

**Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal: le cas des Bonecos de Santo Aleixo / El repertorio del teatro de marionetas en Portugal: el caso de los Bonecos de Santo Aleixo / The puppet theatre repertoire in Portugal: the case of Bonecos de Santo Aleixo**

**CHRISTINE ZURBACH**

Professora Associada com Agregação.

Universidade de Évora/Centro de História da Arte e Investigação Artística.

**Résumé**

Le répertoire textuel du théâtre de marionnettes anciennes ne bénéficie guère de l'attention qui est donnée généralement à la littérature dramatique, et ses textes sont, le plus souvent, soit ignorés, soit peu estimés.

Dans cette communication, je propose une analyse du répertoire textuel et verbal, dialogué ou chanté, d'un théâtre de marionnettes anciennes connues sous le nom de "Bonecos de Santo Aleixo", parvenu jusqu'à nous par transmission orale. Ce répertoire est un exemple particulièrement pertinent d'une pratique récurrente de construction intertextuelle, entre théâtre d'acteurs et théâtre de marionnettes.

Avec une incidence plus grande sur la dramaturgie des *autos*, qui composent une partie importante de ce répertoire, mais sans négliger leur inscription dans l'ensemble textuel des spectacles considérés comme *macrotextes*<sup>1</sup>, cette approche tente d'inscrire ce répertoire pour marionnettes, envisagé sous un angle historique, littéraire et théâtral, dans un cadre de références plus ample, et simultanément de contribuer à une lecture historique de ce *corpus* en tant que patrimoine théâtral.

**Mots-clés :** répertoire; marionnettes; Bonecos de Santo Aleixo; intertextualité; patrimoine.

**Sumario:** El repertorio textual del teatro de marionetas antiguas ya no recibe la atención que se ha prestado generalmente a la literatura dramática, y sus textos son, la mayoría de las veces, o bien ignorados o bien poco apreciados.

En esta comunicación, propongo un análisis del repertorio textual y verbal, dialogado o cantado, de un teatro de marionetas antiguas conocidas como "Bonecos de Santo

---

<sup>1</sup> FERREIRA, José Alberto, *Da Vida das marionetas. Ensaios sobre os Bonecos de Santo Aleixo*, Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2015

Aleixo", que ha llegado hasta nosotros por transmisión oral. Este repertorio es un ejemplo particularmente pertinente de una práctica recurrente de construcción intertextual, entre teatro de actores y teatro de marionetas.

Con una mayor incidencia en la dramaturgia de los *autos*, que constituyen una parte importante de este repertorio, pero sin descuidar su inscripción en el conjunto textual de los espectáculos considerados como *macrotextos*, nuestro propósito trata inscribir este repertorio para marionetas, considerado desde un ángulo histórico, literario y teatral, en un marco de referencias más amplio, y simultáneamente contribuir a una lectura histórica de este corpus como patrimonio teatral.

**Palabras-clave:** repertorio; Bonecos de Santo Aleixo; intertextualidad; patrimonio

## **Abstract**

### **The repertory of marionette theatre in Portugal. The case of Bonecos de Santo Aleixo: an intertextual phenomenon.**

#### Abstract

The textual repertory of ancient marionette theatre receives little of the attention which is usually given to dramatic literature and its texts are often either ignored or held in low regard.

In this presentation I am proposing an analysis of the verbal and textual repertory, which can be either spoken or sung, of a theatre of ancient marionettes known as "Bonecos de Santo Aleixo" (Santo Aleixo puppets), which has been transmitted to us via oral tradition. This repertory is a particularly relevant example of a recurring practice of intertextual construction, between actor theatre and puppet theatre.

Although auto plays represent the main part of this repertory, we should not neglect their inclusion within the textual set of performances which could be considered as macrotexts (Ferreira 2007). This approach attempts to place this repertory for marionettes within a wider framework, viewing it from a theatrical, literary and historical perspective. At the same time, this approach hopes to contribute towards a historical interpretation of this corpus as a theatrical heritage.

**Keywords:** repertory; marionettes; Bonecos de Santo Aleixo; intertextuality; heritage

Cette communication repose sur un bilan partiel des travaux de recherche menés à l’Université d’Évora, au Portugal, à propos du théâtre de marionnettes des *Bonecos de Santo Aleixo*<sup>2</sup>, une forme ancienne de la région de l’Alentejo, très active aujourd’hui dans la vie théâtrale nationale et internationale après leur sauvegarde dans les années 1980.

Je tenterai ici de rendre compte des résultats obtenus jusqu’à présent, mais aussi de leur révision critique. Dans la phase actuelle de cette recherche, il nous semble nécessaire, en effet, de procéder à une redéfinition de notre démarche ainsi que de nos choix méthodologiques et épistémologiques afin d’avancer vers de nouvelles possibilités interprétatives.

Les réflexions qui suivent sont centrées sur le dossier textuel ou *répertoire* des BSA, pour lequel j’emploie ce terme en le restreignant à son acception conventionnelle, qui privilégie le domaine verbal du théâtre, celui du *texte* et de *la littérature dramatique*, appliqué à ce *corpus marionnettique*.

## I

### **Un objet d’étude en cours: le *répertoire marionnettique* des BSA**

Il faut, tout d’abord, se demander si, aux yeux des théâtrologues, le répertoire du théâtre de marionnettes peut, d’une façon générale, constituer un véritable objet de recherche, en tant qu’une catégorie de textes spécifique, distincte du *corpus* des œuvres de *théâtre d’acteurs* – selon la distinction établie, entre autres, par Henrik Jurkowsky<sup>3</sup>.

