

Congrès *Pulcinella.L'eroe comico nell'area mediterranea* (2-5 luglio 2009)

Christine Zurbach

Centro de História da Arte e Investigação Artística – Universidade de Évora (Portugal)

Titre:

«Un facétieux (peut-être) subversif: le Mestre Salas des Bonecos de Santo Aleixo».

Résumé:

Dans cette communication, nous abordons le cas de Mestre Salas, le personnage central du théâtre de marionnettes connu au Portugal sous le nom de «Bonecos de Santo Aleixo».

Ce théâtre, dont l'origine exacte est difficile à situer dans le temps, est une tradition locale et régionale du Sud du Portugal qui est restée vivante dans la culture contemporaine du pays grâce aux acteurs de la compagnie professionnelle de la ville d'Évora qui perpétuent cette forme de théâtre inscrite dans la tradition populaire. La conservation de ce répertoire que ces acteurs reproduisent dans l'état de leur réception autour des années 1980, permet de mesurer le rôle du théâtre de marionnettes dans la société latifundiaire de la région au siècle dernier.

Malgré son apparence rudimentaire, ce répertoire est d'une grande complexité pour le chercheur, autant sur le plan formel que sur le plan thématique. Les textes joués composent un mélange de thèmes inscrits dans la tradition religieuse judéo-chrétienne telle qu'elle est diffusée dans les textes bibliques et, sous la forme de sketches joués à la demande du public, de moqueries très libres de l'ordre moral et social imposé par cette idéologie.

De par son irrévérence et sa vocation comique, ce théâtre semble répondre à la fois à un besoin de divertissement et de critique du monde réel qui l'accueille et l'alimente. Présente tout au long de la représentation dans sa fonction de maître de cérémonies ou de meneur de jeu, c'est la marionnette portant le nom de Mestre Salas qui se distingue en tant que porte-parole d'une sorte de mise à distance systématique de tout ce qui est du ressort de l'autorité consacrée.

Néanmoins, même si elle s'attaque aux tenants de l'ordre moral, en particulier au curé qui est ici le compère de Mestre Salas, la satire semble ici correspondre davantage à une tradition comique d'inspiration farcesque ou burlesque plutôt qu'à une quelconque contestation de dimension politique promouvant une subversion de l'ordre établi.

Moins cité dans les travaux érudits sur le théâtre de marionnettes qu'il le mériterait sans doute, le cas des marionnettes portugaises traditionnelles connues sous le nom de «Bonecos de Santo Aleixo» offre, avec son personnage dénommé Mestre Salas, un exemple particulier d'un *trickster* dont la construction dramaturgique et le sens idéologique sont essentiels pour une interprétation cohérente de la fonction historique et culturelle de ce répertoire théâtral.

Voyons d'abord le contexte historique et culturel dans lequel cette marionnette se situe.

L'origine exacte de ces marionnettes à tringle est difficile à situer dans le temps, mais elle peut remonter au XVIIIe siècle selon certains témoignages (Passos 1999). De petite taille – elles mesurent entre 20 et 60 centimètres -, elles sont proches d'autres traditions européennes plus connues comme celles de Liège ou de Naples et Palerme.

Il s'agit d'une tradition de théâtre locale et régionale de l'Alentejo, une région du Sud du Portugal fortement marquée jusque vers les années 1970-80 par l'agriculture extensive du blé, de la vigne et du liège, et par le système des *latifundia* fondé sur les grandes propriétés de terres réparties entre quelques familles qui employaient des ouvriers agricoles en régime saisonnier. Aujourd'hui, cette forme de théâtre est encore très présente dans la vie culturelle du pays, grâce aux acteurs du CENDREV, la compagnie professionnelle permanente fondée à Évora en 1975 sur un projet de décentralisation théâtrale innovateur. C'est dans cette ville, capitale régionale inscrite au Patrimoine Mondial de l'UNESCO, que cette forme de théâtre a été préservée depuis les années 1980. Issue d'une tradition populaire, son statut culturel et social ainsi que son public ont forcément changé dans ce nouveau contexte, ce qui n'est pas sans conséquence pour une définition du sens actuel de sa réception, sur le plan artistique et aussi idéologique.

