

Érik Bulloot

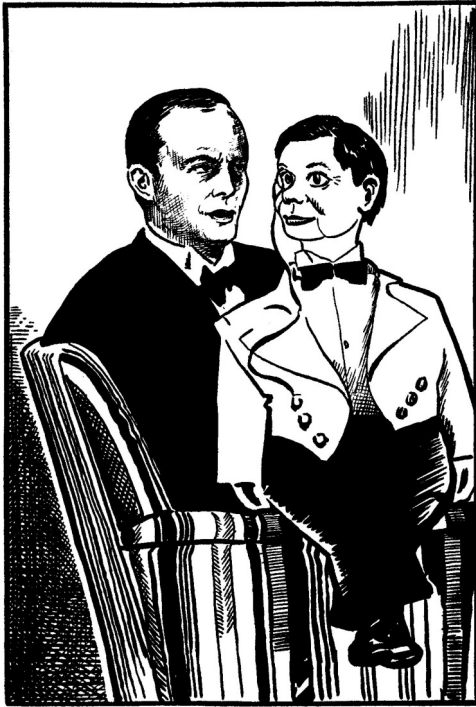
## L'attrait des ventriloques

Yellow Now



Côté cinéma / Motifs

## DISSOCIATION



*Charlie is always pert and quick-witted*

Extrait du livre  
*How To Become a Ventriloquist*  
d'Edgar Bergen.

En projetant sa voix sur un pantin, le ventriloque manifeste l'existence de deux plans ontologiques. D'une part, la marionnette qu'il actionne, soulève, manipule, range dans sa boîte, présente l'apparence d'un simple support inerte. De l'autre, elle s'anime sous nos yeux, prend vie, nous étonne par son ironie et son sens de la répartie, espiègle et rebelle, douée d'une véritable personnalité. Cette double modalité accompagne l'art du ventriloque et constitue l'un des ressorts de ses répliques qui aiment souligner cette ambivalence, tendre et moqueuse. Dans les années 1980, Michel Dejeneffe rappelle volontiers à sa marionnette Tatayet qu'elle n'est qu'un pantin dont il a lui-même écrit les dialogues, anticipant chacune de ses réactions, jouant sur le caractère prédéterminé de leurs échanges qui obéissent à un script. Ce jeu causatif et paradoxal dote son numéro d'un caractère autoréflexif quasi conceptuel, proche du métalogue, selon la définition donnée par Gregory Bateson, à savoir une conversation dont la structure se modèle sur son sujet (désordonnée pour parler du désordre, par exemple)<sup>11</sup>. Le trouble entre l'illusion et le réel est la basse continue de l'art du ventriloque qui parle à sa marionnette tout en se parlant à lui-même. Jeu d'oppositions dont l'un des pôles finit par l'emporter lorsque le maître bascule dans la psychose, persuadé de l'autonomie de son alter ego. La dissociation s'est alors déplacée de la voix projetée à la personnalité même du ventriloque, désormais scindée, divisée. La ventriloquie devient à ce titre l'allégorie d'un processus psychique ou le signe d'une

possession, renouant avec les épisodes de son histoire liés à l'extase mystique, à la sorcellerie, à l'exorcisme.

Avant de précipiter le sujet vers la schizophrénie et la folie, la ventriloquie, simple divertissement forain, laisse déjà pressentir une menace. Le cas est perceptible dans les numéros d'Edgar Bergen, célèbre ventriloque américain, qui participa, accompagné de sa marionnette Charlie McCarthy, à de nombreux films à la fin des années 1930 et au début des années 1940. L'ambivalence de la situation est posée dès le générique. Leurs deux noms s'affichent à parts égales, et chacun joue son propre rôle. *Edgar Bergen as Himself*. Edgar Bergen est-il le nom réel du comédien ou celui d'un personnage nommé Edgar Bergen ? Par sa gouaille, son rire sarcastique, ses mots d'esprit, son haut-de-forme et son monocle, la marionnette Charlie est devenue à son tour un personnage à part entière, si l'on peut dire. Si le contrôle du mouvement des lèvres de Bergen est loin d'être parfait, ils forment un curieux quatuor où chacun se dédouble entre son effigie et son personnage. Cette situation est troublante. La relation ventriloque se renverse. Qui est le ventriloque ? Qui est la marionnette ?