On peut aisément confirmer la fragilité du statut de ces textes dans l’histoire traditionnelle du théâtre, fondée sur un paradigme fortement connoté par le caractère littéraire du théâtre, et rares sont les travaux ou les publications reconnaissant l’existence même d’un patrimoine textuel du théâtre de marionnettes. Et, à une époque comme la nôtre, où les travaux de la recherche spécialisée en théâtre sont de plus en plus nombreux, on peut être surpris aussi de voir que l’histoire actuelle de ce théâtre, celle qui est en train de se faire aujourd’hui, ne progresse guère dans ce domaine.

---

<sup>2</sup> Désignés dorénavant par l’acronyme BSA

<sup>3</sup> JURKOWSKY, Henryk, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières: Éditions IIM, 1991

En effet, confrontés depuis les années 1980-90 à une explosion de la marionnette – qui est considérée de plus en plus, de façon symptomatique et à juste titre sans doute, comme un « art visuel »<sup>4</sup> -, les historiens et les théoriciens de ce théâtre semblent s'intéresser surtout à définir son identité, celle de l'*objet* ainsi désigné, qu'il soit tangible, suggéré, virtuel ou numérique ainsi qu'au *mouvement* qui lui donne l'illusion de la vie en tant que personnage<sup>5</sup>, qu'il soit doué ou non de la parole. C'est ce que montre le dossier récent, intitulé « La Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements », publié par la revue *Théâtre/Public*<sup>6</sup>.

Quant au texte, il n'est plus nécessairement associé aux problématiques de l'auteur et du texte écrit, et les termes « littérature » ou « texte » sont en quelque sorte détournés de leur emploi traditionnel pour être accordés à une conception de la dramaturgie transversale aux arts performatifs actuels. Selon John Bell: « The first, and in some ways most powerful, literature of puppetry is the performing object itself »<sup>7</sup> ou encore, pour Robert Smythe: « the puppet *is* the text »<sup>8</sup>. À propos de la dramaturgie de la marionnette, Penny Frances, quant à elle, tout en ayant recours aux termes écrivain (*writer*) et écriture (*writing*), distingue les textes écrits de *l'idée* qui est très fréquemment le point de départ pour un spectacle<sup>9</sup>.

Mais, si l'on pose la question en termes pragmatiques, en ce qui concerne notre cas d'étude, il existe bien un répertoire textuel des BSA, dont les textes se présentent comme le résultat d'adaptations ou d'improvisations (cf. *infra* III), qui ont probablement été fixées dans une version orale, pour les spectacles, par les marionnettistes eux-mêmes comme cela a été le cas très souvent dans la marionnette traditionnelle.

Comme pour un grand nombre de ces théâtres qui se sont alimentés d'autres répertoires de textes – théâtraux ou non - pour d'éventuelles raisons d'ordre économique, ou de *marketing* dans le cas des pièces à grand succès après leur abandon par le *théâtre d'acteurs*, les textes des BSA constituent ce que Didier

<sup>4</sup> GIUDICELLI, Carole et PLASSARD, Didier, «La marionnette sur toutes les scènes», *Artpress2*, n°38 (2015), p.7

<sup>5</sup> FRANCES, Penny, *A Reader in Theatre Practice*, London: Palgrave Macmillan, 2012, p.13

<sup>6</sup> *Théâtre/Public*, n°193 (2009-2)

<sup>7</sup> BELL, John, «Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects» in POSNER, Dassia, ORENSTEIN Claudia and BELL, John (eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London & New York: Routledge, 2015, p.7

<sup>8</sup> SMYTHE, Robert, «Reading a puppet show» en Dassia POSNER (eds.), 2015, p.256

<sup>9</sup> op. cit., p.97

Plassard appelle un « théâtre par défaut »<sup>10</sup>, à la fois stable en tant que modèle structurant, et également variable par sa capacité de prendre et de laisser selon ses besoins. On sait que ce processus tend à se confirmer actuellement, même dans le cadre de la sauvegarde dont ils ont été l'objet étant donné que les marionnettistes actuels des BSA privilégient un groupe de textes qu'ils jouent plus fréquemment, pour organiser leurs spectacles.

Comme nous le verrons plus loin, 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>11</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.

Pour Linda Hutcheon, « adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places »<sup>12</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>13</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.

## II

### Un objet ancien et un processus de sauvegarde contemporain

---

<sup>10</sup> PLASSARD, Didier, (textes réunis et présentés par), *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières: Éditions IIM, 1996, p.9

<sup>11</sup> Consulter LIMA, Paulo, *O Fado operário no Alentejo. Séculos XIX – XX*, Vila Verde: Tradisom, 2004., p. 42

<sup>12</sup> HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York & London: Routledge, 2006, p.195

<sup>13</sup> REBELLO, Luiz Francisco, *O primitivo teatro português*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 5, 1977

Le théâtre des Bonecos de Santo Aleixo est une forme de théâtre de marionnettes à tige, du Sud du Portugal, dont l'existence est attestée dès la fin du XVIII<sup>e</sup> dans les marges des grandes scènes du théâtre officiel. Probablement lié au milieu rural et régional de l'Alentejo, il appartient aujourd'hui au répertoire vivant du théâtre de marionnettes, consacré *de facto* comme un genre patrimonial par l'institution théâtrale qui l'a intégré dans sa programmation régulière.

