



HAL
open science

Des formes "post-traditionnelles" : une hypothèse sur la production dramatique contemporaine des marionnettistes italiens

Francesca Di Fazio

► To cite this version:

Francesca Di Fazio. Des formes "post-traditionnelles" : une hypothèse sur la production dramatique contemporaine des marionnettistes italiens. 2ème Colloque international PuppetPlays: Portrait du marionnettiste en auteur, PuppetPlays; Université Paul-Valéry Montpellier 3, May 2023, Montpellier, France. 10.34847/nkl.8ebe84j3 . hal-04479705

HAL Id: hal-04479705

<https://hal.science/hal-04479705>

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.

Des formes « post-traditionnelles » : une hypothèse sur la production dramatique contemporaine des marionnettistes italiens¹

Ces dernières années, plusieurs textes de marionnettistes italiens ont été publiés. Il s'agit d'un fait rare, qui s'est effectivement produit soit par volonté précise des marionnettistes, soit grâce au soutien d'institutions locales. Malgré la difficulté d'accorder du crédit à ce type d'écritures en Italie, cela témoigne d'un fait remarquable : après l'abandon massif du texte qui a eu lieu à partir des années '70, avec la prédominance des expériences visuelles et de performance, il y a une attention croissante de la part des marionnettistes pour le texte. De plus : les marionnettistes sont conscients de la valeur littéraire de leur travail. Mais de quel type de textes s'agit-il ? Souvent, les marionnettistes construisent ensemble le mot et l'objet, articulent dans un même temps le texte à l'image. Quels développements dramatiques cette écriture « artisanale » produite par les marionnettistes entraîne-t-elle ? Est-elle de l'ordre de l'expérimentation ou reste-t-elle liée aux nombreuses traditions régionales italiennes ?

Pour répondre à ces questions, je vais commencer par une brève description de la situation du théâtre de marionnettes en Italie, puis j'analyserai certains artistes et certains de leurs pièces – utilisant la marionnette à gaine – afin d'examiner de plus près les mécanismes dramaturgiques qu'ils ont mis en place.

Contexte – la situation italienne

Le théâtre de marionnettes en Italie fonctionne encore sous l'égide d'une très longue tradition basée sur la gestion familiale, où tout était produit au sein de la même famille. L'héritage des répertoires se transmettait ainsi de père en fils – ou de maître à élève, dans le cas des marionnettistes formés en atelier. Le patrimoine historique, éparpillé dans une pluralité d'institutions et d'archives privées, influence encore fortement la façon dont le théâtre de marionnettes est joué en Italie aujourd'hui, car il est gravé dans la formation des artistes (souvent issus de l'atelier d'un autre marionnettiste, compte tenu de l'absence d'une école spécialisée), et donc dans leur mémoire et leur démarche créative.

À la présence prééminente de la tradition s'ajoute un imaginaire théâtral qui, en Italie, tourne encore largement autour de la figure du « grand acteur » (acteur, auteur et metteur en scène

¹ Les recherches présentées ici ont été réalisées dans le cadre du projet PuppetPlays, financé par le programme de recherche et d'innovation de l'Union européenne Horizon 2020 (ERC-GA 835193). Une partie des textes abordés dans cet article ont été décrits par mes soins sur la base de données du projet PuppetPlays, accessible en ligne : <https://puppetplays.eu> (consulté le 19 février 2024).

à la fois), une condition qui convient bien à la figure du marionnettiste à tout faire, et qui nuit par exemple à la rencontre avec des écrivains contemporains ou d'autres professionnels du spectacle vivant.

L'autre raison, de nature matérielle, est liée au manque de ressources financières dans lequel se trouve le théâtre italien, et donc encore plus le théâtre de marionnettes : celui-ci est réuni, dans le FUS², avec le cirque et les arts de la rue, et ces disciplines disposent ensemble de 1,5% de la somme totale allouée chaque année au financement public des spectacles. Les institutions culturelles ne proposent en outre pas de bourses pour des résidences d'écriture ou des aides à la création impliquant des compagnonnages avec des auteurs.

