HAL
open science

le genre marionnettique ? l'exemple de hen, de Johanny Bert

Yassaman Khajehi

To cite this version:

Yassaman Khajehi. le genre marionnettique ? l'exemple de hen, de Johanny Bert. Théâtre/Public, 2022. hal-03975815

HAL Id: hal-03975815
https://hal.science/hal-03975815

Submitted on 6 Feb 2023

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

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

LE GENRE MARIONNETTIQUE ? L'EXEMPLE DE *HEN*, DE JOHANNY BERT

PAR YASSAMAN KHAJEHI

« Elle embrouille tout, elle dit des bêtises, elle n'arrête pas de tripoter ses jouets. Elle ne sait pas à quoi ils servent. Elle n'est pas une femme, et encore moins un homme. Elle n'est pas. C'est le jeu. »[1]

« Elle-iel-il » jambes écartées s'éclate avec une machine. Son sexe est collé au mini-projecteur-automate, mi-objet, mi-vivant qui envoie des flashs de lumière pulsé. Le plaisir est mis en scène et se partage avec les spectateurs. Ils sont[2] pris au jeu : à chaque flash la tension monte, certains sont surpris, les plus habitués[3] s'amusent tout simplement, d'autres sont plus ou moins gênés, mais tout va bien puisqu'il s'agit d'une jouissance marionnettique issue d'un rapport entre deux objets, mais de nature différente : l'un est un objet technique scénique qui dépasse sa fonction première au théâtre et devient le partenaire du protagoniste, alors que l'autre est une marionnette au visage unique mais qui change de corps tout au long du spectacle. La marionnette devient homme, femme, ni homme ni femme, femme et homme en même temps, et enfin un-e femme-homme-objet : c'est Hen, le personnage principal de *Hen,* de Johanny Bert, créé en 2019. Ce spectacle de cabaret marionnettique propose une réflexion ludique sur la question de genre mais aussi sur la marionnette explorant sa capacité d'expression « augmentée ».

Si le pouvoir transgressif de la marionnette a déjà été démontré à mainte reprises, on s'intéressera ici à son potentiel scénique et sémantique pour aborder la question de genre face à un public varié de théâtre. Cela donc ne concerne pas le domaine des études de genre, mais le champ des études théâtrales. On réinterroge l'articulation possible entre la notion de gender, son traitement scénique et l'existence théâtrale de la marionnette : comment et dans quelle mesure, la marionnette (comme un outil dramatique) accompagne l'artiste dans la création d'une œuvre liée au gender. Au préalable, il semble important d'étudier la fonction du corps marionnettique et son expression dans le processus dramaturgique et scénique, puisque le corps, ses enjeux et le rapport à l'autre sont liés simultanément aux études de genre et de marionnette.

La marionnette envisagée comme un instrument[4] ou un outil, et pas forcément comme un partenaire de jeu, peut manier un discours politique, social ou religieux[5]. Elle peut le détourner et le manipuler tout en masquant son montreur : la marionnette elle-même devient le castelet. Dans *Hen,* elle se transforme en cet instrument de jeu pour que l'artiste mette en lumière la question des genres face à la marionnette et interroger la vision du public. Si certaines des dernières créations de J. Bert abordaient la question de genre, ce spectacle[6] peut être interprété comme son coming out marionnettique. Le spectateur qui le suivait depuis *Krafff* (2007) et qui s'attachait à la dimension poétique et aux illusions marionnettiques se trouve dans *Hen* face à un spectacle sans filtre, et pour quelques-uns gênant, abordant de front le genre et la sexualité. Ce coming

1–Carmelo Bene, voir Didier Plassard, *Les Mains de lumière,* Institut international de la marionnette, 2004, p. 307.
2– J'ai eu la chance de voir le spectacle entourée de étudiants et d'élèves, notamment les L2 des arts du spectacle de l'université Clermont-Auvergne.
3– Voir Serge Saada, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur,* Toulouse, éd. de l'Attribut, 2011.
4–Alain Recoing, interviewé par Y. Khajehi, le 15 février 2013 à son domicile à Paris (non publié). A. Recoing a également formé Johanny Bert.
5–Voir comme exemple le spectacle *Hand to God,* créé par Robert Askins (Broadway, 2011).
6–Je remercie Amélie Rouher pour l'échange stimulant autour de *Hen.* Je remercie aussi Johanny Bert pour la qualité de la rencontre bord de plateau et sa parole enrichissante à l'issue de la représentation de *Hen* à Clermont-Ferrand.

