HAL
archives-ouvertes.fr

# L'acteur, la marionnette, le corps, l'instrument : qui manipule qui ?

François Picard

▶ **To cite this version:**

François Picard. L'acteur, la marionnette, le corps, l'instrument : qui manipule qui ? : Pour une theorie generale de l'acteur et de l'action (avec une application particulière à la musique). Monique Desroches; Sophie Stevance; Serge Lacasse. Quand la musique prend corps, pp.229-247, 2014, 9782760633803. <http://www.pum.umontreal.ca/catalogue/quand-la-musique-prend-corps>. <halshs-01571419>

**HAL Id: halshs-01571419**
**https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01571419**

Submitted on 5 Aug 2017

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# L'acteur, la marionnette, le corps, l'instrument :

# qui manipule qui ?

# Pour une théorie générale de l'acteur et de l'action

# (avec une application particulière à la musique)


## François Picard, Paris-Sorbonne, IReMus



publié dans Monique Desroches, Sophie Stevance et Serge Lacasse, dir., *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 229-247.


論儀式、戲劇與表演藝術第二

皮卡爾

Cette intervention, deuxième d'une série « Performance et rituel » (Picard 2008), pourrait aussi s'intituler « Pour en finir avec le fétiche », ou encore « De quoi l'instrument de musique est-il l'instrument ? ».

En annonçant « une théorie de l'acteur et de l'action », je ne prétends ni qu'elle n'existe pas déjà, ni que je pourrais la faire, au sens d'une théorie de la physique contemporaine, ou de l'art. Je propose que le « théoricien » ici, comme dans la Grèce antique, est celui qui fait partie de la « députation envoyée par les cités pour assister aux fêtes religieuses ou pour annoncer une fête ou une cérémonie et qui se déplaçait en procession solennelle » (TILF[1]). Le théoricien donc participe mais pour assister. Il est spectateur sur scène. Cela s'est vu du temps de Molière, et en Chine aussi, et dans le théâtre d'ombres de Java : le spectateur privilégié assiste au spectacle depuis la scène, ou depuis le derrière du rideau. Mais aussi, c'est nous, professeurs de la Sorbonne, en toge et mortier jaunes, qui, précédés d'un huissier, rentrons solennellement, en file, en « théorie » donc, par la grande porte sur la scène pour y prendre place, assis, sur scène, témoins muets, lors des cérémonies de remise de doctorats *honoris causa*[2]. Et de manière totalement anecdotique, en proclamant « une théorie de l'acteur et de l'action », je me moque des théories de la « performance et du performeur [ou performateur] ». Et je ne prends même pas la peine de réfuter la stupide traduction du mot *agentivity* dans la version française de *Art and agency* (Gell 1998 et 2009) : quiconque a fréquenté les agents artistiques sait de quelle agentivité ils sont capables. N'est-ce pas, monsieur l'agent ? Mais revenons à la théorie. De la même racine grecque *thea*, regarder, contempler, on passe à *theoria* action de voir ; de là, le théâtre, qui a donc même source que la théorie.

---

[1] « Théorie[2] », ATILF http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no ; consulté le 30 janv. 2014.

[2] Voir la procession des professeurs en toge et mortier, précédés des huissiers de la chancellerie, Cérémonie de remise des diplômes de Docteurs, Promotion Philippe Taquet, Théâtre du Châtelet - Paris 22 juin 2013, photo Olivier Jacquet.



**Figure 14.1 : La procession des professeurs**

J'aurais voulu parler de la relation de l'acteur à la marionnette comme signe, symbole et métaphore du rapport entre le musicien – en son corps – et son instrument de musique. Et développer ceci en relation avec d'autres formes, arts, et rituels, qui font appel à l'objet pour développer une action. Sans aller forcément jusqu'à la guerre (avec ce fameux arc que peut-être l'homme musical a eu en commun avec l'homme guerrier, mais ce serait admettre qu'il y eût un homme primitif que nous puissions comprendre, et un arc primitif que nous pourrions définir, ce qui n'est que de peu d'utilité, puisque ce serait à bon compte remplacer les histoires que l'on se raconte par une histoire qui serait écrite par des historiens, mais ceux-ci sont muets, comme leurs documents, comme une image), mais en passant par ce si proche, du moins pour nous autres pratiquants des arts du bambou soufflé[3], qu'est l'art martial et ses *buki* 武器.

Pour opérer cela, la méthode sera théorique, dans le sens que l'on a posé, ethnologique, c'est-à-dire engageant le corps pensant dans le déplacement d'ici à là-bas et retour, alliant fantaisie, nécessaire quand on se donne pour tâche de parler d'art avec les outils de la science, et érudition, parce que c'est divertissant. Là-bas c'est la Chine (marionnettes, taoïstes, missionnaires, acteurs, statues), ici c'est l'Europe, où je vis et travaille, mais dans un ailleurs, un extrême-occident où cette parole se dit, Montréal-Québec, avec en vue trois figures, trois personnages : Bruno Deschênes, pratiquant la flûte japonaise et l'art japonais du geste exact ; Kacem Zoughari, docteur en histoire et maître de *ninjutsu* 忍術, dont la présence comme formateur a marqué les adeptes du *budō* 武道 du Québec ; et Glenn Gould le naufragé.

Mais auparavant, un préalable s'impose, un avertissement de quelqu'un qui m'a dépassé en publiant tout récemment un ouvrage majuscule sur la marionnette : Christian Armengaud écrit en effet :

[3] Watazumi Doso 海童道祖 Roshi, maître de flûte *shakuhachi* 尺八, a développé une voie du bambou où celui ci devient instrument de méditation, « instrument de la Loi/de la méthode » *hōtake* 法竹.

> « De l'Antiquité aux expressionnistes allemands en passant par les romantiques, la marionnette est devenue la métaphore de l'homme esclave et privé de volonté propre. […] Cette assimilation fournit de brillants développements universitaires et philosophiques et peut se révéler un excellent outil pour explorer la condition humaine ; elle est de peu de portée, sauf de façon indirecte, pour la connaissance de la marionnette elle-même, ce que d'aucuns appellent son mystère. […] Les mythes liés à la création d'êtres plus ou moins hybrides ou susceptibles de passer de l'inerte au vivant et vice-versa, des œuvres de Pygmalion au Pinocchio de Collodi en passant par le Golem de Meyrinck, ne nous sont pas d'un plus grand secours, mais attestent de la constance de l'aspiration humaine à un pouvoir démiurgique. Le marionnettiste n'y échappe évidemment pas, il en est même un type exemplaire, à cette différence près, déterminante : il a sublimé cette volonté, la canalisant vers une création consciente de sa part d'artifice. Le montreur est un artiste-créateur, pas un savant fou ni un mystificateur, son subterfuge est présenté comme tel et c'est justement cette tension, cette vibration entre ce qui est censé être et ce qui est réellement, que se situe la force de son art. » (Armengaud 2012 : 29)

