# Du BUNRAKU au THEATRE DU SOLEIL

1

Poétique de la marionnette

La marionnette est par excellence la **figure de l'entre-deux :** entre animé et inanimé, entre soi et l'autre , elle « agit » selon **l'altérité constitutive de l'acteur** dont l'art consiste en la dialectique toujours reconduite du « naître à cet autre qui est soi ».

Rattachée à la **question philosophique de l'*anima* -** le rapport du corps et de l'âme - elle est toujours apparue, sous toutes les formes et dans les traditions les plus diverses, comme un **objet** à la fois **familier et étrange** : « unheimlich » (Freud)

- rigide comme un cadavre et pourtant capable de métamorphoses inattendues,
- porteuse, enfin, d'une **théâtralité -** aussi mystérieuse, angoissante que merveilleuse – qui l'affirme comme le double, l'**analogon** de l'homme, **animal esthétique**.

Corps inachevé, « ***privé de*** » (de parole comme d'autonomie), instable, potentiellement rattaché à « *l'imperfection de l'enfance* » (Pirandello), elle est ainsi paradoxalement le **lieu manifeste des médiations** (l'inconscient, la transcendance ou la matière, le monde des morts et des ombres), ouvrant vers un rêve de liberté.

## LE BUNRAKU

est un **théâtre de grandes marionnettes (*ningyō*)** (130 à 150 cm) originaire d'Osaka, héritier de l'art traditionnel du **Jōruri** (art de conteur accompagné de musique 15e /16e siècle) et qu'on appelle aussi, pour cette raison, ***ningyō-jōruri.***

- les poupées sont manipulées en visuel par 3 marionnettistes

  - *Omo-zukai* pour la main droite, le torse et la tête
  - *Hidari-zukai* pour la main gauche
  - et *Ashi-zukai* pour les jambes et les pieds

ils sont revêtus d'une **robe noire, le *kurogo*** et les 2 derniers seulement sont cagoulés en guise de mise en invisibilité.
La **coordination** entre eux est extrêmement précise et nécessite des années d'apprentissage.

- Les marionnettistes agencent leur ballet avec le ***Gidayu-bushi*** ie le couple

    - **récitant** (le ***tayu*** lit le ***yukahon*** qui retranscrit le récitatif et les dialogues) /
    - **joueur(s) de shamisen**

et ils cherchent tous ensemble, par la musique, la voix et la gestuelle, à « *capturer l'essence de la nature humaine* ».

- L'espace théâtral traditionnel est **aréolaire** (latéral), selon un principe fondamental de la spatialité japonaise :

Le Bunraku n'exalte pas la sensation d'infini lié à la profondeur de la perspective linéaire occidentale mais la cherche dans **l'espace mouvant et « en mue » des parois à glissières** qui rendent l'apparaître et le disparaître des décors et des personnages par la seule **dimension du cadre :**

- **les poupées** face au public ont la minceur d'une **image**
- **la succession des façades** produit une **vue non pas simultanée** (perspective linéaire) **mais successive.**

Cette esthétique s'appuie sur **le concept d'Oku,** le « *lieu situé profondément dans l'intérieur des choses* » dont l'accès, le fond secret, reste lié à la persistance des brumes : **voiles** feuilletés d'opacité et de transparence, succession de couches, de sas, enfilade de seuils ; autant de zones à tiroirs liées aux **pratiques d'enveloppement (*Furoshiki*)** dont la société japonaise est prodigue, dans la manière de se vêtir, d'empaqueter, d'exprimer.

Si bien que, là où **l'Occident** a volontiers **théorisé le couple pantin-acteur** dans l'ordre de **la mécanique** (*Le paradoxe sur le comédien* de **Diderot /** *Sur le théâtre de marionnettes* de **Kleist**), ouvrant l'espace du manque à la nostalgie d'un état originel - perdu - de **continuité entre le corps et l'esprit**, le Bunraku déploie la visée contraire :

- la recherche d'une **circulation** dans la fluidité d'un feuilletage, d'une **harmonie toujours en devenir** et toujours perfectible.

Chaque placé de geste, pour ce faire, atteint un **tel degré de précision** dans **la coordination** de tous les intervenants (trio des montreurs, tayu et musicien) que la composition produit l'effet contraire d'une mécanique**, un glissement de la mécanicité dans la fluidité,** une **modulation** qui induit un fort effet de **présence des poupées** dans un **devenir** pourtant **aérien de légèreté** empreint d'onirisme.

Ces dernières ne se conçoivent pas, en effet, comme des **pantins soumis à la gravité**, à l'instar des marionnettes à fil, mais comme **des marionnettes qui montent** (elles sont suspendues à un mètre du sol, aspirent à l'élévation et l'amplitude).

L'absence ou le caractère très limité de leurs expressions, enfin, contribue même à renforcer l'idée de **l'apparition d'un potentiel et virtuel effet de présence**.

Cette relation de cause à effet entre en résonance avec **l'impassibilité du maître** *Omo-zukai.*

C'est dans cet interstice de vide, entre animé et inanimé, que se glisse le ballet de la présence ; la virtuosité de la manipulation bunraku y déploie la **puissance des paradoxes** : elle joue avec l'illusion en la produisant tout comme elle la dénonce en la montrant (les marionnettistes visibles).

Mais l'art théâtral de Bunraku, ce n'est pas de monnayer une illusion réputée impossible, c'est d'amener le spectateur à **jouir de cette impossibilité** même, en maintenant vives, écorchées et disséquées sur les planches et pendant toute la durée du spectacle, la fiction et sa représentation.

Notre fascination tient sans doute au raffinement de cette composition comme à celui même des poupées : **montées encore à la main** avec une attention sans répit et un savoir-faire ancestral, elles semblent livrer, dans leur ouverture anatomique même, la petite musique inouïe de leur élégance.

Description de la confection des poupées

La 2nde séance s'attardera sur l'inspiration orientale et ses enjeux dans quelques-unes des créations du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine.