

# Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

---

Théâtre de marionnettes et  
Dramaturgie: trois cas d'étude

*Puppetry and Dramaturgy:  
three case studies*

Christine Zurbach  
Universidade de Évora  
E-mail: [christinezurbach@gmail.com](mailto:christinezurbach@gmail.com)

## Résumé

L'article propose une réflexion sur la dramaturgie appliquée au théâtre de marionnettes. Entendue comme un domaine rattaché traditionnellement à la production du texte de théâtre des acteurs dans sa formulation canonique, devant la spécificité de la problématique du texte pour la marionnette, la dramaturgie révèle des possibilités d'extension de la compréhension du terme et de son application, que l'on tentera d'explorer ici. Pour cette analyse, nous aurons recours à trois cas d'étude choisis dans le répertoire de textes du théâtre de marionnettes anciennes au Portugal.

Mots-clé: Marionnettes, Dramaturgie, Texte, Publication, Reconstruction, Actualisation.

## Abstract

*The article offers a reflection on the dramaturgy applied to puppet theater. Understood as a field traditionally linked to the production of the actors' theater text, in its canonical formulation, faced with the specificity of the problematic of the text for the puppet, the dramaturgy reveals the possibilities of extending the understanding of the term and its application which we will try to explore here. For this analysis, we will use three case studies selected from the repertoire of texts from the ancient puppet theater in Portugal.*

*Keywords: Puppetry, Dramaturgy, Text, Publishing, Rebuilding, Updating.*

Les dernières décennies du XXe siècle ont été marquées par l'affirmation progressive de l'esthétique du *performatif* (Fischer-Lichte 2020 ; Lehmann 2019) et à l'émergence de nouvelles formes théâtrales ou *nouvelles dramaturgies* (Pavis 2014) issues d'un virage dit *post-dramatique* des arts de la scène. Dans ce contexte artistique foisonnant, le mot *dramaturgie* est probablement celui dont l'occurrence est la plus fréquente dans les travaux des chercheurs, notamment en raison des incertitudes qui pèsent dorénavant sur son sens, devenu polysémique devant la pluralité et la diversité des réalités qu'il désigne aujourd'hui. Sans que toutefois les théoriciens n'aient cessé de souligner, et de valider, l'importance de sa fonction herméneutique, que ce soit au niveau de la production du texte ou de l'organisation des matériaux utilisés en scène, ou que ce soit en tant qu'objectif et intention structurante du sens pour leur réception.

Entre autres conséquences, ce nouveau cadre artistique et théorique a représenté un gain évident pour le théâtre de marionnettes dont la singularité formelle a bénéficié ainsi d'une visibilité et d'une reconnaissance liées en grande mesure aux mutations de la dramaturgie du théâtre d'acteurs, exprimées dans les écritures et les formes nouvelles qui ont transformé et enrichi le paysage théâtral dans son ensemble.

Cet article est né d'une interrogation qui repose sur un pré-supposé préalable, récurrent dans la recherche théâtrale lorsqu'il est question du répertoire du théâtre de marionnettes traditionnel ou contemporain et de sa dramaturgie, allant de l'absence d'une source textuelle énoncée en scène dans le spectacle

ou, si celui-ci existe, à une éventuelle spécificité typologique de son écriture qui soulève, entre autres, les questions suivantes: dans ce type de théâtre, sans acteur(s), et qui n'a pas la réputation d'appartenir au théâtre érudit sauf de rares exceptions, ni d'être fondé comme ce dernier sur une tradition littéraire du texte dramatique et de ses *grands auteurs*, que peut signifier le terme dramaturgie ? car si son emploi dépend de la présence d'un texte dramatique dans le sens traditionnel, n'est-il pas déplacé de l'associer ici à la marionnette dont les spectacles sont souvent improvisés, sans trace écrite? Devrait-on condamner son usage, peut-être abusif, hors de la littérature si, comme on le sait, l'adaptation était un procédé systématique dans ce théâtre le plus souvent anonyme ou sans auteur identifiable? ou ne devrait-on pas plutôt, à la lumière d'un usage moins classique du terme, considérer sa pertinence uniquement pour tout ce qui concernerait le spectacle en scène, les matériaux multiples, verbaux et non-verbaux, qui construisent la cohérence de l'objet théâtral dans sa dimension performative?

L'histoire du théâtre nous montre cependant que le texte est loin d'être le grand absent de cette forme de théâtre qui a inspiré l'écriture de répertoires par des auteurs également intéressés par le théâtre des acteurs, bien que cette partie de leur production reste souvent ignorée. Aujourd'hui comme dans le passé, ses caractéristiques inhabituelles, non canoniques, justifient que l'on s'y intéresse, car – comme nous tenterons de le montrer –, elles nous permettent, en raison de ce qui les distingue du répertoire construit et fixé par l'histoire du théâtre, d'avancer aujourd'hui vers une problématisation et un enrichissement du sens traditionnel du terme *dramaturgie* et de son emploi dans ce contexte performatif spécifique.

