



HAL
open science

“ Poupées, automates, figures de cire : l’écriture par marionnettes à travers l’œuvre hoffmannienne chez M. Sand, J. Barbier et G. Ribemont-Dessaignes ”,
contribution au colloque international de l’ERC
PuppetPlays

Manuela Mohr

► To cite this version:

Manuela Mohr. “ Poupées, automates, figures de cire : l’écriture par marionnettes à travers l’œuvre hoffmannienne chez M. Sand, J. Barbier et G. Ribemont-Dessaignes ”, contribution au colloque international de l’ERC PuppetPlays. L’écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l’Ouest (17e-21e siècles), Oct 2021, Montpellier, France. hal-04463855

HAL Id: hal-04463855

<https://hal.science/hal-04463855>

Submitted on 19 Feb 2024

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.

Poupées, automates, figures de cire
chez M. Sand, J. Barbier et G. Ribemont-Dessaignes

Manuela Mohr (UPV Montpellier 3, ERC *PuppetPlays*)

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, Maurice Sand, Jules Barbier et Georges Ribemont-Dessaignes reprennent l'œuvre hoffmanienne, questionnant la marionnette. *L'Homme au sable* inspire *Jouets et mystères* (1871) de Sand, *Les Contes d'Hoffmann* (1881) de Barbier et *Arc-en-ciel* (1925) de Ribemont-Dessaignes. Les trois œuvres racontent une histoire similaire, construite autour d'une créature artificielle : le héros aime une figure qui s'anime, et ses sentiments catalysent les dynamiques de l'intrigue. Chez Sand, le jeune Anselme s'enflamme pour une poupée qui est en vérité la reine Lunaria. Chez Barbier, Hoffmann lui-même vit les événements de Nathanaël de *L'Homme au sable* et prend l'automate pour une femme. David, le héros de Ribemont-Dessaignes, désire le mannequin Ophélie qui sort de sa vitrine.

L'automate Olimpia du récit d'Hoffmann est un être hybride qui pointe le problème identitaire lié à la créature artificielle. Alors qu'il est question de poupées dans *Jouets et mystères*, Barbier passe de la « marionnette » dans le drame écrit avec Michel Carré en 1851 à la « poupée » et à l'« automate » dans le livret d'opéra. Chez Ribemont-Dessaignes, la protagoniste est une figure de cire : Ophélie est appelée « mannequin » et « postiche ». Les artistes écrivent pour des corps particuliers et réfléchissent aux états mentaux de l'homme, son rapport à lui-même et à son monde. Dans quelle mesure l'écriture hoffmannienne travaille-t-elle l'écriture des trois auteurs ? Comment faut-il appréhender l'écriture pour marionnettes ou acteurs marionnettisés au sein d'un récit fantastique qui problématise l'être artificiel ? La présence de l'être artificiel implique directement l'écriture, et favorise la conception d'une écriture *par* la marionnette. Le jeu avec les catégories de vie et de mort, d'animé et d'inanimé, souligne les pouvoirs de la marionnette permettant de penser l'homme et son intériorité en fonction du contexte dans lequel s'inscrit chaque artiste.

