scientifique, mais si nous ne le faisons pas, nous risquons de rater quelque chose de fondamental, à la fois relativement aux animaux et à nous-mêmes. »

⁵ Ce terme désigne le fait d'être en mesure de vivre des expériences et de les ressentir subjectivement. Ce qui arrive à un être doué de sentience lui importe, et il tente d'éviter la souffrance et de mener une vie satisfaisante. Le terme est largement utilisé en éthique animale, car il permet de questionner les philosophies et pratiques qui font reposer les devoirs moraux envers autrui sur la capacité de celui-ci à raisonner.

⁶ Voir les critiques émises à ce sujet par Carol J. Adams et Aph Ko en regard, respectivement, des mouvements féministe et antiraciste.

de réflexion en soi. Leur mort peut, par exemple, donner lieu à des scènes poignantes, mais dont le caractère systématique paraît suspect : il y a une évidente fascination – presque une fétichisation – à faire mourir en scène les animaux, sans mise à mort réelle bien heureusement, la marionnette permettant au moins de représenter sans reproduire – ce qui n’est hélas pas toujours le cas au théâtre, des homards⁷, entre autres, ayant été torturés et tués dans le cadre de spectacles. Mais s’intéresse-t-on au sort de l’animal en tant que tel ou n’est-il l’objet de notre compassion que parce qu’il était auparavant celui d’une affection particulière et extraordinaire ?

Il est d’ailleurs notable que la plupart des spectacles vus au cours des deux dernières décennies sur les scènes européennes et nord-américaines reconduisent la division entre les animaux domestiques, sauvages et d’élevage. Les premiers, lorsqu’ils sont représentés, sont mignons, attachants, dans des matériaux doux qu’on a envie de toucher, ce sont des *side-kicks* humoristiques, leur personnalité importe peu et ne fait sens que relativement à l’humain·e qu’ils suivent dans ses aventures. Les seconds sont majestueux et impressionnants, on peut s’inquiéter de leur sort et de leur éventuelle extinction – sans toutefois en analyser les causes, notamment la déforestation à des fins d’élevage intensif. Ils sont source de sagesse et d’apprentissage pour les humain·es qui les côtoient, dignes de respect – et mignons aussi, parfois, lorsqu’ils sont domestiqués et deviennent les improbables animaux de compagnie du héros ou de l’héroïne. Les troisièmes, ceux que l’on élève pour les manger, sont... absents. J’ai eu beau fouiller ma mémoire autant que les moteurs de recherche, je n’ai pas trouvé trace de spectacles de marionnette s’attachant à nous rendre sensibles leurs tribulations et leurs combats.

Cette hiérarchisation interespèces se rejoue aussi lorsque, par exemple, des artistes s’intéressent de façon approfondie et documentée à des animaux sauvages – notamment pour leur capacité à transformer les territoires sur lesquels ils vivent et à créer ainsi de nouveaux équilibres écologiques –, mais organisent l’entièreté de leur pièce autour d’une scène de chasse et de mise à mort, avec cette fascination que nous semblons souvent avoir pour les carnivores, comme si les herbivores n’avaient pas, eux aussi, d’impact sur l’équilibre des écosystèmes. Les castors transforment les paysages et participent ainsi à des « assemblages écologiques » (Despret, 2019, p. 89) et à une « cascade d’interdépendance » (p. 90), tout autant que les loups... Ce genre de choix semble signaler, pour reprendre les mots de Despret :

des habitudes de pensée tenaces qui impriment leur marque sur la manière dont on envisage le territoire : l’attachement maniaque à l’idée que les territoires partagent l’espace entre « ceux qui ont » et « ceux qui n’ont pas », liant subrepticement, et parfois à l’encontre des intentions déclarées, le territoire à la propriété ; la fascination pour l’agressivité [...] et, corollairement, cette idée que l’on retrouve

⁷ Le cas des homards vivants tranchés en deux dans la performance de Rodrigo Garcia, *Accidens (Matar para comer)* a, en son temps, fait couler bien de l’encre, mais rarement au bénéfice d’une réflexion antispéciste de fond.

presque partout que le territoire favoriserait les individus les plus forts (2019, p. 94).

Ou considérerait-on leur charge dramatique insuffisante pour faire théâtre ?

