À l'épreuve

N° 7 | 2021
Généalogies imaginaires

Engendrer le "genos". Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello

Francesca DI FAZIO

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-7/2735-engendrer-le-genos-insolites-familles-de-bois-dans-le-theatre-de-gigio-brunello
DOI : numerev_2115
Date de publication : 24/02/2021

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DI FAZIO, F. (2021) Engendrer le "genos". Insolites familles de bois dans le théâtre de Gigio Brunello. *À l'épreuve*, (7). https://doi.org/10.34745/numerev_2115

Le théâtre de marionnettes, surtout celui des marionnettes à gaine (des marionnettes en bois et en tissu manipulées du dessous par le marionnettiste, qui est généralement caché derrière le paravent appelé « castelet »), peut souffrir de quelques stéréotypes. Dans l'imaginaire commun il est considéré comme un théâtre « mineur », puisque composé de courtes scènes qui se succèdent de manière non harmonisée, qu'il est parfois animé par des blagues faciles voire vulgaires, ainsi que par des masques traditionnels dont le spectateur attend toujours un certain type d'attitude. Le théâtre de Gigio Brunello, auteur et marionnettiste italien, est très éloigné de cette image du théâtre de marionnettes : en ne dissociant jamais la pratique textuelle de la vérification scénique, cet auteur utilise les canons de la tradition pour les réinventer et les rendre entièrement originaux, en réussissant à rendre vivant le bois de ses marionnettes. Ses textes forment des architectures complexes, des mécanismes dramaturgiques raisonnés dans lesquels les histoires vécues par les marionnettes déterminent une possibilité, pour les marionnettes elles-mêmes, de s'éloigner de leurs rôles canoniques. Les textes de Brunello donnent vie à un éventail d'histoires qui ne constituent pas un théâtre de masques stéréotypés, mais au contraire, un univers détaillé de personnages aux traits fondamentalement humains : son *genos*, sa propre petite lignée imaginaire. Les masques classiques dérivés de la *Commedia dell'Arte* ou des traditions régionales italiennes (Arlecchino, Brighella, Balanzone, Colombina, pour citer les plus récurrents dans les textes de Brunello), sont associés à de nombreux autres personnages, inventés par l'auteur lui-même ; ou bien les mêmes masques traditionnels sont plongées dans des situations inédites, ce qui détermine des réponses tout aussi peu canoniques : dans les textes de Brunello, il peut arriver qu'Arlequin récite *Macbeth* et qu'un lapin soit retrouvé chez le diable. À travers l'analyse de quelques œuvres de l'auteur, nous chercherons donc à mettre en lumière les mécanismes de composition récurrents qui confèrent aux marionnettes à gaine un niveau de complexité peu fréquent dans les castelets, et ainsi permettent d'engendrer une réflexion méta-théâtrale.

Mots-clés :
Marionnettes, Théâtre de marionnettes, Gigio Brunello, Genos

Introduction à l'exception

Le théâtre de marionnettes, surtout celui des marionnettes à gaine (des marionnettes en bois et en tissu manipulées du dessous par le marionnettiste, qui est généralement

caché derrière le paravent appelé « castelet »), peut souffrir de quelques stéréotypes. Dans l'imaginaire commun il est considéré comme un théâtre « mineur », puisque composé de courtes scènes qui se succèdent de manière non harmonisée, qu'il est parfois animé par des blagues faciles voire vulgaires, ainsi que par des masques traditionnels dont le spectateur attend toujours un certain type d'attitude. Le théâtre de Gigio Brunello, auteur et marionnettiste italien, est très éloigné de cette image du théâtre de marionnettes : en ne dissociant jamais la pratique textuelle de la vérification scénique, cet auteur utilise les canons de la tradition pour les réinventer et les rendre entièrement originaux, en réussissant à rendre vivant le bois de ses marionnettes. Ses textes forment des architectures complexes, des mécanismes dramaturgiques raisonnés dans lesquels les histoires vécues par les marionnettes déterminent une possibilité, pour les marionnettes elles-mêmes, de s'éloigner de leurs rôles canoniques. Les textes de Brunello donnent vie à un éventail d'histoires qui ne constituent pas un théâtre de masques stéréotypés, mais au contraire, un univers détaillé de personnages aux traits fondamentalement humains : son *genos*, sa propre petite lignée imaginaire. Les masques classiques dérivés de la *Commedia dell'Arte* ou des traditions régionales italiennes (Arlecchino, Brighella, Balanzone, Colombina, pour citer les plus récurrents dans les textes de Brunello), sont associés à de nombreux autres personnages, inventés par l'auteur lui-même ; ou bien les mêmes masques traditionnels sont plongées dans des situations inédites, ce qui détermine des réponses tout aussi peu canoniques : dans les textes de Brunello, il peut arriver qu'Arlequin récite *Macbeth* et qu'un lapin soit retrouvé chez le diable. À travers l'analyse de quelques œuvres de l'auteur, nous chercherons donc à mettre en lumière les mécanismes de composition récurrents qui confèrent aux marionnettes à gaine un niveau de complexité peu fréquent dans les castelets, et ainsi permettent d'engendrer une réflexion méta-théâtrale.

