



**HAL**  
open science

# La mémoire de la marionnette : des incursions de personnages traditionnels dans des écritures contemporaines

Francesca Di Fazio

► **To cite this version:**

Francesca Di Fazio. La mémoire de la marionnette : des incursions de personnages traditionnels dans des écritures contemporaines. 1er Colloque international PuppetPlays : l'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e-21e siècles), PuppetPlays; Université Paul-Valéry Montpellier 3, Oct 2021, Montpellier, France. 10.34847/nkl.e0ec8011 . hal-04479657

**HAL Id: hal-04479657**

**<https://hal.science/hal-04479657>**

Submitted on 27 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La mémoire de la marionnette : des incursions de personnages traditionnels dans les écritures contemporaines

Que se passe-t-il lorsqu'un personnage typique du théâtre de marionnettes s'empare de la plume d'un auteur contemporain ? Cette question, qui peut sembler un peu provocante, vise à souligner le fait que lorsqu'une marionnette passe au premier plan du texte théâtral, elle s'impose comme le centre de toute action dramatique. La marionnette peut être maintenue dans son propre environnement (les routines typiques, le jeu avec d'autres personnages qui l'accompagnent habituellement), ou bien elle peut être insérée dans des contextes inhabituels, modernes ou peu fréquents du point de vue de la dramaturgie.

Le corpus que je vais analyser comprend des textes mettant en scène des éléments empruntés à la tradition : le personnage de Polichinelle (*La Chpocalypse* par Gérard Lépinois<sup>1</sup>), un autre dont le protagoniste est Arlecchino (*Macbeth all'improvviso* par Gigio Brunello et Gyula Molnár<sup>2</sup>); et enfin une histoire ancienne, souvent mise en scène dans les castelets du nord de l'Italie, qui se prête à la conception d'un nouveau héros tragique (*La iena di San Giorgio* par Guido Ceronetti<sup>3</sup>). Il s'agit donc, chaque fois, d'une présence réactualisée, qui se coule dans des écritures dramatiques qui présentent différents aspects de la modernité (le métathéâtre chez Brunello et Molnár, le tragique antihéroïque chez Ceronetti, l'écriture de plateau organisée en séquences chez Lépinois), mais qui conservent en elles, bien enracinée, la mémoire de la marionnette qu'elles choisissent d'utiliser.

Gérard Lépinois est un auteur français qui a beaucoup collaboré avec des marionnettistes (notamment Dominique Houdart et Jeanne Heuclin, mais aussi Alain Recoing, pour lequel il a écrit *La Chpocalypse*). Dans *La Chpocalypse*, Polichinelle est reconnaissable sans équivoque, et il y apparaît avec ses traits les plus sinistres et violents. Ces traits rappellent son cousin anglais Punch, qu'Antoine Vitez avait défini comme "incarnation du mal absolu, du mal joyeux"<sup>4</sup>. Dans le texte de Lépinois, Polichinelle mange, fait l'amour et tue. Sa propension au meurtre s'étend d'ailleurs à tous les personnages : lorsque deux personnages sont sur scène ensemble, l'un d'eux finit par tuer

---

<sup>1</sup> Gérard LÉPINOIS, *La Chpocalypse*, texte inédit, 1991. Tapuscrit conservé à l'Institut Internationale de la Marionette de Charleville-Mézières.

<sup>2</sup> Paru dans Gigio BRUNELLO, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, De Bastiani Editore, Vittorio Veneto, 2018. Première édition : Gigio BRUNELLO, Gyula MOLNÁR, *Macbeth all'improvviso*, Edizioni Junior, Reggio Emilia, 2003.