Sand crée et représente ses œuvres pour et avec des membres de famille et des amis. La connivence que suggère cet espace de création particulier qu'est Nohant est aussi liée à l'improvisation sur laquelle repose la création. L'improvisation interroge tant les dynamiques entre l'individu et le groupe que l'interaction avec le monde et autrui. Ces enjeux se retrouvent dans ses écritures marionnettiques. Sand considère la marionnette comme « l'un des adjuvants les plus utiles à l'écriture fantastique¹ ». Un de ses récits fantastiques, « Le Mannequin. Hallucination », dialogue avec *Jouets et mystères*. L'appréhension conjointe des deux œuvres, l'une littéraire, l'autre théâtrale, fait ressortir la différence dans l'animation de l'être inanimé. Dans le récit, un mannequin prend vie la nuit et enfonce un clou dans le sol. Un rapport fantastique entre lui et le héros s'installe : ils ont le même physique et leurs mouvements sont corrélés. Ce mannequin apparaît comme le double du héros qui provoque son mouvement (« au mouvement que je fis, il tourna la tête² »). Leur rapport évoque l'interaction entre un artiste et sa marionnette : leurs mouvements sont corrélés ; le regard ne quitte pas la marionnette (« mon regard ne pouvait se détacher de cet affreux mannequin³ »). Les trois coups de marteau du mannequin correspondent aux trois coups traditionnels au théâtre. Le récit fantastique sandien renvoie donc au théâtre de marionnettes. Comme Sand revient au thème de l'animation dans un cadre onirique presque vingt ans plus tard dans un cadre différent, l'être artificiel est une clef pour comprendre la spécificité de l'écriture marionnettique⁴. Le récit souligne que le mannequin est un être de frontière, en décalage avec l'humain. Il bouge, mais ses mouvements sont raides ; il a des yeux, mais ils ne remuent pas. Son identité problématique évoque l'inquiétante étrangeté dans *l'Homme au sable*. Cette émotion transparaît dans la pièce sandienne par la coprésence de jouets, poupées et personnages vivants. *Jouets et mystères* travaille différents degrés d'animation. Des jouets qui ne s'animent jamais coexistent avec les Lunariennes qui prennent vie. Par moments, Anselme perd ses caractéristiques humaines, se comportant comme un jouet inanimé. Lunaria, la reine des poupées descendues sur Terre, paraît plus vivante que la baronne sans nom. Le Juif qui vend les Lunariennes (« Regardez, ouvrez les yeux, mettez vos lunettes ; c'est vivant, des objets d'art⁵ ! ») situe les poupées au carrefour du naturel et de l'artificiel. La marionnette

1 BISSENETTE Lise, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2017, p. 268.

2 SAND Maurice, « Le Mannequin. Hallucination », *Le Mousquetaire*, 8 janvier 1854, p. 3.

3 *Idem*.

4 Georges Ribemont-Dessaignes a aussi écrit de la fiction. « Carmen et Carmen » (1924), un conte proche du fantastique, exploite le thème du double, les arts du spectacle (le cirque) et les questionnements ontologiques liés à la relation homme-monde et au comportement mécanique. RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, « Carmen et Carmen » [1924], dans *Dada 2*, Paris, Champ Libre, 1978.

5 SAND Maurice, *Jouets et mystères* [1871], dans *Le Théâtre des marionnettes*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 118.

peut rendre ces différents états et les passages d'un état à l'autre. Le cadre des représentations à Nohant peut aussi être lié à la création de l'inquiétante étrangeté : les pièces sont jouées jusque tard dans la nuit, et après les représentations, la faible luminosité est propice à la confusion de l'animé et de l'inanimé⁶. La marionnette, intrinsèquement fantastique⁷, devient un outil de pensée de l'identité, questionnant ses propres limites.

La problématisation de l'état ambigu entre la vie et la mort, le naturel et l'artificiel, peut engager une dimension marionnettique dans les œuvres conçues pour acteurs. Dans le drame de Barbier et Carré, une actrice est chargée des rôles d'Olympia et des trois autres femmes aimées par Hoffmann. Or, un acteur « en charge de multiples identités⁸ » renvoie à la marionnette. Cela a pour conséquence de distiller l'artificialité d'Olympia dans les autres rôles féminins et de brouiller les frontières entre eux. L'accent n'est pas mis sur la révélation de l'artificialité, mais sur ses conséquences et son expression. Barbier invente aussi le majordome de Spalanzani, qui a un défaut de langage ; or le langage trahit justement la nature artificielle d'Olimpia chez Hoffmann. Le texte de Barbier est caractérisé par l'hybridité : transformé de drame en livret, retravaillé maintes fois, il dialogue avec la problématique de l'être artificiel.

Visibilités

Entre 1871 et 1925, la présence de l'être artificiel, de plus en plus problématique dans les textes, engage une réflexion sur la création artistique qui se répercute sur l'écriture⁹. C'est notamment explicite dans *L'Homme au sable*. De même, dans les œuvres, le métadiscours est lié à l'apparition de la figure marionnettique. Anselme de la pièce sandienne n'est pas surpris par le surgissement d'un monstre car « c'est toujours comme ça que le diable apparaît au théâtre¹⁰ ». L'exhibition des rouages de la création s'enchevêtre à une dramaturgie marionnettique liée à l'optique : *L'Homme au sable* et *Arc-en-ciel* reposent ainsi sur une situation initiale et un dispositif similaires. Deux maisons se font face, en miroir, ce qui enclenche l'observation de l'être artificiel. Dans la pièce ribemontienne, l'antagonisme entre ciel et terre prend corps à travers un acteur marionnettisé, déchiré en deux, qui danse. Cette

6 Une domestique croyait que les marionnettes s'animaient et faisaient du bruit la nuit. TILLIER Bertrand, *Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Du Lérot, Tusson, 1992, p. 85.