Ces conditions pratiques affectent fortement la possibilité d'expérimenter et de se rapprocher de l'écriture contemporaine. Une telle recherche reste donc entièrement entre les mains des marionnettistes. Comme le dit Patrizio Dall'Argine, marionnettiste émilien dont on abordera le travail, « on pourrait dire que oui, un renouvellement des thèmes et des textes du théâtre de marionnettes classique est possible ; c'est un chemin difficile, inconfortable, qui ne paie pas beaucoup, mais peut-être nécessaire pour maintenir ce genre d'art en vie »³.

Mise en question de la marionnette

Les pièces pour marionnettes à gaine, nous sommes habitués à penser, sont constituées de courtes scènes qui se succèdent de manière non harmonisée, contenant des blagues faciles voire vulgaires et des personnages dont le spectateur attend toujours un certain type d'attitude. En effet, une grande partie du théâtre de marionnettes à gaine est construite à travers l'utilisation non pas de personnages dotés d'une épaisseur psychologique mais de « types » : Arlecchino apparaît comme le serviteur gai, maladroit et affamé, Balanzone comme le docteur faux savant, Brighella comme le serviteur rusé attaché à l'argent, etc. Ainsi, le théâtre de marionnettes, surtout celui de la gaine, peut souffrir de quelques stéréotypes.

Cependant, le type de théâtre que le marionnettiste de Venise Gigio Brunello a développé avec Gyula Molnár (l'un de créateurs du théâtre d'objet) est très éloigné de cet imaginaire. En ne dissociant jamais la conception textuelle de la vérification scénique, ces auteurs utilisent les canons de la tradition pour les réinventer et les rendre à nouveau originaux. Bons connaisseurs de la tradition et des caractères du théâtre de marionnettes à gaine, Brunello et Molnár se sont plongés

² *Fondo Unico per lo Spettacolo* [Fonds unique pour les arts du spectacle].

³ Patrizio Dall'Argine, « I temi nel teatro di burattini », *dramma.it*, [en ligne]. URL : http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=33321:i-temi-nel-teatro-dei-burattini&catid=96:drammaturgie-del-teatro-di-figure&Itemid=61 (consulté le 15/09/2022).

dans ces mécanismes pour voir si des changements de perspective pouvaient renouveler cet art tout en conservant son efficacité. Ils ont choisi de « vérifier les tabous », selon l'expression de Brunello. Dans leurs pièces, les marionnettes font montre d'une personnalité propre, d'une individualité et presque d'un libre arbitre qui transmet au spectateur une idée de l'autonomie du personnage. Cela donne lieu aux combinaisons narratives les plus originales. Dans *Macbeth all'improvviso* (2001) [*Macbeth tout d'un coup*], puisque le marionnettiste insiste pour lui faire jouer des rôles stéréotypés, Arlecchino décide de se révolter et de jouer le *Macbeth* de Shakespeare à son insu. Toutefois, l'arrogance de vouloir sortir du cadre canonique le conduira au même destin tragique que Macbeth. Dans *La Carota* (2006) [*La Carotte*], Arlecchino est tourmenté par une phobie bizarre des carottes, qui le maintient au lit et lui provoque des moments de délire, qui ne sera résolue qu'après une évocation digne d'une séance psychanalytique, grâce à laquelle il trouvera le souvenir qui le traumatisa étant enfant. Dans *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi* (2008) [*Comment les Étrusques sont sortis de la crise*], à cause de la crise économique, les ressources financières du théâtre où vivent les marionnettes sont réduites au minimum, de sorte qu'Arlecchino se retrouve soudainement privé de ses attributs typiques : le bâton, le masque, et enfin son propre cœur. Dans *La Grande Guerra del Sipario* (2015) [*La Grande Guerre du rideau*] la Mort sème le chaos en volant le rideau et déclenche une guerre entre le peuple des marionnettes et celui des Peluches : il y a des victimes dans les deux factions, et il n'y aura pas de Pulcinella pour l'emporter sur la Mort.