<sup>3</sup> Guido CERONETTI, *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>4</sup> Antoine VITEZ, texte du programme de *La Ballade de Mister Punch* (1976)

l'autre. Tous les morts vont finir au pied du castelet, dans un trou obscur et troublant qui s'affirme sur la scène à travers une présence olfactive : les personnages sentent et reniflent la puanteur qui vient de là en bas. Dans le texte, il y a plusieurs personnages qui accompagnent traditionnellement Polichinelle (le gendarme, le chien Toby, le crocodile...), et d'autres plus inhabituels (Joe le clown, le cheval Toby...), mais le personnage central, en plus de Polichinelle, est celui de la Mère Gigogne. Accroupie sur la scène, entourée de sa robe volumineuse, c'est de sous sa jupe que tous les personnages naissent « à la scène » (tous sauf Polichinelle et Potence, qui entrent normalement en scène). Mère Gigogne est la mère, la génitrice, mais en même temps c'est elle qui, à la fin de la pièce, tue Polichinelle lors d'une lutte amoureuse et mortelle sous sa jupe. La mère Gigogne, symbole de la fertilité, est ici renversée en un monstre viscéralement inquiétant : restée seule sur scène, « face au public, elle soulève d'un coup sa robe. Son ventre est un énorme trou pourri. Puis elle laisse retomber sa robe et va se jeter dans le vide ». Il n'y a pas d'échappatoire à l'horreur. Celle qui donne la vie a le ventre pourri, ceux qui viennent au monde tombent dans le vide. Alors, que reste-t-il à faire ? Le texte se termine par cette image :

« Le montreur sort de son théâtre. Il va recouvrir le monceau de cadavres avec un pan de rideau rouge ».

Le rideau du théâtre est utilisé pour couvrir le tas de cadavres puants. Un élément réel du castelet, le tissu du rideau, est ainsi utilisé pour recouvrir ces restes qui proviennent de la fiction du spectacle. C'est le tissu de la réalité qui recouvre finalement la vision que l'on vient de voir, car cette vision n'est autre que la réalité elle-même. Le tas sur le sol est la preuve choquante de l'impossibilité d'échapper à la répétition incessante des anciennes pulsions, *éros* et *thanatos*. La figure de Polichinelle est donc utilisée pour montrer la dimension sauvage et funeste propre à la nature humaine. Mais ce n'est pas le seul aspect intéressant du texte de Lépinos : ici, les caractéristiques du personnage sont explorées dans une écriture de plateau aux traits postdramatiques. Du point de vue de la composition, le texte n'a plus rien d'un dialogue dramatique. Il s'agit d'une description d'actions, d'une didascalie incroyablement longue. C'est comme si la structure du théâtre de Polichinelle, souvent composée d'un montage de courtes scènes, était transposée par l'auteur sur le papier. Né d'une commande d'écriture par le marionnettiste Alain Recoing, il s'agit vraisemblablement d'un texte écrit en étroite collaboration avec le marionnettiste. Il se compose d'images, de descriptions de la vision scénique. Le texte raconte ce qui se passe devant les yeux du spectateur. Pourtant, il ne s'agit pas de simples indications, ni de notes de mise en scène : le soin avec lequel le texte est confectionné et le rythme concis et musical de la langue indiquent une opération d'écriture minutieuse. En lisant, le lecteur voit tout se réaliser devant lui : ce qui est écrit se matérialise grâce

à la parole. Le théâtre de marionnettes, sa description, prend ainsi possession de tout l'espace dramaturgique. Dans ce texte, l'écriture et le processus scénique sont en symbiose. Les mots décrivent les marionnettes dans leur évolution sur la scène, mais ils deviennent en même temps un instrument de manipulation sur le papier : ils manipulent le sens, pour faire advenir la vision.

Une autre possible configuration de la mémoire de la marionnette se présente lorsque les auteurs développent des nouvelles imaginations autour de personnages traditionnels. Plutôt que se contenter de les utiliser comme héros incorrects et provocateurs, ils réinterrogent leurs traits typiques.