Jusqu'au milieu de la seconde moitié du XXe siècle, les Bonecos sont restés profondément liés à un contexte essentiellement rural, dans une zone très restreinte d'environ 50 kms autour de son pôle, Santiago de Rio de Moinhos. Le public correspondait à un univers social relativement stable, habitué à assister régulièrement aux spectacles qui surgissaient dans la période d'inactivité des paysans. Un rapprochement avec la ville a commencé à se dessiner vers la fin des années 1970. Les premières incursions des marionnettistes dont la dernière troupe ou *famille* Talhinhos a été celle de Mestre Talhinhos dans le milieu culturel urbain, ont été dues à l'intérêt des premiers ethnologues ou anthropologues portugais (notamment Azinhal Abelho, 1973), et d'un musicologue d'origine corse, Michel Giacometti, mais aussi à un usage idéologique ambigu, de promotion des valeurs « authentiques » de la campagne contre celles de la ville, bien à la manière du régime conservateur de l'époque. Malgré ce nouveau souffle, les changements profonds des habitudes culturelles de la vie de province vers les années 1980 ont fini par menacer la survie de cette forme de théâtre qui a pu bénéficier toutefois de l'appui d'un agent culturel privé, la Fondation Calouste Gulbenkian, qui tentera d'aider la famille Talhinhos en inscrivant le spectacle dans son programme de tournées théâtrales au niveau national.

Privé progressivement du contexte socioculturel qui était sa raison d'être, et afin de faire face au risque croissant de sa disparition définitive, l'ensemble –marionnettes, retable, guitare – a été vendu par le dernier propriétaire et marionnettiste à l'Assemblée du District qui l'a confié aux acteurs du Cendrev. En fait, le souci de sauvegarder cet exemplaire unique du patrimoine théâtral de marionnettes portugaises a donné à ce répertoire une deuxième vie, cette fois-ci avec un niveau de reconnaissance et un statut culturel à la fois populaire et érudit. À tel point que depuis 1996 l'Université locale a fondé un programme de recherche international sur le théâtre de marionnettes, et plus

récemment, un Master de formation de l'acteur-marionnettiste, qui compte avec la participation d'artistes et de chercheurs nationaux et étrangers.

À présent, la conservation de ce répertoire est assurée par une *famille* composée de cinq acteurs professionnels qui ont appris directement avec le dernier marionnettiste, le répertoire musical, gestuel et textuel dont la transmission n'était faite qu'oralement. Leur rôle consiste, ainsi, à reproduire les spectacles en l'état de cette dernière version qui est celle que l'on peut voir aujourd'hui un peu partout dans le monde.

L'ensemble des textes joués peut être conçu comme un macro-texte mêlant des thèmes inscrits dans la tradition religieuse judéo-chrétienne telle qu'elle est diffusée dans les textes bibliques, avec des sketches comiques joués à la demande du public. L'intervention du *trickster* Mestre Salas, qui stimule des moqueries très libres de l'ordre moral et social encadré par cet univers de références religieuses conservatrices et traditionnelles, est décisive sur ce point, car elle est aussi un garant des limites tolérables pour ce genre de sujets parfois scabreux.

Malgré son apparence rudimentaire, ce répertoire est d'une grande complexité pour le chercheur, autant sur le plan formel puisqu'il se présente sous la forme de vers libres et de rimes, qu'en tant que genre. Il s'agit de pièces formulées sous la forme de genres hybrides, entre le sérieux et le burlesque ou même le scatologique. De par ses thèmes, il est également profondément hétérogène, car il mêle des *autos* construits sur des épisodes du calendrier liturgique chrétien – Noël et Pâques – ainsi que le récit de la Création du Monde, avec des pièces courtes qui se rapprochent des numéros comiques et populaires du théâtre de la revue associant le chant – notamment la tradition du *fado* – (Lima 2004) et la danse.