Notice sur l'auteur

Depuis 1978, Gigio Brunello est auteur de textes pour le théâtre de marionnettes, acteur, marionnettiste et expérimentateur de nouvelles possibilités pour le castelet. Originaire de Mestre, la contrepartie populaire de la ville de Venise, il naît dans une famille ouvrière. La façon dont Brunello s'est approché de l'art des marionnettes n'est donc pas due au fait d'être issu d'une *famiglia d'arte* (dynastie théâtrale), circonstance assez répandue en Italie. En effet, l'initiation au théâtre de marionnettes, en Italie, à la différence de beaucoup d'autres pays, ne se produit pas habituellement grâce à la présence d'écoles dédiées sur le territoire national. Bien que ce pays ait une très longue tradition de culture populaire et de théâtre de marionnettes, il reste aujourd'hui encore dépourvu d'une école dédiée à la formation d'artistes marionnettistes, malgré la présence de quelques exceptions régionales. Le manque d'une institution dédiée a déterminé le fait que, en Italie, traditionnellement, il y a deux façons principales de devenir marionnettiste : l'une d'elles dépend de la descendance, du fait de naître dans une *famiglia d'arte*, c'est-à-dire une famille qui cultive depuis une ou plusieurs générations l'art de la marionnette et qui en transmet la culture et la technique aux enfants ; l'autre est celle d'apprendre le métier dans l'atelier d'un artiste, c'est-à-dire d'établir une relation de confiance avec un maître et d'apprendre son art à travers un

travail constant dans les coulisses. La formation de Gigio Brunello ne relève d'aucun de ces cas. Brunello n'a pas derrière lui une dynastie d'experts marionnettistes. C'est sa formation composite qui détermine son aptitude à l'expérimentation et sa réussite à donner vie à un tout autre type de lignée, celle de ses personnages.



Fig 1 : Gigio Brunello parmi ses sculptures, s. d. © G. Brunello, avec son aimable autorisation

Au début des années quatre-vingt, Brunello commence à faire du théâtre de marionnettes à gaine avec Gyula Molnàr[1], acteur, auteur et réalisateur parmi les premiers à avoir mené en Italie la recherche sur le théâtre d'objets. Dans ce type de théâtre, l'objet prosaïque et quotidien perd sa valeur objective ou sa fonctionnalité la plus reconnaissable, pour servir de figure rhétorique faisant allusion à autre chose. L'objet, isolé et sorti de son contexte, se charge de la force primordiale propre au fétiche pour devenir sujet de l'action scénique, protagoniste de l'histoire qui est racontée à travers lui. Comme le remarque Luigi Allegri, dans sa substance matérielle, dans l'absence d'un « dedans » au-delà de l'écorce visible, dans l'absence d'une volonté consciente interne qui détermine les actions extérieures, la marionnette, la poupée, le pantin, c'est-à-dire la figure « ne joue pas un personnage mais "est" un personnage[2] ».

À partir des années 1980, ces considérations ont ouvert la voie à des expérimentations de plus en plus libres, aboutissant à l'utilisation d'objets issus du quotidien utilisés comme protagonistes de l'action dramatique ou comme contrepoints à l'acteur. Dans le théâtre traditionnel occidental de marionnettes (qui comprend les marionnettes à fil, les marionnettes à gaine, *pupi*…), la coprésence sur scène de l'acteur et de la figure, voire la sortie du marionnettiste du castelet, a déterminé un élément de rupture et un renouvellement consécutif des langages. En revanche, dans le théâtre d'objets, ce

mélange coïncide avec la naissance même du genre théâtral : la présence simultanée d'un acteur et d'un objet est une caractéristique intrinsèque, inhérente au théâtre d'objets. Ce n'est pas toujours le cas du théâtre de marionnettes à gaine, surtout au sens où on l'entend traditionnellement. Dans celui-ci, bien qu'il puisse arriver souvent que le marionnettiste apparaisse en scène à certains moments de la pièce, le manipulateur reste caché derrière le castelet tandis qu'il donne les voix à différentes marionnettes qu'il anime avec ses mains en les faisant apparaître sur scène. La plupart des spectacles de Brunello, conçus presque tous avec Molnàr, se développent à travers les modalités traditionnelles de la marionnette à gaine, comme nous venons de l'indiquer. Pourtant, la leçon du théâtre d'objets, dans lequel l'objet prend le dessus, devient autonome, semble avoir non seulement laissé une forte empreinte dans le travail effectué par les deux auteurs, mais a même fonctionné comme point de départ pour leurs expérimentations à l'intérieur du castelet, comme nous le verrons plus loin. Ce n'est pas un hasard si, dans une de ses publications de 2009, Molnàr écrit :

> Alors que la projection habituelle des qualités et des vicissitudes humaines dans la marionnette/objet réduit la matière à une sorte d'illustration agréable, ici, le renversement de cette hiérarchie produit des effets surprenants et significatifs. L'acteur non seulement utilise les objets, mais il est également utilisé par eux[3].