Les marionnettes à gaine dans le théâtre de Brunello et Molnàr traversent des aventures, des difficultés, des phases de la vie qui les rendent protagonistes de leurs propres histoires, qu'il s'agisse de personnages nouveaux ou d'héritiers de la tradition. Dans *Beati i perseguitati a causa della giustizia perché di essi è il regno dei cieli* (2005) [*Heureux ceux qui sont persécutés pour la justice, car le royaume des Cieux est à eux*], Jésus et Pinocchio conversent à travers les murs d'une cellule de prison, découvrant qu'ils ont beaucoup de choses en commun : ils sont fils d'un charpentier, ils peuvent marcher sur l'eau... Ou encore dans *Circumvesuviana. Sante Reliquie urbana* (2013) Pulcinella et la Mort couronnent leur interminable course-poursuite – qui n'est rien d'autre qu'une lutte amoureuse – par la naissance d'une fille.

La tradition est décomposée, et l'on joue avec ses éléments. Les marionnettes sont au centre de situations, d'intrigues cousues sur elles et non récupérées dans des canevas précédents. Cela se fait également au détriment de certains dogmes attribués à la gaine : les marionnettes de Brunello prononcent des discours profonds, parfois sous forme de monologue, elles restent longtemps sur scène, parfois pendant toute la durée du spectacle. La vulgarité n'est jamais gratuite, il n'y a quasiment pas de scènes de coups de bâton. Tout est remis en question, car dès le début de sa

collaboration avec Molnár (à la fin des années 1970), ce qui intéressait Brunello, c'était d'écrire des textes de haute valeur dramaturgique pour les marionnettes à gaine, en contraste avec ce qui se passait dans les castelets de l'Italie de l'époque :

Il suffisait d'apprendre des guarattelle le rythme rapide de l'action et de l'appliquer au décalogue traditionnel du divertissement fait de poursuites, de coups de bâton, de clins d'œil au public, de jeux de mots et de fins heureuses. [...] Ça pouvait le faire, ça marchait. Après tout, c'est la raison pour laquelle les contes de fées sont populaires, et on peut dire la même chose des *maschere* [personnages typiques de la *Commedia dell'Arte*] et des marionnettes qui assurent le triomphe du bien par la raclée. Mais cela empêchait la recherche dramaturgique et la possibilité d'innover dans la langue, ce qui m'intéressait davantage.⁴

Contre cette fossilisation du traditionnel, à travers des procédés de transformation sémantique des personnages typiques des traditions populaires, Brunello s'est efforcé de mettre fin à l'exclusion du théâtre de marionnettes de la littérature théâtrale.

C'est en ce sens que je propose, pour ce type d'utilisation des traditions, de parler d'une « mise en question de la marionnette » : la marionnette conserve ses aspects typiques, mais ceux-ci sont remis en cause, réinterrogés afin d'en dégager de nouvelles significations et représentations.

Respect ludique de la tradition – une approche formelle

Une réinterprétation de la tradition peut également avoir lieu à un niveau plus lié à la forme, à l'esthétique. C'est le cas de la recherche menée par Patrizio Dall'Argine, marionnettiste et peintre originaire de Parme, qui a fait ses premiers pas dans l'une des fabriques du théâtre d'objets et du théâtre de marionnettes expérimental en Italie, le Teatro delle Briciole. Sa formation de peintre-scénographe a donné à Dall'Argine une tendance à partir du concept de la forme pour chaque nouvelle création. La forme visuelle et matérielle de l'objet est le point de départ pour la composition d'un nouveau personnage, d'un nouveau spectacle. Ses spectacles mettent souvent en scène des personnages connus de la tradition (notamment Sandrone et Fagiolino, mais aussi des figures telles que le Docteur, la Mort, etc.) dans des situations transposées dans le monde contemporain. Le spectacle *Topolino* (2016) en est un exemple, satire contemporaine qui plonge la famille de Sandrone dans la tragédie des migrations et des réfugiés. Ce sont en effet lui, sa femme Polonia et le petit Sgorghiguelo qui se retrouvent victimes de la fermeture des frontières en Méditerranée lorsque, de retour de vacances en Grèce, ils se rendent compte de ne pas avoir leurs