Encore actives dans les années 1960 / 1970, elles ont été sauvegardées d'une extinction définitive ou d'une éventuelle dispersion dans des collections de musée ou autres, grâce à une intervention des instances politiques disposant des moyens financiers et techniques nécessaire<sup>14</sup>. Confierées en 1980 à la compagnie professionnelle de théâtre du Centro Cultural de Évora (aujourd'hui Centro Dramático de Évora ou CENDREV), elles ont fait (re)naître une nouvelle *famille* de manipulateurs professionnels qui a pris la relève et présente régulièrement, depuis cette date, en les jouant à l'identique, les spectacles dont elle a hérité, fondés sur le répertoire, dialogué et musical, tel qu'il a été transmis par le dernier propriétaire, mestre António Talhinhos<sup>15</sup>.

La sauvegarde des BSA matérialise, à cette date, un changement de statut de ce type de pratique culturelle, sanctionné par un intérêt croissant de la part de *l'institution théâtrale* pour le théâtre de marionnettes en général, au moment d'un retour de la marionnette sur les scènes du théâtre contemporain comme une forme d'art performatif par excellence. Ceci explique que ce sont des acteurs professionnels de théâtre – en tant que *famille* – qui perpétuent cette tradition – à la suite d'une recommandation de l'Institut International du Théâtre (Unesco) en 1981<sup>16</sup> – et que le milieu théâtral local et national lui a été immédiatement sensible. Signalons également que les spectacles font partie de la programmation annuelle du CENDREV, à côté des autres productions du *théâtre d'acteurs* fondées sur des pièces du répertoire conventionnel.

---

<sup>14</sup> Ce processus de sauvegarde n'est pas sans équivoques, ou du moins, soulève de nombreuses questions qui constituent un autre volet des recherches en cours. Consulter FERREIRA, José Alberto, *Da Vida das marionetas. Ensaios sobre os Bonecos de Santo Aleixo*, Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2015

<sup>15</sup> Consulter PASSOS, Alexandre, *Bonecos de Santo Aleixo. A sua (im)possível história*, Évora: Cendrev, 1999, notamment pp. 174-151

<sup>16</sup> Les premiers destinataires de ce processus de transmission ont été les élèves du groupe IV de l'École de Formation Théâtrale du CCE dont deux sont aujourd'hui membres de la famille actuelle; cf. PASSOS, 1999, p.174-175

Simultanément, les BSA sont également devenus un objet important pour la recherche théâtrale grâce à deux circonstances extérieures étroitement liées à l'affirmation du théâtre sur le plan local.

Ce fut d'une part, la création de la Biennale de Marionnettes d'Évora en 1986 et, d'autre part, la création d'un programme de recherche en théâtre au Centre d'Histoire de l'Art et de la Recherche Artistique (CHAIA) de la même université<sup>17</sup>, stimulé par la création du Séminaire International sur la Marionnette (SIME) inclus dans la BIME qui a réuni jusqu'en 2013 (date de la dernière édition) de nombreux spécialistes et des artistes professionnels<sup>18</sup>.

Une deuxième institution, *l'institution universitaire*, reconnaissait ainsi l'intérêt de ce théâtre et de son répertoire, et c'est dans ce cadre que les textes des BSA ont été publiés, en livre, en 2007, dans une édition critique accompagnée de témoignages qui documentent leur sauvegarde<sup>19</sup>.

La publication reflète les décisions qui ont été prises à ce moment-là: c'est le répertoire qui avait déjà été transcrit par l'acteur Alexandre Passos à partir des enregistrements audio des séances avec Mestre Talhinhos, et imprimé par polycopie dès 1983 pour un usage interne dans des cahiers (*Cadernos* de format A4)<sup>20</sup> qui a été imprimé, accompagné de notes et de commentaires. Très détaillées, ces transcriptions – une sorte de script ou canevas des spectacles pour les acteurs - incluent les dialogues et toutes les annotations de mise en scène et de manipulation transmises par le marionnettiste Talhinhos. Également enregistrées et filmées dans des séances avec le *maître* Talhinhos, ces versions des textes sont représentatives non seulement d'une pratique et d'un savoir-faire artistique, mais aussi de l'image des BSA qu'il s'agissait de fixer et de reproduire. C'est aujourd'hui ce que le chercheur José Alberto Ferreira appelle le *texte de la compagnie*<sup>21</sup>.

Mais, d'autres versions de quelques textes antérieures à ce processus, établies et publiées selon des critères différents, existaient déjà. Elles reflètent l'inscription des BSA dans un tissu plus vaste, comprenant diverses pratiques culturelles dont certaines

---

<sup>17</sup> ZURBACH, Christine, «Erudito e popular: a recepção teatral dos Bonecos de Santo Aleixo. Algumas notas para a sua investigação», *Adágio*, nº30/31 (2011), pp.68-73

<sup>18</sup> Les communications présentées dans le cadre du Séminaire sont publiées par la revue *Adágio* du Cendrev. Consulter [www.cendrev.com](http://www.cendrev.com)

<sup>19</sup> ZURBACH, Christine, FERREIRA, José Alberto, SEIXAS, Paula (coord.), *Autos, Passos e Bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Évora: Casa do Sul, Cendrev, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2007

<sup>20</sup> Ces documents font partie des archives du CENDREV

<sup>21</sup> Cf. ZURBACH, 2007, p.60

sont encore actives dans la région. Pour cette raison, elles font partie du répertoire de notre cas d'étude qu'elles permettent de re-situer dans une perspective intertextuelle et interdisciplinaire (Cf. *infra* IV).

