

## **Puppets dedicated to the grotesque theatre or Javier Villafañe and the adventure of the horse drawn caravan “La Andariega”**

### **La marionnette au service d’un théâtre grotesque ou Javier Villafañe et l’aventure de la roulette “La Andariega”**

#### **Marionete în slujba teatrului grotesc sau Javier Villafañe și aventura rulotei «La Andariega»**

**Maud GAULTIER**

Maître de Conférences

Université d’Aix-Marseille 1, France

E-mail: [maud.gaultier@univ-provence.fr](mailto:maud.gaultier@univ-provence.fr)

#### **Abstract**

*The “travelling puppet” volume, called in spanish “Titeres de la Andariega”, which represents the starting point of our analysis, was first published in 1936. The initial aesthetic project, on which we focus in this article, is well and truly the theatrical experience as a collective ceremony, ritual, both cultural and popular. Always searching for new audiences, Javier Villafañe wanted to create moments of interaction between the audience and the puppeteer. Through the own semiotics resources of puppet theater, Villafañe constantly fluctuates between the audience playful approval and a kind of distance: even if the puppets are taking their distance with the human being by emphasizing some traits rather than others, they still are, certainly distorting, mirrors of humanity.*

#### **Résumé**

*Le volume Marionnettes de La Vagabonde, point de départ de notre analyse, fut publié pour la première fois en 1936. Le projet esthétique initial, et sur lequel nous nous penchons dans notre article, est bel et bien l’expérience théâtrale en tant que cérémonie collective, rituelle, à la fois culturelle et populaire. Toujours à l’affût de la rencontre avec des publics nouveaux, Villafañe cherchait à créer des moments d’échange entre le spectateur et le marionnettiste. A travers les ressources sémiotiques propres de la marionnette, le théâtre de Villafañe oscille constamment entre l’adhésion ludique du public et une certaine distance: si les marionnettes s’élignent de l’humain en accentuant certains traits au détriment de certains autres, elles restent cependant des miroirs, certes déformants, de l’humanité.*

#### **Rezumat**

*Volumul «Marionete hoinare», intitulat, în limba spaniolă «Titeres de la Andariega», care reprezintă punctul de începere al analizei noastre, a fost publicat pentru prima dată în anul 1936. Proiectul estetic inițial, pe care ne concentrăm în acest articol, este, cu adevărat, experiența teatrală ca ceremonie colectivă, ritualică atât culturală, cât și populară. Mereu în căutarea unor noi audiențe, Javier Villafañe a dorit să creeze momente de interacțiune între audiență și păpușar. Prin resursele semiotice proprii ale teatrului de marionete, Villafañe fluctuează constant între adeziunea ludică a publicului și o anumită distanță: dacă marionetele se îndepărtează de om, accentuând anumit trăsături în detrimentul altora, ele rămân, totuși, oglinzi, deformante, desigur, ale umanității.*

**Key-words:** *Javier Villafaña, puppet, itinerant theater, grotesque*

**Cuvinte cheie:** *Javier Villafaña, marionetă, teatru itinerant, grotesc*

Parmi toutes les formes de grotesque en art, celle qui s'exprime à travers le théâtre de marionnettes ambulantes, en tant que spectacle de rue pour adultes, me semble particulièrement digne d'attention; aussi, l'expérience et l'œuvre de l'écrivain argentin Javier Villafaña (1909-1995), qui, tout au long de sa vie, diffusa l'art de la marionnette à travers le monde, mérite-t-elle que l'on s'y attarde. En effet, en 1935, Javier Villafaña partit à bord d'une roulotte tirée par des chevaux, lui servant à la fois de demeure et de théâtre, sillonner son pays natal, – et par la suite de nombreux pays d'Amérique Latine, d'Europe, et même du continent asiatique. Il présenta, lors de son premier voyage dans les provinces de l'Argentine, à un public peu habitué à de telles manifestations, ses propres pièces pour marionnettes, fortement inspirées du répertoire farcesque, et de l'esthétique de l'esperpento. Cinq de ces pièces ont été publiées dès 1936, dans un petit volume intitulé « Marionnettes de la Vagabonde » [1]. Le recours à la marionnette est très loin ici d'être anecdotique ou secondaire: il est au centre du dispositif théâtral, et par là-même au cœur du surgissement de l'effet grotesque. Bien au-delà des textes eux-mêmes, qui forment le corpus de base de notre analyse, c'est en replaçant le grotesque au sein de l'expérience globale de l'aventure de Villafaña, en tant que marionnettiste ambulante, que nous avons cherché à le saisir.