⁴ Gigio BRUNELLO, « Dar testate alle quinte », in *Di qua e di là dal mondo. Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello*, Cristina GRAZIOLI et Matteo MELCHIORRE (dir.), Città di Castelfranco Veneto, 2020, p. 75. Sauf indication contraire, toutes les traductions de l'italien vers le français ont été faites par mes soins.

passeports sur eux. D'autres fois, il a adapté pour la gaine certains textes fondamentaux du théâtre occidental, comme *Leonce und Lena* de Georg Büchner.

Afin de soutenir ce texte, Dall'Argine a signalé le besoin de « créer des hybrides, de marionnettes à gaine aux mouvements plus complexes, pour remplir la scène, accompagner les paroles de gestes expressifs »⁵. Profitant de la collaboration avec la Municipalité de la ville de Parme, qui l'a accueilli en résidence au Castello dei Burattini – Musée Giordano Ferrari de 2009 à 2013, le marionnettiste a approfondi sa recherche formelle en confrontant son travail aux marionnettes conservées dans les vitrines du musée. Afin de trouver la bonne forme à donner à la marionnette de Léonce, la première figure vers laquelle il a tourné son regard était la marionnette à fils, mais elle ne pouvait pas être manœuvrée par le dessous dans le castelet des marionnettes à gaine. Ainsi, il a commencé à « déplacer le regard des marionnettes à fils vers les *pupi* siciliens [marionnettes à tringles] : les deux se déplacent par le haut, mais les *pupi*, au lieu de fils, ont des tiges rigides, ce qui permet un meilleur contrôle et, surtout, un contact plus étroit avec l'objet animé »⁶. Il est ensuite parti pour Palerme, auprès de l'Associazione Figli d'Arte Cuticchio pour observer le processus de fabrication des *pupi*. Au retour du voyage, il a construit un hybride entre une marionnette à gaine et un *pupo*, son Léonce étant une marionnette avec des jambes, étant animé par le bas par un axe en bois, avec une tige fixée à la main pour pouvoir articuler le bras entier. Ainsi, bien qu'il soit manœuvré par le bas comme une marionnette à gaine, Léonce a des mouvements semblables à ceux des *pupi* siciliens. « Ça a été spontané de l'appeler "*pupattino*" [mot-valise formé de *pupo* et *burattino*] : avec ce néologisme le Prince Léonce a cessé d'être une tentative »⁷.

L'observation et l'étude de deux formes "classiques" du théâtre de marionnettes, la marionnette à gaine et le *pupo*, ont ainsi conduit à la création d'une troisième forme, recherchée pour qu'elle soit la plus adaptée possible au texte choisi pour être joué. L'approche de la tradition chez Dall'Argine, tant dans le traitement de la matérialité des marionnettes que dans celui des textes qu'il choisit de jouer ou qu'il compose lui-même, est donc orientée vers l'hybridation ; ce n'est ni un conservatisme obséquieux ni une négation a priori, mais plutôt une sorte de respect ludique :

Et puis il y avait cette bizarre invention que tout marionnettiste a minima conscient rencontre sur son chemin : la tradition, aussi encombrante qu'une montagne, aussi menaçante qu'un nuage noir, jusqu'à ce qu'on réalise que la montagne est en carton et que le nuage est peint à la gouache.⁸

⁵ Patrizio DALL'ARGINE, « Un burattinaio in museo », in John MCCORMICK et Paolo PARMIGGIANI (dir.), *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini – Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parma, Grafiche Step, 2015, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁸ Patrizio DALL'ARGINE, *Manuale per un burattinaio*, *op. cit.*, p. 37.

