

# Le théâtre de marionnettes anciennes: questions d'héritage

Christine Zurbach (Universidade de Évora)<sup>1</sup>

## Résumé

De nos jours, la préservation vivante du répertoire marionnettique ancien, hors du cadre muséologique, est un acte culturel qui semble aller de soi. Toutefois, pour les chercheurs, théâtrologues et autres spécialistes, si on le considère sous l'angle de la problématique patrimoniale, ce geste soulève de nombreuses questions de nature scientifique et artistique. L'étude de cas présentée ici compare deux exemples du théâtre de marionnettes traditionnel au Portugal qui sont maintenus en activité aujourd'hui par des acteurs et des marionnettistes professionnels. Cette étude est une réflexion sur des aspects particuliers de la conservation du patrimoine marionnettique, du processus de sa transmission et, également, de son rapport avec la création, la formation et la recherche.

**Mots-clés** : théâtre ; marionnette ; patrimoine ; tradition ; transmission ; sauvegarde.

## Abstract

Nowadays, the living preservation of the ancient puppetry repertoire, outside the museological framework, is a cultural act that seems self-evident. However, for researchers, if we consider it from the perspective of the heritage problem, this gesture raises many questions of a scientific and artistic nature. The case study presented here compares two examples of traditional puppet theater in Portugal that are still in use today by professional actors and puppeteers. This study is a reflection on particular aspects of the conservation of the marionnetic heritage, the process of its transmission and, also, its relationship with creation, training and research.

**Keywords**: theater; puppetry; heritage ; tradition; transmission; protection.

## Note biographique

Professeur de Dramaturgie et Histoire du Théâtre au Département des Arts Scéniques de l'École des Arts de l'Université d'Évora (Portugal). Doctorat en Littérature Comparée avec la thèse *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri, 2002). Membre du Centro de História da Arte e Investigação artística (CHAIA) de l'Université d'Évora. Domaines de recherche: dramaturgie ; traduction de théâtre ; théâtre de marionnettes.

## Pour un état des lieux

Ce bref exposé est organisé à partir des axes thématiques qui structurent un projet de recherche accueilli depuis la fin des années 1990 par l'unité de recherche *Centro de História da Arte e Investigação Artística* (CHAIA) de l'Université d'Évora, au

---

<sup>1</sup> CHAIA/UÉ [2017] - Ref.<sup>a</sup> UID/EAT/00112/2013 - [Projeto financiado por Fundos Nacionais através da FCT/Fundação para a Ciência e a Tecnologia]

Portugal, sur le théâtre des marionnettes portugaises traditionnelles : leur histoire, leur répertoire - entendu ici dans un sens large comme l'ensemble verbal et non-verbal des spectacles -, et leur valeur patrimoniale.

Le projet *Os Bonecos de Santo Aleixo no passado e no presente do teatro em Portugal* a été élaboré vers la fin des années 1990 afin de garantir les appuis nécessaires pour l'étude d'un répertoire de marionnettes anciennes qui venaient d'être sauvegardées, celui des *Bonecos de Santo Aleixo*. Il a été élargi ensuite à un second cas qui lui est apparenté, celui du *Teatro de Dom Roberto*<sup>2</sup>. Dans l'histoire théâtrale et culturelle du pays, ce sont probablement les marionnettes les plus anciennes parmi celles qui ont survécu jusqu'à nos jours. Selon les données disponibles, leur origine pourrait remonter aux pratiques de troupes ambulantes d'acteurs et de marionnettistes qui circulaient en Europe dès le XVIIIe siècle, avec une activité plus intense au XIXe siècle, lorsque ce théâtre était surtout destiné à un public populaire<sup>3</sup>. Au XXe siècle, devant les nouveaux moyens technologiques et les nouveaux langages artistiques qui ont bouleversé les habitudes culturelles ces formes ont perdu momentanément leur importance auprès du public, mais sans disparaître complètement. Elles ont fini par être sauvegardées, dans les années 1980, grâce à une sensibilisation croissante du public et des institutions à la thématique du patrimoine culturel, mais aussi à une entrée du théâtre de marionnettes dans le monde des arts du spectacle, et à une mutation de son statut artistique vers la même période.

En effet, depuis quelques décennies, au Portugal, comme dans la plupart des pays d'Europe, ce théâtre fait partie de la programmation et du répertoire national des compagnies du spectacle vivant. Il est également l'objet d'une reconnaissance internationale, confirmée par une présence systématique dans les festivals de marionnettes les plus prestigieux. De plus, si les deux répertoires de marionnettes de cette étude appartiennent à l'offre du spectacle vivant actuel et font indiscutablement partie de la vie théâtrale contemporaine, on constate par ailleurs qu'ils jouissent d'une grande popularité auprès du public qui les reçoit comme un facteur d'identité, comme une tradition du théâtre portugais en provenance du passé, mais dont les origines sont si peu ou mal connues qu'elles en sont devenues mythiques. Pour les responsables de l'organisation de la vie théâtrale, ils représentent deux cas remarquables, bien qu'avec un statut distinct, d'un usage exemplaire de ce type de théâtre qui est caractérisé par un double objectif : celui d'enrichir et de diversifier le panorama et la vie théâtrale actuelle en encourageant la production et la divulgation des spectacles du théâtre de marionnettes pour tout type de public de théâtre, et celui de garantir la conservation *vivante* et la sauvegarde du patrimoine de deux répertoires anciens par leur divulgation scénique, ce qui justifie la captation et la concession d'appuis financiers.

Signalons finalement que, en raison de l'affirmation croissante de leur rôle et de leur place dans la vie théâtrale, les répertoires du théâtre de marionnettes, que celles-ci soient anciennes ou contemporaines, ont également fait leur entrée dans des institutions culturelles qui augmentent leur prestige. C'est le cas de musées spécialisés dans ce domaine qui, tout en assurant leur mission traditionnelle, se sont munis d'un nouveau discours sur la marionnette qui n'est plus considérée comme un simple objet de collections, mais un véhicule privilégié pour ouvrir le musée à d'autres pratiques comme nous le verrons plus loin. Dans les universités également, où la recherche

---

<sup>2</sup> ZURBACH, C. (2015). In F. Quillet (529-546) . *La Scène mondiale aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.