Eloigné physiquement – dans un premier temps – des centres culturels européens et de ses avant-gardes théâtrales, Javier Villafaña ne participe pas moins, avec son théâtre de marionnettes, au renouveau qui caractérise le théâtre de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle. Les dramaturges européens cherchent, notamment par l'introduction du grotesque, à insuffler à l'art dramatique une dimension nouvelle, en rupture avec une pratique théâtrale qu'ils jugent sclérosée. Pour un grand nombre d'entre eux, ce renouveau passe précisément par la redécouverte de traditions oubliées : celle du théâtre de guignol, en particulier, dans laquelle ils puisent abondamment, pour construire une esthétique nouvelle, qui prétend se libérer de toute une série de contraintes dictées par les conventions réalistes. Il s'agit, – pour broser les choses à grands traits – de prendre à rebours un public installé dans des habitudes que le théâtre, devenu « conformiste », ne faisait plus que conforter. Mais il s'agit aussi d'aller à la rencontre d'un public nouveau, ne fréquentant pas les salles de théâtre traditionnelles, ce que la maniabilité du castelet, facile à transporter et à monter, permet aisément.

L'introduction de la marionnette sur la scène constitue ainsi un procédé permettant de renouer avec un théâtre essentiellement populaire. De nombreux auteurs puisent alors dans la richesse de ses possibilités expressives, en faisant du pantin un instrument parmi d'autres de tout un arsenal rénovateur de la dramaturgie, ou en créant, comme Federico García Lorca [2], un véritable répertoire lui étant expressément et exclusivement dédié. Cet engouement européen pour la marionnette n'a pas encore à l'époque son pendant en Argentine, et de ce point de vue, Javier Villafaña est réellement précurseur. Cependant, si par exemple pour un Alfred Jarry, il s'agissait avant tout, selon l'expression d'Henri Béhar, de « rethéâtraliser le théâtre par la marionnette » [3], autrement dit, si de nombreux dramaturges semblent s'être servis de la marionnette pour combler les lacunes d'un théâtre qui ne les satisfaisait pas, l'intérêt de Javier Villafaña pour la marionnette a pris des chemins un peu différents. Villafaña n'est pas un dramaturge ayant écrit quelques pièces pour marionnettes, mais bien un marionnettiste, auteur de farces destinées dès le départ à être représentées par ses propres marionnettes.

Ainsi, ce n'est pas tant l'aspect novateur des marionnettes qui fascine Villafaña, que le lien que celles-ci permettent d'établir avec le public. C'est pourquoi il ne conçoit ce théâtre que comme ambulante, installé provisoirement, le temps de quelques représentations, sur les places des villes ou des villages :

“Andar es el destino del titiritero, recorrer caminos, representando en las calles, en las plazas. El títere cumple entonces su auténtica misión : darse al pueblo ; hacer reír y pensar a un mismo tiempo al que le sobra el pan y al que le falta, al viejo y al niño, a la muchacha enamorada, al estudiante distraído, al campesino y al obrero.” [4]

En même temps qu'il souligne le caractère essentiellement ambivalent de la marionnette (« hacer reír y pensar a un mismo tiempo »), sur lequel nous reviendrons, Villafaña insiste sur l'importance du déplacement géographique. Il est évidemment fort anachronique, en 1935, de se déplacer en roulotte. Ce moyen de transport, beaucoup plus économique qu'un autre, ne trouve pas seulement sa justification dans l'indigence de notre marionnettiste, qui était réelle (soulignons au passage que l'initiative de Villafaña était totalement privée et en aucun cas soutenue, comme ce fut le cas en Espagne pour le « Teatro La Barraca » et même en Argentine pour le « Teatro popular argentino », par un quelconque subventionnement officiel ; Villafaña et son acolyte, Juan Pedro Ramos, étaient rémunérés uniquement par les spectateurs). La lenteur de la roulotte permettait de prendre le temps d'une véritable déambulation. En outre, le chemin était loin d'être tracé d'avance puisque ce n'est pas Villafaña qui choisissait l'itinéraire, mais le cheval tirant la roulotte : dans tous les sens du terme, l'artiste était ouvert à l'imprévu.