Greffes du passé dans des dramaturgies contemporaines

Un autre exemple de récupération des caractères traditionnels de la marionnette se trouve dans le premier texte, en tant que marionnettiste-autrice, de Marta Cuscunà. *È bello vivere liberi !*⁹ (2009) est une pièce qui raconte la résistance antifasciste en Italie du Nord à travers la biographie d'une jeune combattante, Ondina Peteani. À l'âge de dix-sept ans seulement, elle décide de devenir militante clandestine du Parti Communiste Italien sous le pseudonyme de « Natalia ». La pièce se caractérise par un mélange de différentes formes dramatiques qui varient en fonction du noyau narratif abordé. Une grande partie du spectacle est en effet jouée par l'actrice selon les techniques du « *teatro di narrazione* » [théâtre de narration], notamment de ce qui, en Italie, a été appelé « *teatro di impegno civile* »¹⁰ [théâtre d'engagement civil], c'est-à-dire un théâtre qui raconte des événements réels ancrés dans la mémoire collective, et qui interroge la société en construisant des « ponts de mémoire vivante entre les générations »¹¹. Le texte d'*È bello vivere liberi !* a donc été conçu pour un spectacle mêlant le jeu d'acteurs et l'utilisation des marionnettes. Ce qui nous intéresse ici, c'est que des personnages dérivés de la *Commedia dell'Arte* sont réemployés dans une écriture dramatique contemporaine qui s'inscrit dans le genre du théâtre de narration et d'engagement politique, et sont utilisés pour des fonctions dramaturgiques spécifiques. Le moment où les marionnettes à gaine apparaissent, correspondent à l'un des moments fondamentaux de l'histoire d'Ondina Peteani, la scène où Ondina et son camarade Stecchi poursuivent et tuent le traître Blechi – c'est-à-dire la première rencontre d'Ondina avec la cruauté du conflit. Ces marionnettes, tout en représentant les personnages de l'histoire de *È bello vivere liberi !*, sont caractérisées sur le modèle de certains personnages traditionnels, dont elles assument le caractère et le parler dialectal. La marionnette de Blechi, le traître, a l'apparence du personnage du Diable, qui rend parfaitement sa nature de lâche et d'imposteur. Blechi emprunte également au Diable la capacité de se déguiser : pour échapper aux deux partisans qui le chassent, il se transforme d'abord en prêtre – prenant le dialecte bolonais de Balanzone –, puis en un vieil homme qui n'est pas sans rappeler l'avare Pantalone.

La marionnette d'Ondina, la protagoniste, reproduit en revanche les manières astucieuses et sensibles de Colombina : c'est elle qui démasque le deuxième déguisement de Blechi et qui le

⁹ *È bello vivere liberi ! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo* a été publié avec deux autres pièces qui, ensemble, constituent une trilogie de « résistances féminines ». Marta CUSCUNÀ, *Resistenze femminili. Una trilogia*. Udine, Forum, 2019. Quelques courts extraits du spectacle peuvent être visionnés en ligne. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5375gGEKtkE> (consulté le 19/09/2022). Le teaser du spectacle est en ligne sur le site de l'artiste. URL : <https://www.martacuscuna.it/e-bello-vivere-liberi/> (consulté le 19/09/2022).

¹⁰ Voir Cristina VALENTI, « Teatro, informazione e controinformazione », *Prove di drammaturgia*, 2008, XII, 1 (juillet 2008), Pisa, Titivillus, 2014, p. 53. (e-book).