<sup>3</sup> Consulter J. McCORMICK & B. PRATASIK (1998).

s'appuie aujourd'hui sur de nouvelles approches de l'enseignement de l'art du théâtre<sup>4</sup>, les spécialistes intègrent dans leurs travaux l'étude de ces nouveaux objets, situés jusque-là en-dehors des dossiers de la recherche théâtrale classique, connotée dans ses débuts par une vision traditionnelle et littéraire du théâtre, où dominait le texte écrit. La nouveauté tient aussi au fait que le théâtre de marionnettes, qui était assimilé généralement à un théâtre dit populaire, de tradition orale, dépourvu d'un répertoire de pièces écrites, et dont les formes et le langage peuvent paraître inactuels, a été inclus dans des programmes de formation artistique au sein de l'académie elle-même, comme nous le verrons également plus loin.

L'exposition des données constitutives de ces deux études de cas, *Bonecos de Santo Aleixo* et *Teatro de Dom Roberto*, est organisée à partir des axes thématiques qui identifient ces deux types particuliers de manifestations théâtrales en tant que: a) *objets artistiques*, comme répertoires de théâtre, réunissant des composantes textuelles et performatives caractéristiques du genre, mais dans ce cas d'étude, connotés par des particularités liées à leur sauvegarde; b) *objets anciens*, suscitant un consensus autour de leur conservation et de leur valeur patrimoniale, qui ont été l'objet d'actions de sauvegarde matérielle des objets eux-mêmes et de leur usage artistique, par des processus de transmission distincts notamment en raison de la place donnée à la création; c) *objets d'étude* conduisant à réfléchir au rôle concret que peuvent (ou doivent) jouer les institutions culturelles, comme le musée, et l'université dans le domaine de la recherche et de la formation.

Notons que, même lorsqu'il ne sont pas inscrits sur les listes officielles du Patrimoine national ou mondial, nous employons comme c'est le cas ici, sans hésiter, le terme patrimoine lorsque nous évoquons des objets anciens, parvenus jusqu'à nous, qui comme les *Bonecos de Santo Aleixo* ou le *Teatro de Dom Roberto*, retiennent notre attention par des caractéristiques et des valeurs généralement associées au patrimoine conservé et classé. Ce sont, selon Nathalie Heinich (2015 [2009]), « l'ancienneté, l'authenticité, la singularité ou la beauté » (note de dos de couverture), qui sont aussi des critères institutionnels de patrimonialisation.

Nous examinerons ici, en les comparant, les traits de cette patrimonialisation implicite – au sens où elle reste non-officielle, n'étant pas enregistrée par une instance pouvant décider de cette attribution -, qui se révèle dans la réception de ces deux théâtres de marionnettes. Nous tenterons aussi de définir les contours des questions que cette condition patrimoniale, installée dans les esprits comme allant de soi, soulève pour la recherche, notamment quant à leur statut d'art vivant. Car, en effet, ce qui fait l'intérêt de cet héritage de deux répertoires anciens, est le fait qu'ils sont simultanément des formes d'art théâtral vivantes, intégrées dans la programmation d'agents artistiques au même titre que ceux qui sont créés aujourd'hui et que l'on identifie comme contemporains. Nous verrons que, dans l'un des cas, celui des *Bonecos*, la sauvegarde assumée à juste titre comme une sorte de devoir de mémoire, basée sur la reproduction et la répétition « à l'identique », révèle, de la part des détenteurs de ces marionnettes, une perception figée de l'idée de patrimoine, qui contredit la condition même de tout répertoire théâtral. Ce cas se distingue d'un autre répertoire, également composé d'objets conservés en raison de leur ancienneté, mais qui, bien qu'étant traités sous l'angle de la sauvegarde patrimoniale, est alimenté par la création, dans un processus de construction ou de reconstruction dynamiques. Nous serons conduits ainsi à revenir à la question d'une spécificité du patrimoine théâtral (Leroy 1995).

---

<sup>4</sup> Consulter *Degrés*. « La théâtrologie: questions de méthode », n°107-108, automne-hiver 2001.

## L'ancienneté

Nous pourrions affirmer que le critère d'ancienneté des *Bonecos de Santo Aleixo* et du *Teatro de Dom Roberto* n'est guère discutable, même si les moyens de le prouver sont très limités par la rareté de la documentation disponible. Ceci ne surprend guère si l'on tient compte de l'absence de ces formes de théâtre populaire dans l'historiographie théâtrale traditionnelle, une situation qui a été mise en question dans les années 1970, selon de nouvelles orientations épistémologiques, influencées par les études culturelles notamment<sup>5</sup>.

Difficile à dater, le répertoire des *Bonecos* peut remonter au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il n'a été l'objet d'un registre audio et textuel complet, dû au musicologue Michel Giacometti (2000)<sup>6</sup>, que dans les années 1960-70, alors qu'il est encore en pleine activité, au sud du Portugal, sa région d'élection. Après le changement politique de 1974 et avec l'ouverture culturelle qui a suivi, l'intérêt du public pour ce répertoire décline, et il sera sauvé d'une disparition matérielle et de l'oubli, par une décision politique du Ministère de la Culture, en 1978, qui conduira à l'achat au dernier propriétaire, *Mestre Talhinhos*, de tous les objets – marionnettes, retable, instruments musicaux, accessoires –, et de l'usage de toutes les pièces constituant le répertoire joué, chanté et dansé.