Une telle remise en cause, poussée à l'extrême, apparaît dans l'œuvre du marionnettiste et auteur italien Gigio Brunello et de son collaborateur, le metteur en scène d'origine hongroise Gyula Molnár. Chez eux, la marionnette à gaine ne remplit plus seulement sa fonction la plus évidente, elle ne joue pas les gags auxquels le spectateur peut s'attendre. Les textes de Brunello, d'un point de vue dramatique, ont une architecture classique. Leur particularité réside dans le fait qu'ils sont peuplés de marionnettes qui font montre d'une personnalité propre, d'une individualité et, nous pourrions même dire, d'un libre arbitre qui transmet au spectateur – ainsi qu'au lecteur –, l'idée d'une autonomie du personnage. Souvent, elle s'exprime par des remontrances que font les marionnettes au marionnettiste, surtout en ce qui concerne la figure d'Arlecchino. Dans la pièce *Macbeth all'improvviso* [*Macbeth tout à coup*] on assiste à une véritable rébellion mise en place par la marionnette contre son manipulateur. Puisque le marionnettiste insiste pour lui faire jouer des rôles stéréotypés, Arlecchino décide de se rebeller et de jouer le *Macbeth* de Shakespeare à son insu. Le sujet de *Macbeth all'improvviso* est formé d'un mélange de différentes histoires. En ouverture du spectacle, le marionnettiste s'adresse au public en s'excusant de ne pas être prêt à mettre en scène la tragédie prévue pour ce soir-là, *Macbeth*, parce qu'il n'a pas fini de réaliser les têtes des marionnettes, les costumes et les décors. Il informe les spectateurs qu'à la place de la tragédie il mettra en scène une pièce inédite de Goldoni, *L'emigrante geloso* [*L'émigrant jaloux*] – qui est en fait un faux écrit par Brunello. Arlecchino se plaint beaucoup de la décision prise par le marionnettiste : il est fatigué de donner des coups de tête contre le cadre du castelet pour faire rire le public. (« Il veut que je donne tous ces coups de tête contre le castelet et que dise aïe, aïe est-ce que c'est une migraine ? Aïe, aïe, aïe »). Il accepte cependant « de faire ce qu'on lui demande » et la comédie goldonienne commence. Elle se déroule sans problème jusqu'au moment le plus pathétique, où Pantalone mourant demande à son serviteur Arlecchino de l'allonger sur le canapé afin qu'il puisse voir son fils partir... sauf que le canapé n'est pas là (les décors n'étant pas réalisés). Arlecchino perd

patience et se refuse de continuer à jouer son rôle dans la comédie : il veut jouer *Macbeth*, et il parvient à convaincre les autres marionnettes (Brighella, Balanzone, la marionnette Générique – la marionnette sans tête qui sert pour essayer les nouvelles têtes qui n'ont pas encore de costume – et Pantalone) de jouer la tragédie. À partir de ce moment, chaque marionnette interprète un personnage du *Macbeth*. Les plaisanteries qu'elles prononcent se mêlent avec les vers de la tragédie, qui sont fidèlement reproduits. Cependant, chaque marionnette conserve son accent régional et son costume, ce qui donne lieu à un décalage qui, en plus d'être comique, met en évidence que les marionnettes sont en train de jouer des personnages qui leur sont étrangers. L'intrigue shakespearienne subit ainsi une modification de nature métathéâtrale : l'assassinat du roi Duncan par Macbeth se confond avec le moment où le marionnettiste est blessé par Arlecchino, de même que le meurtre de Macbeth par Macduff correspond à la défaite d'Arlecchino, l'insurgé, face à Pantalone, le vengeur du roi-marionnettiste. Quand il est tué, ce n'est pas Macbeth, mais Arlecchino qui meurt. Arlecchino est tué parce qu'il a oublié son identité et, surtout, les limites qu'elle lui impose. Se rebellant contre la volonté du marionnettiste, Arlecchino refuse les gags (traditionnels) des marionnettes : c'est la limite qu'il a franchie. Il n'est pas question ici que la marionnette réapparaisse de manière irréaliste après un combat mortel à coups de bâton. Arlecchino meurt, l'ordre semble être rétabli, mais la chemise ensanglantée du marionnettiste sortant du castelet, sans son bras, à la fin du spectacle, indique que quelque chose a changé. La tragédie en cours n'est pas seulement celle du texte de Shakespeare, mais aussi une autre qui se déroule en miroir par rapport à elle, et dont les protagonistes sont les marionnettes elles-mêmes. Par l'immédiateté propre aux marionnettes à gaine, dans les pièces de Brunello l'objet inanimé prend effectivement la place de celui qui le manœuvre, en devenant un sujet doué d'une volonté propre. L'auteur donne de la profondeur à ces personnages qui restent généralement aplatis dans leur rôle stéréotypé, il les vivifie en inventant pour chacun d'eux des histoires, des biographies, des problèmes, des désirs.