Nous proposons ainsi d'aller au-delà du consensus terminologique - admis pendant des décennies – qui réduisait l'usage du terme *dramaturgie* à l'écriture, c'est-à-dire à la structuration du sens du texte verbal écrit pour la scène et, à l'aide d'un *corpus* de textes du répertoire traditionnel encore actif, de considérer la dramaturgie comme une *fonction*, associée à la diversité des pratiques et des actions qui sont en rapport avec le texte, et qui le constituent en tant que tel. Cet article tentera ainsi de montrer l'utilité et la pertinence pour la recherche d'une compréhension plus large du concept de dramaturgie afin de répondre aux hésitations que pourrait susciter l'application de ce terme à la composante textuelle du théâtre marionnettique.

## Un corpus pour trois cas d'étude

Les analyses qui suivent ont été élaborées à partir des premiers résultats de travaux (publiés ou en cours) sur des répertoires du théâtre de marionnettes anciennes de la tradition portugaise, dont la composante textuelle – le *texte* du spectacle – est le reflet d'actions diverses ayant une signification ou une

portée dramaturgique, et qui participent à la production et à la réception de ces textes en vue de leur intégration dans le jeu, hors du modèle canonique établi pour les répertoires du théâtre d'acteur. Ici nous observerons, dans trois cas d'étude, comment certaines opérations visant la réception du texte contribuent, dans le premier cas analysé, à l'adapter pour la scène afin de l'intégrer à un contexte discursif nouveau; dans le second, à transformer un texte après son passage à la scène pour sa publication; et finalement, à créer du nouveau en reconstituant l'ancien.

Aborder la dramaturgie à propos de chacun de ces trois cas, à partir d'un élargissement de l'application pratique de ce concept, devrait permettre, d'une part, de prolonger l'approche de ces trois objets d'étude déjà connus des chercheurs (Barata 1985; Ferreira 2009; Zurbach 2007; Gil 1993) et, d'autre part, d'identifier le poids de la dimension historique du concept et de la fonction dramaturgique qui nous renvoient à la particularité circonstancielle de production ou de réception de chacun de ces textes.

Le premier cas est *l'Auto do Nascimento do Menino* des marionnettes des *Bonecos de Santo Aleixo* (BSA). Ce texte intègre le lot des pièces anciennes, véhicules de la transmission de la tradition théâtrale construite autour du thème biblique de la Nativité. Sur le thème médiéval de la célébration d'un rituel biblique qui est resté inchangé, on s'aperçoit que dans les années 1940-60, les marionnettistes des BSA ont actualisé le sens de la pièce en permettant au contexte historique et social de réception à ces dates d'intervenir de manière créatrice et critique dans le jeu de certains personnages. De plus, cette actualisation est restée inscrite dans le spectacle lors de sa dernière transmission dans les années 1980. La dramaturgie, dans ce cas, reflète une sorte de paradoxe traduit dans l'intention de préserver la mémoire d'une pratique culturelle séculaire, tout en acceptant néanmoins de la modifier intentionnellement afin de lui donner un nouveau sens, donc d'introduire une nouvelle intention ou orientation dramaturgique qui fait entrer l'objet théâtral dans la sphère d'autres domaines disciplinaires s'occupant, entre autres, de travaux sur l'identité et la mémoire.

Le deuxième est celui des pièces écrites dans la première moitié du XVIIIe par le dramaturge António José da Silva (1705-1739), dit Le Juif, pour être jouées au *Teatro do Bairro Alto*, à Lisbonne. Ces pièces introduisent un genre nouveau, celui de l'opéra, créé par l'auteur dans un contexte de renouveau de la dramaturgie nationale soumise à l'influence des sources du théâtre espagnol notamment, objet fréquent de réélaboration pour les scènes portugaises. L'intérêt de ce cas est dû au rôle joué par l'imprimeur-libraire Francisco Luis Ameno, ami et collaborateur littéraire du dramaturge, qui a réuni et publié ses pièces en 2 volumes en 1744, après la mort de António José da Silva, et a donc fixé les textes en vue d'une réception seconde, celle du public de lecteurs, clients de sa librairie, et de sa diffusion par les colporteurs. L'édition a joué un rôle capital dans ce cas, de sauvegarde des pièces écrites d'abord pour la scène, et aussi de leur fixation pour un nouveau cadre de réception, incluant la censure, les codes

littéraires en usage et le goût d'un public diversifié. Par la voie de l'impression en livre de ce qui était, à l'origine, matériel dramatique manuscrit pour la scène, la diffusion de ce répertoire pour la lecture a fait entrer celui-ci de plein droit dans le patrimoine littéraire d'une période déjà sensible à l'esprit illuministe.