## L'acteur comme marionnette / Le corps comme instrument

La Chine n'est pas avare de jeu sur la figuration. Ainsi d'un acteur de l'opéra du *Sichuan chuanju* 川劇演員 qui joue un dieu. L'image – maquillage, costume, accessoires, attitude, démarche – qu'il se fabrique n'est cependant pas copiée sur le dieu, mais sur l'image du dieu, telle qu'elle figure sur des statues que l'on trouve dans des temples, voire en image imprimée dans les livres pieux (et l'on sait que l'imprimerie, inventée en Chine, a d'abord servi à la diffusion du bouddhisme, appelée « la religion des images »). C'est ce que montre la comparaison entre un acteur jouant le dieu, ou plutôt le *bodhisattva* Weituo 韋馱 qui intervient à la fin de l'opéra *La légende de Serpent Blanc*[4] *Baishe zhuan* 白蛇傳 (figure 14.2) et l'image qui protège le livre de prières bouddhiques (Mochi 1792 : 405 (figure 14.3).

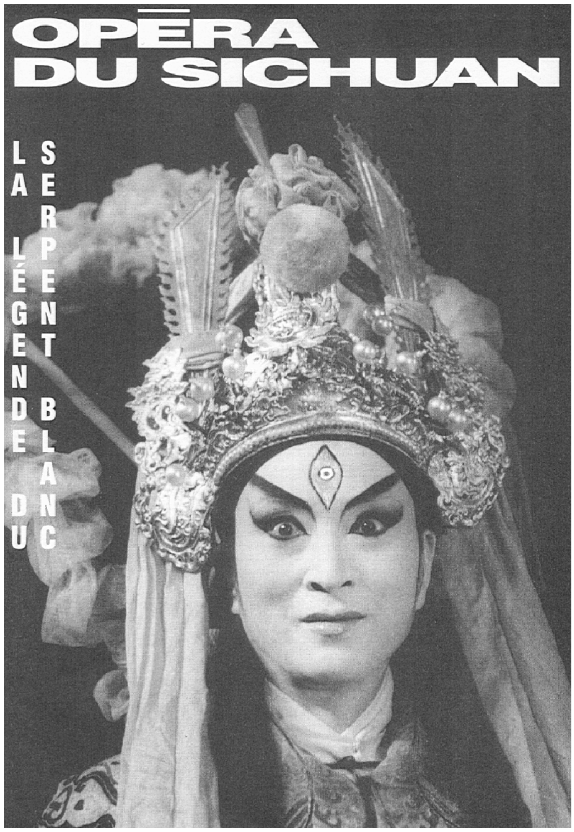



**Figure 14.2 : Acteur d'opéra du Sichuan jouant Weituo**

[4] Troupe n° 3 de la Ville de Chengdu, production Chantal & Jean-Luc Larguier, 1992. CD Opéra du Sichuan, troupe n° 3 de Chengdu, *La Légende de Serpent Blanc,* Buda « Musique du monde » 92555-2.




**Figure 14.3 : Image bouddhique de Weituo**

Jusque là, dira-t-on, rien que de très normal : les bouddhistes représentent les dieux, qu'ils ont la capacité de visualiser, et les acteurs copient les images bouddhiques. Weituo (sanskrit *Skanda*) est un esprit (*deva*) protecteur du bouddhisme. Le moine Daoxuan 道宣 rapporte (Daoxuan 664 : 2107) dans ses « Annales de la communication céleste » (*Gantong lu* 感通錄) qu'il rêva de son image. Weituo fut ensuite adopté par le bouddhisme chinois. De nos jours, sa statue est présente dans tous les temples à l'autel des rois gardiens du ciel.

Cependant, l'analyse iconologique et sémiologique perturbe un peu ce schéma. L'illustration bouddhique ne reproduit pas un dieu de la guerre indien, mais l'image d'un guerrier bien chinois. Ajoutons que l'art de la sculpture sur bois est particulièrement développé et maintenu par les sculpteurs de marionnettes, au point que rien ne permet de séparer un bas-relief de temple (figure 14.4)[5] d'une tête de marionnette (figure 14.5)[6].

[5] Panneaux 1039-1 à 1039-5, achetés à la foire d'Anvers en 1894 ; photo fournie, pour identification, par Yang Yi, Leiden, Pays-Bas.

[6] Marionnettes à fils de Quanzhou, Fujian, *Quanzhou muou jutuan* , production Chantal & Jean-Luc Larguier, 1995.



**Figure 14.4 : Panneau de bois yi yang**



**Figure 14.5 : Marionnette du Guilei xi**

Quand une marionnette, comme dans le *Guilei xi* 傀儡戲 du *Fujian*, joue d'un instrument de musique[7], représente-t-elle un musicien ? La question est redoublée quand un acteur de l'opéra du *Jardin des poiriers Liyuan xi* 梨園戲 du *Fujian* joue d'un instrument de musique. Il se trouve que la tradition des marionnettes est fière, au *Fujian*, d'être plus ancienne, et à la

[7] Marionnettes de Quanzhou, Fujian, *Chine: Ka-lé. La cérémonie du bonheur,* AIMP, VDE-911.

source du jeu des acteurs ; ce que l'on retrouve partout : un acteur se meut, bouge, marche comme une marionnette. Un acteur, être humain qui joue sur scène, ne représente pas un général des *Tang* ou un *bodhisattva*, mais une statue animée représentant un général des *Tang* ou un *bodhisattva*, et pour la représenter, il prend modèle sur la marionnette. On peut admettre qu'il y a, à la base, un vrai général des *Tang*, un vrai musicien, mais il y a pour intermédiaire nécessaire l'image, idéalisée, figurée, « artistisée », par la statue animée, la marionnette. Mais plus encore que l'image, c'est cette animation qui nous intéresse ici. Pour cela, la distinction corps/outil/instrument/machine doit être examinée. Selon Marcel Mauss,

> « Certaines techniques ne supposent que la présence du seul corps humain, les actes dont elles comportent l'accomplissement n'en sont pas moins des actes traditionnels, expérimentés. L'ensemble des *habitus* du corps est une technique qui s'enseigne et dont l'évolution n'est pas finie. La technique de la nage se perfectionne chaque jour. Les techniques proprement dites se marquent généralement par la présence d'un instrument. L'instrument comprend toutes les catégories d'instruments. La division fondamentale, en cette matière, reste celle de Reuleau [sic] (Reuleaux 1875 et 1882), qui divise les instruments en :
>
> – Outils. L'outil, que l'on confond généralement avec l'instrument, est toujours simple, composé d'une seule pièce (exemple d'outils : le ciseau à froid, un coin, un levier).
>
> – Instruments. Un instrument est un composé d'outils. Exemple : une hache qui, outre le fer, comprend un manche formant levier ; un couteau emmanché est un instrument, à la différence d'un ciseau; une flèche est un instrument.
>
> – Machines. Une machine est un composé d'instruments. Exemple : l'arc qui comporte le bois de l'arc, la corde et la flèche. » (Mauss 1967 : 26 et suivantes)

Une marionnette qui joue du *huqin*, luth frotté par un archet, est une machine, et une machine actionnant une machine. Mais gardons simplement la nomenclature « instrument », selon la définition générale proposée « L'instrument comprend toutes les catégories d'instruments ».