Ainsi, avec les Bonecos, l'*Auto* religieux qui raconte la création du monde et que nous prenons ici comme exemple, devient un défilé de tableaux comiques grâce aux

interventions de Mestre Salas qui se mêle au jeu des marionnettes et commente l'action qu'il interrompt sans arrêt pour susciter le rire et faire participer la salle qu'il stimule à répondre à ses vers improvisés sur des rimes généralement plutôt vulgaires. Les tableaux représentant la création d'Adam et Ève, celle des animaux, et toutes les étapes allant du Paradis aux Enfers où Caïn se retrouve après son crime, mais pour y jouer aux cartes en trichant avec les diables, deviennent ainsi autant d'occasions pour une mise à distance et une dédramatisation du récit du péché originel et de la damnation de Caïn.

De par son irrévérence et sa vocation comique, ce théâtre semble répondre à la fois à un besoin de divertissement et de critique du monde réel qui l'accueille et l'alimente. Et cette critique est incarnée notamment par la marionnette Mestre Salas qui est, entre toutes, la plus grande, la mieux habillée puisqu'il porte une chemise blanche et un nœud papillon, avec un gilet et un habit coupés dans du drap noir qui mettent en valeur sa chaîne de montre en or, un signe de richesse qui n'a d'équivalent que dans les bijoux de pacotille des marionnettes féminines endimanchées.. Il est aussi le plus menaçant puisqu'il est muni d'un bâton dont il se sert effectivement pour signaler et rappeler son pouvoir, et qu'il empoigne dans des allusions gestuelles érotico-sexuelles qui soulignent les propos grivois dont il ponctue systématiquement son discours, en s'inscrivant ainsi dans une tradition mondialement reconnue par les historiens de la marionnette (Jurkowski 1988).

En termes dramaturgiques, il n'est pas inséré dans l'action des pièces de ce répertoire en tant que rôle restreint à un personnage chargé d'une action définie par la fiction, mais il y prend part en tant que meneur de jeu ou bonimenteur : il présente le programme du spectacle au public et annonce, à la fin, celui de la soirée ou des jours qui suivent. Surtout, il anime et dirige la deuxième partie du spectacle, celle qui permet au public, après la présentation d'un *Auto* de source religieuse truffé de moments

comiques, de construire le reste de la soirée avec des numéros « à la demande », chantés et dansés par des couples de marionnettes-danseurs, conduits par la baguette de Mestre Salas. Ces moments étaient utilisés souvent pour évoquer les déboires amoureux plus ou moins connus de personnes réelles, habitant le lieu ou la région.

En fait, cette marionnette représente un fil conducteur de la totalité du spectacle où il intervient systématiquement et qu'il finit par contrôler du début à la fin, le plus souvent sur un ton autoritaire. Irrévérent et irrespectueux, il se moquant des convenances et de l'autorité défendues par les normes sociales. Par exemple, dans le numéro classique du *Barbier* qui maltraite son client, le seul véritablement violent, il assomme le client refusant de payer, provoque les autorités militaires venues à la rescousse et, s'il finit par succomber, ce n'est que provisoirement, puisqu'il renaît à la fin et triomphe sans problème.

Mais, malgré ces traits qui le caractérisent, il ne saurait pour autant être confondu avec un rebelle ou un agitateur qui remettrait en cause l'ordre établi. Dans un certain type de contexte, notamment celui de notre monde actuel, il pourrait même plus facilement fonctionner comme un garant des valeurs consacrées par la société rurale traditionnelle, proche d'une classe de propriétaires qu'il amusait et confirmait dans ses menus pouvoirs et ses privilèges de toute sorte. Et si son comportement est peu amical envers sa victime préférée, le curé – Padre Chancas – qu'il frappe de coups de bâton sur la tête chaque fois que l'occasion s'en présente, ce ne sera pas forcément au nom d'un anticléricalisme assumé, mais plutôt en conformité avec un modèle comique théâtral bien connu, classique et conventionnel, celui du couple, de la paire ou du duo antithétique mais solidaire, opposant religieux/laïc, effronté/timide, rusé/naïf, libidineux/ingénu, etc. – dont la relation crée et alimente toute la tension et la dynamique du spectacle.

Ce n'est que si on l'analyse sous un angle historique, en tant qu'ensemble, et non pas uniquement avec les lunettes d'un seul personnage ayant plus de visibilité comme c'est le cas pour Mestre Salas, que ce théâtre devient sérieux dans son propos dans la mesure où il est construit sur la reproduction du monde extérieur, du réel tel que le connaît son public, et où il rend compte d'aspects très précis, violents et négatifs, des relations de pouvoir et de domination entre les classes sociales - ou les hommes et les femmes – dans la société latifundiaire de la région au siècle dernier, et ceci selon une lecture critique qui nous permet également de mesurer le rôle du théâtre de marionnettes dans des communautés dont l'identité est très nettement dessinée.