Cela dit, aller à la rencontre de 'l'homme de la rue', n'était pas seulement un acte militant : la démarche est en parfaite cohérence avec l'essence même de ce théâtre, qui laisse une part déterminante à l'interprétation, ainsi qu'à l'improvisation. C'est au gré des représentations que les pièces se forgent, en fonction précisément des circonstances, toujours renouvelées, et des réactions des spectateurs.

Lors de la réédition, en 1989, de « Marionnettes de la Vagabonde », Villafaña explique que ce volume ne représente qu'un extrait très réduit d'un répertoire beaucoup plus étendu, dont la majeure partie a été perdue au fil des différents déplacements de notre auteur. A propos de l'une des pièces perdues, « La farsa Rabicornuda », Villafaña note :

« Los tres actos se desarrollaban en un edénico infierno. Se traspapelaron los originales quizás en una de las veloces y frecuentes mudanzas nocturnas y es también muy probable que fueran quemados por el mismo Diablo » [5].

Au-delà du caractère anecdotique et humoristique de cette remarque, Villafaña présente la disparition de l'œuvre comme inscrite en son sein : le Diable étant bien-sûr un de ses personnages, intervenant généralement à la fin, la disparition devient alors a posteriori le dernier épisode de la pièce elle-même. Ainsi, notre écrivain considérait ce volume comme le signe visible d'une richesse implicite, faite de moments vécus, irréductibles à la simple trace écrite que représente le livre.

Au mouvement géographique incessant des marionnettistes, répond donc un « texte en mouvement », autrement dit une conception non figée d'une œuvre en perpétuel devenir. D'ailleurs, ces cinq pièces peuvent être lues comme des canevas (au sens des canovacci de la Commedia dell'Arte), qui, en jouant sur un certain nombre de situations codifiées, en mettant en scène des personnages archétypaux, permettent de laisser libre cours aux impulsions créatrices du marionnettiste. Notons que certaines des pièces de notre recueil tiennent en trois pages, et que leur simple lecture prend à peine quelques minutes, tandis que les représentations duraient bien davantage.

Tout l'art consiste donc à jouer sur l'expectative d'un public dont les réactions déterminent en partie le déroulement du spectacle. Les thèmes et les intrigues choisis tournent autour d'une situation quasiment unique: l'adultère ou la convoitise amoureuse. La systématisation de procédés simples, grossiers mêmes, la multiplication des scènes attendues, créent une complicité évidente avec le spectateur. Plus les pièces reposent sur des schémas préétablis, et plus le spectateur appréciera les effets de surprise et la capacité des marionnettistes à tirer parti de la situation présente.

La marionnette à gaine est un instrument scénique parfaitement adapté à cet univers stéréotypé où l'improvisation est de mise. Extrêmement maniable, légère, à la différence de la marionnette à fils dont les mouvements lents inscrivent les représentations dans une esthétique d'une toute autre nature, la marionnette à gaine est grotesque par excellence [6]. Didier Plassard définit l'art de la marionnette comme « le lieu où l'acteur fait défaut, celui où il se cache aux yeux du public pour agir indirectement sur la scène, à tel point que cet effacement est la définition la plus rigoureuse qui se puisse donner de son art... » [7]. La complexité de l'être humain, absente des

pièces (même si ce n'est, nous le verrons, que pour mieux resurgir ensuite d'une autre manière), disparaît donc de l'espace scénique lui-même, au profit d'un objet hyperbolique, idéal pour représenter les « personnages-type » de ces pièces.

Javier Villafaña fabriquait d'ailleurs lui-même ses marionnettes, prenant soin de leur donner la plus grande expressivité possible. Le but était justement de créer des personnages aisément identifiables, sans aucun souci de réalisme ; au contraire, confectionnés de bric et de broc, ceux-ci étaient volontairement réduits à quelques traits élémentaires. Comme l'explique Hubert Japelle, au sujet de la confection du pantin : « On peut déterminer sa forme, effectuer des choix en vue de représenter, de montrer, de communiquer quelque chose à autrui. Dès lors l'objet devient l'instrument d'un langage. » [8] La marionnette, en tant que « signe visible de la pensée invisible » [9], n'est pas seulement au service du texte, mais devient langage à part entière, faisant concurrence au texte et à toutes les autres ressources sémiotiques de ce théâtre. Seuls les témoignages des personnes ayant assisté aux spectacles de notre marionnettiste, tel que celui de son ami Pablo Medina, permettent de prendre l'exacte dimension de la virtuosité du jeu scénique de Villafaña [10]. La lecture des pièces donne tout de même une idée de la façon dont la marionnette permet, selon l'expression d'Hubert Japelle, « d'entretenir parallèlement à la parole tout un discours visuel infraverbal irréductible à la parole elle-même. » [11] Les révérences répétées, le pas militaire, les mains qui cachent le visage, les bras au ciel, les nombreux évanouissements des personnages féminins, la danse, sont autant d'éléments faisant partie de cet autre langage, cherchant l'efficacité et la réaction immédiate du public [12].