Connaître la tradition pour en changer la perspective

La marionnette à gaine est un type de marionnette manipulée par dessous. Elle est formée d'un corps en tissu et de mains et d'une tête en bois, généralement sculptée et peinte avec des traits caricaturaux. Le marionnettiste enfile la marionnette sur toute la longueur de l'avant-bras, et insère la main pour soutenir la tête et les membres : l'index dans la tête, le pouce et le majeur, avec éventuellement aussi l'annulaire et le petit doigt, dans les bras. Comme le souligne Remo Melloni, expert en théâtre de marionnettes de l'Italie du Nord, « la marionnette à gaine devient un appendice de l'animateur qui, avec ses mains, lui permet des gestes rapides et improbables qui n'ont rien à voir avec le mouvement naturel humain[4] ». Cette technique de manipulation n'a pas manqué d'influencer l'aspect dramaturgique, en déterminant un type de composition basée surtout sur la plaisanterie courte, satirique, sur le gag comique, sur les rebondissements.

> C'est un théâtre qui refuse la « représentation » comme moteur de la machine dramatique, qui au moment où elle produit son sens par une action, un duel, un matraquage, par là même dépense ce sens, ne le constitue pas comme référence à un autre, à « dehors ». Dans le théâtre de marionnettes, par exemple, il n'est jamais question de « psychologie » de personnages, de

références naturalistes, de dialogues subtils, de situations socialement caractérisées[5].

En effet, une grande partie du théâtre de marionnettes à gaine, en particulier celui traditionnel, est construit à travers l'utilisation non pas de personnages dotés d'une épaisseur psychologique propre, mais de masques régionaux, de « types » nés de l'invention d'un marionnettiste (tel Guignol, créé à Lyon vers 1808 par Laurent Mourguet), ou historiquement tirés des masques de la *Commedia dell'Arte* : Arlecchino, Colombina, Brighella, Balanzone, Pulcinella sont encore aujourd'hui des masques très utilisées dans le théâtre de marionnettes à gaine italien, et les plus connues au niveau international. Dans les deux cas, la marionnette à gaine, bien qu'elle puisse être utilisée dans des histoires très différentes, correspond toujours aux caractères de son masque : Arlecchino apparaît toujours comme le serviteur gai, maladroit et affamé, Balanzone comme le docteur faux savant, Brighella comme le serviteur rusé attaché à l'argent, et ainsi de suite. Connaissant bien la tradition et les caractères du théâtre de marionnettes à gaine, Brunello et Molnàr se sont plongés dans ces mécanismes pour vérifier si des changements de perspective pouvaient renouveler cet art pluriséculaire sans dénaturer son identité.



Fig 2 : La marionnette à gaine d'Arlequin (Arlecchino) © F. Di Fazio

Un nouveau *genos*

C’est avec cette intention à l’esprit que, à partir de l’un des premiers spectacles conçus avec Molnàr, Brunello introduit certains éléments qui déterminent un écart par rapport à certains axiomes du théâtre de marionnettes à gaine traditionnel. *Un trovatello a casa del diavolo*[6] (1994) est un spectacle qui utilise des marionnettes classiques comme celles d’Arlequin, de Colombina et du Diable, et dont le texte, très maigre, se constitue à travers les mécanismes de l’improvisation pour créer une piste simple, un *canovaccio* (canevas), une farce avec des dialogues simples et immédiats qui renferment

cependant déjà le style de ses dramaturgies, c'est-à-dire la tentative de créer le texte comme s'il était issu de la personnalité des marionnettes elles-mêmes. Le Diable Alfredo aux mains froides, maître de maison, veut épouser Colombina dont il est amoureux, et son serviteur Arlecchino devrait l'aider dans son entreprise. Mais l'imprévu fait irruption : c'est le marionnettiste lui-même qui le communique au public avant d'entrer dans le castelet. En mettant ses marionnettes à gaine dans sa valise, il a remarqué avec surprise qu'au-dessus du bureau de son laboratoire, un petit lapin-marionnette, Ginetto, venait de naître. Pour ne pas le laisser seul, il l'emmène en tournée en l'allongeant dans un panier au seuil du théâtre des marionnettes, qui est la maison du Diable. Colombina, à l'ouverture du rideau, trouve l'enfant : comment va-t-elle le cacher et le protéger dans cette maison ? Le Diable se convainc que, pour se réchauffer les mains, il doit se procurer une paire de gants en fourrure de lapin. Mais la vie du petit Ginetto est préservée par les actions de Colombina et Arlecchino, qui réussiront à vaincre le Diable en le transformant en oignon inoffensif.

L'histoire est en substance, bien qu'avec ses aspects curieux et particuliers, un affrontement, une opposition entre le bien et le mal, entre l'innocence du petit lapin Ginetto et la barbarie du Diable qui souhaite violenter un innocent pour son intérêt personnel. Le personnage du lapin, inventé par Brunello, et n'appartenant donc pas au même domaine que les autres masques de la pièce, permet de matérialiser en scène l'innocence typique de l'enfance (Ginetto, étant nouveau-né, reconnaît tout le monde comme des figures parentales, en appelant « papa » également le Diable qui veut le tuer) sans tomber dans la sensation agaçante qu'aurait engendrée l'introduction d'un nouveau-né aux traits humains. Plus proche du réel, une figure humaine ne jouirait pas de la même liberté diégétique que l'animal en peluche, précisément parce qu'il appartient à un autre ordre de réalité, à une dimension décalée.