Le troisième et dernier cas concerne le répertoire du théâtre de Dom Roberto, redevenu très actif depuis les dernières années du XXe siècle. L'un des spectacles inclus dans le répertoire ancien, mais dont ne subsistait que le titre, *O Saloio de Alcobaca*, a été reconstitué dans le cadre d'un projet d'investigation artistique mené à bon terme par un nouvel interprète à partir de la collaboration et de la mémoire vivante des spectateurs. Ce cas repose, comme le précédent, sur un geste apparemment paradoxal, où la création est fondée sur la conjugaison du sauvetage de l'*ancien* avec l'invention de nouvelles *routines*, élaborées sur un modèle dramaturgique qui, jusque-là, était réduit à une reproduction cristallisée, à l'identique, et sur une amplification du répertoire transmis. L'invention dramaturgique dans ce cas enrichit l'héritage commun aux interprètes en activité, et conserve la tradition en innovant.

## Dramaturgie des Bonecos de Santo Aleixo dans l'Auto médiéval de la Nativité: une dramaturgie du passé pour inclure le présent

En voie de disparition dans les années 1960, le répertoire du théâtre des Bonecos de Santo Aleixo a été sauvegardé à la fin des années 1980, grâce à l'action des institutions culturelles et locales qui, à cette date, ont su reconnaître la richesse exceptionnelle de ce patrimoine théâtral. Confiée aux acteurs de la compagnie professionnelle du Centro Dramático de Évora (CENDREV), cette forme ancienne de la marionnette au Portugal est aujourd'hui partie intégrante de sa programmation régulière, locale et internationale. Nous nous intéresserons ici en particulier au spectacle de l'*Auto do Nascimento do Menino*, ou plus précisément à des aspects relevant de sa dramaturgie qui sont autant d'indices de l'importance du contexte de réception d'un patrimoine artistique et culturel et de la dynamique de sa continuité.

Comme le reste du répertoire religieux ou profane des BSA, l'*Auto do Nascimento do Menino* est un spectacle complexe, qui réunit des moyens visuels, sonores et musicaux, associés à la (aux) voix des marionnettistes dans les scènes dialoguées, les chants et les récitatifs.

Il s'agit d'une pièce dont le thème, éminemment populaire, est lié à la tradition chrétienne de la célébration cyclique de la Nativité encore très présente dans la culture et l'art européens. (Badiou 2009; McCormick & Pratasick 2017). C'est le cas dans la région de l'Alentejo où on le retrouve dans la statuaire religieuse, l'artisanat des santons de Estremoz, et aussi dans certains rituels comme les «louanges [louvores]» chantées le soir de Noël (Pestana, 2001). Il

en va de même pour les acteurs professionnels de la compagnie du CENDREV, qui reprennent régulièrement l'*Auto da Natividade* dans leur programme pour les fêtes de fin d'année.

Dans cette pièce, les dialogues, le texte récité et le chant choral sont les éléments structurants de la dramaturgie du spectacle, ainsi que la musique jouée à la guitare (Giacometti 2000). Cette formule est reproduite dans l'édition du répertoire tel qu'il a été recueilli, transcrit et appris par les acteurs du CENDREV au moment de sa transmission par le dernier détenteur, Mestre Talhinhas, au début des années 1980.

Le spectacle commence par une scène emblématique que l'on trouve dans le récit biblique de l'Évangile selon Saint Luc, identifiable dans la didascalie et les répliques échangées entre les personnages:

*S. José entra atrás de Nossa Senhora “pejada” pela esquerda baixa. É uma melopeia meio recitada, meio cantada, acompanhada com harpejos de guitarra.*

### **S. JOSÉ**

É o vosso primo *Joséi*  
E a sua esposa que vem  
E como *pejada éi*  
Pede abrigo e lhe convém.

### **VOZ**

É *nã* conheço *mê* primo  
Nem ê nesse parecer venho  
E ê *nã* quero desatinos  
Aos hóspedes que cá tenho!

Pour le passage à l'écrit de ces textes de transmission orale, les choix qui ont été faits par les éditeurs pour la transcription des dialogues signalent des traits linguistiques régionaux (italiques) appartenant au domaine de l'énonciation orale, qui ont été conservés à l'écrit (Seixas, 2007: 66-70). Ce choix est dû à l'intérêt des éditeurs pour l'importance, dans ce répertoire, à la matérialisation de la performativité de la voix (Zumthor 1974) en raison de ses implications dramaturgiques évidentes.

Après la sortie des personnages de Saint Joseph et de la Vierge Marie, le spectateur découvre, sur la scène, une composition statique montrant sous la forme d'un tableau, une *crèche-retable* avec les mêmes personnages accompagnés du nouveau-né \_ *le Menino* \_ qui composent la Sainte Famille:

*O Presépio. Nossa Senhora com o berço do menino no colo. S. José ao seu lado direito. Animais colocados ao pé. O cenário do fundo é o da figura de Deus com estrelas; o da esquerda, é o de estrelas; o da direita é a árvore de Jessé. O cartão da porta do Paraíso na frente das figuras. Sobe o pano.*

Nous entrons, à présent, dans la partie du texte qui est à l'origine des réflexions qui suivent, celle de l'Adoration des Bergers. Dans ce passage, on peut reconnaître les sources théâtrales médiévales de l'Office des Bergers (Jeanroy 1964:27-29) transmises par la tradition populaire des spectacles de Noël (Mandrou 1999).