Il y a là aussi un parallèle à tracer avec les modes de recherche scientifique critiqués par le zoologiste Warder Clyde Allee et les écologistes de l'école de Chicago, que cite Despret :

Les chercheurs ont tendance, écrivent-ils, « à ne retenir que, et à mettre un accent excessif sur, les moments dramatiques de la vie des animaux. Mais les animaux, comme les plantes, dans de nombreuses conditions, simplement persistent ; il est donc crucial de chercher les relations non dramatiques qui les rendent capables de vivre quand rien, au-delà de la simple persistance, n'est en jeu. » (2019, p. 73)

Cette façon de faire de la recherche, mais également de représenter les animaux, est loin d'être neutre. Nous sommes prompt-es à plaquer sur eux des schémas relationnels ne reposant que sur la prédation, jamais la coopération, pour ensuite naturaliser les rapports de domination et les imaginaires qui les accompagnent. La « loi de la jungle » se retrouve partout dans la vulgate économique néo-libérale, souvent sans que cette conviction que « c'est comme ça que ça se passe » dans le règne animal ne soit étayée d'une quelconque connaissance des équilibres et assemblages écologiques réels. La question est de savoir si et comment l'on pourrait donner à voir, au cours de spectacles, des moments de vie et des relations « non dramatiques » en maintenant un intérêt accru pour le récit et les personnages. Je développerai sous peu pourquoi je pense la marionnette tout à fait capable d'y parvenir, voire idéalement placée pour le faire, de par la densité de présence qu'elle offre aux figures qu'elle incarne.

Pour finir ce rapide tour d'horizon des impensés et pratiques contestables au sein des arts de la marionnette, notons que les artistes utilisent pour la plupart nombre de produits issus de l'exploitation animale. Peaux – cuir et fourrures, mais aussi colles, notamment colle de peau de lapin –, animaux empaillés, laine, os : tous ces matériaux entrent communément dans la composition des marionnettes sans faire l'objet d'un questionnement éthique quant à leur origine. J'ai moi-même continué à utiliser dans ma pratique le cuir pour sa polyvalence bien après avoir cessé de manger des produits d'origine animale, car j'étais alors insuffisamment informée et peu consciente que la problématique de l'exploitation n'est pas limitée à la sphère alimentaire. Certain-es utilisent ces matériaux animaux, mais recyclés, ce qui peut donner lieu à d'ingénieuses trouvailles, tel un sac à main transformé en cheval, la quincaillerie du sac (bride, rivets, etc.) trouvant des échos convaincants avec le harnachement de l'animal. Cependant, la norme est plutôt d'utiliser ces produits sans problématiser leur provenance. Certain-es artistes peuvent même développer un discours de vertu écologique autour de l'utilisation des produits dits « naturels », ce qui fait fi des réalités d'une industrie hyperpolluante comme celle du cuir, par exemple. Ceci étant, utiliser uniquement des matériaux d'origine végétale

(remplacer le cuir ou la fourrure par des équivalents issus de dérivés pétrochimiques est difficilement défendable, à moins de faire primer l'éthique animale sur la cohérence écologique) peut s'avérer une gageure. Les marionnettistes doivent en effet prendre en compte aussi bien les enjeux de conservation dans le temps et de résistance des matériaux⁸ – les spectacles tournent souvent beaucoup et pendant plusieurs années – que leurs contraintes économiques ; or les spectacles marionnettiques sont rarement dotés de budgets pharaoniques.

Il pourrait aussi être intéressant d'analyser plus avant la fascination de certain·es artistes pour la taxidermie, les crânes, les fourrures, voire les poulets entiers prêts à être rôtis, ainsi que la façon dont animaux empaillés et ossements sont souvent mis au service de démarches artistiques traitant de la mort, de la liminalité, du trouble, de l'*Unheimlich*, thématiques fort récurrentes dans les spectacles marionnettiques. Il faut bien avouer que la marionnette, de par sa nature double, peut avec aisance se promener d'une rive à l'autre de l'inerte et du vivant, elle que Plassard appelle « une figure du seuil, regardant à la fois vers le monde des choses, dont elle provient, et vers celui des hommes où elle s'introduit, [...] nous obligeant à saisir dans un même espace mental ce qui nous fonde et ce qui nous menace » (2014, p. 16). Mais cette fascination, tout particulièrement pour la taxidermie, peut reconduire des dynamiques fort problématiques de domination de la nature et des corps non humains, dynamiques dont Aph Ko analyse avec précision la dimension raciale. Comme elle l'écrit dans son brillant essai *Racism as Zoological Withcraft* :

Taxidermy is a covert symbol of white supremacy. [...] In a modern Western context, taxidermy functions within the realm of white supremacist thought and attitude: “[T]axidermy is understood by some as the emblem of the very values that drove the imperialist spirit: ‘dominion, courage, vigor, undaunted determination, triumph over the “untamed”, and eventual victory’ of patriarchal values” (Aloi 2018, 19)⁹. (Ko, 2019, p. 43)

Je ne peux ici développer dans toutes ses nuances la réflexion de Ko, elle-même une élaboration de la pensée de Sylvia Wynter et d'autres penseurs·euses des *critical race studies*, mais il importe de comprendre qu'elle considère l'animal/ité comme une condition sociale subalterne et non comme une différence naturelle. Cette condition est imposée aux animaux non humains, mais aussi à de nombreux groupes parmi les *homo sapiens* en fonction de la race, du sexe, des capacités physiques et cognitives,

⁸ On peut se réjouir que de nombreux·ses chercheur·euses et artistes contribuent, au sein d'ICiMa – Chaire d'innovation cirque et marionnette, à une réflexion approfondie sur ces enjeux, notamment dans le cadre du chantier « Cycle de vie des matériaux du spectacle vivant » (<https://icima.hypotheses.org/cycle-de-vie-des-materiaux-du-spectacle-vivant>).

⁹ « La taxidermie est un symbole latent de la suprématie blanche. [...] Dans un contexte occidental moderne, la taxidermie fonctionne dans la sphère de pensée et la mentalité de la suprématie blanche : “La taxidermie est envisagée par certain·es comme l'emblème des valeurs propres à l'esprit impérialiste : la domination, le courage, la vigueur, une détermination imperturbable, le triomphe sur le ‘sauvage’ et finalement la victoire des valeurs patriarcales.” (Aloi 2018,19) » (Je traduis.)

etc. L'animalité est une assignation et un repoussoir, et l'idéal même d'Humain est une construction raciale — il n'est pas donné à tou·tes d'accéder à ce statut. Dans ce contexte, la taxidermie est une forme de « zoological ventriloquism whereby nonhuman bodies and corpses are used as props¹⁰ » (Ko, 2019, p. 49).

Sans affirmer que tout spectacle utilisant des animaux empaillés est forcément empreint de racisme — ce genre d'objet pourrait au contraire être utilisé à des fins de dénonciation — il conviendrait cependant d'interroger ce type de marionnettisation des dépouilles potentiellement instrumentalisante.

Les potentialités de la figure marionnettique au service de l'animal non humain

Le portrait dressé jusqu'à maintenant pourrait paraître sombre. Pourtant, la marionnette possède une telle capacité à susciter l'empathie que, même s'il n'est pas le sujet de la pièce, le vécu de l'animal représenté nous atteint. Ce médium engage en effet, pour l'interprète comme pour le public, une capacité attentionnelle particulière qui fait écho à ce qu'écrit Vinciane Despret sur le livre de Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*. On pourrait donc dire que ce que fait la marionnette, c'est aussi

susciter, induire, faire exister, rendre désirables d'autres modes d'attention. Et inviter à prêter attention à ces modes d'attention. Non pas devenir plus sensibles [...], mais apprendre à, devenir capable d'accorder de l'attention. Accorder prend ici en charge le double sens de « donner son attention à » et de reconnaître la manière dont d'autres êtres sont porteurs d'attentions. C'est une autre façon de déclarer des importances (Despret, 2019, p. 15).

La marionnette met en œuvre des pratiques et des modes d'attention particuliers, non seulement pour l'interprète qui l'anime, mais également pour le public qui la regarde. Elle place ce dernier dans une logique de projection et de sensation qui fait appel au corps de chacun·e comme porteur d'expériences physiques et psychiques singulières, ce qui crée un important investissement émotionnel dans le personnage marionnettique. C'est d'ailleurs aussi en partie cet aspect mnésique qui explique que nous nous y attachions autant. Son premier et plus efficace moteur d'expression est le mouvement : la marionnette crée une forme d'empathie kinesthésique, d'une façon comparable à — mais distincte de — celle que génère un corps dansant, et fait appel à nos ressentis incorporés. C'est avant tout le mouvement — son dessin, sa rythmicité, sa musicalité — qui permet qu'un simple bout de papier froissé ou un assemblage de morceaux de bois quasi abstrait soient investis par le public d'une intentionnalité, d'émotions, d'une forme de pensée. Autrement dit, la marionnette nous fait accéder, par le corps, par-delà le langage articulé, au ressenti de l'autre, à

¹⁰ Je traduis : « ventriloquie zoologique par lequel les corps et cadavres non humains sont utilisés comme accessoires ».

ses émotions, à sa sentience. Cela donne la possibilité de dépasser temporairement les barrières de l'espèce, de l'assignation à une différence essentialisée.

Elle permet également de représenter la violence sans la reconduire, d'une façon non édulcorée et pourtant recevable, parce que médiée, et donne à comprendre avec force la crainte d'être réduit·e à l'état de chose par autrui : il suffit en effet que l'interprète cesse de lui prêter attention pour qu'elle retourne immédiatement à cet état, ce qui fait dire à Plassard que les formes contemporaines, horizontales, d'animation du personnage marionnettique par un·e interprète à vue engagent une véritable éthique relationnelle (2009).

Je m'attacherai maintenant à des propositions d'artistes qui, sans être militant·es, utilisent et développent une forme de *care*¹¹ envers les animaux représentés et créent une relation particulière entre ceux-ci et le public, ou qui proposent des rapprochements critiques entre animalité/animalisation et position subalterne de genre. Puis, je m'attarderai à deux expériences artistiques — une performance et un spectacle — dans lesquelles il est fait des figures marionnettiques un usage délibérément militant et engagé contre l'exploitation animale.

On a vu que les marionnettes, par leur seule présence, captent l'attention du public. Il peut donc suffire que les artistes, sans pourtant se lancer dans un plaidoyer pour la cause animale, centrent leur spectacle sur des figures marionnettiques d'animaux pour transformer notre regard. En témoigne par exemple le travail de la troupe sud-africaine Handspring Puppet Company (Cape Town), dont l'impressionnant bestiaire, réel et imaginaire — hyène, chimpanzé, cerbère à trois têtes, etc. — a culminé avec la création de marionnettes de chevaux grandeur nature pour la production du National Theatre *War Horse*. Il s'agit de l'adaptation du roman éponyme au dispositif d'énonciation singulier : le narrateur et personnage principal qui nous transmet son histoire — en mots, en anglais — est un cheval. Basil Jones et Adrian Kohler, les fondateurs de la Handspring Puppet Company, ont choisi de ne pas porter à la scène cette parole intérieure dont l'improbabilité aurait été bien plus manifeste qu'à la lecture. En effet, si notre suspension d'incrédulité fait en sorte que ce dispositif de cheval narrateur fonctionne dans un roman, le même procédé serait sans doute devenu incongru sous forme d'adresse théâtrale, au sens où le cheval aurait été déréalisé/anthropomorphisé par cette attribution d'une parole et d'une voix humaines. Les chevaux du spectacle — le personnage principal et son plus proche compagnon — ne parlent donc pas. Cependant, leur centralité a été maintenue et leurs émotions sont exprimées avec une grande clarté par leurs mouvements (et quelques bruits et respirations). Ce faisant, les artistes poussent le public à devenir, dans les mots de Jones, « avaricious readers of horse semiotics¹² »

¹¹ Ce concept est développé à la fois dans des courants de pensée féministe et dans l'étude des affects, les deux n'étant évidemment pas mutuellement exclusifs. Le mot *a*, en anglais, a une polysémie qui le rend difficile à traduire : à la fois soin, souci, affection, attachement, sollicitude, garde (responsabilité) et entretien.

¹² Je traduis : « des lecteurs et lectrices avides de la sémiotique du cheval ».

(Jones, 2015 [2014], p. 65). Face aux marionnettes grandeur nature, les spectateurs et spectatrices s'attachent en effet au moindre mouvement d'oreilles et interprètent ainsi l'état émotionnel de ces personnages muets. Pour que cela puisse fonctionner, il est évident que l'équipe a dû travailler avec finesse et précision à l'analyse du mouvement et du comportement des chevaux et la traduire dans la conception, la fabrication et l'animation des marionnettes.