7 Voir PLASSARD Didier, « Les scènes de l'intranquillité », *Puck*, n° 20, 2014, p. 13.

8 SERMON Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 48, 2010, <https://doi.org/10.7202/1007844ar>, consulté le 17 août 2021. Dans le livret d'opéra, une distribution similaire est prévue : une actrice incarne Olympia, Giulietta et Antonia. Quant à *Arc-en-ciel*, pièce faisant partie d'un ensemble éclectique de trois représentations par trois auteurs différents jouées l'une à la suite de l'autre, Marguerite Bériza joue un rôle principal dans chacune des pièces.

9 PONNAU Gwenhaël, « Introduction », dans Didier B., et Ponnaud G., *L'homme artificiel : les artifices de l'écriture ?*, Paris, SEDES, coll. « Cahiers de littérature générale et comparée », 1999, p. 5.

10 SAND Maurice, *Jouets et mystères* [1871], dans *Le Théâtre des marionnettes*, op. cit., p. 128.

scène est relatée par les didascalies. Dans la pièce sandienne, les didascalies insistent sur la cage transparente qui enferme les personnages autant que leurs jouets : « Au premier plan, à gauche du spectateur, une *vitrine* avec jouets en étalage. – Au fond, la devanture *vitrée* avec porte au milieu ; de chaque côté, une *vitrine* avec jouets¹¹. » Cette situation matérialise les barrières invisibles auxquelles se heurte Anselme en présence de Wilhelmine dont le regard le tétanise, et rapproche les personnages vivants de mannequins.

Dans *Arc-en-ciel*, les instruments d'optique de David donnent vie à Ophélie. David voit le monde à travers le prisme de l'astronomie : M. Cœur est un « astre nouveau¹² » et Ophélie la « sœur de la lune¹³ ». La Lune révèle et cache Ophélie : elle illumine sa vitrine, puis remplace sa face. Ainsi, elle questionne la visibilité de l'être artificiel. Ophélie connaît « l'histoire des jolis yeux¹⁴ », autrement dit *L'Homme au sable*. Mais ces yeux sont des yeux de verre : des faux, appartenant à des êtres marionnettisés¹⁵. La problématique de la visibilité dans *Arc-en-ciel* évoque la dépersonnalisation de l'acteur artificiel et la mise en effigie¹⁶. Ophélie, incarnée par une actrice, est appelée « mannequin ». C'est une mannequin dans une vitrine, différente des mannequins plus agiles. Ribemont-Dessaigues trouve une manière particulière de négocier le statut d'Ophélie entre l'interprète humaine et le mannequin rigide car en plus, les acteurs portent des masques de carton qui déforment leur voix¹⁷. Le masque les dépersonnalise, transformant l'individu en type. La triple étrangeté d'Ophélie (par le masque, la voix et son statut d'être artificiel) déstabilise les habitudes d'identification et de conceptualisation de l'humain. La mannequin de vitrine est traitée comme une effigie quand, dans la scène 3, des hommes s'arrêtent pour le regarder. La didascalie s'y réfère à Ophélie en l'appelant « mannequin » plutôt que par son prénom. Dans sa vitrine, elle est un véritable spectacle à regarder ; les regards lui donnent vie (« N'avoir rien à soi que les regards¹⁸ »). Sans le regard du public, elle meurt. Elle se transforme en chose quand, à la fin, David est mort et elle est emportée par des chasseurs. Elle a besoin de se montrer, faisant ainsi de nombreuses entrées et sorties. En conséquence, la pièce est marquée par la fragmentation et une poétique d'apparitions et de disparitions dénotant aussi la dramaturgie marionnettique.

11 *Ibid.*, p. 111. Italiques ajoutées.

12 RIBEMONT-DESSAIGUES Georges, *Arc-en-ciel* [1925], dans *Dada 2*, *op. cit.*, p. 182.

13 *Idem.*

14 *Ibid.*, p. 185.