Le langage du geste n'occulte pas pour autant les textes à proprement parler, qui, comme dans le théâtre de marionnettes pour enfants, où ces derniers sont sollicités pour indiquer par exemple la cachette d'un personnage sur scène, regorgent d'effets propres à associer le public à l'acte de création. Le soin apporté à leur élaboration en est déjà un signe : versifié (en octosyllabes le plus souvent), et truffé de jeux sonores et rythmiques, de chiasmes [13], de polyptotes [14] etc, le langage contribue à la dimension ludique du spectacle et à éveiller chez l'auditoire un plaisir quasiment enfantin. Dans certains passages, les jeux avec le spectateur vont plus loin : dans « Fausto » les répliques, suggérées par la rime, peuvent être anticipées par l'assistance :

« Cuando pasas por mi lado  
me digo al verte pasar :  
labios de miel y de rosa  
quién los pudiera... ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!  
¡Señor sabio! ¡Señor sabio!  
¡Quiera decirme el final ! » [15]

« Quand tu passes à mes côtés  
Je me dis te voyant passer  
lèvres de miel et de rosée  
Je voudrais les... ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!  
Monsieur le Savant! Monsieur le Savant!  
Dites-moi la fin s'il vous plaît ! »

Un peu plus tard, on retrouve un jeu analogue, sauf que celui-ci ne repose plus sur l'ellipse : « ¡Me cargaron de sinónimos / los Maestros de poesía! / En ablo : Diablo / En dinga : Mandinga / En er : Lucifer / En onio : Demonio / Y en as : Satanás. » [16] Dans *El fantasma*, le mari fait traduire à sa femme le langage de la « fantasma », alors que le public a déjà compris le sens de la réplique. Ce dernier est donc en mesure, s'il le désire, de « souffler » son texte à la marionnette [17].

On comprend dès lors la position centrale du spectateur au sein de ce dispositif théâtral. Il s'agit de faire participer le public à cette fête collective, et ritualisée, qu'est la représentation. Le caractère cérémoniel commence dès le moment où, pour signaler sa présence aux habitants, l'artiste –par l'intermédiaire de la marionnette– les apostrophe en ces termes :

« El domingo por la tarde  
justo a las catorce y treinta  
dará función en el barrio  
el teatro de La Andariega.  
Yo, Maese Trotamundos  
personaje de melena

“Ce dimanche après-midi  
à deux heures et demies tapantes  
le théâtre “La Vagabonde”  
présentera dans le quartier son spectacle.  
Moi, Maître Trottemondes  
personnage à la grande tignasse

en este romance pido  
que nadie falte a la fiesta.(...) » [18]

je demande dans ces quelques vers  
que personne ne manque à la fête... »

La ritualisation se poursuit lors de chaque prologue et épilogue, lorsque Maese Trotamundos (clin d'œil au quichottesque Retablo de Maese Pedro), qui n'est pas un des personnages des farces, mais la marionnette faisant office de montreur, invariablement débute et clôt ses interventions par les formules topiques: « Respetable público » et « He dicho ». En s'adressant directement au public, la marionnette oblige ce dernier à sortir de son rôle passif pour faire partie intégrante du spectacle. Elle suscite donc encore, et cette fois de manière explicite, l'adhésion du spectateur; en même temps, ces constantes interpellations n'ont de cesse de rappeler au public « qu'il est au spectacle ». C'est précisément cet équilibre ténu, entre cette adhésion spontanée, ludique, d'un spectateur faisant partie intégrante de la représentation, et une certaine prise de distance, instaurée de multiples manières, qui caractérise le théâtre de Villafaña.