Figure 1 : *War Horse*. Crédit photographique : Simon Annand

Qui plus est, parce que les chevaux sont manipulés par trois personnes, deux à l'intérieur — dont on voit dépasser les jambes, mais dont on fait abstraction — et une à l'extérieur, qui manipule la tête tout en étant dotée des habits et du statut de palefrenier ou palefrenière, l'humain fait toujours partie de l'image et de la situation. Cela permet notamment de ne pas nier ou occulter son rôle dans les rapports de domination et d'exploitation entretenus envers les chevaux. On sait que ceux-ci ont été les grands oubliés du dénombrement des morts lors des conflits armés, notamment lors des deux Guerres mondiales, auxquelles ils étaient forcés de prendre part. Dans le spectacle, les chevaux sont contraints à travailler aux champs, qu'ils soient cultivés ou de bataille, et même si la pièce fait une grande place à une amitié entre un homme et un cheval, il est impossible, en la regardant, de ne pas ressentir et comprendre que ces animaux sont sensibles, ont des comportements sociaux complexes et qu'il en est fait totalement abstraction par la plupart des humains qui les exploitent sans compassion. Parce que les figures marionnettiques exigent du public une forme spécifique et soutenue d'attention pour co-créer la réalité affective des chevaux, comprendre leur comportement et tisser une partie du fil narratif, elles permettent aux animaux de ne jamais disparaître au profit des figures humaines, de ne jamais voir leur réalité et leur existence s'effacer au bénéfice d'une fonction métaphorique.

D'une façon tout à fait différente, l'artiste Ilka Schönbein, déjà évoquée précédemment pour son travail sur l'hybridité et la marionnette comme excroissance plus ou moins inquiétante, donne à voir au travers de ses personnages symbiotiques la violence de l'assignation à des positions sociales subalternes — celle de femme et celle d'animal. Son univers inspiré de l'expressionnisme et des contes populaires est traversé par de multiples représentations du corps féminin échappant au carcan du *male gaze*¹³, à l'impératif de désirabilité : corps vieillissants, décrépits, laids, difformes, donc, dans notre société, monstrueux, associés à l'animalité, voire à la bestialité. Plusieurs de ses femmes-bêtes bavent, crachent, grimacent avec délectation. L'artiste explore avec virtuosité la face sombre des contes dont les versions contemporaines édulcorent la violence et la cruauté : petite sirène renonçant à sa liberté pour une paire de jambes qui ne la rendra jamais entière (*Queue de poissonne*), Chaperon rouge désirant qui préfère le risque du détour au chemin tout tracé (*Faim de loup*), âne orphelin qui apprend à jouer du luth et dont l'histoire éloigne la mort pendant quelques instants (*La vieille et la bête*), etc.

Chez elle, l'assignation des femmes à l'animalité n'est pas subie — il ne s'agit pas de ces corps, réduits à la somme de leurs parties et apprêtés pour la consommation, brillamment analysés par Carol J. Adams dans son ouvrage fondateur *The Sexual Politics of Meat : A Feminist-Vegetarian Critical Theory* — mais embrassée comme possible espace de libération, de singularité, dans une prise en charge de sa propre représentation. L'animal ne se laisse pas dresser, il prolifère, déborde le corps en de multiples mues et métamorphoses, dans un emboîtement infini d'identités qui s'engendrent les unes les autres, échappent à la stase et hurlent contre à la domination : « QUAND ON LES TUE, LES POULES CRIENT DANS UNE LANGUE INTERNATIONALE, ON LES COMPREND PARTOUT. » (*Chair de ma chair*) L'artiste retourne aussi ce motif de l'animalité vers son public et lui tend de façon ludique et effrontée un miroir, notamment lorsque, dans *La vieille et la bête*, elle dépose du foin aux pieds de la première rangée de spectateurs·rices et leur fait distribuer les pommes de l'âne. Comme l'analyse avec justesse Élise Van Haesebroeck :

Créatures monstrueuses, fragmentées, démantelées et ré-assemblées, d'une nature artificielle, les « masques de corps » n'adoptent ni le masque du Moi ni le masque de l'Autre. Ils représentent autant de figures venant brouiller nos représentations de l'humanité et permettent ainsi, comme l'écrit Donna Haraway au sujet des cyborgs, de « reconceptualiser le sujet en tant qu'entité mouvante et multiple

¹³ Le concept de *male gaze* a été forgé en 1975 par Laura Mulvey dans son article « Plaisir visuel et cinéma narratif » et a fait l'objet de nombreux développements par les critiques féministes (y compris dans d'autres domaines artistiques) pour l'éclairage qu'il apporte sur le statut d'objet des personnages féminins dans la tradition cinématographique. Mulvey analyse en effet comment celle-ci est entièrement structurée par le regard masculin : celui du personnage masculin principal, celui de l'artiste, le cadre de la caméra et la réception du spectateur sont censés s'aligner et se superposer, et concourent à poser le corps féminin comme objet du regard, jamais comme sujet.

selon les axes variables de la différence » et « de redéfinir la marginalité comme situation ». (Haesebroeck, 2016, p. 34)



Figure 2 : *La vieille et la bête*. Crédit photographique : Mario Del Curio

Des propositions marionnettiques engagées aux côtés des animaux

Si les arts de la marionnette possèdent bien un potentiel tout à fait singulier pour subvertir les représentations animales dominantes, qu'elles soient suspectes ou simplement mièvres, peu de propositions artistiques en font à ce jour un usage pleinement militant et au service de la cause animale. J'analyserai donc ici deux exemples, les seuls que je connaisse pour l'instant, d'objets artistiques marionnettiques mis très expressément par les artistes au service d'une mobilisation politique contre l'exploitation animale.