15 Par ailleurs Sand accorde un soin particulier aux yeux de ses marionnettes pour lesquels il utilise des clous « Les marionnettes de Maurice Sand », *Maison George Sand*, http://www.maison-george-sand.fr/content/download/110320/1217242/version/4/file/doc_pdf_fr_dossier.marionnettes.de.maurice.sand.de.f.pdf, consulté le 23 mars 2021. C'est une allusion au récit fantastique de Sand, et à un détail dans *Jouets et mystères* : les « yeux de carpe » d'Anselme qui rendent manifeste son artificialité parce qu'il a explicitement des yeux de marionnette. SAND Maurice, *Jouets et mystères* [1871], dans *Le Théâtre des marionnettes*, *op. cit.*, p. 122.

16 PLASSARD Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1992, p. 294.

17 Ce détail est rapporté dans *Excelsior*, 5 mai 1925, p. 4.

18 RIBEMONT-DESSAIGUES Georges, *Arc-en-ciel* [1925], dans *Dada 2*, *op. cit.*, p. 183.

Les apparitions et disparitions de Barbara, David et M. Cœur sur leurs balcons distinguent le dehors (en plein air) du dedans (les maisons). La mise en scène attire l'attention sur la frontière dedans/dehors en faisant souvent parler David derrière le manteau d'Arlequin¹⁹. Les apparitions et disparitions d'Ophélie s'inscrivent dans une dialectique du visible et de l'invisible : sa présence est une question d'éclairage.

Discontinuités

Les apparitions et disparitions qui rythment l'œuvre renvoient à la discontinuité. Celle-ci s'exprime par des coupures ou des brisures dans la dramaturgie et l'énonciation. Au niveau du verbe, du corps et du son, les artistes situent leur pensée de l'écriture, le motif de la cassure, et la pensée de la marionnette. Les jeux de mots dans la pièce ribemontienne attirent l'attention sur les sonorités : « Arc-en-miel ! Arc-en-fiel ! Arc-en-ciel²⁰ ! ». La scène 1 montre comment le discours change à partir du moment où Ophélie est introduite : les phrases de David sont encore plus brèves et la discontinuité dans son dialogue avec Barbara se manifeste. L'être artificiel favorise ainsi l'expression marionnettisée. De plus, les informations sur la ressemblance de Barbara avec Ophélie et sa menace à l'intention de David qui tente d'esquiver les questions sont déconnectées. La discontinuité dans les paroles et les propos décousus caractérisent l'expression d'Ophélie, marquée par les phrases nominales, les aposiopèses et les exclamations monosyllabiques. L'esthétique du fragment confère à la pièce une dimension marionnettique, renvoie à la nature hybride de l'être artificiel et pointe la relation conflictuelle entre les femmes ainsi que l'amour impossible.

Dans le livret de Barbier, les paroles hachés d'Olympia associent l'expression et la ponctuation marionnettiques : « Les — oi — seaux — dans — la — char — mille, / Dans — les — cieux — l'as — tre — du — jour, / Tout — parle — à — la — jeu — ne — fil — le / D'a — mour ! / D'a — mour ! / Voi — là²¹ ». La brisure dans les paroles interagit avec les corps brisés, fracassés ou déchirés, propres à l'être artificiel. Dans le cas de la pièce sandienne, la médiation de la manipulation s'exprime à travers la dramaturgie. Lorsque le public de Nohant se disperse après la première version de *Jouets et mystères*, Sand se met à inventer. Il confectionne des « marionnettes rembourrées et fixées à des traverses de coulisseaux²² », repense l'apparence des marionnettes en leur donnant des épaules en 1875 (année de la seconde version), et met en place un nouveau mécanisme permettant de montrer

19 Information rapportée par le support médiatique *Musique et théâtre : le moniteur musical et théâtral*, 15 mars 1925, p. 6.

20 RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, *Arc-en-ciel* [1925], dans *Dada 2*, op. cit., p. 186-187.

21 BARBIER Jules, *Les Contes d'Hoffmann* [1881], Paris, Calmann Lévy, 1887, p. 26.

22 CRAMESNIL Joël, « Maurice Sand », *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2009, <https://wepa.unima.org/fr/maurice-sand/>, consulté le 10 mai 2021.