Au-delà de la question « qui imite qui ? », la marionnette pose à l'instrumentiste – et donc à l'analyste – la question : « qui manipule qui ? ». Le marionnettiste Daniel Zerki propose une réponse :

> « Tous ceux qui, avec quelque attention, ont ganté un guignol, écrit Gaston Baty[8], savent qu'il faut d'abord l'effort de lever le bras, de remuer les doigts et de transposer des gestes humains à sa taille dérisoire. Seulement au bout d'un quart d'heure, c'est Guignol qui vous tient le bras levé, et qui gesticule tout seul. Le phénomène est plus frappant encore avec les poupées à fils. Peut-être l'opérateur leur laisse-t-il chaque fois un peu de fluide vital qui s'accumule en elles, et l'homme qui les remet en marche, qui croit les faire agir, ne fait-il peut-être, en vérité, que rétablir le courant, libérer la vie secrète. » (Zerki 1982 : 15)

Pour le marionnettiste, la question est cruciale, « vitale » même, osera-t-on dire : si son bras n'est pas porté par la marionnette, s'il ne forme pas avec elle un corps-machine, il fatigue, se crispe, s'épuise. J'utilise cette technique du corps depuis trente ans quand je dois tenir à bout de bras un micro, et bien entendu quand je joue de la flûte ou de l'orgue à bouche. Ce procédé technique, « faire corps », est le même que celui du cavalier avec sa monture, ce qui nous amène au chamane, à l'intersection de l'acteur incarnant une divinité et de cavalier. Henri Lecomte le rappelle, le chamane arctique et sibérien effectue un voyage, où il a pour monture son tambour sur cadre frappé avec une batte (Lecomte 2012 : 65-74). Nul besoin ici donc d'invoquer les neurosciences, la *near-death experience* ou le voyage sidéral : le chamane nous le dit, il fait corps avec son instrument. Et l'on pourrait, mais je laisse ce privilège aux spécialistes de Montréal, développer ainsi sur la chaise de Glenn Steinway Gould (Bernhard 1983 et 1993), faite sur mesure ( ! ?), faite à son corps contrefait, et qui lui permet de faire corps avec son piano, instrument devenu ainsi machine (figure 14.6).[9]

---

[8] Gaston Baty (1885-1952), metteur en scène et directeur de théâtre français. [Note de Zerki]

[9] Guy Pannequin, dit Jojo, dans « Le piano mécanique », *Hérozéro,* cliché ©Noak CARRAU/le Bar Floréal, couverture du programme de la saison 1976-1977, salle des fêtes Robert Desnos, direction Ulysse Renaud, Ris-Orangis (Essone, France).



**Figure 14.6 : Les Clowns Macloma, « Le piano mécanique »**

## Marionnette et montreur

Arrêtons-nous cependant un peu sur le personnage de l'assistant, que l'on retrouve dans tous les cultes à possession : *gnawa* du Maroc (Hell 2002), *stambeli* de Tunisie, *hầu bóng* du Viêt Nam (Lê 2012), *palo monte* de Cuba (Koprivica 2013), mais encore en Afrique sub-saharienne. Cet assistant fait tout pour passer inaperçu, pas de titre, pas de vêtement ou d'insigne, pas de rémunération visible, il n'intéresse pas l'ethnologue ; mais il fait asseoir, se lever, se coucher la personne en transe. Tous signes qui sont ceux bien connus du marionnettiste, autrement dit du montreur, du manipulateur. Et plus précisément qui renvoient à la manipulation à vue, dont la figure emblématique au XX$^{e}$ siècle est le *bunraku* 文楽, dont la poupée est appellée *ningyō* 人形, « forme humaine »[10]. Quelques rares images[11] permettent même de voir le chamane sibérien tellement engoncé dans sa lourde armure que pour se lever il a besoin de l'aide de deux assistants, qui le hissent au moyen de chaînes attachées à ses épaules et à son dos : image superbe de la marionnette humaine. Une des hypothèses sera donc que l'assistant, le manipulateur, le montreur sont les théoriciens de l'acteur, de l'action : ils sont dans la procession, mais pas dans l'action, ils annoncent la performance, et lui donnent lisibilité et vérité. Comme pour Imas Permas, la grande interprète de *tembang Sunda*, « Son corps sait l'invisible »[12].

Systèmes de croyances partagées, l'art de la marionnette, du jeu d'acteur, du maître de rituel est basé sur l'illusion consentie. Une des plus formidables illusions est construite sur une mise en abyme qui en même temps anéantit l'illusion, et donc la montre comme n'étant précisément, qu'un consentement de la victime : sans revenir au golem, à Pinocchio, au monstre de Frankenstein, puisqu'Armengaud (2012) nous a mis en garde sur l'inutilité de ce mythe pour comprendre l'instrument animé, détaillons quand même un des plus beaux avatars du mythe : cette illusion particulière du corps-machine qu'est le ventriloque, dont l'archétype est un montreur assis qui dialogue avec sa poupée, debout sur ses genoux, en donnant

---

[10] J'ai relevé dans mon *Lexique des musiques d'Asie orientale,* (Picard 2006) que les marionnettes coréennes étaient appelées *kkoktugakssi inhyŏng* 傀儡人形, soit la combinaison des termes *guilei* du Fujian et *ningyō* du Japon.

[11] voir Le chamane nganassan Tubyaku Kosterkin, http://www.shamana.co.uk/siberian_shamanism/ .

[12] Imas Permas et Asep Kosasih, chant, accompagnés aux cithares *kacapi indung* et *rincik* et à la flûte *suling, Tembang Sunda,* CD Nimbus NI 5378, 1992.

l'illusion que la voix ne provient pas de son propre corps, mais de celui de la marionnette. L'illusion est double, car en ne bougeant pratiquement pas les lèvres, tandis que les lèvres de voix articulent, il fait voir que c'est la marionnette qui parle ; mais illusion aussi que la voix provient d'un autre espace, à côté, plus loin ; illusion détruite par l'image animée, le film, qui montre paradoxalement comme illusion un ventriloque marionnettiste alors que le temps différé du doublage et la mise à plat sonore de la diffusion par haut-parleurs à la fois détruit et rend inutile, bricolage de basse technologie, l'art du montreur. Le *locus classicus* de cette mise en abyme est le film de Cavalcanti, sur une histoire de John Baines, cité par l'érudite Brunella Eruli :

> « La voix de la marionnette, sa parole ne se rattachent pas à son corps. Par delà la distance qui les sépare, elles unissent le manipulateur à son personnage ; au moment où il parle, le manipulateur assume le rôle de son personnage de bois, il s'incarne en lui au point que la marionnette s'anime et paraît jouer d'une autonomie réelle. Cavalcanti avait souligné dans son film *Dead of Night*, les liens qui unissent le manipulateur ventriloque à sa poupée. Cette « autre » devient celle de la marionnette : elle devient vivante car elle possède alors sa propre voix. Par ce biais elle s'empare de la voix cachée de son manipulateur et elle parvient à le détruire. » (Eruli 1982 : 108[13])

Mais la mise en abyme touche les abysses (là où l'absence de lumière – *death of the light* – rend la projection cinématographique impossible, là où l'inconscient freudien vu par Hollywood se niche) avec la scène de la prison où la marionnette assassine dialogue avec celui qu'elle a manipulé, le montreur jaloux, sous les yeux du psychologue de service, le Dr. van Straaten[14] : en effet, celui-ci, joué par Frederick Valk, a pris les traits et les accessoires (calvitie frontale, lunettes à monture noire) du cinéaste lui-même[15], dont il devient ainsi le double manipulé.

Après cet épisode délirant, revenons aux données ethnographiques de mon terrain, les rituels et les spectacles chinois.

## Instrument rituel / Instrument musical *faqi* / *yueqi*

Les spécialistes chinois du rituel distinguent les instruments musicaux *yueqi* 樂器 des instruments du rituel *faqi* 法器, et cependant nous reconnaissons dans la seconde catégorie nombre d'instruments de musique. En gros, les premiers – luths, vièles, flûtes – sont susceptibles de produire des mélodies, des notes, les seconds – cloches, tambours – sont des percussions. Mais comme on sait, en Chine il y a des carillons de cloches ou de gongs, et leur statut hybride y est d'ailleurs reconnu. Mais de même que l'on trouve des instruments de musique (au sens organologique du terme) parmi les instruments de rituel, on trouve des objets non sonores parmi les instruments de musique *yueqi* : ainsi dans la musique confucéenne « des sacrifices de la concorde » *Zhonghe shaoyue* 中和韶樂 des bannières, plumes et flûtes factices (figure 14.7) (Amiot 1754 : 71-72). Après la publication de la *Leçon du soir* au temple Kaiyuan si de Quanzhou, Fujian[16], où j'exposai ce système, Fañch Thoraval alla l'étudier chez les taoïstes de Taiwan (Thoraval 2005). Par la suite, Shi Xiaojin 史孝進, maître taoïste de Shanghai, a répondu à mes questions (voir ci-dessous), et encore plus récemment, de nouveau à Shanghai, Wang Dan, intervenant au congrès international de l'ICTM : la différence entre musique des *faqi* et musique des *yueqi* n'est pas sonore, n'est pas symbolique, mais tient à la performance, à l'action : la musique des *faqi* est contrôlée, fixe, la musique des *yueqi* est adaptable, modulable (intensité, vitesse, durée).

---

[13] On trouvera la séquence "Ventriloquist's Dummy" sur internet : https://vimeo.com/68424746 consulté le 5 août 2017.

[14] http://serenevelocity.files.wordpress.com/2010/07/vlcsnap-00038.jpg consulté le 31 mars 2014.

[15] Voir http://old.bfi.org.uk/sightandsound/images/issue/420/cavalcanti_420.jpg consulté le 31 mars 2014.

[16] *Chine : fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou*, Ocora C559080 (1989).

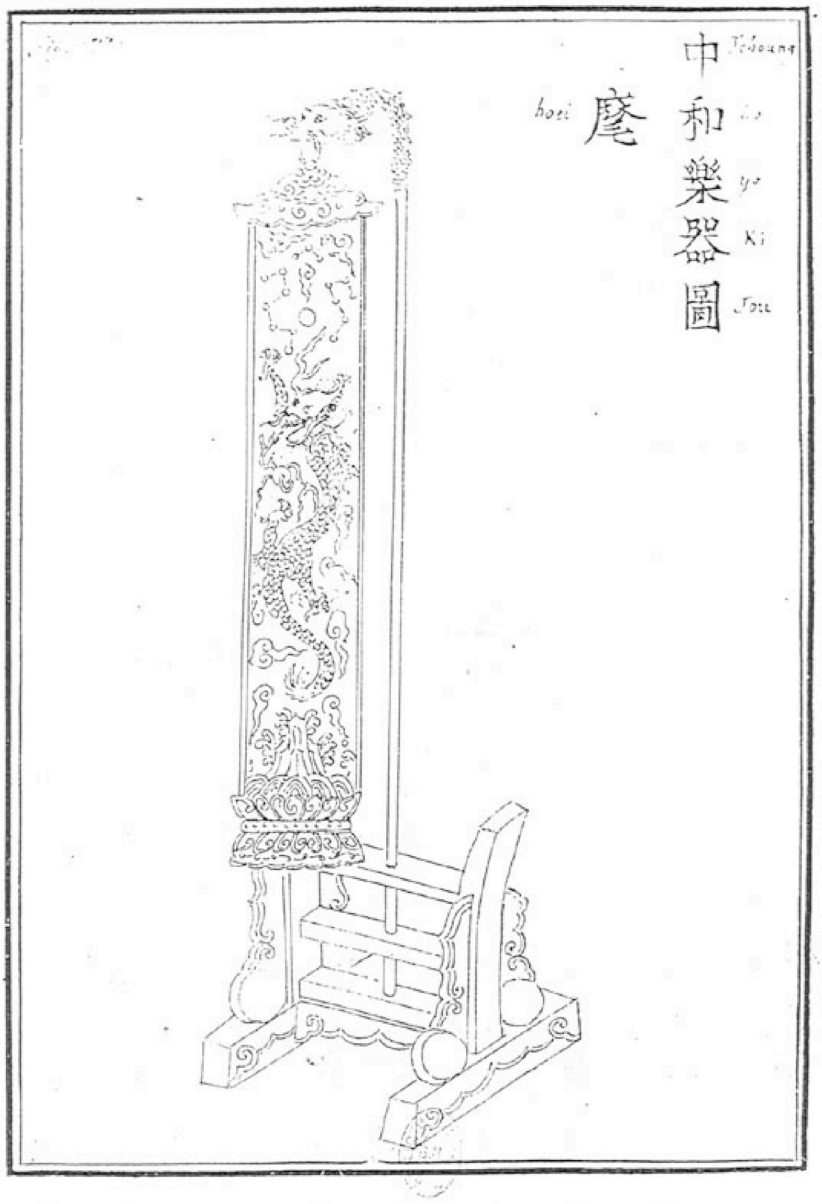



**Figure 14.7 : Banderole *hui*, « Instruments de la musique de l'harmonie du milieu ».**

« De la musique dite *Tchoung-ho* (ou amie de la concorde) [*Zhonghe yue* 中和樂] À la tête de tous ces instruments est un *hoei* [hui 麾] ou étendard, dont le bâton verni en rouge est long de 11 pieds [353 cm]. » (Amiot 1754 : 94-95[17])

## Acteur et rituel taoïstes

Les taoïstes font tomber la pluie[18] ; mais il leur faut des instruments autres que ceux de musique.

Si donc, au lieu d'examiner l'état interne, inaccessible, du supposé ou prétendu possédé, si au lieu d'examiner si le dieu, l'esprit était vraiment-là, on s'en tenait à ce que disent les spécialistes du rituel, à commencer par les plus forts, les meilleurs, les plus efficaces, et

[17] Et fig. 1, d'après Coll. 1690 (*Da Qing huidian* 大清會典) : *juan* 71, f. 23a.

[18] Paragraphe tiré de Picard 2013.

comme ils disent eux-mêmes, les plus chers : les prêtres taoïstes ? Pour une tournée de musique et de danses présentant les Trois Religions chinoises (confucianisme, bouddhisme, taoïsme) comme éléments de la culture chinoise, j'avais invité[19] les taoïstes de Shanghai, que je connaissais bien, et qui me connaissaient bien : le maître du chef était le frère en religion de mon propre maître, et le chef, Shi Xiaojin, n'a pas hésité un jour à me dire : « puisque tu es le disciple accompli de ton maître, Kristopher Schipper, et que celui-ci est un maître taoïste, tu es toi-même un maître taoïste. » Qui suis-je, petit homme de rien, pour contredire le patron du taoïsme de Shanghai ? Mais bref, voici le genre de propos déconcertants que tiennent les maîtres taoïstes. Un jour donc, nous devions donner une représentation en plein air en Italie, sauf s'il pleuvait, auquel cas le spectacle se déroulerait en salle, ce que tous les musiciens, acteurs, danseurs, religieux préféraient nettement. Je dis donc à maître Shi : « faire tomber la pluie, c'est votre boulot, vous autres taoïstes. » Il ne rétorqua pas, ne nia pas ce pouvoir incroyable, mais il me dit simplement : « Nous avons laissé nos instruments à Shanghai, nous n'avons pris que ceux nécessaires à l'accomplissement du spectacle ».

Voici donc le programme proposé par la théorie de l'acteur, l'anthropologie de la performance, l'étude comparée du rituel et du théâtre : non pas la croyance, la possession, le vrai et le faux-semblant, mais les instruments, les *paraphernalia*, *qi* 器, la procession, le procédé, et de qui l'on procède Et la question n'est pas : « qui est le fétichiste ? », en cherchant celui qui, vu de l'extérieur, adorerait de prétendus fétiches, mais « qui croit aux fétiches ? ». La réponse est alors : celui – c'est un jésuite ! – qui croit que l'autre croit au fétiche. Il s'appelle Bouvet, et l'histoire, qui vaut d'être contée, se passe en 1704.

[19] Tournée produite par Chantal et Jean-Luc Larguier, Le Jardin des Poiriers.

## Fétichisme

« Du père Jartoux au père de Fontaney, à Pékin, le 20 août 1704 » (Martin 1843 : 144-146[20])