### III

#### Un répertoire composite et une dramaturgie hybride

Le *corpus* textuel de notre objet d'étude est un ensemble hétérogène de pièces dialoguées, organisées en différents genres dramatiques regroupés en deux grands sous-ensembles: les anciens mystères ou *autos* religieux et les courtes pièces comiques, les *passos*. Notons que ces désignations génériques conventionnelles sont intégrées dans les titres eux-mêmes, comme par exemple, pour l'*Auto da Criação do Mundo*, l'*Auto do Nascimento do Menino* ou le *Passo do Barbeiro*. Si elles déterminent des formes de jeu ou d'accompagnement musical spécifiques, elles sont aussi l'expression d'une identité véritablement théâtrale de ces textes.

Trois d'entre eux sont nettement inscrits sur un fond de tradition religieuse et biblique qui a imprégné le théâtre de marionnette<sup>22</sup> et constituent le noyau des représentations. Après une ouverture musicale, jouée à la guitare, pour un bal des anges, puis une joute verbale ou *dispute* entre le Soleil et la Lune, les programmes comportent obligatoirement l'un des deux *autos*, celui de la Création du monde (*Auto da Criação do Mundo*), ou de la Nativité (*Auto do Nascimento do Menino*). Celui de la Passion (*Auto da Paixão*) est rarement joué aujourd'hui. Le reste du répertoire, d'inspiration profane, provient de la littérature de colportage ou *de cordel*<sup>23</sup> avec des numéros farcesques apparentés aux pièces du théâtre de foire de D. Roberto comme c'est le cas du *Passo do Barbeiro*, un classique du genre, et aussi des réminiscences du modèle grec du théâtre de Karaghiozis<sup>24</sup>, transmis par la propagation du personnage de Pulcinella probablement.

De plus, les spectacles comprennent toujours des scènes de bal, sur une musique et des chants traditionnels, jouées à la demande du public. Elles intègrent le répertoire,

---

<sup>22</sup> Consulter McCORMICK, John & PRATASIK, Benny, «Os Bonecos de Santo Aleixo e a tradição europeia do Teatro de Presépio», *Adágio*, n°18 (1997); McCORMICK, John & PRATASICK, Benny, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: University Press, 1998

<sup>23</sup> BARATA, José Oliveira, *António José da Silva. Criação e realidade*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1983

<sup>24</sup> Pour une comparaison, voir MOLLAS, Antonis et XANTHOS, Marcos, *Karaghiozis et le Château des Fantômes, avec deux autres pièces du théâtre d'ombres*, Carouge-Genève, Éditions Zoe, Les Classiques du Monde, 2005 [1975]

en plus d'un groupe important de morceaux musicaux, joués à la guitare, sur des modèles en partie d'origine érudite ou liturgique (comme la *loa*) et des récitatifs. Ces chants sont en chœur, et, étant en grande partie d'origine populaire, sont de typologie diverse, entre le *fado*, et la musique de bal (les *Bailinhos*) ou de danse (le *fandango*) comme le décrit le musicologue Michel Giacometti<sup>25</sup>.

L'ensemble reflète une grande hétérogénéité des thèmes, des tons et des langages, ainsi qu'une contamination entre les textes dialogués, les formes musicales, les chants et les danses qui composent la structure performative des spectacles. Par exemple, la dramaturgie de l'*Auto da Criação do Mundo* cité plus haut, qui repose sur les épisodes du récit biblique de l'origine du monde, est construite en incluant une suite d'interventions comiques et de commentaires profanes lancés au public par la marionnette Mestre Salas, sorte de bonimenteur et maître de cérémonies extérieur à l'action principale, devant stimuler l'adhésion du spectateur par le rire.

La fonction de cette marionnette permet aux marionnettistes et aux spectacles de faire une large part à l'improvisation, qui est une garantie de l'efficacité de ce répertoire auprès du public, et aussi, un moteur de la rénovation constante du répertoire joué. Sans souci ni besoin d'une conservation que pourrait légitimer une version écrite et imprimée des textes - qui n'est apparue, au long de leur histoire, que dans la deuxième moitié du XXe siècle comme nous venons de le voir -, mais transmis oralement de famille en famille, ce répertoire a vécu de leur capacité d'interaction avec le public<sup>26</sup>. Elle est garantie essentiellement par l'une des marionnettes, du nom de Mestre Salas, qui assume un protagonisme central dans la conduite et l'unité des spectacles en tant que l'un des deux compères du duo typique du genre de la revue comique portugaise –la *revista* que l'on devine ici - et qu'il forme avec le curé, le Padre Chanca. Rompant la convention du quatrième mur, il s'adresse au public au cours de la représentation, qu'il interrompt et commente en improvisant afin d'impliquer le spectateur dans l'acte

---

<sup>25</sup> GIACOMETTI, Michel e LOPES-GRAÇA, Fernando, *Bonecos de Santo Aleixo. Auto da Criação do Mundo*, vol.1, Lisboa: Strauss PortugalSom, 2000. GIACOMETTI, Michel e LOPES-GRAÇA, Fernando, *Bonecos de Santo Aleixo. Auto do Nascimento do Menino Jesus*, vol.2, Strauss, PortugalSom, 2000

<sup>26</sup> On constate que, selon leur degré d'intérêt pour les spectateurs, ce répertoire a pu gérer de nouveaux textes, en intégrant un thème ou une forme à la mode, ou au contraire, en abandonnant des pièces progressivement dépourvues d'actualité. On peut le constater en comparant les textes parvenus jusqu'à nous avec la collection des marionnettes dont certaines ne correspondent à aucun personnage des textes qui ont été transmis.

théâtral<sup>27</sup>. Irrévérencieux, insolent et parfois brutal et violent envers la deuxième figure la plus importante, celle de l'abbé, qu'il bat à toute occasion à coups de bâton, il évoque – bien que sous une forme plus moqueuse que véritablement satirique - la figure et le comportement des marionnettes populaires comme Guignol, Polichinelle, Hanswurst ou Punch, ou encore de Karageuz par son penchant lubrique frisant l'obscénité.