Il s'agit de montrer la réalité, mais elle est mise à distance de façon à rendre plus visible l'essentiel, à l'aide de moyens divers : les décors sont simplement décoratifs – ce sont des motifs floraux naïfs, par exemple, qui accompagnent les *Autos* - ; l'éclairage est produit à l'aide d'une lampe à huile ; il ne s'agit donc pas d'imiter un cadre de vie selon une idée naturaliste du théâtre. D'autre part, dans un numéro classique d'assassinat en série commis par un barbier, nous avons vu que Salas, appelé pour sauver la victime, l'agresse, est tué, puis ressuscite.

D'où l'importance du comique pris en charge par un tel personnage, avec son compère le curé, et un usage de l'humour qui permet à la fois de déjouer le sacré et de montrer sans obstacle le drame du quotidien. Ainsi, Adam et Ève de l'*Auto de la Création du monde* ne sont guère différents des autres couples du répertoire : chassés du Paradis, ils deviennent paysans et se disputent, tout en cultivant un sol ingrat qu'il faut arroser d'urine pour le creuser. Ève incite Adam à travailler en lui disant : « Creuse, Adam / la terre est dure / Pisse, Adam ». Ou encore, dans l'*Auto* racontant la naissance de l'Enfant Jésus, les dialogues entre les bergers introduisent un ton comique et satirique grâce à l'imitation de l'accent et de la prononciation particuliers des habitants

du Nord du Portugal, mais en fait, cette moquerie est aussi très sérieuse puisqu'elle connote les travailleurs saisonniers originaires de cette région, disposés à accepter un salaire inférieur à celui que réclamaient les ouvriers de la région de l'Alentejo. D'autres exemples pourraient être cités qui révèlent une approche critique des conditions de vie et de travail des spectateurs traditionnels de ce théâtre.

On constate ainsi que, de par sa présence tout au long de la représentation dans son rôle de maître de cérémonies ou de meneur de jeu à la fonction essentiellement comique, la marionnette portant le nom de Mestre Salas se distingue de l'ensemble en tant qu'expression d'une mise à distance enjouée de tout ce qui est du ressort de l'autorité consacrée. Mais, si elle accomplit ainsi, en s'en prenant notamment aux tenants de l'ordre moral comme le curé qui est ici son compère, une tradition comique et burlesque sans véritable intention politique ou subversive, elle n'en est pas moins le lieu d'usage de la parole et du geste où une telle dimension peut s'introduire et constituer une piste suggérée vers d'autres incursions plus sérieuses. La preuve pourrait justement se trouver dans la capacité de résistance de ce théâtre avec son public d'autrefois qui en ressentait certainement le besoin si l'on en juge par la popularité des Bonecos qui ont vécu et survécu dans un monde connoté par le régime salazariste, adversaire de toute forme d'émancipation.

Bibliographie

Abelho, Azinhal, *Teatro Popular Português. Ao Sul do Tejo*, vol.VI, Editora Pax, Braga, 1973

Ferreira, José Alberto, "Le Marionette di Santo Aleixo, nuove ed antiche manifestazioni di identità » in *Comunicazioni Sociali*, 2007, n.3, pp.368-374

Jurkowski, Henrik, *Aspects of Puppet Theatre*, Puppet Centre Trust, London, 1988

Lima, Paulo, *O Fado operário no Alentejo, séculos XIX e XX. O contexto do profanista Manuel José Santinhos*, Tradisom, Vila Verde, 2004

McCormick, John, and Bennie Pratasik, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914* Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Passos, Alexandre, *Bonecos de Santo Aleixo. A sua (im)possível história. As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*, CENDREV, Évora, 1999

www.escritanapaisagem.net/bsa/

Zurbach, Christine, José Alberto Ferreira, Paula Seixas (coord.), *Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Casa do Sul, Centro de História da Arte e Investigação Artística e Cendrev, Évora, 2007