C'est un tout autre type d'intervention de la mémoire de la marionnette qu'on trouve dans le texte *La iena di San Giorgio* [*La hyène de Saint Georges*], écrit dans les années soixante-dix par Guido Ceronetti. Il s'agit d'un auteur et poète italien qui a créé, avec Erica Tedeschi, un théâtre de marionnettes à fils, le *Teatro dei Sensibili*, auquel assistaient certaines des personnalités les plus importantes de la culture italienne de l'époque, d'Eugenio Montale à Federico Fellini. Le héros inventé par Ceronetti, Barnaba Caccú, s'inspire de la figure légendaire de la *Iena di San Giorgio*, un boucher meurtrier qui fabriquait des saucisses avec la chair de ses victimes, des jeunes femmes. Ce personnage apparaît dans de nombreux textes joués dans les castelets du nord de l'Italie entre la

fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>. Ceronetti lui-même, alors qu'il était enfant, avait vu une version de la *Iena di San Giorgio* par le marionnettiste Gualberto Niemen, dont le texte a été publié en 1999.<sup>5</sup> Dans le texte de Niemen, le boucher est un personnage presque secondaire, qui n'apparaît que dans quelques lignes, puisque le point central de la pièce était son élimination, la défaite du mal et le triomphe du bien. En revanche, le protagoniste inventé par Ceronetti incarne bien, lui, les aspects impressionnants et infernaux de la légende populaire. Barnaba Caccù n'est plus un criminel sans consistance à éliminer rapidement, mais un anti-héros confronté au destin tragique, et absurde, de ne pas être reconnu comme criminel alors qu'il professe le plaisir qu'il éprouve à tuer des jeunes filles. La reconnaissance de son identité lui est refusée plus d'une fois : par un curé, par un juge et par le roi d'Italie lui-même. Ce n'est que par sa femme Angiolina qu'il est reconnu, mais sans l'effet escompté : aucun étonnement, aucun choc. Pourquoi n'est-il pas reconnu ? Pourquoi personne ne veut le reconnaître ou, quand ils le font, n'ont-ils pas peur ? Il faut remonter au début du texte pour le comprendre, où un personnage appelé Michelino, surnommé le « prophète vagabond », raconte que la hyène est dans toutes les maisons, dans tous les esprits, parce que tous sont « pourris par les péchés ». Face au mal qui est en eux, la réaction de tous les personnages est donc de fermer les yeux, de s'aveugler avant même de découvrir la vérité. C'est le vrai sens tragique du texte de Ceronetti, ainsi que celui véhiculé par le personnage de Caccù. Il voudrait accéder au statut d'héroïsme par sa méchanceté, mais au contraire il se retrouve méconnu, ignoré :

La tragédie dissimulée dans la marionnette, emblème de la liberté refusée à l'homme par ceux qui en tiennent les ficelles, est placée sous les yeux de tous, révélée comme essentielle par le boucher-artiste qui ne pourra jamais prononcer son *qualis artifex pereo* [quel artiste périt avec moi].<sup>6</sup>