À la suite de l'appel de l'Ange chanté par le Choeur accompagné à la guitare, «*[e]ntram os três pastorinhos*», nommés Maioral, Perna Gorda et Zagal, qui viennent adorer “o Deus Menino / Numas palhinhas deitado» et déposer leurs offrandes:

### **MAIORAL**

Ora ajoelha-te tu, Rodrigo.  
Ajoelha-te tu, *Xilvestre*,  
Dos borregos, um que lhe preste,  
Trago eu p'ra lhe ofertar.  
(...)

### **TODOS**

E vimos-lhe aqui trazer  
*Queijo, lête e ovos banos*  
(...)

### **MAIORAL**

E ajoelhem-se, cachopos, que havemos de ir beijar o menino.  
(...) *Ajoelham-se os três, em linha. O maioral levanta-se e avança devagar. Chega ao pé do menino, ajoelha-se, beija e volta para trás e diz para os outros:*

Cheira que rescende!  
(...)  
*Perna Gorda vai beijar o menino. Ajoelha.*

### **PERNA GORDA** (*Levanta-se e volta ao sítio*).

*Eh, rapajes, assente-le uma beijoca, memo no centro da minhoca.*

Dans ces extraits, le texte transcrit signale de nouvelles particularités de l'énonciation, liées à présent à une variante régionale du Nord du Portugal, qui sont mêlées à celles de la région de l'Alentejo, prédominantes du texte. Si les personnages des bergers donnent une dimension comique à la scène, notamment par l'ingénuité de leur dévotion et de leurs commentaires, celle-ci est redoublée par l'introduction des traits de prononciation qui les distinguent du reste des personnages, et leur prêtent une dimension caricaturale et satirique dont nous reparlerons plus loin.

La scène qui suit correspond à nouveau à la tradition du théâtre religieux médiéval, dans ce cas à l'Office des Rois Mages (Jeanroy, o.c.:31-33), qui narre l'arrivée des rois Belchior, Gaspar et Baltazar:



### **CORO**

Aí vêm os três *reises*  
Dos lados do Oriente  
Adorar o Deus Menino  
Nascido de puro ventre.

Après une courte scène de remise des offrandes, l'Ange termine la pièce en les conduisant vers la sortie:

### **ANJO** (*Solene*)

Belchior, Gaspar e Baltazar,  
Da parte do Altíssimo  
Aqui venho eu para vos encaminhar.

Nous venons de le voir: la pièce de l'*Auto do Nascimento do Menino* qui est représentée aujourd'hui telle qu'elle a été reçue par les marionnettistes actuels au moment de la dernière transmission du répertoire, présente des particularités performatives intégrées dans le jeu vocal des bergers qui les distinguent du reste des personnages en scène. Connoté d'une façon très prononcée par un accent particulier que l'on trouve au Nord du Portugal, le dialogue des bergers représente une actualisation comique, mais aussi critique du thème pastoral, non sans importance pour la dramaturgie de l'*Auto*. On le sait, depuis la farce médiévale, au théâtre, la dramaturgie du rire est souvent ambiguë, et elle peut être lue, dans cet *Auto*, comme la "face visible du désespoir" dont parle Henri Rey-Flaud (1980:93).

En effet, la comicité des bergers nous renvoie, dans une version joyeuse et satirique, à une problématique sociale liée aux conditions de vie et de travail extrêmement difficiles des travailleurs de la communauté rurale alentejana dans la première moitié du XXe siècle. Elle est à la fois comique et politique, car la variante linguistique qui les identifie par une différence dissonante sur l'ensemble des textes dialogués, sous la forme d'une sorte d'imitation ou de copie comique d'un accent régional spécifique, correspond à une moquerie liée à un épisode historique et social très précis de la région alentejana.

Il s'agit d'un phénomène documenté historiquement (Almeida 2002) de migration temporaire interne de population dont on trouve des traces depuis le XVIIe jusqu'à la modernité et finira par disparaître à la fin des années 1950. Afin de résoudre le manque de main-d'oeuvre pour les moissons, notamment au moment de la "campagne du blé" entre 1930 et 1940, les latifundiaires de l'Alentejo faisaient appel à des saisonniers, provenant en majorité du Nord du Portugal qui, en acceptant des salaires très bas, représentaient une source de conflit avec les ouvriers agricoles locaux, engagés fréquemment dans des grèves salariales. La signalisation de ces "étrangers" dans le texte de l'*Auto* est un motif que l'on retrouve dans la production littéraire néo-réaliste d'un grand

nombre de romanciers à la même époque, comme Saramago, Manuel da Fonseca, Urbano Tavares Rodrigues ou Fernando Namora. Pauvres et mal-aimés, ces migrants sont désignés par moquerie du nom de *ratinhos* (Almeida, 2002).