Son jeu donne à ce théâtre une connotation burlesque, omniprésente, qu'il partage avec le Padre Chancas, sorte de caricature de l'autorité ecclésiastique que représente le curé de village. Également très présent dans le spectacle, celui-ci est le personnage principal de numéros comme *O Sermão do Padre Chancas*, parodie de sermon transformé en un éloge du vin et de l'ivresse, ou comme les confessions comiques *A Confissão do Padre Chancas* et *A Confissão da Beata*. Ces textes sont probablement l'une des composantes textuelles des BSA les plus contraires aux valeurs morales d'une société dominée jusqu'en 1974 par un régime conservateur et censeur (l'État nouveau) qui a gouverné le pays pendant plus de 40 ans. Cet aspect a été d'ailleurs largement signalé par les premiers travaux sur les BSA dans les années 1960 et 1970, favorables à une lecture politique de la culture populaire à la lumière des orientations des nouveaux historiens<sup>28</sup>.

## IV

### Premiers travaux: pour un état des lieux

La sauvegarde des BSA a été accompagnée d'une série de questionnements nouveaux, partant d'une première approche sous l'angle de la méthode historique, ce que justifiaient à la fois le manque d'informations organisées et accessibles sur ce patrimoine, et l'urgence de la conservation de tout type d'informations, écrites ou orales – notamment les témoignages vivants - les concernant.

La première interrogation, qui est aussi la plus fréquente, est celle de leur origine, et des circonstances de leur longévité et de leur survie.

On sait que la question de l'origine de pratiques ou d'objets anciens est un territoire propice à des interrogations qui restent souvent sans réponses vraiment satisfaisantes, obligeant les chercheurs à un travail patient de recherche de documents écrits ou de

---

<sup>27</sup> BEAUCHAMP, Hélène et SERMON, Julie, «Jeunes compagnies, figures traditionnelles: le retour des bouffons?», *Théâtre/Public*, n°193 (2009), pp.7-12

<sup>28</sup> Voir notamment GIACOMETTI, note 20

témoignages. Gratifiés par de bonnes surprises, parfois fruits du hasard ou, au contraire, découragés devant les difficultés sans nombre, allant de l'accès aux sources quand elles existent, ou aux objets eux-mêmes, les historiens de la marionnette – il faut bien le dire - ont une tâche bien ingrate.

Le cas des Bonecos de Santo Aleixo n'est pas une exception. Jusqu'à présent, la reconstitution historique de leur existence, de leurs origines et de leur parcours jusqu'à la 2e moitié du XXe siècle – moment du début de leur nouvelle vie après leur transmission - n'a guère progressé, mais ne devra pas être abandonnée.

La recherche fondée sur le travail d'archives a permis de découvrir un document administratif ancien, qui signale les BSA à la fin du XVIIIe siècle, et évoque un acte brutal de destruction de marionnettes dites de Santo Aleixo, à la demande du “ ... *Père Vicente Pedro da Rosa, curé de S. Romão (1727/1800) [qui], en la qualité de vicaire-général, faisant usage de son pouvoir ecclésiastique, a fait saisir en 1789 des marionnettes dénommées de Santo Aleixo, une troupe ambulante qui donnait des spectacles en province, avec le fameux Padre Chanca, un personnage de noceur irrévérencieux, et il a ordonné par un autodafé public, qu'ils soient brûlés par l'huissier, devant sa porte*”<sup>29</sup>.

S'agit-il des mêmes *Bonecos*, de ceux qui ont survécu et se seraient produits pendant plus de deux siècles et que l'on peut voir actuellement? La désignation *Bonecos* était-elle de nature générique plutôt que spécifique à un répertoire? il est peu probable que, de même que pour d'autres cas plus célèbres de l'histoire du théâtre, les *Bonecos* aient été un exemplaire unique étant donné leur popularité, d'autant plus que l'existence de deux autres familles au XXe siècle justifie cette possibilité (cf. *infra*).

C'est dans ce contexte que la dernière étape de la recherche historique sur ces marionnettes a eu lieu. Elle a abouti à la publication d'une monographie, publiée en 1999<sup>30</sup>, dont l'auteur est Alexandre Passos - un acteur de la compagnie professionnelle du CENDREV -, et que l'on peut considérer, en raison de sa visée historique comme une partie du processus de sauvegarde de ce patrimoine. Cet ouvrage rassemble, avec la même intention de les conserver, les sources et les informations dispersées jusqu'à cette date sur le théâtre de marionnettes au Portugal

---

<sup>29</sup> ESPANCA, Túlio, *Cadernos de História e Arte Eborense*, XXIX, Évora, 1974

<sup>30</sup> Cf. note 14

et sur les BSA en particulier, avec une description très précise du processus de leur transmission dans les années 1980 aux nouveaux et derniers dépositaires.