Ce geste, fait au nom de la défense de la culture populaire dans un contexte politique et idéologique très favorable, contrariait le destin habituel de ce type de théâtre qui finissait par passer des mains de la *famille* des artistes à celles des collectionneurs et des conservateurs de musées. Ainsi, le tout fut confié à la compagnie théâtrale professionnelle du *Centro Cultural de Évora* (fondée en 1975), actuellement CENDREV, dont un groupe de cinq acteurs ayant appris, par transmission directe avec le marionnettiste *Mestre Talhinhos*, le répertoire des pièces et le savoir-faire technique de la manipulation des marionnettes sur la scène, a redonné vie à cette forme de spectacle, pour un (de) nouveau(x) public(s).

Le théâtre de *Dom Roberto* remonte, lui aussi, à une époque de grande vitalité des formes populaires du théâtre de marionnettes au XIX<sup>e</sup>, si ce n'est plus tôt. En effet, les chercheurs le rattachent à la lignée du personnage italien *Pulcinella* devenu marionnette, et de ses avatars. Il s'agissait d'un type de spectacles présentés dans des pavillons ou des baraques de foire ou de fête foraine, ou des places publiques, dans des castelets rudimentaires, qui a été maintenue en activité, sans interruption, par la transmission entre artistes de cette forme de théâtre de marionnettes. Si le CENDREV et ses acteurs-marionnettistes est l'unique représentant de ce type de pratique artistique en l'absence d'autres *familles*<sup>7</sup>, ce n'est pas le cas du *Dom Roberto* : en 1958, on trouvait encore 19 pavillons de *Robertos* dans les foires du Nord au Sud du pays (Gil 2013 :22) et actuellement, les nouveaux marionnettistes sont environ une douzaine.

---

<sup>5</sup> Cf. o.c., note 4: Juan Villegas, "The State of Writing Histories of Theater", p.1-17.

<sup>6</sup> Cf. Michel Giacometti & Fernando Lopes-Graça, *Bonecos de Santo Aleixo*, vol.1, Portugalsom/Ministério da Cultura, 2000; Michel Giacometti & Fernando Lopes-Graça, *Bonecos de Santo Aleixo*, vol.2, Portugalsom/Ministério da Cultura, 2000. Il s'agit d'un coffret de 2 CD contenant des enregistrements qui ont été faits entre 1965 et 1968, accompagnés de la transcription des textes.

<sup>7</sup> On connaît l'existence de deux autres exemplaires de ce type de théâtre dans la région d'Évora, inactifs actuellement, mais dont les objets matériels ont été conservés dans l'attente des appuis qui permettraient une reprise de leur activité. Cf. Zurbach, 2007).

L'ancienneté de ces répertoires se situe dans les objets eux-mêmes, notamment par l'apparence matérielle des exemplaires originaux dans le cas des *Bonecos*. De fabrication artisanale, ces marionnettes, en bois ou en liège, vêtues de tissus bon marché aux couleurs défraîchies, portent les signes de leur usage au long du temps, endommagées par leur passage de spectacle en spectacle. Raison pour laquelle la compagnie théâtrale qui en est dépositaire a fait faire des copies dont elle se sert pour jouer les pièces des *Bonecos*, en créant ainsi un double de l'héritage lui-même, celui de la collection originale, dont l'existence est devenue équivalente à celle de pièces de musée ayant cessé d'être animées. Sans bénéficier toutefois des soins adéquats à leur vulnérabilité matérielle, ni à la protection qui devrait être associée à leur caractéristique patrimoniale, elle est en dépôt dans un salon du théâtre et ne peut être vue qu'occasionnellement, sur demande.

Par contre, le théâtre de *Dom Roberto* joué actuellement n'a pas recours à des objets anciens, mais à des marionnettes neuves qui reproduisent les traits originaux de celles qui étaient transmises de maître en apprenti, et n'ont donc pas le statut de copies de remplacement des *Robertos*. Chaque *Dom Roberto* construit par les marionnettistes contemporains est une pièce nouvelle, autonome et originale. La valeur patrimoniale des objets eux-mêmes ne se situe donc pas sur le plan de l'ancienneté matérielle des objets, mais de la conservation, par transmission successive, de leur usage artistique.

L'ancienneté est évidente également dans la typologie des personnages qui constituent un univers sociologique daté, autant par leur apparence que par leur répertoire thématique, proche du théâtre de divertissement de tradition populaire, qui est reproduit néanmoins sans aucune adaptation au nouveau contexte de leur réception. Avec un petit nombre de personnages et de pièces, les *Bonecos* et le *Dom Roberto* ont survécu en maintenant le même modèle de production des spectacles. Joués par des montreurs amateurs ambulants, ou sur invitation pour des occasions de fête, par exemple, ils constituaient une de leurs sources de revenus. Actuellement, en raison de l'intégration de ce type de théâtre dans des structures professionnelles de compagnies d'acteurs de théâtre, qui présentent régulièrement leur candidature à des appuis financiers auprès du Ministère de la Culture, ces spectacles de marionnettes sont soumis à une régularisation de leur programmation qui modifie le lien social et culturel qui les associait à un certain type de spectateurs. Ils sont tenus également à tenir compte des contraintes qui en découlent, dans le respect des engagements envers la tutelle dû au financement qui leur est attribué au nom de leur valeur patrimoniale. L'ancienneté est devenue une valeur à la fois historique et actuelle, traduite dans le discours par le label du patrimoine, qui en fait une valeur actuelle, reconnue par les institutions et par le public, et un facteur important d'internationalisation dans l'univers des arts du spectacle.