La dramaturgie de l'*Auto* articule, ainsi, la création artistique, domaine de la fiction, à l'Histoire dont elle appréhende des événements agoniques ayant retenu l'attention de la communauté. Cette caricature du parler des bergers est plus qu'un détail du jeu, car elle introduit dans la dramaturgie du comique de farce liée au personnage profane du berger un geste identitaire qui est aussi devenu le fondement d'une dramaturgie de la *mémoire* vivante d'une communauté.

## Dramaturgie(s) des opéras de António José da Silva: une dramaturgie de la scène et une dramaturgie de la lecture

Dans ce deuxième cas d'étude, centré sur la dramaturgie des pièces du dramaturge António José da Silva (1705-1739) jouées à Lisbonne dans la première moitié du XVIIIe, nous aborderons une situation historique particulière concernant le traitement d'un répertoire de théâtre *hors* de la scène, inscrit dans une sorte de *triangulation* courante au XVIIe et au XVIIIe, à savoir celle qui articule trois intervenants dans le domaine du livre et de la lecture, assumant chacun un rôle ou une fonction spécifique: l'imprimeur-libraire Francisco Luis Ameno (1713-1793); le dramaturge et auteur António José da Silva et un public-spectateur des théâtres de Lisbonne devenant lecteur.

De quel répertoire et de quelle dramaturgie s'agit-il ? qualifiées par Barata comme « sommet de la dramaturgie portugaise » (2000 :13), sorte d'opéras, les pièces de António José da Silva ont connu un grand succès à partir de 1732 dans les théâtres du quartier du Bairro Alto, fréquentés par l'aristocratie et par un public éclairé, notamment celui du Comte de Soure, à tel point qu'elles circulaient sous la forme de feuilles volantes après les représentations. Écrites pour la scène baroque, elles adoptent une dramaturgie de compromis, alimentée par de nombreux modèles théâtraux connus au Portugal à cette époque, dont elles retiennent surtout celui de l'opéra. En effet le dramaturge écrit pour un spectacle d'acteurs, de chanteurs et de *bonifrates*, nom donné à de grandes marionnettes articulées qui interprètent les textes à côté des comédiens et des chanteurs qui se partageaient les dialogues, les récitatifs et les airs chantés sur des partitions de António Teixeira.

Dans un contexte de grande vitalité de la vie théâtrale et éditoriale, ces pièces seront réunies et publiées à titre posthume, dans une version *parfaite* de ces écrits d'un auteur connu qui circulaient déjà dans les feuilles volantes déjà citées, et introduites a posteriori dans le commerce du livre pour «renouveler le plaisir de les lire et de les recréer» pour des lecteurs, spectateurs ou non de leur exhibition initiale en scène.

De quelle perfection s'agit-il? Il est intéressant de noter que cette œuvre théâtrale qui est donnée à lire en tant que livre, porte les traces de sa nature générique d'origine, celle d'avoir été pensée comme texte pour le théâtre, et ceci grâce à l'éditeur Ameno et à la manière dont il est intervenu sur les textes eux-mêmes. Associé à la direction en tant qu'impresario et à la production de ce théâtre de *bonifrates* au Bairro Alto où travaillait la compagnie de da Silva (Barata 1985 :183-184), Ameno se présente comme *remendón* ou adaptateur et apporte des retouches aux textes manuscrits de son ami dont il est devenu le légataire.

Ainsi, la publication de 1744 a dû être produite en partant du texte joué, mais étant destinée, à présent, à un contexte sans la scène, celui de la réception par la lecture du texte fixé par l'écrit, certains dispositifs typographiques réduisent, semble-t-il, la distance entre un texte pour la scène et un texte imprimé. Ainsi, les didascalies (*rubricas cénicas*) qui, dans le texte manuscrit, sont de véritables indications concrètes et précises de mise en scène, sont éliminées dans le texte imprimé. Dans les cas de *Esopaida et Anfitrião ou Jupiter* étudiés par Barata (1979 :30-49), la comparaison entre les manuscrits qui ont servi de canevas pour le spectacle et les textes imprimés de 1744 montre cette différence importante, à l'instar d'autres changements, comme l'effacement des caractéristiques socio-professionnelles des personnages : un personnage est désigné par *HOMEM* alors qu'il était un *TENDEIRO*; de même entre *MULHER* et *COUVEIRA* ou *PRIMEIRO HOMEM* et *SOLDADO PRIMEIRO* ou encore *SEGUNDO HOMEM* et *SOLDADO SEGUNDO*. Si la divulgation littéraire a pu être la cause de changements dans le langage des personnages, objet d'un polissage systématique (Barata, *ibid.*), la censure qui sévissait à cette époque a pu, elle aussi, avoir eu cet effet de moralisation et neutralisation du texte.

Le théâtre de António José da Silva – tel qu'il nous apparaît dans les textes parvenus jusqu'à nous – révèle des choix d'écriture – de dramaturgie – qui expriment les rapports entre le code littéraire baroque de la scène, articulé avec les modalités de la rencontre entre l'écrivain et ses publics successifs, comprenant les spectateurs et les lecteurs communs ou érudits. Et il faudrait ajouter avec l'éditeur lui-même, un érudit cultivé, lui-même dramaturge et traducteur des réformateurs du théâtre comme les italiens Metastasio et Goldoni dont il souscrit la défense d'un nouveau modèle littéraire, contre le divorce entre poésie et musique et pour un retour aux sources classiques, comme les Arcades.

## Dramaturgie du théâtre de Dom Roberto : créer à l'identique pour recréer du passé

Le répertoire du théâtre de Dom Roberto est, sur ces trois cas d'étude, celui qui traditionnellement, est le plus éloigné des travaux érudits sur le théâtre des acteurs et, lorsque ceux-ci existent, sur celui de la marionnette. Sur le passé de cette forme de théâtre de marionnette à gaine, signalons cependant une

anthologie de textes du journaliste et marionnettiste Humberto Delgado, publiée par le Museu da Marioneta de Lisbonne, qui révèlent l'importance et la vitalité du Dom Roberto entre le XIXe et le milieu du XXe siècle, date d'une période de déclin qui se terminera à partir des années 1980-90 dans le contexte d'un renouveau de la vie théâtrale après le changement de régime en 1974.

Pour connaître ce théâtre, les archives les plus importantes sont les spectacles vivants que de nouveaux robertistes formés par les Maîtres à la fin du XXe siècle ont appris à jouer, en reprenant les quelques pièces encore connues dont les textes leur avaient été transmis oralement. Nous savons néanmoins que le répertoire des pièces jouées dans le passé était relativement vaste et traitait des thèmes divers, afin de répondre à l'attente d'un public assidu et d'alimenter la diversité de l'offre des artistes dont la survie économique dépendait du succès des spectacles. Le relevé par Henrique Delgado (*supra*) pour le XXe siècle, établit une liste des œuvres dont ne restent plus que les titres. Le manque de pièces nouvelles et la stagnation du répertoire à partir des années 1970, dont certains titres n'étaient plus joués, a entraîné la perte progressive des pièces elles-mêmes, tombées dans l'oubli. Transmis oralement, sur l'ensemble du *corpus* des pièces connues, seul le texte des dialogues de *Rosa e os três namorados* a fait l'objet d'une transcription et d'une publication dans la collection des textes issus de la tradition populaire portugaise et réunis par l'anthropologue Azinhal Abelho (1973: 239-247). Dans le même volume, on trouve également une version du *Passo do Barbeiro atribuído aux Bonecos de Santo Aleixo* (218-224).

Mais l'augmentation significative des nouveaux interprètes et la reconnaissance de ce théâtre ont eu un effet bénéfique, notamment sur la fixation des pièces traditionnelles qui leur ont été transmises par les Maîtres. Actuellement celles-ci sont jouées régulièrement, notamment *O Barbeiro et A Tourada*, les plus appréciées par le public contemporain, ainsi que des créations qui cherchent à renouveler le répertoire à partir du même modèle dramaturgique comme par exemple, la compagnie *Valdevinos*, auteur de pièces originales: *O Pescador et O Moleiro e o Burro*, selon une conception dynamique de défense d'un héritage théâtral conçu comme musée vivant. Nous verrons cet intérêt pour un renouvellement du répertoire dans le cas d'étude présenté plus loin.

Comment caractériser ce répertoire de pièces? Ses caractéristiques textuelles, telles qu'elles se révèlent dans le jeu des spectacles, l'apparentent davantage à des formes que l'on pourrait désigner comme paralittéraires ou parathéâtrales dans ce cas.

Clairement structurés à partir d'une forme médiévale, celle de la farce, stabilisée autour du motif de la tromperie, avec des dialogues élémentaires élaborés selon le modèle du numéro satirique, les spectacles font une grande place à l'improvisation, soit dans l'échange verbal avec le public, soit dans les mouvements de la marionnette, dans tous les sens, vertical ou horizontal, à

l'intérieur de l'espace délimité par le cadre de scène, mais aussi en transgressant la convention, hors du castelet lui-même. Dessinée à larges traits qui soulignent le comique burlesque des personnages et des situations, rappelant l'esthétique du dessin animé, la composante performative domine l'action. Délibérément traité de façon non-réaliste, le jeu extrêmement rapide des marionnettes, est matérialisé dans des mouvements ininterrompus sur un fond sonore adapté au style de représentation de l'ensemble, à la fois très joyeux et non moins caricatural et satirique.

Avec ces données il semble difficile de parler véritablement de textes théâtraux dans le sens littéraire. Courant de droite à gauche ou de haut en bas, sous la scène ou en l'air, la marionnette de *Dom Roberto* développe une sorte de chorégraphie d'actions sur un rythme frénétique, ponctué par des sons ou des bruits qui passent du cri et du chant à tue-tête aux pleurs déchirants et aux rires exagérés des personnages. Leur parole, le plus souvent réduite à l'onomatopée, suit une énonciation et une diction chantée et musicale caractéristique, associée à l'usage de la *pratique* en aluminium, placée sous le palais dans la bouche du marionnettiste. Cet objet amplifie ou modifie la voix, la rendant plus aiguë ou plus nasalisée, et modifie les mots, souvent incompréhensibles en raison de l'amplification du son R qui, dans le cas de *Dom Roberto* ponctue le dialogue, en raison des interpellations constantes du personnage par son nom.