À partir de cette intuition, d'autres ont suivi : Brunello insère la figure de Ginetto dans d'autres spectacles, en la répétant et en la développant de façon toujours différente. Loin d'épuiser le motif de la réapparition du petit lapin, par exemple tel qu'il apparaît dans *Un trovatello a casa del diavolo*, il vise au contraire à développer de façon cohérente le personnage d'un spectacle à l'autre. Ainsi, Ginetto grandit en traversant différentes étapes : dans *Trovatello due. Festa di compleanno*[7], il fête son premier anniversaire et commence à avoir la curiosité typique des enfants, à poser mille questions, à exiger ce qu'il veut ; dans *La Carota*[8], le petit lapin va à l'école primaire et s'exprime, dans ses devoirs, sur la maladie dont souffre son père Arlecchino ; enfin, dans *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*[9] il se rend à l'école en scooter et affirme ne plus être un enfant. Avec les autres marionnettes, Ginetto est un véritable moteur de l'action scénique. Au-delà de la progression de l'âge, de spectacle en spectacle, l'importance de la présence de cette marionnette insolite chez Brunello doit être recherchée ailleurs, et précisément là où le procédé de la définition de son caractère arrive à donner au masque, à la marionnette, les traits, pourrait-on dire, d'un personnage. C'est-à-dire que la marionnette ne remplit plus seulement son rôle immédiat, elle n'épuise pas son sens au moment où elle accomplit une action, elle ne se déplace pas sur scène seulement pour jouer les gags que le spectateur attend, mais elle

semble au contraire être porteuse d'une existence autonome et particulière. Comme indiqué ci-dessus à propos du théâtre d'objets, chez Brunello, la marionnette à gaine, qui n'est qu'elle-même un objet, prend le dessus, elle devient autonome. Ce procédé va donc à l'opposé des caractéristiques indiquées par Luigi Allegri[10], qui excluait, à l'intérieur du théâtre de marionnettes, la possibilité de l'existence d'une profondeur psychologique des personnages.

La genèse d'une lignée, cependant, ne se limite pas à l'apparition d'un seul individu. Le lapin Ginetto n'est en effet qu'un des exemples, dans le théâtre de Brunello, de marionnettes qui font montre d'une personnalité propre, d'une individualité et presque d'un libre arbitre qui transmet au spectateur – ainsi qu'au lecteur des textes de Brunello – une idée de l'autonomie du personnage. C'est une caractéristique que l'on retrouve en de nombreuses occasions dans l'œuvre de l'auteur. Dans *La Carota*, Arlecchino souffre d'une très grave maladie, la phobie des carottes, qui lui cause des moments aigus de délire où il se pose des questions existentielles inconfortables :

> *Arlecchino – À un certain moment, le rideau tombe, cela arrive toujours, non ? … Et après ? Qu'est-ce qu'il y a après le rideau ? Homme, si tu es là montre-toi ! Pourquoi tu vieillis alors que je suis éternel ? Comment la créature peut vivre plus que le créateur : c'est une contradiction dans les termes… Ce serait comme verser de l'eau du verre dans la bouteille, (ou comme si l'arbre cherchait un peu d'ombre sous sa feuille…) Homme : pourquoi je dis des blagues que tu sais déjà que je vais dire ? Où est ma liberté ? Et pourquoi Balanzone a toujours été vieux et je n'ai jamais été petit*[11].

Il y a plusieurs occurrences dans les textes de Brunello de telles remontrances envers le marionnettiste, surtout en ce qui concerne la figure d'Arlecchino. Non seulement dans *La Carota*, mais aussi dans le début de *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, où Arlecchino avertit les spectateurs sur la nature peu divertissante du spectacle, pour arriver à une véritable rébellion mise en place par la marionnette contre son manipulateur dans *Macbeth all'improvviso*[12]. Ici, le refus d'Arlecchino de remplir le rôle de masque humoristique réclamé par le marionnettiste détermine une prise de position radicale : la marionnette revendique son libre arbitre dans le choix de mettre en scène le *Macbeth* de Shakespeare à l'insu du marionnettiste, comme nous le verrons plus loin.