### **L'authenticité**

De quelle authenticité ou singularité pouvons-nous parler pour ces deux répertoires ? Pour les *Bonecos*, le souci de préservation de l'authenticité de cet héritage a dicté un choix dont il a été question auparavant : alertés par la valeur patrimoniale de ces marionnettes, inséparable du geste ayant conduit à leur achat par une institution chargée de la gestion politique régionale dans les années 1980, et conscients de leur fragilité, les nouveaux manipulateurs utilisent des copies, mais celles-ci ont été sculptées à l'identique, par un artisan de la région, avec les mêmes matériaux. L'objectif de fidélité associé à la copie est double, car, en effet, le bois utilisé pour les

têtes et les pieds doit permettre aux artistes de (re)produire les mêmes sons que les originaux, ceux des pieds sur le plancher en bois ou des coups sur les têtes qui intègrent la sémiotique du spectacle. Mais si le travail artistique, avec des copies, est compréhensible, car il s'agissait de protéger ces objets trop anciens pour continuer d'être utilisés, aucune solution satisfaisante n'a été mise en place pour la conservation de ces derniers comme nous l'avons évoqué auparavant. Des tentatives de nature muséologique ont eu lieu : d'abord, au Musée municipal de l'artisanat, puis dans le foyer du théâtre, dans un cadre instable de partage complexe de la jouissance de cet ensemble entre des agents divers. Fortement identitaire étant donné son origine régionale, la collection a pu intéresser un public enthousiasmé par cette révélation et cette mise en valeur, mais ce sont les spectacles eux-mêmes qui ont consacré leur nouvelle existence. L'idée d'authenticité qui est rattachée aux *Bonecos* concerne beaucoup moins ces objets, devenus *autres* en perdant leur fonction théâtrale, sans que toutefois leur passage à un autre usage, non performatif, celui d'un témoignage patrimonial à préserver, soit résolu.

Pour le *Dom Roberto*, la question ne s'est pas posée : les artistes ont continué à créer, à fabriquer de nouvelles marionnettes pour garantir la continuité de ce théâtre, et même à reconstituer des textes du répertoire tombés dans l'oubli, en maintenant les personnages traditionnels ainsi que leurs textes selon une dynamique faisant du passé un présent bien vivant. Le souci d'authenticité est visible également en ce qui concerne les textes du répertoire : les acteurs du *Dom Roberto* jouent les pièces (7 environ) qui étaient encore connues dans les années 1970, selon les techniques vocales comprenant essentiellement l'usage de la pratique, et les mouvements et jeux de scène qui constituent leur essence grotesque fondée sur le registre de la farce, en ayant recours largement à l'improvisation en toute liberté. Cette formule implique le dialogue entre le personnage/acteur avec le public qui permet l'introduction de toutes sortes de thèmes inspirés par l'actualité du moment, ce qui permet d'adapter les textes, en syntonie avec le public.

Les *Bonecos* ont choisi de reproduire les pièces des spectacles dont ils sont les dépositaires, à l'identique, par un souci d'authenticité déclaré. Par exemple, l'improvisation qui est une composante importante des spectacles, est limitée à la reproduction du type d'échanges avec le public que pratiquait Mestre Talhinhos, reposant parfois sur la préparation de ces moments avec des membres choisis de l'assistance. Mais cette authenticité n'est pas un critère qui ait été suivi autrefois. On sait qu'au moment de leur transmission aux détenteurs actuels de ces marionnettes, en 1978-1980, le dernier propriétaire du lot n'a pas tout révélé, pour des raisons de choix et de goût personnel, compromettant ainsi un critère absolu d'exhaustivité, et a reconnu aussi qu'il ignorait lui-même une partie des textes, dont il n'existait plus que des titres, ou même l'usage de quelques marionnettes de la collection. De plus, il a créé avec les apprenants un nouveau numéro, un duo de *fado*, intégrant ainsi au répertoire un air à la mode au même moment. Depuis le passage de témoin, les spectacles ont abouti à des formules relativement fixes, associant un *Auto* à des sketches ou des chants accompagnés de danse, composant un programme fermé. Le témoignage de l'ethnomusicologue Giacometti rend compte d'un cadre différent, en décrivant des spectacles pouvant durer jusque tard dans la nuit, avec une grande part d'improvisation pour un public faisant justice au talent et à la verve de *Mestre Talhinhos*.

Entre perte et innovation, les *Bonecos* se transforment progressivement sous les effets des choix qui ont été faits des procédés de la copie et de la répétition. Nous pouvons

assister ainsi à leur mutation, en partie liée également à la perte du lien avec leur origine.

### **La singularité**

Quant au répertoire textuel de ces deux objets patrimoniaux, quelle que soit la dimension « littéraire » qu'on voudra lui reconnaître selon le sens qu'on attribue à cet adjectif aujourd'hui, sa valeur dramaturgique et son potentiel théâtral sont indéniables. Pour le cas des *Bonecos*, dans la mesure où celui-ci n'a subi aucun type de modifications ou de manipulations grâce à un travail de copie et de conservation de type muséologique, il nous permet d'accéder à des formes et des registres inactuels, dont la singularité est mise en relief par leur étrangeté dans le contexte actuel de réception du théâtre de marionnettes contemporain.

Interprétées à l'aide de marionnettes à tige, de petite taille, manipulées par le haut par des montreurs hors de la vue du public, les pièces animent un groupe de personnages divers, adaptés à chaque pièce: des humains inspirés de la vie quotidienne, des animaux domestiques, ou des personnages nés de la liturgie comme Dieu, Adam et Ève, les anges et les diables, Cain et Abel. Ce sont les protagonistes de pièces courtes construites sur des dialogues où prédomine la farce (Zurbach 2007), ou des pièces plus longues dénommées *Autos*, qui sont des versions scéniques de récits bibliques bien connus du public, comme la Création du Monde, la Nativité et la Passion, qui traitent les sujets sacrés dans un style profane, selon un modèle théâtral proche de la revue. Le spectacle lui-même est organisé comme une suite de scènes ou de tableaux, mêlée aux interventions intermittentes d'un curé, *Padre Chancas*, victime comique d'une marionnette jouant le rôle d'un présentateur (« chauffeur de salle »), *Mestre Salas*. Facétieux et parfois licencieux, il défie tout type d'autorité et intervient pour assurer la continuité du spectacle et garantir l'efficacité de la communication avec le public, qu'il interpelle systématiquement. Le programme de la soirée comprend également des numéros chantés et dansés par les marionnettes, accompagnées à la guitare par un musicien, hors de la scène, qui renvoient ce théâtre au spectacle de variétés comme c'était souvent le cas au XIXe siècle.