En ce qui concerne le répertoire des textes, d'autres documents ont été considérés comme également importants sur le plan historiographique: ce sont les premiers travaux de registre réalisés à partir des années 1960 par des chercheurs qui se sont penchés sur ces objets inclassables, échappant aux intérêts du monde académique traditionnel. Il s'agit d'une recherche organisée, bien que de façon ponctuelle et non-systématique, dans des disciplines associées à des pratiques culturelles diverses, non-littéraires ou appartenant à des zones du littéraire non canonique.

Ces publications sont peu nombreuses, mais les résultats dont nous disposons sont des pistes à suivre, car elles constituent un témoignage significatif sur l'évolution récente de la vie culturelle au Portugal. En effet, elles ont contribué à la visibilité et à la promotion institutionnelle des BSA, confinée jusqu'alors à un contexte local et régional, puis projeté vers une réception nationale, et actuellement, internationale<sup>31</sup>.

Il s'agit de trois transcriptions partielles du répertoire des BSA, publiées entre les années 1970 et 1990. Fondées sur des critères et des orientations épistémologiques de disciplines comme la musicologie, l'ethnologie et l'anthropologie, ainsi que l'histoire du livre et de l'édition, respectivement. En conférant au terme répertoire des contenus différenciés, ces transcriptions indiquent ou révèlent des enjeux particuliers pour chacune d'elles, et représentent aussi une diversification utile de l'approche de ce répertoire.

La première transcription connue, mais qui n'inclut qu'une partie du répertoire, est celle de l'*ethnomusicologue* Michel Giacometti et du compositeur Fernando Lopes-Graça, faite à partir d'un enregistrement sonore d'un spectacle par les “títeres de Rio de Moinho, dépositaires de la tradition des Bonecos de Santo Aleixo (Monforte, Portalegre)”<sup>32</sup>, auquel ils ont assisté en 1967 à l'époque où ils avaient entrepris, entre 1965 et 1968, de recueillir tous les éléments musicaux joués à la guitare, les chants et les dialogues des spectacles tels qu'ils étaient joués par la famille de António

---

<sup>31</sup> RIBEIRO, Rute, *Henrique Delgado. Contributos para a história da marioneta em Portugal*, Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC, 2011, pp. 35-111

<sup>32</sup> Cf. note 20

Talhinhos, ainsi que le témoignage du musicien Manuel Jaleca<sup>33</sup>. Cet enregistrement ne sera publié qu'en 2000 avec un livret des textes annexé au CD.

Enrichie de commentaires de nature historique, cette publication sonore affirme avoir – je cite: “préservé le climat et le rythme propre” d'un spectacle présenté dans une ferme, connoté par “une agressivité salutaire”, une “authenticité” qui combine rigueur des textes et innovation “à la saveur de l'imagination populaire”. Les aspects linguistiques (régionalismes, déformations diverses, accent régional) sont également transcrits et objet d'annotations explicatives dans un livret qui révèle une attention particulière à la capacité performative des textes en tant que spectacles de théâtre vivant.

La recherche en musicologie n'a toutefois pas poursuivi cette étude d'un répertoire musical qui reflète, comme les textes, la présence de divers types de pratiques dans ce domaine, telles qu'elles ont été transportées vers le théâtre (notamment les *modinhas*), et qui viennent de répertoires musicaux mineurs ou non-érudits. Un travail interdisciplinaire reste donc à faire.

La deuxième transcription est la version publiée par l'*ethnologue* Azinhal Abelho, en 1973<sup>34</sup>, accompagnée de commentaires critiques qui incident sur les aspects identitaires des BSA en tant que manifestation d'une culture régionale et populaire. Cet ethnologue s'est livré à des recherches sur le théâtre populaire portugais – désignation que l'on trouve dans le titre des six volumes anthologiques de textes organisés selon les grandes régions géographiques du pays. Le volume 6 réunit le *Teatro Popular a Sul do Tejo*, dont un chapitre (pp.181-235) est dédié aux *Bonecos do Alentejo*, avec un choix de pièces telles qu'elles lui ont été transmises et qu'il les a transcrrites à cette époque, et des données historiographiques.

L'intérêt de cette étude pour les BSA est de faire référence à deux compagnies qui produisaient ce type de spectacles - qu'il désigne comme un genre « rural », encore en activité au début des années 1970: ce sont les Bonecos do Talhinhos et les Bonecos do Sandes, du nom du responsable. Il attribue à un certain « Promuceno » la fondation du premier groupe et explique l'existence du second, créé dans la même région, à

---

<sup>33</sup> Ce membre de la «famille» Nepomoceno de manipulateurs des Bonecos depuis les années 1920, devenu propriétaire de l'ensemble, avait fini par le vendre à António Talhinhos, avec qui il avait formé un nouveau groupe dans les années 1940

<sup>34</sup> ABELHO, Azinhal, *Teatro Popular Português. Ao Sul do Tejo*, 6º volume, Braga: Editora Pax, 1973

Orada, en 1932, comme « parodie » des BSA<sup>35</sup>, dans le sens d'une copie ou d'une imitation. Le répertoire transcrit, qui est probablement celui des Bonecos de Orada joué dans les années 1970, est restreint à quelques pièces, dont l'important *auto* de la Création du Monde<sup>36</sup>.

Contrairement à la précédente, cette transcription omet les interventions improvisées durant le spectacle et utilise le modèle typographique classique du théâtre: dialogues et didascalies, ce qui prive le lecteur d'une perception de l'aspect performatif particulier de ces textes, tout en leur donnant un statut conforme à une publication respectant les normes typographiques pour une œuvre littéraire.