Le ton de la farce est associé également à un accessoire omniprésent dans toutes les pièces, indispensable dans les scènes de tromperie ou de vengeance: un bâton qui peut servir à battre les représentants ou les symboles d'un pouvoir – comme le policier ou même le Diable et la Mort –; essentiel à la dramaturgie de *Dom Roberto*, il n'échappait pas à la censure. Dans la panoplie des «instruments de combat» des personnages, on trouve aussi la simple poêle ou la casserole, le balais, le couteau de cuisine ou le coutelas monstrueux. Plus grands que les personnages, les accessoires sont disproportionnés et créent une image insolite d'un monde où les émotions, les joies et les peurs sont amplifiées et défigurées, à la façon du Grand-Guignol (Pierron 1999) ou de Pulcinella (Plassard 2014). Coups de bâton et « coups de boule » sont les ingrédients du spectacle, pouvant conduire à des actes violents normalement censurables hors du théâtre.

Les thèmes des pièces sont connotés par la nature irrévérente du langage des personnages qui est une constante dans les disputes entre le protagoniste et ses compères, et par la transgression de la norme sociale reflétée dans la violence des agressions physiques et verbales envers et contre le pouvoir ou les autorités. Sans oublier une dimension érotique et scatologique dans le jeu qui met en évidence la matérialité du corps, soulignée par l'action, comme dans le *Barbeiro diabólico*, une pièce dominée par la cruauté sanguinaire d'un barbier sadique, dont la scène la plus célèbre est celle du lavage du visage du

client, Dom Roberto, avec une couche sale de bébé ou encore l'usage d'excréments d'animaux pour cicatrifier des blessures causées par le rasoir. Les relations sociales exposées dans l'intrigue des pièces reproduisent la hiérarchie traditionnelle d'une société bourgeoise, à la ressemblance des comédies de mœurs de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, mettant à mal l'hypocrisie de toute autorité. Dans la pièce *Rosa e os três namorados*, ce sont ces relations qui structurent l'action élaborée à partir du couple des patrons et de leur domestique Rosa, dont les affaires amoureuses clandestines provoquent le chaos et le plus grand désordre. Dans la transcription faite par Azinhal Abelho (1973:239), la première scène montre dès les premières répliques des traits de comportement fortement prévisibles, qui manifestent des jeux de pouvoir confortés par une vision conservatrice des relations entre les classes et les sexes.

Ainsi, Rosa voit dans la sortie de ses patrons une opportunité pour un moment appréciable de désobéissance et de paresseux farniente:

*Agora é que é bom. Os patrões foram-se embora. Vou fazer uma xícara de chá e toca a dormir.*

La rapidité de la suite de l'action, sans temps psychologique ni arrêt inutile étant donné la typification des personnages, est évidente dans tout le texte, favorable à l'efficacité d'une intrigue élémentaire: comme le titre l'indique, Rosa a trois prétendants, un humble cordonnier, un orfèvre et un brésilien, mais elle annonce qu'elle n'épousera que le plus riche, le brésilien du pays mythique de l'or et des émigrants aux grandes fortunes.

L'entrée du cordonnier permet de nombreux numéros comiques autour de jeux de scène associés à la thématique érotico-sexuelle du rendez-vous amoureux, à l'aide ici d'un accessoire essentiel, le lit, et d'un drap couvrant et découvrant les sauts du couple dans le lit. Ils seront interrompus par l'arrivée du second prétendant, qui donne lieu à la scène classique de l'amant caché dans l'armoire, avec le redoublement comique provoqué par la répétition de la même interruption par le troisième prétendant. Après quelques péripéties, le jeu continue jusqu'à la scène attendue de bataille généralisée, applaudie par le public. Au lieu de rétablir l'ordre, le retour des patrons et l'arrivée du gardien de nuit finissent par introduire une bagarre monumentale qui termine la pièce au grand plaisir du public: *Le cordonnier et l'orfèvre profitent de l'occasion pour rosser l'agent de police. En un éclair, ils sont tous pris dans la bagarre, et se battent entre eux.*

Cette pièce est un exemple du modèle dramaturgique qui définit ce répertoire: la pièce vit des ressorts comiques de la dramaturgie de la farce, avec des personnages-type caricaturaux et des actions cathartiques et transporte, tout comme le *Barbeiro Diabólico*, le plaisir et la gaieté qui naissent, aujourd'hui comme dans le passé, de la représentation d'une joyeuse déstabilisation de l'ordre moral et des interdits corporels, de la scatologie et du sexe, si frénétiquement ignorés par la vitalité endiablée des petites marionnettes. De

la farce, le théâtre de *Dom Roberto* a retenu l'irrévérence osée qui continue à séduire et à attirer son public.