En fait, la nouvelle réception par un public cultivé de ce répertoire interprété par des acteurs professionnels de théâtre, a fait naître un autre regard sur sa valeur culturelle et artistique. Car la sauvegarde des *Bonecos* a permis de mettre en lumière des données dramaturgiques importantes pour l'histoire du théâtre au Portugal, et les textes eux-mêmes, qui ont été enregistrés et transcrits au moment de la transmission (*supra*), ont pu devenir un objet d'étude scientifique et académique consacré, à analyser à l'aide des instruments actuels de la dramaturgie et de l'écriture théâtrale. Loin de rester confinés à un modèle de réception ethnologique ou anthropologique qui les classaient comme une forme d'art populaire, tous les éléments textuels et musicaux intègrent à présent le champ de l'analyse littéraire et théâtrale, avec la spécificité artistique d'un genre dramatique et musical à découvrir.

Par exemple, le résultat des travaux du projet, dont la première phase a conduit à la publication de tous les textes des *Bonecos* dans une édition critique (*infra*), montre qu'il s'agit d'un objet très complexe, qui s'est élaboré au long du temps, comme un macrotexte, héritier de traditions diverses, consacrées par l'institution littéraire, mais qui se sont élargies à d'autres territoires de la vie culturelle (Zurbach 2017:5):

*[Ce répertoire est] composé d'un choix de textes préexistants, par une appropriation en seconde main. Provenant du patrimoine théâtral religieux ou profane d'époques diverses (depuis les autos moyenâgeux jusqu'au*

*récent fado*)<sup>8</sup>, leur imitation ou adaptation – qui implique à la fois la répétition et le changement, ainsi qu’une réinterprétation – ont garanti leur survie jusqu’à notre époque non seulement dans le théâtre de marionnettes, mais aussi dans des formes non érudites de l’art théâtral, notamment le théâtre amateur et certaines manifestations ou festivités populaires.

Il est curieux de constater également une mutation de la lecture et de la réception d’un répertoire populaire, dont le sens est réinterprété à la lumière d’autres formes discursives, ce qui va dans le sens de l’interprétation de Linda Hutcheon, corroborée par les faits (ibid., id.):

*Selon Linda Hutcheon, « adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places »<sup>9</sup>. Par exemple, l’identité formelle du récit biblique narré dans les trois autos religieux des BSA, d’abord re-médiatisé sous une forme dramatique et théâtrale pour le théâtre d’acteurs dès l’époque médiévale<sup>10</sup>, est à nouveau déstabilisée: revisité pour une nouvelle réception par le biais d’une nouvelle médiatisation (nouveau media) dans le jeu marionnettique profane des BSA souvent drôle et comique sinon parodique, ce modèle narratif est l’expression visible du caractère variable de ces textes et, ainsi, d’un écart qui rompt avec leur dimension universelle et leur origine sacrée. C’est le caractère idéologique du répertoire qui devient ici premier, dans un nouveau rapport avec le religieux, le dogme, ou l’autorité du clergé.*

Ce nouveau statut des textes n’est pas sans conséquences sur le jeu lui-même, car si ce théâtre a cessé d’être joué occasionnellement, comme il l’était à l’origine, pour un public populaire qui y retrouvait la vie culturelle du milieu rural dont ils étaient l’émanation et l’expression comme le montrent les traits régionalistes de la langue des personnages, dans le vocabulaire ou la prononciation, il est aussi passé des mains de montreurs amateurs à celle d’interprètes professionnels, qualifiés par une formation d’acteur. En termes performatifs, depuis que ces derniers assurent cette nouvelle fonction, on a pu constater une curieuse contamination réciproque lorsqu’ils interprètent des personnages théâtraux, entre le jeu de ces acteurs formés pour jouer des textes écrits, appartenant au répertoire érudit, et celui qu’ils pratiquent en tant que manipulateurs et interprètes des dialogues de ces marionnettes, à l’accent régional. Sur ce point, on constate que le choix de la fidélité (présupposée) au jeu des *Bonecos*, dans l’énonciation en scène des dialogues des marionnettes, est connoté aujourd’hui par un jeu excessivement « folkloriste » si on le compare aux enregistrements réalisés au moment de la transmission, notamment dans l’imitation de l’accent alentejan qui apparaît ainsi comme une composante formelle de ce théâtre, comme facteur d’une identité immuable, inhérente à ses origines.

Quant au répertoire de *Dom Roberto*, la diversité des personnages désignés par le nom générique *roberto* les distingue du type individualisé qui serait à l’origine du genre comme dans le cas de Guignol ou Pulcinella. Elle permet d’entrevoir un univers

---

<sup>8</sup> Consulter LIMA, Paulo, *O Fado operário no Alentejo. Séculos XIX – XX*, Vila Verde: Tradisom, 2004, p.42.

<sup>9</sup> HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York & London: Routledge, 2006, p.195.

<sup>10</sup> REBELLO, Luiz Francisco, *O primitivo teatro português*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 5, 1977.