simultanément plus de deux personnages sur scène. Les marionnettes de Sand questionnent la relation entre texte et plateau, et la présence d'autres arts dramatiques, notamment la danse et le ballet. Deux danses sont mises en scène : celle des Lunariennes et celle des balais. L'une des poupées n'a pas de jambes, et une autre n'a pas de mains. La Lunarienne sans jambes renvoie au type d'animation, la gaine ; celle sans mains fait allusion au nouveau mécanisme permettant sa présence sur scène sans être enfilée. La marionnette à gaine privilégiée par Sand est liée à un rythme accéléré dans le texte : les prises de parole sont brèves et les scènes rapides. La danse des balais qui précède le réveil d'Anselme exprime le passage à une nouvelle phase de son rêve. On constate une accélération : la valse effrénée, *topos* du fantastique, annonce une perte de repères. Anselme ne maîtrise plus les événements et cesse de les commenter. Un effilochement de la narration et une perte du centre s'installent, qui s'intensifient dans les œuvres de Barbier et de Ribemont-Dessaigues. L'écriture entendue comme « conception du spectacle » et les particularités des marionnettes s'enchevêtrent. Dans *Arc-en-ciel*, une didascalie raconte une danse étrange : d'abord exécutée par une moitié de danseuse, elle est rejointe par une autre moitié de danseuse, qui finissent par fusionner. Le *dramatis personae* indique « une seconde moitié de danseuse²³ » et « une moitié de danseuse²⁴ », dans cet ordre. L'actrice, marionnettisée par son apparence impossible, évoque l'incomplétude que problématise le drame amoureux. Ainsi, l'être artificiel établit une relation entre l'écriture et les questions existentielles. Ces questions passent par la problématisation de l'hybridité, des corps recomposés et des intelligences combinées.

Comme la marionnette recouvre différentes possibilités théâtrales, elle engage dans chaque texte des potentialités autoréflexives différentes « qui traversent également les références à l'imaginaire des êtres artificiels²⁵ ». Ce qui est en jeu est la possibilité de comprendre son monde et d'être le maître de son destin. Or, les trois œuvres mettent à mal cette possibilité, posant la question épistémologique. La croyance en l'existence d'une vérité a disparu dans la pièce ribemontienne : personne ne peut connaître le fond des choses, le ciel reste insondable. Dès *L'Homme au sable*, les réseaux de sens laissent deviner l'existence d'une logique sans que le lecteur puisse la saisir intégralement. Des questions restent ouvertes, comme celle de l'évolution de l'homme chez Sand (« l'homme commence à raisonner et à savoir autant que nous autres²⁶ » ; « Je crains l'union de leur intelligence lunaire avec celle du terrien [...] l'esprit humain doit rester dans une douce obscurité²⁷ »). La pièce

23 RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, *Arc-en-ciel* [1925], dans *Dada 2*, *op. cit.*, p. 179.

24 *Idem*.

25 GUIDO Laurent, « Modèles et images de la danse(use) mécanique, des automates à l'être "électro-humain" », dans Schifano L., *La Vie filmique des marionnettes*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Libellus », 2018, p. 145.

26 SAND Maurice, *Jouets et mystères* [1871], dans *Le Théâtre des marionnettes*, *op. cit.*, p. 129.

27 *Ibid.*, p. 130.

s'interroge sur les enjeux de l'interaction entre deux êtres différents, les uns naturels, les autres liés à l'artificialité. La rencontre pourrait produire un être nouveau, hybride, faisant des œuvres marionnettiques des espaces où l'identité est mise à l'épreuve.

L'évolution de l'écriture marionnettique de Sand à Ribemont-Dessaignes en passant par Barbier est significative. Du récit hoffmannien à la scène, les procédés typiques du fantastique subissent des modifications qui se distinguent par leur dynamique²⁸ : la marionnette élimine les digressions et conserve le fantastique²⁹. Chacune des œuvres marionnettiques négocie différemment les degrés d'artificialité et la mise à l'épreuve de l'identité du héros. Sand, Barbier et Ribemont-Dessaignes, décelant dans le récit hoffmannien des échos aux questionnements anxigènes de leur temps, en explorent les résonances en fonction de leurs espaces de création et de représentation, de façon à confronter l'homme à sa propre artificialité. Penser l'être humain à travers l'être fabriqué relève d'une vraie écriture au prisme de la marionnette.

28 La spécificité du texte pour le théâtre de marionnettes « réside dans cette dynamique de transformation dramatique et stylistique qui lui confère son identité ». JURKOWSKI Henryk, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991, p. 350.

29 *Ibid.*, p. 71.