Hen, de Johanny Bert, 2019. © Christophe Raynaud de Lage.

out est donc à la fois artistique et intime, d'autant plus que l'artiste, à plusieurs reprises et en fonction de la soirée, brise le quatrième mur — mais avec ambiguïté car parfois on se demande s'il s'agit de Johanny Bert ou de Hen — et met le spectateur face aux fragments vécus par l'artiste. Cela devient plus marquant vers le salut final où Johanny Bert, jusqu'ici présent avec sa voix seulement et au visage caché, se dévoile aux spectateurs et prend Hen mi-mort, mi-vivant dans ses bras. Ici, on se retrouve face à une forme d'hybridation entre l'artiste, l'humain, la marionnette et le personnage qui interroge pendant plus d'une heure la question et « l'existence » de genre. Cette démarche d'hybridation ou l'unicité et l'autonomie simultanée entre la marionnette et le marionnettiste produit un chevauchement intéressant entre l'identification et la distanciation par rapport au spectacle, au spectateur et à l'artiste.

La marionnette (comme Hen d'un point de vue technique et professionnel), le pantin (comme le terme choisi par Hen pour se présenter), et le mannequin kantorien (comme Hen lors du salut final lors qu'il est porté dans les bras du marionnettiste-comédien) sont des créatures détournant la nature humaine : des non-vivants qui imitent la vie, qui jouent avec elle et qui deviennent des êtres théâtralement pervers, malins et naïf à la fois. En effet, la marionnette, la petite Marie à l'origine, est aussi un objet « imitateur ». Autrement dit, dans sa forme traditionnelle ou contemporaine, elle « fait semblant » d'être comme une comédienne. Mais ce jeu d'identification dans *Hen* reste ambivalent. Le protagoniste, par sa parole et son corps changeant, nous rappelle fréquemment qu'il s'agit d'une marionnette, d'un non-vivant et d'un simple objet qui ne rivalise pas avec l'humain. Alors même que le jeu scénique et la performance des marionnettistes insistent sur le fait qu'elle est un chanteur, un performeur, un « acteur »,

Hen, de Johanny Bert, 2019. © Christophe Raynaud de Lage.

soit celui qui est à l'origine de l'action. Ces contradictions, ces « doutes » et cette ambigüité évoquent in fine une distanciation spécifique.

Face à une telle représentation et en tant que spectateur, on se trouve dans un aller-retour entre prendre la marionnette pour un vivant, dénier cette vie, l'ignorer, se rappeler, puis la considérer vivant à nouveau[7]. Pour que cette appréhension de la marionnette soit efficace, il faut souligner l'importance de la fabrication, mais plus encore de la manipulation et de la production vocale, car la présence du manipulateur, qu'il soit caché ou à vue, influence la netteté de ces allers-retours. *Hen* rejoue au cours du spectacle avec ce processus et surtout en modifiant le corps marionnettique dans sa forme, sa dimension, sa logique corporelle humaine, mais encore son genre. Il habitue ainsi le public avec cette diversité technique et formelle marionnettique pour ensuite lui proposer sa narration du genre dans un cadre propre à ce spectacle. En effet, dans un spectacle de marionnettes, si, dans un premier temps, « le regard du spectateur va en effet être capté par le lieu d'où émerge le mouvement, et la présence du manipulateur agit comme un index délimitant les zones où le regard doit se porter »[8], dans un deuxième temps, l'imaginaire pris par les jeux d'illusions[9] prend le relais pour minimiser l'écart entre « deux niveaux de réception : l'attention à l'espace fictionnel investi par la marionnette et l'attention au dispositif scénique dans son ensemble »[10]. Dans cette démarche, si la marionnette prend vie et devient une actrice à part entière, son échange avec le marionnettiste, qu'il soit dramaturgiquement voulu ou pas, persiste. Cela est rendu visible dans certaines séquences de *Hen*. Cette présence n'est donc évidemment pas négligeable dans un spectacle de marionnettes, mais elle peut être de temps en temps oubliée ou bien considérée comme détachée de celle de la marionnette. C'est à ce moment-là et dans cette forme d'autonomie et de séparation entre