sociologique rudimentaire, populaire, rural ou urbain, sorte d'exacerbation comique et caricaturale de celui qui est la référence pour les *Bonecos*, dotée d'une dimension comique profondément transgressive et éventuellement contestataire. Liés surtout aux besoins des scènes courtes du répertoire, à côté de la marionnette de *Dom Roberto* lui-même, on trouve peu de personnages étant donné la simplicité des pièces et de leur dramaturgie : un curé, un barbier, un agent de police, un toréador et un taureau de corrida et un personnage féminin qui intervient dans les scènes de jeu amoureux. Comme nous l'avons vu, tous les personnages ont la voix déformée au moyen d'une pratique qui leur donne un caractère étrange, s'ajoutant à un arsenal de bruits (de coups de bâton notamment), de cris et d'onomatopées, et une grande vivacité des mouvements en scène dans des aller-retour frénétiques sur le devant de la scène du castelet, ou des apparitions-disparitions soudaines dans le cadre de scène. Le répertoire joué actuellement est constitué par les numéros que les manipulateurs en activité ont appris par transmission orale avec les maîtres. Selon une étude récente sur le théâtre de *Dom Roberto* (Gil 2013), les variantes des textes sont nombreuses, même au niveau structurel et dramaturgique, ce qui traduit la liberté des acteurs envers cet héritage, le plus souvent par voie de l'improvisation qui permet de créer du nouveau, si les trouvailles sont transformées ensuite en de véritables numéros. D'autres pièces, dont les dialogues ont disparu, mais qui sont citées dans une anthologie d'articles publiés dans des journaux autour des années 1950-70, et réunis pour une publication fondamentale pour la recherche marionnettique (Ribeiro 2011) attirent aujourd'hui l'attention des *robertistes*, soucieux d'enrichir un répertoire qui est relativement réduit. Les textes les plus joués, dans des castelets individuels, sont *O Barbeiro diabólico*, un classique du genre dont la victime est soit le barbier, soit le client ; *A Tourada* où interviennent les figures typiques de la corrida ; *O Castelo dos Fantasmas*, inspiré d'un conte traditionnel, qui existe dans le répertoire du théâtre d'ombres de Karaghiozis avec le même titre (Mollas & Xanthos 2005) et *Rosa e os Três namorados* propice à des allusions érotiques et parfois sulfureuses dont le public est friand. La recherche comme nous le verrons plus loin, est pour cette raison un support fondamental pour la vitalité de ce théâtre ; elle a permis de reconstituer la pièce *O Saloio de Alcobaca*, qui a été réécrite et jouée dans le cadre d'un travail de recherche de Master en Théâtre à l'Université d'Évora, et dont la publication expose la démarche suivie par l'acteur lui-même pour réunir les informations et les témoignages vivants qui lui ont permis d'aboutir à ce résultat<sup>11</sup>.

## Autres parages pour un patrimoine vivant

Voyons finalement, dans les deux cas d'étude présentés ici, quel est le bilan que l'on peut faire aujourd'hui des rapports entre deux institutions non-théâtrales, l'université et le musée, avec ce patrimoine artistique vivant.

À l'Université, ce n'est que récemment que le théâtre de marionnettes, en tant que genre théâtral, a commencé à être reconnu et légitimé par la recherche en Études Théâtrales qui est, en fait, une discipline récente au Portugal. D'autres secteurs comme l'anthropologie et l'ethnomusicologie avaient produit, dans les années 1960-70, des travaux pionniers sur cette matière, mais l'intérêt théâtral de ces répertoires ne

---

<sup>11</sup> José Valbom Gil (2013), *O Saloio de Alcobaca - O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas portugueses*. Version publiée en 2013: *Théâtre Dom Roberto. O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaca e os novos Palheta*. Lisboa : Museu da Marioneta/DGEAC.

sera abordé d'une manière systématique et organisée qu'avec la création des enseignements artistiques dans les cursus universitaires, en Licence et en Master de théâtre des universités, comme cela a été le cas à l'Université d'Évora, pionnière dans ce domaine, et dans les unités de recherche qui gèrent des programmes et des projets centrés sur l'Histoire du Théâtre et des pratiques performatives.

Dans le cas particulier des *Bonecos de Santo Aleixo*, ce répertoire a été intégré dès 1996 dans les programmes du Groupe de travail en Théâtre, Musique et Musicologie du Centre d'Investigation en Histoire de l'Art et de la Recherche Artistique (CHAIA) de l'Université d'Évora. En effet, sensible à un nouveau regard, théorique et méthodologique, de recherche sur le théâtre conçu comme un art pluriel, conjuguant non seulement un patrimoine de textes, mais aussi de langages et de formes, le CHAIA a compris sa valeur et sa signification historique et théâtrale, et l'a inclus dans ses travaux d'historiographie des arts visuels et performatifs<sup>12</sup> comme un objet exemplaire à plusieurs titres : comme un cas historique marginalisé jusqu'à cette date, mais dont la sauvegarde récente avait fait (re)connaître l'intérêt documentaire pour un enrichissement de l'histoire des pratiques et des spectacles de théâtre ; comme un objet artistique d'une grande richesse sémiotique, et comme un territoire de recherche et de formation pouvant stimuler de nouveaux enseignements.

Cette ouverture coïncide, en effet, avec la création des cours de Musique, Arts Plastiques et Architecture, ainsi que de Théâtre. Une Licence en Études Théâtrales venait d'être créée, en 1996, avec une discipline d'initiation au théâtre de marionnettes, enseignée en collaboration avec des marionnettistes professionnels. Dans ce contexte académique, en 2005, une étudiante a pu produire le premier mémoire sur le Théâtre de Dom Roberto qu'elle a rédigé en articulation avec un apprentissage pratique auprès des « maîtres » en activité<sup>13</sup>. À partir de cette expérience positive, l'ouverture d'un Master en théâtre, en 2007, a permis d'offrir une branche de spécialisation sur le Théâtre de Marionnettes, dont le profil était bâti sur une articulation étroite entre la recherche théâtrale, théorique et pratique, et la formation artistique du futur acteur ou metteur en scène dans le cadre de Laboratoires d'expérimentation, au contenu à la fois théorique et pratique<sup>14</sup>, l'objectif étant non pas de transmettre des techniques, mais d'ouvrir la formation traditionnelle de l'acteur vers d'autres langages, dans des domaines à explorer. Grâce à cet enseignement innovateur, de nombreux étudiants attirés par ce *cursus* unique au niveau national, ont choisi de terminer leur formation par un stage dans une compagnie professionnelle de théâtre de marionnettes, ou auprès d'artistes prestigieux comme Philippe Genty, par exemple<sup>15</sup> ou en construisant leur propre projet de spectacle.