Le premier exemple est la performance *Sirens of the Lambs* orchestrée par l'artiste Banksy, pendant laquelle il fait tourner dans les rues du Meatpacking District de New York (le quartier historique d'abattage des animaux et de préparation de la viande) un camion d'abattoir rempli de doudous de vaches, moutons, cochons, etc., dont les têtes dépassent par les fentes qui, en temps normal, ne laissent pas voir les bêtes depuis l'extérieur, mais leur permettent de respirer. En utilisant ces peluches et leurs petits bruits pathétiques pour figurer les animaux que l'on mène à la mort, l'artiste abolit la discontinuité socialement construite entre l'animal et la viande mangée : toute cette industrie laissée à la marge de nos consciences, qui organise l'élevage, le transport et l'abattage. Autrement dit, il redonne visibilité au « référent absent » conceptualisé par Carol J. Adams (2010) : le socialement refoulé est dévoilé de façon saisissante grâce à la force d'évocation et

la charge mémorielle et émotive des objets marionnettisés. En effet, pour contrer la façon dont nous sommes socialisés à oublier l'animal comme être sentient, quel meilleur choix que la peluche, représentation non réaliste venue de l'enfance et intimement liée à nos premiers attachements ? On ne naît pas spécialiste, on le devient et l'utilisation des doudous par Banksy le met en valeur avec finesse : elle provoque d'abord le rire face au décalage entre le camion réel et les peluches, puis la compréhension et l'effroi, et elle recrée une capacité d'empathie habituellement anesthésiée, sans pour autant reproduire la cruauté qu'elle dénonce — la marionnette ne faisant pas appel aux corps de vrais animaux, elle n'amène pas les artistes à reconduire ce qu'ils et elles prétendent déconstruire. Et, contrairement à l'usage de la taxidermie, les doudous ne portent pas intrinsèquement les traces d'une violence passée, bien au contraire : ils rendent manifeste l'immense duplicité de notre rapport aux animaux. Combien de vaches et cochons en peluche sont produits chaque année pour rassurer et servir d'objet transitionnel aux enfants humains pendant que les animaux réels auxquels renvoient ces représentations sont enfermés et tués — en général, alors qu'ils sont eux-mêmes encore en bas âge — pour finir sur nos tables, dans l'indifférence totale ? Cette performance permet aussi d'alerter et de sensibiliser sans passer par des images de violence. Sans m'opposer au fait de donner à voir ce qui se cache derrière les portes des élevages et des abattoirs — il est hélas essentiel de montrer la réalité pour faire voler en éclat l'hypocrisie de concepts tels que l'abattage « humain », par exemple — il me semble cependant important de multiplier les tactiques afin d'atteindre celles et ceux qui n'interrogent pas leur consommation de produits d'origine animale, ni leurs rapports contradictoires aux animaux selon qu'ils sont étiquetés « de compagnie » ou « d'élevage ».



Figure 3 : *Sirens of the Lambs*—Courtesy of Pest Control Office, Banksy, New York, 2013

Le deuxième exemple auquel je m'attarderai est le spectacle *Chimpanzé* de Nick Lehane : entièrement non verbale, cette pièce est focalisée sur un seul personnage, une femelle chimpanzé vieillissante, et inspirée par une expérience réelle. Voici ce qu'écrit Nick Lehane dans sa note d'intention :

Chimpanzee is based on the stranger-than-fiction stories of chimpanzees raised as children in human homes, in a series of cross-fostering experiments conducted in the United States. When these chimpanzees matured, or when funding dried up, some of these cross-fostered chimps went on to live as test subjects in a radically different area of scientific research — pathogen studies performed in biomedical facilities. Hundreds of chimpanzees remain warehoused in labs to this day. *Chimpanzee* is an hour in a theater, a day in a biomedical facility, and a lifetime in the mind of a chimpanzee¹⁴.