> « Le 12 février de cette année 1704, le frère Brocard qui travaille à des instruments de mathématiques chez le prince héritier, avec toute l'amertume de la croix de Jésus-Christ, reçut ordre de donner la couleur bleue à quelques ouvrages d'acier. Le premier avait figure d'un anneau, le second représentait une garde d'épée tout à fait ronde, le troisième avait la forme d'un pommeau d'épée, et le quatrième était une pointe quadrangulaire fort émoussée. Tout cela est nécessaire pour ce que je dois dire.
>
> Je me trouvais alors dans l'appartement où travaillait le frère Brocard, pour l'aider à perfectionner quelques ouvrages. Le père Bouvet, qui nous sert d'interprète, y fut aussi appelé, et après avoir observé ces morceaux d'acier, il me dit qu'il craignait fort que ce ne fussent les pièces d'un instrument idolâtrique. Je lui demandai plusieurs fois sur quoi il fondait ce soupçon ; mais il ne put me répondre autre chose, sinon qu'elles lui paraissaient être les pièces d'un sceptre d'idole : je les examinai de mon côté avec attention, et je n'y pus rien apercevoir que quelques fleurs assez mal gravées.
>
> Cependant le premier eunuque du prince héritier vint nous ordonner de sa part de mettre au plutôt cet acier en couleur. Nous le conjurâmes de vouloir bien représenter au prince la peine où nous étions de ne pouvoir lui obéir, jusqu'à ce qu'on nous eût éclairci sur le doute que nous avions touchant l'usage du *pien* [bian 鞭 ?] qu'il nous avait envoyé (c'est ainsi qu'on appelle cette espèce de sceptre) ; que nous craignions que ce ne fût le *pien* de Fo [佛 Bouddha], ou de quelque autre idole ; et que dans ce doute, il ne nous était pas permis d'y travailler. L'eunuque protesta que le *pien* était uniquement destiné à l'usage du prince, et nullement à celui des idoles. Permettez-moi néanmoins de vous représenter, répliqua le père Bouvet, que ce *pien* ressemble fort à cette espèce d'arme qu'on donne à certains génies supérieurs aux autres, et à laquelle il me semble que le peuple attribue le pouvoir de défendre des malins esprits. Or, selon les principes de notre religion, nous ne pourrions travailler à de pareils ouvrages, sans nous rendre coupables devant Dieu d'un très grand crime, et le prince est trop équitable pour l'exiger de nous. L'eunuque, peu instruit des devoirs de notre religion, et choqué de notre résistance, au lieu de répondre au doute du père Bouvet, nous traita d'opiniâtres et d'ingrats ; il s'efforça même de nous prouver avec chaleur, que quand il s'agirait du *pien* de Fo, nous n'en devions pas moins obéir au prince ; qu'après les grâces dont l'Empereur nous avait comblés, et dans le temps qu'il venait de nous permettre de bâtir jusque dans l'enceinte de son palais une église au Dieu que nous adorons, il était indigne, sur une fausse délicatesse, de refuser au prince son fils une bagatelle. Ensuite ajoutant les menaces aux reproches, il nous exposa les suites fâcheuses que notre désobéissance pourrait avoir. Nous répondîmes que l'Empereur était le maître de nos vies ; que nous étions pénétrés de reconnaissance pour tous ses bienfaits ; surtout, que nous lui étions infiniment obligés de la protection qu'il accordait à notre sainte loi ; qu'en toute autre occasion nous étions prêts à lui obéir, comme nous avions fait jusqu'alors, quelque chose qu'il nous dût coûter ; que nous nous estimions même trop honorés qu'il voulût bien agréer nos services ; mais que quand il faudrait encourir sa disgrâce, et nous exposer aux plus affreux châtiments, on ne nous engagerait jamais à rien faire contre la pureté de notre religion. Après une déclaration si nette, l'eunuque s'efforça par toutes les voies d'honnêteté de vaincre notre résistance. II dit au père Bouvet que nous pouvions nous fier à sa parole, et que le *pien*, dont il s'agissait, n'avait aucun rapport ni à Fo ni aux autres idoles. Un de ceux qui l'accompagnaient m'assura la même chose en particulier, et me dit que l'Empereur lui-même en avait un semblable. Comme nous savons jusqu'où les mandarins portent leur complaisance pour l'Empereur et pour le prince, nous ne crûmes pas encore devoir nous en rapporter à leur témoignage. Je pris donc la parole, et je dis que, puisque le *pien* appartenait au prince, personne n'en devait mieux savoir l'usage que lui ; qu'il lui était aisé de lever le doute qui nous arrêtait ; que s'il voulait bien nous expliquer lui-même l'usage qu'il souhaite faire de cette arme, et nous assurer que ni lui ni les Chinois n'y reconnaissent aucune vertu particulière, sur-le-champ il serait obéi. Nous étions en effet assez convaincus de la sincérité du prince pour ne devoir plus avoir lieu de douter, après le témoignage qu'il nous aurait rendu.
>
> Vous êtes bien téméraires, reprit l'eunuque, de faire une pareille demande ! En même temps il nous quitta pour aller faire son rapport au prince. Tous ceux qui furent témoins de cet entretien, nous regardèrent comme des gens perdus. Quelque temps après, on vint nous avertir d'aller au palais rendre raison de notre conduite. Les traitements que nous reçûmes sur la route, de la plupart des officiers, nous firent juger que nous n'en devions pas recevoir un trop favorable du Prince même. J'arrivai le premier. Dès que je fus en sa présence, je me prosternai selon la coutume. II était au milieu de toute sa cour, à l'entrée de son appartement, et me regardant d'un air plein d'indignation et de colère : "Faut-il donc, me dit-il, que j'intime moi-même mes ordres pour être obéi ? Savez-vous les châtiments que votre désobéissance mérite selon la rigueur des lois? Ensuite adressant la parole au père Bouvet qui me suivait de près : Connaissez-vous cette arme, ajouta-t-il ? c'est le *pien* dont je me sers, et qui est fait uniquement pour mon usage ; il n'est ni pour Fo ni pour aucun génie, et personne n'attribue à ce *pien* aucune vertu particulière : en faut-il davantage pour vous rassurer contre vos craintes mal fondées ?" Le père Bouvet crut pouvoir, sans manquer au respect dû au prince, lui exposer les

[20] Rééd. http://www.chineancienne.fr/17e-18e-s/lettres-édifiantes-et-curieuses/lettres-1689-1722/ également http://fr.calameo.com/read/000215498da282f495e3f p. 318-326 (Vissière Vissière 1979 : 147-150). Autre édition : Tome XVIII, Toulouse, Sens, 1810 : 5-25.

raisons qu'il avait eues de douter. Mais le prince, se persuadant qu'il faisait encore difficulté de se rendre à son témoignage, lui parla d'une manière qui marquait sa colère et son indignation. II l'envoya dans la salle de la comédie, pour y voir des sceptres pareils au sien entre les mains des comédiens qui étaient sur le point de jouer : "Qu'il voie, dit-il, si c'est là un instrument de religion, puisque nous en faisons un instrument de comédie." Le père Bouvet étant de retour, le prince lui demanda s'il était enfin détrompé. Le père lui répondit qu'il voyait bien que ce *pien* pouvait servir à différents usages ; mais que comme il avait lu dans quelque livre de l'histoire de la Chine, qu'on avait employé de pareils instruments à des choses que notre religion déteste, il avait eu lieu de craindre que celui-ci ne fût de la même espèce, et que le peuple n'eût encore sur la vertu de ces sortes d'armes des erreurs grossières. Ces nouvelles instances du père Bouvet irritèrent extrêmement le prince. Il s'imagina que le Missionnaire voulait opposer à son autorité, celle de quelque roman, ou des gens de la lie du peuple. "Vous n'êtes qu'un étranger, lui dit-il d'un ton sévère, et vous prétendez savoir mieux les sentiments et les coutumes de la Chine que moi, et que tous ceux qui n'ont point fait d'autre étude dès leur enfance ? Or, je déclare que ni moi ni le peuple de la Chine, nous ne reconnaissons aucune vertu particulière dans cette sorte de sceptre, et qu'il n'y en a aucun de semblable qui soit un instrument d'idole. Comme je veux bien vous l'assurer, quelle fausse délicatesse peut vous arrêter, lorsque je vous ordonne d'y travailler ? parce que Fo, et les autres idoles sont représentés avec des habits, cela vous empêche-t-il d'en porter vous-même ? Quoiqu'ils aient des temples, n'en bâtissez-vous pas aussi à votre Dieu? On ne blâme pas votre attachement à votre religion, mais on blâme avec raison votre entêtement sur des choses que vous ne savez pas." Après ces paroles, le prince se retira pour aller instruire l'Empereur de tout ce qui s'était passé. En même temps il donna ordre qu'on fit venir incessamment tous les Missionnaires des trois églises de Pékin. J'ai admiré, et je ne cesserai d'admirer toute ma vie, que la colère de ce prince idolâtre ne lui fit jamais dire une seule parole contre la loi chrétienne, quoique nous n'eussions point d'autres raisons à apporter que la crainte de la violer : preuve évidente de l'estime qu'il fait de notre sainte religion. Comme il était fort tard, on nous renvoya dans notre logis, le seul père Bouvet eut ordre de rester. II demeura donc comme prisonnier, et passa toute la[21] nuit, qui fut extrêmement froide, sous une cabane de nattes, où on lui permit de se retirer. Le lendemain matin, quelques personnes me vinrent trouver, pour me dire que le père Bouvet était condamné au châtiment des esclaves. Je leur répondis que ce père serait heureux de mourir pour n'avoir pas voulu trahir sa conscience ; mais que si on le punissait, la faute étant commune à trois, il était de la justice que trois fussent punis. J'aperçus en même temps l'eunuque du prince, qui venait nous demander de sa part, si le sceptre de Salomon, gravé sur la boite de sa montre, n'était pas la même chose que le sien ? "Vos rois ont un *pien*, nous dit-il ; vous n'en êtes pas scandalisés, et celui du prince vous fait peur ; d'où vient cette différence?" Je lui appris ce que c'était que le sceptre de nos rois, et je lui expliquai l'histoire du jugement de Salomon, qui était gravé sur cette boîte. Enfin, les Missionnaires des trois églises arrivèrent sur les huit heures, déjà instruits de toute cette affaire par le père Gerbillon. Le mandarin nommé Tchao, qui a tant contribué à l'édit qui permet l'exercice de la religion chrétienne dans tout l'Empire, nous assembla tous dans un lieu éloigné des appartements du prince. Là, en présence du premier eunuque, et de plusieurs autres personnes, il nous parla à peu près en ces termes : "Vous avez irrité contre vous le meilleur de tous les princes : il m'ordonne de poursuivre vivement la faute du père Bouvet comme un crime de lèse-majesté. Si vous ne lui faites satisfaction, j'irai moi-même accuser le coupable à la cour des crimes, pour y être jugé et puni selon la sévérité des lois. Vous êtes des étrangers ; vous n'avez d'appui que la bonté de l'Empereur, qui vous protège, qui permet votre religion parce qu'elle est bonne, et qu'elle n'ordonne rien que de raisonnable. De quels biens, et de quels honneurs ne vous a-t-on pas comblés à la cour et dans les provinces ? Cependant le père Bouvet a eu l'insolence de contredire le prince héritier, et malgré les assurances et les éclaircissements qu'il a eu la bonté de lui donner, il a voulu soutenir son propre sentiment contre celui du prince, comme s'il se fût défié de sa droiture et de sa bonne foi. Je vous fais les juges de son crime, et de la peine qu'il mérite. Qu'en pensez-vous? Répondez, père Grimaldi, vous qui êtes le supérieur de tous." Le père qui s'était attendu à tous ces reproches, et qui, après avoir tout examiné, avait désapprouvé la résistance opiniâtre du père Bouvet, répondit que ce père avait eu grand tort de ne pas déférer au témoignage et à l'autorité du prince ; et que par là il s'était rendu indigne de paraître jamais devant Sa Majesté, et devant son Altesse. Le mandarin, sans répondre au père Grimaldi, s'adressa au père Bouvet, et lui dit que le prince héritier jurait, foi de prince, que l'instrument dont il s'agissait n'était point le sceptre de Fo, ni des génies ; que s'il savait le contraire, il fit une croix sur la terre, et qu'il jurât sur cette croix. Le père Bouvet répondit qu'il soumettait son jugement à celui du prince. "Si vous reconnaissez votre faute, reprit le mandarin, frappez donc la terre du front comme coupable". Le père obéit sur-le-champ, et le mandarin alla faire son rapport à l'Empereur. Nous louâmes Dieu du témoignage public que ce mandarin venait de donner à notre sainte religion, au nom de l'Empereur et du prince son fils (car nous savions bien qu'il ne disait pas un mot de lui-même), témoignage que nous aurions acheté au prix de tout notre sang. Ce courtisan que le seul respect humain retient dans l'infidélité, fit bien valoir ce témoignage, auquel il savait que nous étions infiniment sensibles : il ne se contenta pas de le dire une fois, il le répéta bien haut et le prononça d'un ton et d'un air à lui donner toute l'autorité que nous désirions. Quelque temps après, ce témoignage du prince, si avantageux à la religion, nous fut encore confirmé par un autre officier, qui vint nous dire de sa part ces paroles bien consolantes pour nous : "Est-il possible qu'on m'ait soupçonné d'avoir voulu vous tromper, en vous faisant violer votre loi que je juge bonne ? Sachez qu'un tel dessein est indigne d'un prince comme moi, et que dans tout l'Empire vous trouveriez peu de personnes capables de ce procédé,

[21] « La délicatesse de ces Missionnaires est une preuve du moins qu'ils ne favorisaient pas l'idolâtrie comme on les en a accusés. » [note des éditeurs].

qui ne peut convenir qu'à un malhonnête homme. Si je suis si fort irrité, ce n'est pas pour le sceptre dont il s'agit, car je m'en mets fort peu en peine ; c'est à cause de l'outrage qu'on me fait, et auquel je suis d'autant plus sensible, qu'il me vient de personnes que j'avais honorées de mon estime."

Malgré tant de déclarations du Prince, qui étaient suffisantes pour lever entièrement notre doute, nous examinâmes encore, et nous fîmes examiner attentivement tous les différents rapports que pouvait avoir ce sceptre ; mais nous n'y trouvâmes pas l'ombre de superstition ; c'est un instrument dont le prince et l'Empereur lui-même se servent pour se dénouer les bras à la façon des Tartares. Cependant le bruit se répandait que le père Bouvet aurait le cou coupé. Les pères Grimaldi, Thomas, Gerbillon et Pereyra, après avoir conféré ensemble, et avec quelques mandarins de leurs amis, allèrent trouver l'Empereur pour lui témoigner leur chagrin sur le peu de déférence que le père Bouvet avait eu pour le prince. Sa Majesté leur répondit qu'il était bien aise qu'ils reconnussent leur faute ; que depuis quarante ans qu'il se servait des Missionnaires, il n'avait jamais eu la pensée de leur rien ordonner qui fût contraire à leur loi qu'il jugeait bonne ; que quand il avait exigé d'eux quelque service, il s'était informé auparavant s'ils n'auraient pas de peine à faire ce qu'il souhaitait ; qu'il avait même porté les choses jusqu'au scrupule : "J'ai dans mon palais, dit Sa Majesté, une femme qui joue excellemment bien de la harpe ; je voulus faire juge de son habileté le père Pereyra, qui touche bien les instruments : mais faisant attention à la délicatesse des Missionnaires, je craignis que le père ne fût tenté de me refuser. Il me vint en pensée, qu'en tirant un rideau entre les deux, le père n'aurait peut-être plus la même difficulté : cependant je craignis encore que cet expédient ne lui déplût. Alors quelques courtisans me proposèrent de faire habiller cette femme en homme, et me promirent sur cela un secret inviolable. J'étais fort porté à le faire, afin de contenter ma curiosité. Mais après quelques réflexions, je jugeai qu'il était indigne de tromper un homme qui se fiait en moi : ainsi je me privai du plaisir que je m'étais proposé, pour ne point faire de peine au Missionnaire sur les devoirs de sa profession." Sa Majesté ajouta que le grand Lama, qu'il considérait si fort, l'ayant prié de faire tirer son portrait par M. Gherardini, il l'avait refusé, dans la crainte qu'il avait que ce peintre étant chrétien, n'eût de la répugnance à faire le portrait d'un prêtre des idoles. Il dit ensuite qu'il y avait parmi nous des gens défiants et soupçonneux, qui craignent tout, parce qu'ils ne connaissent pas assez la Chine, et qui aperçoivent de la religion où il n'y en a pas même l'apparence. Enfin, il conclut que, puisque le père Bouvet reconnaissait sa faute, il suffisait, pour le punir, qu'il ne servît plus d'interprète chez le prince son fils ; que du reste il pouvait demeurer tranquille dans notre maison. Les pères fléchirent les genoux et se courbèrent neuf fois jusqu'à terre, selon la coutume, en action de grâces. Ils firent ensuite la même cérémonie devant la porte du prince héritier. Ainsi se termina cette affaire, après nous avoir donné durant cinq jours de cruelles inquiétudes. »

## Pour en finir avec le fétiche



**Figure 14.8 : Une « idole ».**




**Figure 14.9 : Yang Xiaolou en général d'opéra.**

On comparera donc une image d'une prétendue « idole », un gardien du temple de Shaolin 少林寺 (figure 14.8)[22], et un acteur-chanteur jouant Zhao Yun 趙云 un général d'opéra de *jingju* 京劇 (figure 14.9)[23]. On observera surtout la similitude, l'identité de leurs sceptres. Et cette observation sera contemplation, *thaw*, théâtre et procession. Et si l'on se souvient qu'examiner (TLFI) c'est « agir hors », cette observation est action, elle est examen des théories, qui est faire théorie, et examen des procédés, ce qui est, avec l'observation, un procédé éminemment ethnologique. On se gardera bien en conclusion de souligner pour le lecteur la similarité entre le sceptre de l'acteur de *jingju*, le sceptre de la statue bouddhique et la masse du chancelier des universités, portée par l'huissier de la Sorbonne.

[22] Photographie Frank Barillé, coll. Chantal Rader.

[23] Yang Xiaolou 楊小樓, avec Qian Jinfu 錢金福, dans *Changban po* 長坂坡 (La bataille de Changpo), c. 1932 (voir Pimpaneau 1983).

## Références


Amiot, J. M. (c. 1754), *De la Musique Moderne des Chinois,* document manuscrit, BnF, département Musique, cote RES VMB MS-14.

Armengaud, C. (2012), *L'art vivant de la marionnette, théâtre du monde*, Portet sur Garonne : Loubatieres Éditions.

ATILF, Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, *Trésor de la langue informatisée (TLFI)*, ressource en ligne, CNRS, Université de Lorraine : http://atilf.atilf.fr/

Bernhard, T. (1983 / 1993), *Der Untergeher,* Frankfurt : Suhrkamp Verlag / *Le naufragé*, trad. Bernard Kreiss, Paris : Gallimard.

Coll. (1690), *Da Qing huidian* 大清會典 (Cérémonial de la dynastie Qing).

Daoxuan 道宣 (664), *Daoxuan lüshi gantong lu* 道宣律師感通, *Taishō Tripiṭaka* vol. 52 N° 2107.

Eruli, B. (1982), « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », dans P. Fournel (dir.), *Les marionnettes,* Paris : Bordas, 107-118.

Gell, A, (1998 / 2009), *Art and Agency – An anthropological theory*, Oxford : Clarendon Press / *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. O. Renaut et S. Renaut, Dijon : Les Presses du réel.

Hell, B. (2002), *Le Tourbillon des génies. Au Maroc avec les Gnawa*, Paris : Flammarion.

Koprivica, A. (2013), *Musique et rituel à Cuba,* thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.

Le Gobien, C., N. Maréchal, L. Matouihlet, Y. Tréaudet de Querbeuf, J.-B. Du Halde, (ed.) (1810), *Lettres édifiantes et curieuses*, Tome XVIII, Toulouse : Sens, Gaude.

Lê Y.-L. (2012), *Le maître et les génies. Musique et rituel dans le culte de possession* hầu bóng (Việt nam), thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.

Lecomte, H. (2012), *Les esprits écoutent, musiques des peuples autochtones de Sibérie*, Sampzon : Delatour.

Martin, L.-A. (éd.) (1843), *Lettres édifiantes et curieuses. Lettres de Chine 1. sous l'empereur Cang-hi* [1689-1722], Paris : Librairie du Panthéon littéraire.

Mauss, M. (1967), *Manuel d'ethnographie* (1926)*, notes de cours éditée par Denise Paulme,* Paris : Payot, [En ligne], édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay pour la collection « Les classiques des sciences sociales », UQAC, 2002 : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/manuel_ethnographie/manuel_ethnographie.html

Mochi 默持 (1792 / 1992), *Chanmen risong* 禪門日誦 (Récitations quotidiennes du Chan), 1ère édition préservée Haichuangsi temple, Guangzhou, 1792, avec préface datée 1723. Édition de référence du Tianningsi de Changzhou, 1900 (Guangxu 26) puis 1933, rééd. fac simile, Chengdu, Chengdu Wenshu yuan, c. 1992.

Picard, F. (2006), *Lexique des musiques d'Asie orientale*, Paris : Éditions You-Feng.

_____ (2008), « Rituel et théâtre. Chinese Opera and Ritual », *2008 International Opera Forum about Ge Zi Xi, Hakka Opera, and Jingju*, organisé par le National Taiwan College of Performing Arts NTCPA, Taipei, Taiwan, 31 octobre.

_____ (2013), « Musique et météorologie », communication au colloque *Une saison à la BnF, Climat et météorologie : histoire, textes, images, sons*, Bibliothèque nationale de France François-Mitterand, 8 janvier 2013.

Pimpaneau, J. (1983), *Promenade au jardin des Poiriers*, Paris : Musée Kwok-On, 1983.

Reuleaux, F. (1875), *Theoretische Kinematik*, Braunschweig : F. Vieweg.

_____ (1882), *Der Constructeur : ein Handbuch zum Gebrauche beim Maschinen-Entwerfen*, Braunschweig : F. Vieweg, 1882-1889.

Thoraval, F. (2005), fâqì 法器 *Quelques « instruments rituels » dans la musique de la liturgie taoïste*, mémoire de DEA, Université Paris-Sorbonne.

Vissière, I. et Vissière, J.-L. (éd.) (1979), *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par des missionnaires jésuites* 1702-1776, Paris : Garnier-Flammarion.

Zerki, D. (1982), « Le marionnettiste », dans P. Fournel (dir.), *Les marionnettes,* Paris, Bordas, 95-106.