7– Julie Postel, dans sa thèse « Présence de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration », au sujet du mannequin chez Gisèle Vienne dans le spectacle *I Apologize* (2004), évoque un « public face à ces formes qui semblent devoir s'effondrer et qui pourtant se maintiennent assises ne peut trancher sur l'identification […] », thèse de doctorat, dir. Amos Fergombe, 2019, Université polytechnique Hauts-de-France, p. 323.
8– Marie Garre Nicoara, « L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire », thèse de doctorat, dir. Amos Fergombe, 2013, université d'Artois, p. 85.
9– Amos Fergombe, « Par-delà la figure humaine », *in* Françoise Heulot-Petit et Lise Michel (dir.), *La Reconnaissance sur la scène française XVIIe-XXIe siècle*, Arras, Artois Presses universitaires, 2009.
10– Marie Garre, *op. cit.*, p. 287.

marionnette et marionnettiste que l'on peut s'intéresser à l'espace créé dans le cadre de cette relation (on évoque ici des instants où la marionnette doit être vue comme une entité indépendante, probablement une branche de la sur-marionnette de Craig ou d'acteur-danseur rêvé de Kleist). Dans la fable de *Hen,* c'est la marionnette elle-même qui joue avec cette indépendance et démontre une prise de pouvoir sur son corps et sa non-catégorisation de genre. Capable de changer de sexe et de genre à volonté, elle va même jusqu'à l'invention de son genre et affirme : « Je suis la multiplicité enfermée dans un monde binaire [...] » [11]. Pour aller encore plus loin, elle introduit aussi une démarche explicite : elle commente et verbalise ses actions de changement de membres et de corps comme quelque chose de tout à fait ordinaire. Elle maîtrise ainsi son corps comme exactement un marionnettiste qui fabrique et qui manipule sa marionnette. Ayant cette conscience, elle propose : « Je ne suis pas une pathologie, mon corps est un acte dissident, disséquez-moi, vous trouverez de la vie, Je ne suis pas un être déviant [...]. » [12] Dans cette vision, on peut aborder la transformation de la nature de relation entre l'homme-manipulateur et l'objet-marionnette qui se modifie par moments en une confrontation entre « le sujet et le sujet » et non plus entre le sujet et l'objet [13], même si l'un des deux peut être considéré comme fictif. Un tel processus engendre une sorte d'égalité également alimentée par le mimétisme, qui dissimule la nature petit objet et le côté « rien du tout » de la marionnette. On est donc face à un paradoxe salvateur, cet entre-deux, ce lieu glissant entre identification et distanciation pour placer la marionnette et questionner le public à son sujet : être ou ne pas être pris au sérieux ; et c'est exactement au cœur de cette confusion que le pouvoir marionnettique se forme, se renforce et offre à la marionnette une liberté parfois sans mesure pour interroger le genre. HEN joue aussi avec cette idée : le personnage insiste sur le fait d'être manipulé, mais en présentant l'acte de manipulation comme une démarche de protection ou d'accompagnement, comme une présence inutile ou un simple confort. Hen nomme en effet ses manipulateurs de style bunraku, ses gardes du corps. Hen les remet aussi en question et se détache du processus de manipulation : alors que l'on voit les manipulateurs exhiber la manipulation seuls et sans présence de la marionnette, Hen continue à parler à son public, devient personnage vocal [14] et étend son existence au-delà du cadre du castelet.

J. Bert appuie sur l'hybridité de la marionnette et son pouvoir scénique depuis ses premières créations. Dans une interview sur son *Quat'sous,* il indique : « Il y a le texte de Brecht, la musique de Weill : finalement tout est écrit. Il reste une part importante à inventer néanmoins : ce que je veux raconter, moi, aujourd'hui, à travers cette écriture-là, en utilisant des marionnettes. Je crois que je n'aurais pas monté cette pièce sans marionnette. » [15] Quelques années plus tard, dans *Hen,* J. Bert explore cela avec une distanciation mais à trois niveaux : la distanciation propre à l'usage de la marionnette, la forme fantaisiste de son cabaret — qui mêle l'ombre et la lumière, le secret et l'extravagance, le sens et l'artificialité — ainsi que le voile de tulle qui rappelle le castelet traditionnel cachant le marionnettiste, mais qui est déchiré par son protagoniste Hen au début du spectacle pour faire son apparition « sans filtre ».