Bien que l'on puisse relever, dans des textes et des spectacles de marionnettes d'autres auteurs, des interactions similaires entre figures et marionnettistes, le fait que ces interventions « autonomes » de la marionnette visent à enquêter sur son propre statut ontologique et à autodéterminer une altérité qui est affirmation du soi constitue un élément d'occurrence rare. Un jalon historique de ce phénomène peut être observé notamment dans un texte pour marionnettes à fil centré sur ces questions : *Il Filo*, composé en 1883 par Giuseppe Giacosa, dramaturge et librettiste italien qui compte parmi ces auteurs de théâtre d'acteurs ayant regardé avec un œil curieux le théâtre de

marionnettes. Dans *Il Filo*[13] l'action a lieu dans un entrepôt de marionnettes, à l'arrière de la scène où elles demeurent suspendues. Le Docteur prétend avoir lu dans un livre que les marionnettes sont entraînées par des fils manœuvrés par les hommes, provoquant l'incrédulité de ses compagnons. Colombina propose alors de montrer que les hommes ont un fil qui leur lie le cœur, et tous racontent des épisodes de mesquinerie et de tristesse de la vie humaine. Mais Colombina conclut que le fil peut être invisible pour ceux qui l'ont, et comme les hommes, même les marionnettes peuvent ne pas se rendre compte de ce qui les retient attachés. Les autres marionnettes ne la croient pas, elles affirment que c'est impossible, mais leurs discours sont interrompus par les marionnettistes qui les arrachent un par un pour les mettre en scène, car le spectacle va commencer. Les marionnettes de Giacosa pensent être autonomes, elles ne s'imaginent pas qu'elles sont attachées à un fil et que quelqu'un les manœuvre. Elles se trompent, certes, mais elles en sont profondément convaincues.

C'est précisément cette conviction d'autonomie, cette affirmation d'indépendance que l'on retrouve dans les volontés individuelles des marionnettes conçues par Brunello. Dans *La Grande Guerra del sipario*[14], les protagonistes sont deux marionnettes « anonymes », personnages inconnus, Linda et Mario (deux noms communs), qui passent leur vie quotidienne derrière le rideau, sur une scène où ils auraient dû réciter le mythe de Philémon et Baucis, si la production n'avait pas été soudainement arrêtée. C'est le marionnettiste lui-même, en prêtant la voix au Général Crocodile, qui au début du spectacle évoque la vie des marionnettes qui s'écoule même quand le rideau est fermé :

> *Marionnettiste – Nos remerciements vont non seulement à ceux qui, le long de la scène, ont mené les plus nobles exploits pour la jouissance du public payant, pas seulement à Arlequin, Polichinelle, Orlando, Don Quijote, Rin Tin Tin et tant d'autres marionnettes illustres qui tirent du rideau ouvert gloire et succès, mais aussi à toutes ces marionnettes anonymes qui, à rideau fermé, mènent leur vie de tous les jours, inconnue au plus grand nombre. Derrière le rideau fermé, ils se promènent, dorment, entretiennent le jardin, aiment, repassent, promènent le chien, achètent des pommes de terre au marché*[15].

Il apparaît de plus en plus manifeste que, dans le théâtre de Brunello, les marionnettes à gaine ne sont pas une imitation d'autre chose, ni quand elles sont utilisées pour représenter des personnages de textes classiques (nous traiterons après le cas de *Macbeth all'improvviso*), ni quand elles sont utilisées conformément à leur caractère traditionnel. Le caractère dans lequel cet aspect est le plus reconnaissable est certainement celui d'Arlecchino, connu dans le monde entier comme un personnage farceur et au langage coloré, toujours affamé et sans jamais envie de travailler. Dans tous les textes de Brunello où apparaît Arlecchino, ce masque ancien conserve d'une part quelques caractères typiques du *zanni* de la *Commedia dell'Arte*, mais à côté d'eux développe une personnalité et un caractère propres qui se dessinent de texte en texte. Nous avons déjà mentionné que dans *La Carota*, sa principale préoccupation n'est plus

de faire un bon repas, mais de résoudre un traumatisme infantile qui lui cause des moments de délire chaque fois que quelqu'un prononce le mot « carotte », et qui le conduit à poser des questions sur le libre arbitre humain. Dans *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, 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. D'abord c'est son masque qui disparaît, et son visage se transforme en celui d'un vieil homme, sillonné de rides et avec une barbe blanche. Son bâton (utilisé pour les scènes de bastonnade) refuse de devenir le bâton de marche d'un vieil homme, il veut se mettre à son compte et abandonne ainsi son maître. Restée sans masque et sans bâton, la marionnette d'Arlecchino est abandonnée même par son cœur, qui part seul à la recherche des deux autres attributs pour pouvoir recoller les morceaux.

Comme Ginetto et Arlecchino, toutes les marionnettes à gaine, dans le théâtre de Brunello et Molnàr, traversent des aventures, des problèmes et des phases de la vie qui font d'elles les protagonistes de leurs propres histoires, malgré le bagage culturel qu'elles portent. Les personnages créés par Brunello constituent en ce sens une famille hétérogène de têtes de bois, dont les relations s'entrecroisent d'une comédie à l'autre en intégrant des histoires et des relations qui commencent à partir des types de la *Commedia dell'Arte* pour se projeter dans une constellation de situations surréalistes.



Fig 3 : Intérieur du castelet pour Macbeth all'improvviso © *F. Di Fazio*

« On ne revient pas en arrière »

Cependant, quelle nouvelle génération ne s'oppose pas à ceux qui l'ont engendrée ?