Dans le film burlesque *You Can't Cheat an Honest Man (Le Cirque en folie)*, de George Marshall et Edward F. Cline, réalisé en 1939, le directeur excentrique d'un cirque, Larson E. Whipsnade, au nom sans cesse écorché, interprété par W.C. Fields, essaie d'échapper à ses créanciers. Insatisfaits de leur maigre salaire, engagés depuis peu pour leur tour de ventriloquie, Edgar et Charlie songent à quitter la compagnie. Au cours de leur numéro, Bergen fait disparaître Charlie dans un castelet, passe une lame dans un coffre ou le scie en deux en faisant apparaître, à la fin du tour, une autre marionnette célèbre, Mortimer Snerd, à la voix grave, aux dents proéminentes, légèrement stupide. Edgar et Charlie for-

ment dans ce cas deux personnages distincts. Parfois, mauvais démon, Charlie semble doué d'autonomie (il tourne la tête avant qu'Edgar ne le rejoigne), suggère des tours pendables (vol, dynamite, incendie). S'agit-il d'une forme d'autosuggestion de la part d'Edgar ? Après avoir soufflé l'idée de voler l'argent de Whipsnade, il disparaît mystérieusement. Edgar semble désespéré, avant de le retrouver dans la gueule d'un crocodile, sans que l'on sache si son désarroi révèle la véritable autonomie du pantin ou dissimule sa propre duplicité. À d'autres moments, Charlie se fait l'écho des pensées intérieures d'Edgar par son insolence envers Whipsnade ou ses compliments glissés à Vicky (Constance Moore), la fille du directeur, à qui Bergen apprend des rudiments de ventriloquie ; il frétille, halète, se pâme à la vue de la jeune femme, devenu le messager amoureux de son maître. Il semble que la censure n'ait pas de prise sur ses propos. En privé, au bord de la confiance, Edgar parle à sa marionnette tout en se parlant à lui-même. Charlie apparaît dès lors comme le simple support d'une voix intérieure. Le film ne cesse d'osciller entre ces deux plans ontologiques<sup>12</sup>. Whipsnade s'adresse à Charlie en lui promettant de le livrer à la scie mécanique, à un picvert ou à une compagnie de castors, reprenant les réparties familières aux auditeurs des émissions radiophoniques hebdomadaires d'Edgar Bergen (*The Chase and Sanborn Hour*) en compagnie de W. C. Fields. Ce double statut n'est pas sans présenter des failles ou des béances narratives. Si le ton du film relève de la comédie, les fugues de Charlie, inexplicables, irrationnelles, ou les confidences d'Edgar adressées à son fétiche laissent pressentir un trouble plus profond qui trouvera sa pleine mesure dans des récits fantastiques où l'autonomie de la marionnette et le soliloque du ventriloque trahissent une fêlure résolument tragique. La ventriloquie semble déjouer la stricte opposition entre drame et comédie.

Dans *Letter of Introduction* (*Lettre d'introduction*, John M. Stahl, 1938), sorti quelques mois plus tôt, Edgar Bergen et Charlie McCarthy jouent déjà leur propre rôle au milieu d'un groupe de jeunes comédiens et danseurs qui tentent leur chance à Broadway. Leur présence divertit l'intrigue principale, sentimentale et mélodramatique. Présenté comme un artiste sans le sou, désillusionné, convaincu du caractère suranné de son art, Edgar exerce son talent dans la vie réelle à tout moment. En soirée ou lors d'un déjeuner, il est toujours accompagné de Charlie, et les réparties de sa marionnette, double ou prothèse, l'aident à faire bonne contenance. Dormant dans la même chambre (Charlie lui rappelle qu'il ne ferme pas les yeux), ils forment un couple assez ambigu. Lorsqu'Edgar lui confie ses déboires avec les jeunes femmes, Charlie propose de prendre la parole à sa place. « J'en ai assez de t'entendre dire ce que je veux » (« *I am tired of you saying everything I want to* »), rétorque Edgar. Ce conflit latent est plusieurs fois exposé au cours du film. « Que seriez-vous sans moi ? », lui demande Charlie alors qu'Edgar commence à connaître le succès grâce au soutien de John Mannering (Adolphe Menjou), un acteur célèbre. Lors d'une soirée, entourés de convives hilares, leur relation prend un tour résolument critique. À la suite d'une mauvaise plaisanterie, Edgar lui glisse à l'oreille : « Je ne pense pas que ce soit très drôle ». « Pourquoi me l'avez-vous fait dire ? », s'enquiert le pantin, avant d'ajouter : « Vous n'êtes pas si intelligent, je peux voir vos lèvres bouger. Il faudra travailler cela, ça gâte l'illusion. Après tout, il n'est pas utile que nous soyons tous deux des marionnettes. » En guise de réplique, Edgar exhibe Mortimer Snerd, dont l'apparition provoque le vif dépit et la jalousie de Charlie. « Ne me touche pas ! », lance Charlie, avec acrimonie. Difficile de savoir s'il s'agit d'un simple jeu de scène ou d'un trouble plus profond. La marionnette semble à la fois l'intercesseur et l'obstacle. En taxi, en route vers l'aéroport,

1. *Letter of Introduction*.
2. *You Can't Cheat an Honest Man*.
3. *Goldwyn Follies*.





1. *Letter of Introduction*.
2. *You Can't Cheat an Honest Man*.
3. *Goldwyn Follies*.



à la fin du film, assis entre Cora et Edgar, le pantin prétend protéger Edgar alors que la jeune femme souhaiterait s'asseoir à ses côtés. Charlie agit comme le tiers exclu qui entrave la relation amoureuse du ventriloque.

En interprétant son propre rôle à l'écran, Edgar Bergen trouble la mince frontière entre l'acteur et le personnage. La ligne qui sépare la vie du théâtre est le thème principal de *Letter of Introduction*. C'est en lisant le billet de recommandation que lui remet la jeune comédienne Kay Martin que John Mannering, alors au faite de sa gloire, apprend qu'elle est sa fille. La nouvelle produit en lui une profonde détresse qui le rend désormais incapable de se produire sur scène. L'art et la vie communiquent soudain, à la faveur d'un trauma. La présence d'Edgar Bergen, dialoguant avec Charlie dans les situations de la vie quotidienne, accentue cette confusion. Le monde est son estrade. Un salon, la table d'un restaurant, une soirée constituent autant de scènes improvisées au milieu des convives. Valentine Vox cite le cas de ventriloques qui ouvrent un compte bancaire ou un abonnement téléphonique pour leur marionnette<sup>13</sup>. On peut remarquer que ces deux films produits par Universal Pictures, *You Can't Cheat an Honest Man* et *Letter of Introduction*, ont pour cadre narratif le monde du cirque et celui du théâtre, soulignant une crise de la représentation qui redistribue les cartes entre les arts du spectacle et les médias techniques. Un troisième film avec Edgar Bergen et Charlie McCarthy, *Goldwyn Follies* (George Marshall, 1938), évoque, lui, le cinéma, en interrogeant, par le regard d'une spectatrice ingénue devenue conseillère auprès d'un producteur, l'écart entre la vie ordinaire du public et le monde illusoire du septième art. Réalisées de 1938 à 1939, ces trois œuvres dressent un tableau comparatif des différentes séries culturelles (tradition foraine, monde du théâtre, art radiophonique, cinéma) au sein

desquelles la ventriloquie, liée à la tradition du *vaudeville*, doit trouver ses marques, à l'interstice de la culture populaire et de la culture savante.

Curieusement, lors de ses premiers essais de transmission d'une image télévisée à Londres en 1925, l'ingénieur John Logie Baird utilise comme motif la tête d'un mannequin de ventriloque, surnommé Stooky Bill. Le fait dépasse l'anecdote. La ventriloquie est perçue comme le paradigme de la voix projetée et de la dissociation technique qui affecte les nouveaux médias. C'est ce qui retint l'attention du théoricien hongrois Béla Balázs dans le film de James Cruze, *The Great Gabbo* (*Gabbo le ventriloque*, 1929), où Erich von Stroheim interprète le ventriloque virtuose Gabbo, capable de boire et de fumer tout en faisant parler sa marionnette Otto. « Le son ne reste pas attaché à l'image », écrit-il dans *Esprit du cinéma*, publié en 1930. « Il s'écoule toujours un certain temps avant que notre oreille s'oriente sur notre œil. Dans l'intervalle, il se produit une désorganisation déroutante et gênante de l'ensemble de l'image optico-acoustique.

[...]



John Logie  
Baird et Stooky  
Bill.