¹¹ Daniele BIACCHESI, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 10.

révèle à Stecchi, son compagnon, afin qu'il l'exécute. Stecchi est enfin modelé sur le caractère d'Arlequin, dont il utilise aussi le dialecte vénitien : il est distrait, maladroit, un peu grossier mais fondamentalement bon. Toute la petite scène avec ces marionnettes à gaine est construite comme une scène de castelet : l'actrice se positionne derrière un panneau et manœuvre les marionnettes en restant cachée. Le texte est ici construit selon l'empreinte des *lazzzi* typiques des marionnettes à gaine :

ONDINA
(Entra da sinistra). *Stecchi!!! Stecchi!
Vien fora presto!!! (Al pubblico). Sto
mulo quando ch'el servi no se lo trova mai!
Stecchi...Stecchi!*

STECCHI
(Entra dal centro correndo verso
sinistra). *Cossa nassi? Chi xe che me
ciama? (Si volta di colpo e correndo
verso destra si scontra con Ondina).
Aia!*

ONDINA
Aia Stecchi!

STECCHI
*Ondina! No! Volevo dir: 'Natalia', perché
Ondina iera...No! 'Natalia' iera el nome
de battaglia. No! Iera Ondina o iera
Natalia?*

ONDINA
Oh, insomma, Stecchi!

STECCHI
Ab sì, dimme!

ONDINA
(Entre côté jardin). *Stecchi!!! Stecchi!
Viens, vite ! (Au public). On arrive
jamais à trouver cet âne quand on a
besoin de lui ! Stecchi...Stecchi!*

STECCHI
(Entre par le centre en courant vers le côté
jardin). *Qu'est-ce qui se passe ? Qui
m'appelle ? (Il se tourne brusquement et,
en courant vers le côté court, il heurte
Ondina). Aïe !*

ONDINA
Aïe Stecchi !

STECCHI
*Ondina ! Non ! Je voulais dire :
'Natalia', parce que Ondina
c'était...Non ! 'Natalia' était le nom
de guerre. Non ! C'était Ondina ou
c'était Natalia ?*

ONDINA
Oh, alors, Stecchi !

STECCHI
Ah oui, dis-moi !

Les répliques rapides, les gags (chassé-croisé), les quiproquos, les expressions dialectales, tous ces éléments qui renvoient à une imagerie bien connue de la marionnette, entrent ainsi dans un texte composite, qui s'ajoute d'autres registres littéraires tels que l'épique et le dramatique.

Dans ce cas, ce qui résulte évident, ce sont donc des greffes de la tradition dans une dramaturgie contemporaine.

Conclusion

Si la situation italienne que nous avons décrite au début peut, d'un côté, entraver une expérimentation plus libre, de l'autre elle donne lieu à deux phénomènes enrichissants. D'une part, la préservation et la valorisation d'une mémoire collective et d'un savoir-faire artisanal aujourd'hui désaffecté ; d'autre part, ce sentiment d'une tradition qui oppresse comme un « nuage noir »¹² peut se transformer en élan créatif, devenir le déclencheur de nouvelles inventions qui, tout en partant de la tradition, la revisitent, la remettent en question, l'utilisent librement. Ainsi, certaines créations présentent une stratification d'éléments récupérés et originaux, tant en termes de recherche formelle (rappelons les solutions sculpturales trouvées par Patrizio Dall'Argine) que de recherche dramaturgique (le travail effectué sur les « tabous » de la tradition par Brunello et Molnár, la réutilisation opérée par Marta Cuscunà).

Insérés dans le régime contemporain de l'écriture, les éléments et les personnages les plus typiques du théâtre de marionnettes peuvent se révéler de précieux outils. Les auteurs-marionnettistes citent et réutilisent librement des canons, effectuant un mouvement de récupération des éléments liés à différentes traditions de la marionnette à gaine.

Nous pourrions donc soutenir que dans le domaine italien sont à l'œuvre des formes « post-traditionnelles », où par « post » on n'entend pas une disparition – plus ou moins imminente – des traditions elles-mêmes, mais un travail sur et à partir de celles-ci.

¹² Cf. Patrizio DALL'ARGINE.