Quelle autonomie peut être atteinte sans l'élimination de celui qui précède ? Quelle filiation, en somme, peut avoir lieu sans l'assassinat du père ? Dans *Macbeth all'improvviso*, le texte le plus représentatif de la poétique conçue par Brunello et Molnàr, Arlecchino est « réalisateur » de ce renversement et moteur de toute l'action scénique. Le sujet de *Macbeth all'improvviso* est formé d'un mélange de différentes histoires. En ouverture de 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 que les têtes des marionnettes sont sculptées mais pas encore peintes, et les costumes et décors ne sont pas encore réalisés. Il informe ensuite les spectateurs du fait qu'à la place de la tragédie, il mettra en scène un inédit de Goldoni, *L'emigrante geloso* – qui est en fait un faux construit spécialement par Brunello. Suit un prologue prononcé par Arlecchino, qui se plaint fortement de la décision prise par le marionnettiste de ne pas mettre en scène le *Macbeth :* ce n'est pas vrai qu'il n'a pas de marionnettes, que serait-il sinon une marionnette ? Arlecchino accepte cependant « de faire ce qu'ils lui demandent » et commence ainsi la comédie goldonienne. Il s'agit, à première vue, d'une habituelle intrigue de comédie d'erreurs, dans laquelle deux jeunes amoureux (Rodolfo et Colombina) sont entravés par le perfide Federigo Rasponi (un nom qui renvoie volontairement à l'un des personnages de la comédie de Goldoni, *Arlequin valet de deux maîtres*) ; on s'aperçoit cependant d'un premier et important écart dans le moment où Rodolfo blesse à mort par inadvertance son père, Pantalone, en déplaçant l'atmosphère du faux inédit goldonien vers des traits œdipiens inattendus. La comédie se déroule sans accroc jusqu'au moment de grand pathos, où Pantalone moribond demande au serviteur Arlecchino de le mettre sur le canapé afin qu'il puisse voir son cher fils s'éloigner… mais le canapé n'est pas là. Arlecchino perd patience et refuse de continuer à jouer son rôle dans la comédie : il veut jouer *Macbeth*. Pantalone tente inutilement de le dissuader, et à partir de la scène sept du premier acte Arlecchino parvient à convaincre Brighella, Balanzone, le Générique (la marionnette sans tête qui sert au marionnettiste pour essayer les têtes neuves qui n'ont pas encore de costume) et enfin Pantalone à jouer la tragédie à l'insu du marionnettiste. « On ne revient pas en arrière » répond résolument Brighella à l'appel d'Arlecchino. La prise de position est nette et ferme : les marionnettes cessent de correspondre au rôle qui leur a été attribué dans la fausse comédie goldonienne et, en totale autonomie par rapport à la volonté du marionnettiste, choisissent de changer de scénario et décident quoi jouer. À partir de ce moment, aucune des marionnettes n'adhère plus à son propre caractère, mais chacune d'elles, comme si elles étaient des acteurs, interprète un autre personnage. Dès le deuxième acte commence la mise en scène du *Macbeth :* Arlecchino est Macbeth et Brighella Lady Macbeth, Pantalone interprète Macduff et Balanzone Banquo, le Générique s'occupe des rôles mineurs (les sorcières, un messager, un gardien…). Les blagues prononcées par les marionnettes à gaine s'entrecroisent aux vers du *Macbeth* de Shakespeare. Cependant, chaque marionnette maintient sa cadence régionale, donnant lieu à un décalage qui, en plus d'être comique, met en évidence que les masques sont en train de jouer des personnages qui leur sont étrangers. La tragédie shakespearienne est reprise fidèlement bien que concentrée dans les scènes saillantes du drame : l'assassinat du roi Duncano (« dont le nom est italianisé avec une référence ironique au théâtre du XIX^{e} siècle[16] »), la fuite de Macduff, la mort de Lady Macbeth,

l'arrivée de la forêt de Birnan vers le château de Macbeth et sa décapitation par Macduff. Toutefois, au sein de *Macbeth all'improvviso*, l'intrigue shakespearienne subit une importante variation de nature méta-théâtrale, qui nous ramène au moment fondateur de cet insolite *genos* de têtes de bois : l'assassinat du roi Duncan par Macbeth se confond ici avec la blessure du marionnettiste par Arlecchino (dans la scène du meurtre surgira du castelet une main coupée, et à la fin du spectacle le marionnettiste sortira du castelet amputé d'un bras et avec la chemise ensanglantée), de même que le meurtre de Macbeth par Macduff est ici le double de la défaite d'Arlecchino, le révolté, de la part de Pantalone, le vengeur du roi-marionnettiste. Arlecchino meurt et l'ordre semble être rétabli, mais la chemise ensanglantée du marionnettiste sortant sans son bras affirme, manifestement, que quelque chose a changé, que « on ne revient pas en arrière ». C'est à Colombina, jusque là restée dans l'ignorance, de mettre fin au spectacle et de préparer la sortie finale du marionnettiste blessé.