Déplacée du théâtre plus léger des marionnettes à gaine, *La Iena* de Ceronetti arrive dans le castelet des marionnettes à fils, où la nature tragique de l'être humain se caractérise par la privation de la liberté. Barnaba Caccù, être humain sous forme de marionnette, est à la fois victime et auteur d'un tourbillon de violence, dont il ne peut même pas tirer une ombre de grandeur. Chez Ceronetti, le coupable n'est pas exécuté (comme il l'était chez Niemen), le mal n'est pas éradiqué alors même qu'il crie pour être remarqué, sans succès. L'intention moralisatrice du texte ancien devient, à l'époque contemporaine, une dénonciation et une exaltation, en même temps, du mal, de sa présence nécessaire. Dénonciation, car les cris de Michelino, le prophète vagabond, résonnent tout au long de la pièce (tous les personnages sont effectivement « pourris par les péchés »). Exaltation,

---

<sup>5</sup> Gualberto NIEMEN, *La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

<sup>6</sup> Guido CERONETTI, préface à *La iena di San Giorgio. op.cit.*, p. V. "Il tragico celato nella marionetta, emblema della libertà negata all'uomo da chi ne tiene i fili, è dal macellaio-artista che non potrà mai pronunciare il suo *qualis artifex pereo*, messo sotto gli occhi di tutti, rivelato essenziale". (Notre trad.)

parce que Barnaba Caccú voudrait être l'expression d'une dimension plus grande, anormale, et qu'au lieu de cela il se trouve ignoré ou pris pour un fou. Et pourtant, il ne se rend pas compte qu'il est grand, précisément parce que le mécanisme de la négation agit sur lui : il ne doit pas être reconnu, on ne doit pas lui prêter attention, et s'il vient à être vu, il faut faire semblant de ne pas le voir, il faut le jeter en marge, l'écarter.

À partir des textes brièvement analysés, on peut dès lors tenter d'évoquer les différentes configurations que la mémoire de la marionnette peut faire naître dans l'écriture contemporaine. Pourtant, elles ne sont pas à considérer comme des catégories rigides mais plutôt comme des lignes directrices permettant d'en mettre en évidence les différents aspects. On pourrait appeler la première de ces configurations « accentuation de la nature terrible de la marionnette » : les traits les plus violents et sinistres des marionnettes sont mis en évidence et utilisés pour refléter des aspects obscurs de l'âme humaine ; dans ce cas, la marionnette est souvent le protagoniste d'une tragédie dont elle est le principal déclencheur (comme dans *La Iena di San Giorgio*, mais aussi en *Macbeth all'improvviso* et dans *La Chpocalypse*). Je parlerais en second lieu d'« actualisation de l'écriture de la marionnette » lorsque le personnage et les scènes typiques dont il est le protagoniste conservent leurs caractéristiques, mais sont utilisés dans des contextes dramatiques différents, par exemple lorsqu'ils sont insérés dans une dramaturgie aux traits contemporains (*La Chpocalypse*). Ensuite, on pourrait définir la troisième configuration comme une « mise en question de la marionnette », lorsqu'elle conserve ses aspects typiques mais que ceux-ci sont remis en cause, réinterrogés afin d'en dégager de nouvelles significations et représentations (*Macbeth all'improvviso*).

Si le corpus de textes analysés devait être élargi, il serait vraisemblablement possible d'augmenter les possibilités envisagées jusqu'à présent. Il existe par exemple des textes qui mettent en œuvre une « valorisation de la dimension actuelle » de la marionnette. Ainsi, dans un texte de Patrick Boman, *Polichinelle couronné*, le personnage est placé à notre époque et représente un instrument pour parler de l'actualité, des problèmes liés au présent. La mémoire de la marionnette donne ainsi lieu à des figurations qui agissent sur la page écrite ainsi que sur la scène, et c'est avec vivacité, ténacité et effronterie qu'elle fait irruption dans le jeu de la dramaturgie contemporaine pour y laisser sa trace.