---

<sup>12</sup> L'Université d'Évora et la compagnie de théâtre CENDREV ont co-organisé entre 1997 et 2014, un séminaire biennal de recherche sur la marionnette, dont les actes ont été publiés par la revue *Adágio* du CENDREV. Le CHAIA publie régulièrement les résultats de cette recherche (consulter [www.uevora.chaia](http://www.uevora.chaia)).

<sup>13</sup> Ana Luzia Cavaco (2005), *O Teatro de Robertos e a problemática do património*, inédit.

<sup>14</sup> Le *cursus* a été reformulé en 2011 afin de correspondre aux orientations ministérielles exigeant une réduction du nombre de variantes, ce qui a conduit à la suppression de la formation de l'acteur-marionnettiste. Actuellement cette formation est comprise dans les modules des deux laboratoires d'interprétation et ne représente qu'un nombre réduit d'heures (<http://www.oferta.uevora.pt>).

<sup>15</sup> Rapport de stage de Ana Carolina Santos (2013), *A expansão do possível: "Ne m'oublie pas", pela Cie. Philippe Genty*, inédit.

Malgré ce succès, le *cursus* a été reformulé en 2011 afin de correspondre aux orientations ministérielles exigeant une réduction du nombre de variantes, ce qui a conduit à la suppression de la formation de l'acteur-marionnettiste. Actuellement cette formation est comprise dans les modules des deux laboratoires d'interprétation et ne représente qu'un nombre réduit d'heures (<http://www.oferta.uevora.pt>).

De son côté, le parcours de la recherche sur la marionnette a lui aussi subi des revers après un début très stimulant. En effet, la valeur patrimoniale et artistique des *Bonecos* a permis l'obtention d'un financement de la part de la Fondation pour la Science et la Technologie, pour un premier projet de 3 ans en 2004, suffisant pour la construction d'une base de données digitales et la publication d'un livre contenant le répertoire des pièces des *Bonecos*. Pour la base de données, on a pu photographier les marionnettes et les autres objets du retable, et construire un catalogue on-line qui contient la mise en fiche de toutes les données. Pour la publication, les textes des pièces qui avaient été fixées au moment de la transmission, ont été l'objet d'une édition critique, accompagnée de témoignages et d'un encadrement historique et théorique (Zurbach, Ferreira & Seixas 2007).

Pour le théâtre de *Dom Roberto*, le parcours a été fait en sens inverse dans la mesure où ce sont les marionnettistes, acteurs de ce théâtre, organisés en une structure associative liée à la branche portugaise de l'UNIMA, qui ont associé le CHAIA à leurs activités de sauvegarde, au titre de dépositaire de tous les enregistrements des spectacles présentés dans des rencontres régulières dans les années 1990.

Néanmoins, deux difficultés, d'ordre distinct, ont surgi dès le début de notre travail de recherche.

Dans les deux cas, le *manque de documentation* disponible, en l'absence d'une recherche historique du théâtre de marionnettes, ce qui oblige à un immense travail d'archives sans garantie de succès – ces objets sans statut ou sans valeur culturelle étant voués à l'oubli ou à la destruction – et, aussi, la rareté des témoignages vivants sur la période plus récente de ces répertoires.

Dans le cas des *Bonecos*, s'est ajoutée la difficulté pour accéder aux objets eux-mêmes, aux archives du théâtre et aux témoignages des acteurs-marionnettistes. Pour des raisons peu compréhensibles, les projets élaborés à l'Université n'ont pas obtenu l'adhésion totale des détenteurs du répertoire, ce qui est un obstacle majeur pour la crédibilité de toute candidature à un financement pour la recherche. Heinich parle de la *méfiance des autochtones* devant les chercheurs (2015 :78), du regard d'expert et du regard profane, et aussi du droit d'accessibilité (ibid. :80).

Par contre, le théâtre de *Dom Roberto* semble échapper à ce type d'obstacles. Tout d'abord, il est au centre de l'anthologie des textes de Henrique Delgado déjà citée auparavant, qui est d'une grande richesse informative en donnant accès à des sources aujourd'hui disparues ou inaccessibles et surtout, en rendant compte des spectacles et de la vie de ces acteurs ambulants au XXe siècle. La recherche se poursuit actuellement, sur un modèle identique, pour une thèse de doctorat sur le théâtre de *Dom Roberto*<sup>16</sup> qui ajoutera un élément de consécration académique au processus de sa reconnaissance patrimoniale.

La marionnette a conduit à la création d'un nouveau type de musée dont il convient de donner une description<sup>17</sup>. Fondé en 2010 et installé au *Convento das Bernardes*, est né, non seulement du projet, commun à tout musée, de sauvegarder, conserver et

---

<sup>16</sup> José Valbom Gil (en cours) *O Teatro Dom Roberto: uma forma popular tradicional na contemporaneidade*.

<sup>17</sup> <http://www.museudamarioneta.pt>.

exposer, un fonds choisi de collections, de marionnettes, de masques, d'accessoires et de machineries, notamment de marionnettes portugaises de grande valeur historique, mais aussi de développer un programme culturel et éducatif destiné à un public diversifié, d'accueil de spectacles et de création, en partenariat avec les artistes et les agents culturels, programmeurs de festivals, notamment le FIMFA et un Centre de documentation, pour appuyer la recherche. Sur ce terrain, il travaille en partenariat avec les chercheurs de l'Université d'Évora dans l'organisation de séminaires de recherche, d'ateliers pratiques ou de rencontres scientifiques. L'une des activités du Musée, inclus dans sa mission culturelle, a privilégié un nouveau modèle de travail de sauvegarde patrimoniale sur le théâtre de *Dom Roberto*, passant par l'enregistrement vidéographique de tous les spectacles que l'on peut voir actuellement, et à la construction d'un réseau de marionnettistes-robertistes, qui sont environ une douzaine actuellement. Il est également le promoteur d'une candidature de *Dom Roberto* pour son inscription au patrimoine immatériel national, présentée en 2016, auprès du Ministère de la Culture.