Le spectacle suit donc le parcours émotionnel d'un chimpanzé enfermé dans un laboratoire biomédical dans lequel sont menées des expérimentations sur différentes espèces animales. Son confinement solitaire dans une cage est figuré essentiellement pas la lumière ainsi que par le son. L'univers sonore du spectacle est en effet particulièrement immersif et donne à comprendre, avec l'appui supplémentaire de différentes températures de couleur et découpages de l'espace par les faisceaux lumineux, les différentes temporalités traversées par le personnage : son présent dans un espace anxiogène, rempli des bruits et cris des autres animaux et des pas menaçants des scientifiques ; et les flash-backs récurrents qui le ramènent à son enfance et son apprentissage auprès des humains. Ces segments sont inspirés du livre de Maurice Temerlin *Growing up Human* et de Washoe, femelle chimpanzé connue pour avoir appris la langue des signes américaine (ASL). La dramaturgie tire sa force de la juxtaposition brutale de ces deux expériences diamétralement opposées que sont une enfance dans une banlieue américaine et une famille de classe moyenne, et l'expérience solitaire du confinement et de la vivisection : inoculation de l'hépatite C, décharges électriques au cerveau, etc. Comme l'explique Nick Lehane, les singes qui ont été élevés par des familles ont, lorsque l'expérience a pris fin, été refusés par les zoos, car leurs comportements étaient considérés trop humains.

¹⁴ « *Chimpanzé* est inspiré d'une histoire vraie qui dépasse la fiction, celle de chimpanzés élevés comme des enfants dans des foyers humains, dans une série d'expérimentations conduites aux États-Unis. Lorsque ces chimpanzés ont fini de grandir, ou lorsque les fonds consacrés à la recherche sont devenus insuffisants, certains de ces singés élevés comme des humains ont continué à vivre et à faire l'objet de tests dans un domaine radicalement différent de la recherche scientifique : l'étude d'agents pathogènes menée dans des établissements biomédicaux. Des centaines de chimpanzés restent à ce jour prisonniers dans des laboratoires. *Chimpanzé*, c'est une heure dans un théâtre, une journée dans un laboratoire biomédical et une vie entière dans l'esprit d'un chimpanzé. » (« Creator's note » sur le site du metteur en scène : <https://nicklehane.com/chimpanzee>. Je traduis.)



Figure 4 : *Chimpanzee*. Crédit photographique : Richard Termine

La puissance du spectacle repose également sur l'excellent travail de manipulation effectué par les marionnettistes Rowan Magee, Andy Manjuck et Emma Wiseman. L'équipe a mené un travail d'observation et d'analyse du mouvement en visionnant de nombreuses vidéos, à la fois de chimpanzés à l'état sauvage et de Washoe — dont le comportement était très différent de ses congénères en liberté, y compris lorsqu'elle se trouvait seule, sans présence humaine (il lui arrivait souvent de signer pour elle-même, notamment pour exprimer ses émotions face à une situation, ce dont a pu attester la captation de ses gestes par des caméras cachées). Les marionnettistes en retrait donnent vie à la marionnette de chimpanzé, seule dans le couloir de lumière. Réalisée en papier mâché, la marionnette est assez stylisée (aucun ajout de poils, de fourrure, etc.) et c'est par ses mouvements que nous accédons au ressenti de l'animal. L'empathie kinesthésique envers ce corps privé de liberté, l'accès direct à son impuissance face au confinement dans une cage trop petite figurée par la lumière et les membres des marionnettistes contre lesquels le chimpanzé se jette en pure perte, les brusques et désespérants retours au réel qui font suite à l'échappée mémorielle vers des moments plus heureux, les signes en ASL répétés pour tenter de communiquer ses émotions : tout dans les actions de l'animal nous connecte à nos propres sensations et souvenirs, et nous donne à comprendre, somatiquement, le plaisir et la douleur de l'animal et le fait que nous avons en partage ces sensations et affects incorporés et qu'il n'est nul besoin de (pouvoir) passer par les mots pour les ressentir avec force.