Un aspect important de ce volume est d'inclure d'autres pratiques culturelles ancrées dans la région que l'auteur met sur le même plan: celle des marionnettes de foire, le *D. Roberto*, dans la tradition des marionnettes de castelet, dont il transcrit la pièce courte « Rosa e os très namorados »; celle des *Brincas*, une forme de spectacles de théâtre amateur (*brincar* signifie jouer) qui sont des sortes de farces dialoguées à partir d'un thème prédéfini, accompagnées de danses et de musique, jouées en plein air au moment des fêtes de Carnaval<sup>37</sup>; celle des spectacles des *presépios* qui continuent la tradition européennes des « crèches » du XIXe et du début du XXe. Toutes ces pratiques nous renvoient au répertoire des BSA.

Une autre étude, plus récente, de caractère *anthropologique* décrit la tradition de « crèche » de Alpalhão, un village de la même région, telle qu'elle était interprétée par des acteurs amateurs, le soir de Noël de porte en porte, dans la région Nord de l'Alentejo, sur des textes qui sont des « formes nouvelles et rénovées des *vilancicos* populaires » du XVe-XVIIIe<sup>38</sup>, une réminiscence d'une forme médiévale dramatique, chantée et récitée, à l'occasion des fêtes religieuses, la *loa*. Le texte des BSA, intitulé *Auto do Nascimento do Menino* en est très proche, avec ses dialogues de bergers, typiques du théâtre de Gil Vicente. Selon l'hypothèse de John McCormick et Bennie Pratasik: « Les BSA appartiennent à ce qui fut une forme très répandue de théâtre de

---

<sup>35</sup> Id., p. 189

<sup>36</sup> Le Bal des Anges, suivi de la Dispute du Soleil avec la Lune, la Création du Monde avec Adam et Ève, et le Défilé des animaux, Abel et Caïm, et sa chute en enfer; le Passos do Deus Menino, de l'arrivée à Bethléem à la visite des rois mages et des bergers; le Passo do Barbeiro; le Sermão do Padre Chanca suivi de la Confession d'une dévote.

<sup>37</sup> BEZELGA, Isabel, *Altas Vozes. Brincas de Évora: práticas contemporâneas*, Lisboa: Arranha-céus, 2015

<sup>38</sup> PESTANA, Manuel Inácio, *O “presépio” de Alpalhão. Um Natal alentejano*, Lisboa: Edições Colibri, 2001, p.20 (ma trad.)

marionnettes qui a proliféré au XVIII<sup>e</sup>, à mesure que les différents types de crèches se sont sécularisés et sont passé des églises aux mains des marionnettistes »<sup>39</sup>.

La troisième transcription est publiée en 1983 et a été réalisée dans le cadre d'une *recherche* dans les archives de la Bibliothèque Publique d'Évora pour la thèse de doctorat du théatrologue de l'Université de Coimbra, José Oliveira Barata, sur le dramaturge portugais du XVIII<sup>e</sup> António José da Silva, qui l'a conduit à étudier les documents des archives de l'éditeur-libraire Luis Ameno qui a publié les pièces de son ami António José da Silva. Il s'agit de documents manuscrits de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> et de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle portugais qui font partie de *l'Apêndice Documental* de la thèse. On notera que Barata inclut la transcription d'une partie de *l'Auto da Criação do Mundo*<sup>40</sup> faite à partir des premiers travaux de conservation des dialogues des pièces des BSA menés par le CENDREV et non de Azinhal Abelho qu'il cite toutefois en note (n.1, p.322). Le texte comprend quelques apartés, absents du texte de Abelho, mais précieux pour l'aspect performatif du texte, qui est mis en valeur ici en tant que modèle de communication avec le public assistant au spectacle et non pas un éventuel lecteur.

Le contenu et les commentaires de cette publication, œuvre d'un universitaire bien informé, permettent de rattacher le répertoire des BSA à un vaste ensemble de textes produits pour la littérature de colportage, dite *de cordel*, notamment ceux dans le genre des *passos*, désignation d'un genre dramatique ancien, comique et satirique d'importation castillane et de filiation vicentine, devenu florissant au Portugal à partir de 1650. Pour Barata, les *Passos* représentent les résultats ou éventuellement la source de contacts avec la production dramatique plus élaborée du XVIII<sup>e</sup> - comme celle d'Antonio José da Silva - , adaptée en fonction du goût du public. Ces textes se sont autonomisés et sont entrés ainsi dans le répertoire des BSA, avec deux figures fréquentes, selon Barata, dans les *passos*, soit dans le théâtre populaire, soit de marionnettes: Mestre Salas et Padre Chanca, ce qui permet à Oliveira Barata d'admettre l'existence d'une structure dramatique séculaire du répertoire des BSA, confirmée par la présence de Mestre Salas dans des textes conservés à la Biblioteca Pública de Évora.

---

<sup>39</sup> Cf. note 18, 1997, p.53

<sup>40</sup> Cf. note 19, pp. 373-382

Ajoutons qu'une publication récente, en 2011, présente des transcriptions<sup>41</sup> probablement inédites, faites par Henrique Delgado, d'un ensemble de 9 textes dont 5 – incomplets – qui ne faisaient plus partie du répertoire transmis dans les années 1980 par Mestre Talhinhas.