## **Pour un bilan des travaux en cours**

Quels sont les enseignements que nous pouvons retirer de ces travaux ? Nous pouvons constater que la sauvegarde vivante des répertoires de théâtre anciens, hors du cadre des musées et des collections d'objets d'art, mène nécessairement à définir la conception du patrimoine qui soutient cette démarche : s'agit-il de conserver des objets du passé, mais en les remettant en valeur, comme un héritage dynamique, capable de poursuivre une existence au présent et, en interaction avec de nouveaux environnements, de retrouver du sens ou même de signifier *autre chose* ? ou bien s'agit-il de les arrêter dans le temps, au nom d'un devoir de mémoire cristallisé dans des objets figés dans leur état au moment où ils ont été sauvegardés, afin de préserver leur image ultime prise dans une sorte d'authenticité ou de vérité hors du temps ? Sachant que la survie jusqu'à nos jours de certains répertoires anciens s'est faite par la transmission successive des savoirs et des objets entre maîtres et apprentis, il nous faudra considérer plutôt une conception du patrimoine qui ne désigne non pas uniquement les objets du passé en tant qu'anciens, et donc dignes d'être conservés, mais ceux dont l'existence continue à appartenir au temps présent en raison de leur usage actuel, inscrit dans un processus dynamique, d'enrichissement et de renouveau constants. C'est bien le cas du théâtre de *Dom Roberto*, dans un parcours d'enrichissement constant, tout en restant attentif à la sauvegarde d'une forme canonique du *Roberto* portugais, avec sa typologie de personnages et leur jeu, son choix de pièces et l'attente de son public. Pour les *Bonecos*, la quasi disparition de ce répertoire dont l'usage se perdait devant de nouveaux cadres de vie culturelle et sociale, et sa réactivation, suscitée par une décision institutionnelle prise avec les derniers marionnettistes, ont conditionné sa transmission à de nouveaux manipulateurs, dans un cadre de réception nouveau, qui lui a conféré un statut culturel différent, favorisé par la possibilité de nouvelles interprétations de sa valeur artistique grâce à sa valeur patrimoniale. Cependant, la conviction de défendre l'authenticité de ce théâtre par la pratique de la copie, ou de la répétition selon un parti pris que l'on peut qualifier comme archéologique, fondé sur une fidélité acritique à un héritage du passé qui n'est qu'apparente et pourrait même être un leurre, alimente plutôt la construction d'une image mythique d'un passé révolu au détriment de la revivification d'une pratique artistique d'une grande richesse potentielle.

Il est sans doute indispensable de prendre la mesure historique de ce patrimoine, sans avoir recours à une “imagerie mythique et figée dans ses anecdotes” (Corvin 1995:20), comme par exemple, celle que l’on associe à la pauvreté des répertoires de tradition populaire, dans l’ignorance de la filiation de textes, de langages et de pratiques complexes dont ils sont issus. Sur ce point les *Bonecos* sont immensément riches.

L’importance de la conservation des répertoires anciens ne saurait être mise en cause, mais le devoir de mémoire que nous nous sentons tenus de respecter, doit contribuer à construire ce passé, en lui redonnant une valeur pour notre époque et pour l’avenir, grâce surtout à une nouvelle vie scénique, à l’écoute du présent, les échos du passé ne pouvant être tenus pour seule vérité. Recueillir la mémoire théâtrale et la ranimer en promouvant sa réception pour notre époque, sont deux voies à proposer aux artistes intéressés par cet héritage, qui conduirait à un enrichissement de notre répertoire par une sorte de recyclage de ces matériaux, et de renouvellement de l’imaginaire collectif qu’ils ont alimenté dans le passé.

## Bibliographie

Cardoso Seara, João Paulo, s/d, *Teatro de Dom Roberto: breve história e notas, Teatro de Marionetas do Porto*, <https://marionetasdoporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/>.

Corvin, Michel, 1995, “Problématique d’un dictionnaire du théâtre”, in Leroy, Dominique (dir.), *Le Patrimoine théâtral européen revisité. Renaissance-Relecture-Rétrospective*, Actes du Colloque européen, Centre culturel des Fontaines, novembre 1993, Paris : L’Harmattan, 13-26.

Ferreira, José Alberto, 2014, “Por uma poética da fragilidade. Para um museu dos Bonecos de Santo Aleixo », *MIDAS*, URL: <http://journals.openedition.org/midas/708> .

Gil, José, 2013, *Théâtre Dom Roberto. O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta*, Lisboa : Museu da Marioneta/DGEAC.

Heinich, Nathalie, 2015 [2009], *La Fabrique du Patrimoine*, Paris : La Maison des Sciences de l’Homme.

Leroy, Dominique, (dir.), 1995, *Le Patrimoine théâtral européen revisité. Renaissance-Relecture-Rétrospective*, Actes du Colloque européen, Centre culturel des Fontaine, novembre 1993, Paris : L’Harmattan.

McCormick, John, Pratasik, Bennie, 1998, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge : Cambridge University Press.

Mollas, Antonis & Marcos Xanthos (ed.), 2005, *Karaghiozis et le château des fantômes*, Carouge-Genève : Éditions Zoé.

Polet, Jean-Claude, 1995, « Le théâtre dans le patrimoine littéraire européen », in Leroy, Dominique (dir.), *Le Patrimoine théâtral européen revisité. Renaissance-Relecture-Rétrospective*, Actes du Colloque européen, Centre culturel des Fontaines, novembre 1993, Paris : L’Harmattan, 89-104.

Ribeiro, Rita (ed.), 2011, *Henrique Delgado. Contributos para a história da marioneta em Portugal*, Lisboa : Museu da Marioneta/EGEAC.

Zurbach, Christine, 2007, As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo. *Forma breve*, n°5 :199-208.

Zurbach, Christine, José Alberto Ferreira, Paula Seixas (coord.), 2007, *Autos Passos e bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Évora : Casa do Sul.

Zurbach, Christine, 2017, « Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal: le cas des Bonecos de Santo Aleixo », in *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, F. Cornejo (ed.), Unima España. <http://www.unima.es/>