Que l'on soit d'accord ou pas avec le discours textuel de *Hen,* d'un point de vue esthético-spectaculaire, le spectacle amuse son public avec une dimension ludique et poétique et explore la capacité de la marionnette objet-sujet dans sa forme plastique et sémantique. Tout en rappelant à maintes reprises à son spectateur qu'il est face à un pantin, un non-vivant, il arrive aussi à jongler avec le pathos (pourquoi pas ?). Le spectacle conçoit son jeu par un mélange de questions et de réponses qui apparaissent à chaque numéro, mais qui disparaissent aussitôt : rien n'est imposé, sauf la proposition d'un choix multiple de genres et de possibilités pour briser toute forme de catégorisation genrée répandu à nos jours.

11– Extrait de *Genre utopique,* de Yumma Ornelle, chanson du spectacle *Hen.*
12– *Ibid.*
13– Philip Segura, *La Marionnette-Matériau,* Paris, L'Harmattan, 2005. p. 73 ; à noter également que cet ouvrage est le résultat de plusieurs années d'expérience de praticien et des activités du Théâtre Blabla comme un laboratoire expérimental de la marionnette dans le théâtre.
14– Yassaman Khajehi interviewée par Sandrine Le Pors, « Du crieur public au personnage vocal dans le théâtre traditionnel de la marionnette », *Études théâtrales,* n°s 59 et 60, « Les voix marionnettiques », 2015, p. 32-39.
15– Propos de Johanny Bert. Voir Catherine Nicolas, « L'Opéra de quat'sous avec marionnette », *Théâtre/Public,* n° 193, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », 2009. p. 101.

Hen, de Johanny Bert, 2019. © Christophe Raynaud de Lage.

Sortir de ces catégories et avoir une multiplicité de genre « n'est pas si éloigné de l'Unheimliche, lequel résulte d'une suppression des limites, ou plus précisément [...] une interpénétration de deux mondes ordinairement distincts »[16]. En effet, Freud s'inspire de *L'Homme au sable*, de Hoffmann, pour écrire son article « Unheimliche » et évoque Olympia, la poupée vivante-automate. Homi Bhabha appuie sur ce dernier pour parler de l'autorité de la culture dans l'épistémé moderne qui exige à la fois l'imitation et l'identification[17]. Il propose une définition de l'imitation au sens psychanalytique qui peut aussi évoquer la marionnette et ses capacités d'expression face à la question de genre. Pour lui, « imiter c'est s'accrocher au déni des limitations du soi [et] identifier c'est assimiler de façon conflictuelle »[18]. Cela est adéquat à l'existence scénique de la marionnette comme un objet-être qui est sensé imiter l'humain. Cette approche se trouve dans les créations de J. Bert où la dramaturgie donne corps à la question culturelle de l'identification et du genre en créant une ambigüité/un jeu entre la présence de l'artiste, le marionnettiste et la marionnette. Dans la création de J. Bert, le personnage porte le nom de Hen, le pronom suédois désignant indifféremment un homme ou une femme, ou désormais une marionnette. Cette dernière dans son jeu d'imitation — puisque c'est une marionnette, une hybridité, ou, comme il est dit dans le spectacle, un monstre, celui qui fait peur mais par ailleurs, étymologiquement, celui qui montre[19], pointe et dévoile — s'écarte du déni des limitations du soi. Ce « soi » est ici multiple : soi-marionnette, soi-personnage, mais aussi soi-artiste. Enfin, cette multiplicité est illustrée et mise à l'épreuve par Hen : (une) « personne », une sorte de « genre utopique avec un corps symphonique »[20] revendiqué comme tel dans le spectacle.

16– Sophie Rieu, « La beauté limite ou le réveil du sublime sur les scènes contemporaines », thèse de doctorat, dir. Didier Plassard, 2019, université Montpellier-III, p.217.
17– *Ibid.*, p. 218.
18– *Ibid.*
19– Voir Yassaman Khajehi, *La marionnette iranienne ou les Pouvoirs d'un objet hybride*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
20– Extrait de *Genre utopique*, de Yumma Ornelle, chanson du spectacle *Hen*.