L'utilisation du langage non verbal et de l'ASL est doublement judicieuse : passer par la parole aurait créé une distance et renforcé la différence au nom de

laquelle beaucoup affirment une supériorité humaine, à savoir l'accès au langage articulé. Tout comme pour les chevaux de *War Horse*, nous sommes ici transformé-es, par les micromouvements de la marionnette, en lecteurs et lectrices avides de la sémiotique de l'animal et de son langage non verbal, mais l'utilisation de l'ASL ajoute également au trouble en détruisant toute illusion que nous seul-es sommes en mesure de communiquer des émotions et du sens. Qui plus est, l'immense attention des interprètes envers la marionnette de chimpanzé, la virtuosité technique et rythmique de leur travail d'animation et d'interprétation déléguée, et leur synchronicité sans faille (le personnage est manipulé par trois personnes à la fois tout au long du spectacle, ce qui exige des interprètes de synchroniser jusqu'à leur respiration, comme dans une chorégraphie de groupe) donnent à chaque mouvement une cohésion et une puissance décuplée. La virtuosité n'est pas ici un enjeu de maîtrise et de domination. Au contraire, elle est mise au service de l'expressivité du chimpanzé et garante de l'empathie que le public ressent à son égard. De plus, le fait que tout se déroule sous nos yeux, dans un travail d'attention chaque fois renouvelé, participe aussi de la force de la pièce.

En conclusion, j'espère avoir montré comment les arts de la marionnette, bien que traversés par les mêmes imaginaires spécistes que les autres médiums artistiques, recèlent des potentialités expressives particulières, qui peuvent être mises au service de la cause animale. Grâce à la charge émotive dont la figure marionnettique est porteuse et parce qu'elle permet de donner vie et présence au référent absent, elle offre des outils opérants pour subvertir une imagerie mignonne, réconfortante ou au contraire monstrueuse, pour politiser notre rapport aux animaux et à l'animalité, et générer une empathie radicale pour le vivant. Elle permet de rendre tangibles notre interdépendance et notre devenir commun avec les autres espèces, l'environnement et les écosystèmes. Elle peut, comme le propose Despret, « multiplier les mondes [pour] rendre le nôtre plus habitable » (2019, p. 41), mais il faut pour cela garder à l'esprit cette importante précision : « Il s'agit de multiplier les mondes, pas de les réduire aux nôtres. » (p. 42) Il reste encore bien des mondes et des perspectives auxquelles prêter attention et rien n'est trop petit ou trop grand pour être convoqué par ce médium virtuose des changements d'échelle, comme en témoignent, dans la pièce *Stalingrad* du Géorgien Rezo Gabriadze, les douloureuses lamentations d'une fourmi : « Les hommes ont tout compté : combien ils ont perdu de canons, combien ils ont perdu de gens. Mais nous, les fourmis, est-ce qu'il y a quelqu'un pour nous compter ? Qui fait donc moins de bruit que nous sur cette terre ? ». Peut-être la marionnette peut-elle nous inviter à percevoir et honorer le ténu, le fragile, le vulnérable.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Carol J. 2010. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York : Continuum International Publishing Group, 344 p.
- Despret, Vinciane. 2019. *Habiter en oiseau*. Arles : Actes Sud. Coll. « Mondes sauvages », 208 p.
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*. Durham et Londres : Duke University Press, 296 p.
- Jones, Basil. 2015. « Puppetry, Authorship, and the *Ur*-Narrative ». Dans *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Sous la dir. de Dasia N. Posner, Claudia Orenstein et John Bell. Londres : Routledge, Taylor & Francis Group, p. 61-68.
- Ko, Aph. 2019. *Racism as Zoological Witchcraft. A Guide to Getting Out*. Brooklyn, NY : Lantern Books, 144 p.
- Plassard, Didier. 2009. « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine ». *Théâtre/Public*, no 193, p. 22-26.
- . 2011. « La marionnette aux postes-frontières de l’humain ». *Registres*, dossier « Présences du marionnettiste », sous la dir. de Didier Plassard, no 15, automne, p. 103-108.
- . 2014. « Les scènes de l’intranquillité ». *Puck*, dossier « Humain, non humain », no 20, p. 11-16.
- Van Haesebroeck, Élise. 2016. « Enjeux esthético-philosophiques des “masques de corps” dans le théâtre d’Ilka Schönbein ». Dans *Les scènes philosophiques de la marionnette*. Montpellier : L’Entretemps/Institut international de la marionnette. Coll. « La main qui parle », p. 27-35.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Dinaïg Stall est marionnettiste et professeure à l’École supérieure de théâtre (UQAM). Elle transmet et interroge les arts de la marionnette contemporains dans une perspective féministe *queer*. Elle continue à créer des spectacles en collaboration avec des artistes québécoises et françaises, et écrit de nombreux articles relatifs à ses enjeux de recherche. Dernière publication en date : Dinaïg Stall. 2019. « Face à la matière : parcours sensible et interrogations éparées d’une marionnettiste ». *Agôn*, no 8, 1^{er} décembre. En ligne. <http://journals.openedition.org/agon/5892>.