Quelle est donc la trame de *Macbeth all'improvviso ?* Ce n'est ni l'intrigue de l'*Emigrante geloso* ni celle de *Macbeth :* elle les comprend toutes les deux et les rend cohérentes entre elles. La tragédie en cours n'est pas seulement celle du texte de Shakespeare, mais aussi une autre qui lui est spéculaire, dont les protagonistes ne sont pas les personnages interprétés par les marionnettes à gaine (Macbeth, Lady Macbeth, MacDuff…) mais les marionnettes elles-mêmes. Elles vivent leur propre tragédie, une tragédie intérieure et résultant du choix de représenter le *Macbeth*, la même tragédie que leur créateur, le marionnettiste, avait refusé de mettre en scène. Dans ce fort lien entre le rejet de l'auteur et l'auto-affirmation des personnages résonne l'écho du drame pirandellien *Six Personnages en quête d'auteur*, texte parmi les plus représentatifs de la forme dramatique du métadrame[17], dans lequel six personnages pénètrent dans le théâtre pendant les répétitions d'une autre comédie du même auteur pour affirmer l'urgence de la représentation de leur propre drame, refusé et abandonné par celui qui l'avait conçu :

> *Pourquoi ne pas représenter ce cas tout nouveau d'un auteur qui se refuse à faire vivre quelques-uns de ses personnages, nés vivants dans son imagination, et le cas de ces personnages qui, emplis désormais de vie, ne se résignent pas à demeurer exclus du monde de l'art*[18] *?*

Le fondement à l'écriture de *Macbeth all'improvviso* est donc le même geste de refus que celui de *Six Personnages*, refus qui, loin d'être paralysant, vivifie l'action dramatique et appelle les personnages à s'auto-affirmer malgré le – ou justement en vertu du – refus de leur propre créateur.

La comédie traditionnelle est aspirée dans la sombre tragédie moderne selon un procédé qui ne se limite pas à l'utilisation des marionnettes pour amener Shakespeare dans le castelet, mais qui se traduit par la fiction d'un libre arbitre des marionnettes elles-mêmes. Par l'exploitation de l'immédiateté propre aux marionnettes à gaine, dans

les pièces de Brunello l'objet inanimé prend la place de celui qui le manœuvre, devient lui-même un sujet volitif et déplace le canon de la représentation vers un au-delà du sujet-homme, de la volonté du marionnettiste, de son principe ordonnateur. L'auteur donne profondeur à ces masques qui restent généralement aplaties dans leur rôle stéréotypé, les vivifie en inventant pour chacune d'elles des histoires, des biographies, des problèmes, des désirs. Les aventures vécues par les marionnettes dans les différents textes de Brunello, les problèmes qui se posent et les phases de la vie qu'elles traversent sont donc le premier pas vers une définition de leur existence en tant que telles, de leur indépendance de l'homme qui les a créées. Le choix, la révolte, l'affrontement ouvert dans le drame de *Macbeth* constituent l'affirmation de l'existence de la marionnette au-delà de son propre créateur. En leur rendant leur autonomie, l'auteur donne vie à des personnages, engendre une lignée imaginaire, ainsi que son héritage.

Notes et références

Bibliographie

Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978.

Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Treviso, De Bastiani Editore, 2018.

G. Brunello, G. Molnàr, *Macbeth all'improvviso*, Bergamo, Edizioni Junior, 2003.

Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Commedianti figurati e attori pupazzani: testimonianze di moralisti e memorialisti, viaggiatori e cronisti per una storia del teatro con le marionette e con i burattini in Italia*. Torino, SEB 27, 2003.

Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*. Corazzano (San Miniato), Titivillus, 2011.

Giuseppe Giacosa, *Il Filo*, Torino, F. Casanova Libraio-Editore, 1883.

Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*. Milano, Edizioni Avanti, 1958.

Remo Melloni, « Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette », paru dans « Chi è di scena? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole », supplément de la revue *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali*, vol. 3, 1999, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali Regione Emilia-Romagna.

Giulio Molnàr, *Teatro d'oggetti*, Pisa, Titivillus, 2009.

Luigi Pirandello, « Préface à *Six Personnages en quête d'auteur* », dans *Écrits sur le théâtre et la littérature* (1960), trad. G. Piroué, Paris, Denoël-Gonthier, « Médiations », 1968.

Jean-Pierre Sarrazac, « Métadrame », *Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 65-67.

Sitographie

Renzo Francabandera, « Il realismo magico di Gigio Brunello. La video-intervista », dans *PAC – Pane Acqua Culture.* http://www.paneacquaculture.net/2016/03/31/il-realismo-magico-di-gigio-brunello-la-videointervista/

Mario Bianchi, « Il teatro di figura in Italia. Ne parliamo con Gigio Brunello », dans *Krapp's Last Post.* http://www.klpteatro.it/gigio-brunello-1-parte; http://www.klpteatro.it/gigio-brunello-2-parte.

---

1 Gyula Molnàr (1950), acteur, auteur, réalisateur d'origine hongroise, vit en Italie et travaille dans différents pays européens. Il a été professeur à l'École d'Art Dramatique Ernst Busch de Berlin. Depuis des années, il dirige des laboratoires de recherche sur une écriture scénique qui se sert de l'improvisation créative entre acteur et objet. Collaborateur de longue date de Gigio Brunello, il a codirigé la plupart de ses spectacles et a souvent pris part aussi à leur conception.