### Note de conclusion: repenser la recherche sur les BSA

Après ce survol des textes des BSA, je reviens à la question initiale: s'il existe bien un répertoire textuel des BSA, comment le terme peut-il être appliqué à cet ensemble polymorphe et pluriel, mêlant dialogues, chants et danses, et si c'est le cas, que peut signifier son emploi pour la recherche?

Cet agglomérat de textes peut-il être un argument en faveur de l'existence d'une *littérature* dramatique autonome pour les marionnettes et de la pertinence de son étude? Constituée par l'emprunt et l'*adaptation*, plus proche d'un théâtre musical hybride, composé de différents genres comme nous venons de le voir, la typologie de ce répertoire limite en tout cas l'efficacité d'une approche restreinte au cadre épistémologique de l'étude du répertoire de théâtre, de la littérature *pour* le théâtre<sup>42</sup>.

Pour la recherche historique, notamment pour l'histoire du théâtre au Portugal ou du théâtre en général, ce répertoire confirme ce que l'on savait sur les origines du théâtre de marionnettes: l'importance des répertoires du théâtre d'acteurs, de la tradition des crèches et du drame liturgique; de la littérature de colportage où l'on trouve le personnage de Salas ou de l'abbé Chanca; du cousinage avec le théâtre de D. Roberto par l'inclusion du *Passo do Barbeiro* comme numéro type; d'une adéquation de répertoires de la culture érudite littéraire et musicale à une culture populaire et régionale, incorporant et développant des variantes d'animation musicale associée au jeu de la marionnette qui dominent l'ensemble.

Hors de ce champ, seule une approche pluridisciplinaire permettrait de construire le *récit* de ce répertoire, territoire de croisements divers, et composé d'objets instables, qui fragilise un parti pris archéologique pour la recherche, confirmant l'illusion de la fidélité à des textes et à des formes du passé, elles-mêmes souvent dépendantes des exigences du moment.

---

<sup>41</sup> Cf. note 29, pp. 89-112

<sup>42</sup> LEROY, Dominique (dir.), *Le Patrimoine théâtral européen revisité. Renaissance-Relecture-Rétrospective*, Actes du Colloque européen, Centre culturel des Fontaines, novembre 1993, Paris: L'Harmattan, 1995

Le spectacle lui-même confirme aussi le statut et l'usage du texte comme un livret pour une partition – une dramaturgie d'un répertoire au-delà du littéraire ou du texte qui, si l'on exclue les *autos* – une situation qui a pu se produire selon un témoignage apporté par Delgado, est semblable à un spectacle de variétés ou de *revista* de numéros chantés et dansés. La dimension performative des BSA est celle des fêtes et des spectacles traditionnels basés sur le rite et la religion (musique, versification, effets scéniques, diables, figures allégoriques), mais qui s'en émancipent en intégrant des numéros d'un comique parfois trivial et licencieux. Ce dernier univers de référence contamine tout le spectacle: les fables d'inspiration chrétienne ou religieuse portent les marques d'une sécularisation ou même d'une carnavalisation du sacré, voisinant avec le ton de la farce agnostique.

D'autres domaines de compétence pourront ou devront aussi être considérés ou mieux approfondis: dans l'histoire du théâtre et du spectacle, les pratiques non-professionnelles du théâtre; dans l'histoire de l'art, l'étude des racines religieuses de la culture européenne de l'image<sup>43</sup> ou de la dialectique des images fondée sur une historicité des œuvres, de leur survivance<sup>44</sup>; dans la littérature, la littérature orale - les BSA sont un théâtre de la parole et non de l'écrit -; dans l'histoire des mentalités, la culture populaire et la diversité des pratiques culturelles dans les marges, savamment théorisées et débattues depuis les années 1970<sup>45</sup>, l'histoire religieuse<sup>46</sup>, l'histoire du livre et de la lecture, notamment la littérature de colportage - dite « de cordel » du XVIIe/XVIIIe<sup>47</sup>.

C'est en effet, en faisant appel à des travaux multi et interdisciplinaires que pourront surgir de nouvelles voies pour la recherche sur ce cas d'étude, mais aussi pour une histoire du théâtre de marionnettes et une nouvelle historiographie du théâtre, capable d'intégrer des objets privés ou dépourvus d'historiographie, exclus et périphériques dont la complexité, qui contrarie leur apparente simplicité ou pauvreté, doit être reconnue.

---

<sup>43</sup> BELTING, Hans, *A verdadeira imagem*, Lisboa: Dafnê Editora, 2011 [2006]

<sup>44</sup> CARERI, Giovanni et DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.), *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, s/l: Éditions Mimésis, 2015

<sup>45</sup> Pour une synthèse, consulter BURKE, Peter, *O mundo como teatro. Estudos de antropologia histórica*, Lisboa: Difel, 1992; *ArtCultura. Revista de História, Cultura e Arte*, n° 5 (2007)

<sup>46</sup> AUDISIO, Gabriel, *Les Français d'hier/Tome 2. Des croyants: XVe-XIXe siècle*, Paris: Armand Colin/Masson, 1996

<sup>47</sup> ANDRIES, Lies et BOLLÈME Geneviève, *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*: Paris: Robert Laffont, 2003

Mais nul doute que, actuellement, une perception nouvelle du théâtre de marionnettes<sup>48</sup>, devenu une forme légitimée par la critique dans le monde de la création théâtrale contemporaine, est un atout majeur pour ce répertoire qui est plus qu'un héritage à conserver, mais un patrimoine vivant qui oblige à réfléchir sur le présent et le futur de la marionnette ancienne.

---

<sup>48</sup> ZURBACH, Christine, 2007, p.35