C'est une des raisons qui, sans parler de l'intérêt culturel qui soutient ce geste, a motivé la décision prise par le robertiste José Gil de reconstruire une des pièces à partir du seul élément encore connu, son titre: *O Saloio de Alcobaca*, intégré à présent dans le répertoire de sa compagnie. L'action en partie reconstruite et recréée/inventée par Gil, repose sur le conflit, habituel dans la farce, entre le protagoniste – un paysan astucieux et menteur qui se rend au marché à Lisbonne pour vendre ses produits – et ses adversaires à propos d'une rivalité amoureuse et d'argent, mais se terminant avec le mariage des amoureux. Gil lui-même explique que la recomposition de la pièce a été faite à partir de plusieurs sources qui lui ont permis d'élaborer une intrigue cohérente avec son modèle, notamment les scènes de coups de bâton – ainsi que des traits personnels. Un trait curieux dans le paratexte: Gil parle de son rôle en tant qu'auteur plus ou moins clandestin d'un texte que le public reçoit comme faisant partie du répertoire ancien de ce théâtre (2013 :43) *comme si l'héritage avait été complété en inscrivant un texte nouveau, mais pouvant être pris pour un texte ancien aux yeux des spectateurs, inclus dans la même série et moulé dans la même forme que les numéros transmis par les Maîtres.*

La dramaturgie du théâtre de marionnettes anciennes est un chantier qui mérite d'être ouvert, que ce soit pour ses textes, quelle que soit leur valeur, littéraire ou non, ou que ce soit pour les pistes ouvertes à la recherche par la variété et la multiplicité des questions qu'elle nous pose. Sorte de production hors-normes ou marginale, qui accueille les extrêmes – un texte d'un dramaturge érudit du XVIIIe inventant une nouvelle forme d'opéra ou des textes anonymes où la parole est réduite à sa plus pauvre expression langagière –, le texte des répertoires que nous avons vus sont bien des textes de théâtre, publiables et publiés, de tradition écrite et orale, qui existent surtout de par leur indiscutable valeur performative. Mue par la vitalité paradoxale de la matière inerte des objets, portée par la théâtralité du jeu des *bonecos* ou des *bonifrates*, la dramaturgie du théâtre de marionnettes nous conduit au cœur des possibilités de renouveau de la recherche en théâtre. Il suffira d'être à son écoute.

## Bibliographie

ABELHO, A. *Teatro Popular Português*. Braga: Editora Pax, 1973.

ALMEIDA, M. A. «Ratinho». In Madureira, Nuno Luís (coord.). *História do Trabalho e das Ocupações*, vol. III. Oeiras, Celta Editora, 2002, pp.247-252.

M. BADIOU, M.«Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real». In

Cornejo, Francisco J. (dir.). Actas do Simposio de San Sebastian de 2016, *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América* [edição digital], UNIMA, 2017.

BARATA, J. OLIVEIRA. « Préface » In: Pierre Léglise-Costa (dir.). *António José da Silva, « O Judeu », (dit « Le Juif »)*. Montpellier : Maison Antoine Vitez, 2000, pp. 9-20.

\_\_\_\_\_. *António José da Silva, criação e realidade*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2 vols, 1985.

\_\_\_\_\_. Introdução, in *António José da Silva. Esopaida ou vida de Ésope*. Coimbra : Imprensa de Coimbra, 1979: 7-96.

FERREIRA, J. A. “Les Marionnettes du Bairro Alto”. In : *Puck* 16 (2009): 58-60.

GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Bonecos de Santo Aleixo*, vol.2 (CD). Lisboa: Strauss Portugalsom, 2000.

GIL, José. *Teatro Dom Roberto: O teatro tradicional itinerante português de marionetas*. Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta de Lisboa, 1993.

JEANROY, A. *Le Théâtre religieux en France du onzième siècle au treizième siècle*. Paris: Éditions De Boccard, 1964.

JURKOWSKI, H. *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de Littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 1991.

MCCORMICK, J. & PRATASIK, B. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie – Os Bonecos de Santo Aleixo e a tradição do teatro de presépio. *Adágio*. Évora. n.º 18, 1998, pp.52-65.

PAVIS, P. «Dramaturgie et postdramaturgie.» *Critical Stages* 2014.6 : 197-207.

PIERRON, Agnès (ed.). *Le Grand Guignol: le théâtre des peurs de la Belle-Époque*. Robert Laffont, 1999.

PLASSARD, D. (dir.). *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*. Milano : Silvana Editoriale, 2014.

*Revue Puck*, Les marionnettes et l'opéra, n.º16, 2009



REY-FLAUD, H. *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris : PUF, 1980

RIBEIRO, Rute; DELGADO, Henrique. *Contributos para a história da marioneta em Portugal*. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC, 2011.

SEIXAS, P. « Os Bonecos de Santo Aleixo e o dialecto alentejano ». In Zurbach, C. (coord.). *Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora, 2007, pp. 66-70.

ZURBACH, C., FERREIRA J.A., SEIXAS, P. (coord.). *Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora, 2007.