2 Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978, p. 119.

3 Giulio Molnàr, *Teatro d'oggetti*, Pisa, Titivillus, 2009, p. 47. « *Mentre la consueta proiezione delle qualità e delle vicende umane al burattino/oggetto riduce la materia ad una sorta di illustrazione gradevole, qui, il ribaltamento di questa gerarchia produce effetti sorprendenti e significativi. l'attore non solo utilizza gli oggetti ma viene anche da loro utilizzato* ». La traduction est de l'auteur de l'article.

4 « *Il burattino diventa un'appendice dell'animatore il quale, con le proprie mani, gli permette gesti scattanti e improbabili che nulla hanno a che vedere col naturale movimento umano* » (Remo Melloni, « Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette », paru dans « Chi è di scena? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole », supplément de la revue *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali*, vol. 3, 1999, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali Regione Emilia-Romagna, p. 39). La traduction est de l'auteur de l'article.

5 Luigi Allegri, *op. cit.*, p. 73 : « *È un teatro che rifiuta la « rappresentazione » come motore della macchina drammatica, che nel momento in cui produce senso con*

un'azione, un duello, una bastonatura, con ciò stesso spende quel senso, non lo costituisce come rimando ad altro, a « fuori ». Nel teatro di burattini, ad esempio, non è mai questione di « psicologia » di personaggi, di rimandi naturalistici, di dialoghi sottili, di situazioni socialmente caratterizzate ». La traduction est de l'auteur de l'article.

6 *Un trovatello a casa del diavolo* [« un enfant trouvé chez le diable »], spectacle de marionnettes dans le castelet pour marionnettiste solo, conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, 1994.

7 *Trovatello due. Festa di compleanno* [« Un enfant trouvé, deux. Fête d'anniversaire »], spectacle de marionnettes dans le castelet pour marionnettiste solo, conception et mise en scène de Gigio Brunello, 2004.

8 *La Carota* [« La Carotte »], spectacle de marionnettes dans le castelet pour marionnettiste solo. Conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, 2006.

9 *Come gli Etruschi uscirono dalla crisi*, [« Comment les Étrusques sortirent de la crise »], spectacle de marionnettes dans le castelet pour marionnettiste solo. Conception et mise en scène de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, 2008.

10 *La Carotta*, *op. cit*.

11 Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Treviso, De Bastiani Editore, 2018, p. 132. «*A un certo punto il sipario si chiude, questo succede sempre, no? … E dopo? Cosa c'è dopo il sipario? Uomo, se ci sei fatti vedere! Perché mentre tu invecchi io sono eterno? Come può la creatura vivere più del creatore: è una contraddizione in termini… Sarebbe come versare l'acqua dal bicchiere alla bottiglia, (o come se l'albero cercasse un po' d'ombra sotto una sua foglia…) Uomo: perché io dico battute che tu sai già che io dirò? Dove sta la mia libertà? E perché Balanzone è sempre stato vecchio e io non son stato mai piccolo?*». La traduction est de l'auteur de l'article.

12 *Macbeth all'improvviso* [« Macbeth improvisé »], drame en deux actes pour marionnettes, librement adapté de William Shakespeare, conception de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, mise en scène de Gyula Molnàr, avec Gigio Brunello, 2001.

13 Giuseppe Giacosa, *Il Filo*, Torino, F. Casanova Libraio-Editore, 1883.

14 *La Grande Guerra del sipario* [« La Grande Guerre du rideau »], acte unique pour marionnettes et marionnettiste solo, conception de Gigio Brunello et Gyula Molnàr, avec Gigio Brunello, 2015.

15 Gigio Brunello, *op. cit.*, p. 73. « *Il nostro ringraziamento va non solo a quelli che lungo questa linea hanno condotto le più nobili imprese per il godimento del pubblico pagante, non solo a Arlecchino, Pulcinella, Orlando, Don Quijote, Rin Tin Tin e tanti altri burattini illustri che dal sipario aperto traggono gloria e successi, ma anche a tutti quei burattini anonimi che, a sipario chiuso, conducono la loro vita di tutti i giorni,*

sconosciuta ai più. Dietro al sipario chiuso passeggiano, dormono, curano il giardino, amano, stirano, portano a spasso il cane, comprano patate al mercato ». La traduction est de l'auteur de l'article.

16 Pier Giorgio Nosari, introduction à G. Brunello, G. Molnàr, *Macbeth all'improvviso*, Bergamo, Edizioni Junior, 2003, p. 14.

17 Jean-Pierre Sarrazac, « Métadrame », *Études théâtrales*, n. 22, 2001, p. 65-67.

18 Luigi Pirandello, « Préface à *Six Personnages en quête d'auteur* », in *Écrits sur le théâtre et la littérature* (1960), trad. G. Piroué, Paris, Denoël-Gonthier, « Médiations », 1968.