Constituées d'un seul tableau, voire de deux au maximum, les pièces, dont l'intrigue se déploie linéairement, utilisent les grosses ficelles de l'exagération et de la dégradation, à des fins satiriques. Les cibles de la satire sont les instances du pouvoir, telles que la justice, les élites intellectuelles, ou l'armée, personnifiées par le Juge, le Savant et les différents grades de l'armée (général, capitaine, soldat). Juge et Savant se montrent incapables de résoudre les problèmes qui leur sont posés, tandis que les représentants de l'armée sont pris dans des histoires d'adultère qui les ridiculisent. Si les marionnettes s'éloignent de l'humain en accentuant certains traits au détriment de certains autres, elles restent cependant des miroirs, certes déformants, de l'humanité. Mais le pouvoir subversif de ce théâtre n'est pas dû au rabaissement des acteurs symbolisant le pouvoir, réduits à des fantoches décervelés, dont les faits et gestes sont dictés par les instincts les plus primitifs. Bien sûr, dans ces histoires, la rigidité d'une société hypocrite en matière de sexualité est raillée, [19] et l'on se moque volontiers du sentiment patriotique [20] ; nous ne nous trouvons cependant jamais face à une dénonciation univoque, et sommes confrontés au contraire à une ironie et à une dérision (voire autodérision) constantes.

Examinons les premières répliques de « La Guardia del general » [21]; dans un décor typiquement guignolesque, et alors que leur simple apparition eût suffi à identifier le rôle de chacun, trois personnages se présentent successivement à grand renfort de révérences :

« General : ¡Plan! ¡Rataplán! ¡Plan! ¡Plan!  
¡Soy General de Brigada!  
Saluda y se va.  
Capitán : ¡Plon! ¡Rotoplón! ¡Plon! ¡Plon!  
¡Soy Capitán de la Plaza!  
Saluda y se va.  
Soldado : ¡Plin! ¡Ritiplín! ¡Plin! ¡Plin!  
¡Soy el Soldado de Guardia  
Por buena guardia yo debo  
guardar a la Generala!  
Saluda y se va. » [22]

« Général : Plan! Rataplan ! Plan! Plan!  
Je suis Général de Brigade!  
Il salue et s'en va.  
Capitaine : Plon ! Rotoplon! Plon! Plon!  
Je suis Capitaine de la Place!  
Il salue et s'en va.  
Soldat : Plin! Ritiplin! Plin! ¡Plin !  
Je suis le Soldat de Garde!  
Je dois être de bonne garde  
et garder La Générale!  
Il salue et s'en va. »

Cette présentation des personnages par eux-mêmes (que l'on retrouve également dans « El fantasma ») n'a pas un rôle informatif mais remplit de nombreuses autres fonctions. L'extrême simplicité de cet incipit n'est qu'apparente puisque celui-ci contient en germe le reste de la pièce. Tout d'abord, le triangle vaudevillesque, constitué par le Général, sa femme et le Capitaine, est posé. On sait d'emblée que le Capitaine jouera le rôle de l'intrus, puisqu'il s'immisce, dans l'ordre des présentations, entre le Général et le Soldat, lui-même lié au Général par son devoir de veiller sur la moralité de sa femme. Les onomatopées qui précèdent l'annonce de l'identité des personnages empêchent de prendre ces derniers au sérieux, alors même que le roulement de tambour feint de vouloir donner quelque solennité à leur apparition. Si « rataplán », la première onomatopée,  $\frac{3}{4}$  et la seule des trois à être lexicalisée  $\frac{3}{4}$ , peut encore à la limite signifier au spectateur l'importance du Général, les deux suivantes la parodient immédiatement, dans un mouvement de fermeture

vocalique (a-o-i) qui reflète et souligne ironiquement la hiérarchie existante entre les trois fantoches.

Le rôle des onomatopées ne se réduit pas à cela: en effet, leur présence ici nous ramène à la question de la mise en scène. Le roulement de tambour ne renvoie pas seulement à l'univers militaire, mais fait également partie des codes du monde du spectacle. La prise en charge, par la voix d'un personnage, de cette convention, est à replacer dans le cadre plus vaste d'un théâtre qui ne cesse de renvoyer à lui-même, rompant ainsi l'illusion. Ici, au-delà d'un effet de distanciation brechtien évident, les conventions théâtrales ne sont pas seulement mises à nu, elles sont tournées en dérision. Nos personnages s'auto-définissent comme fantoches au langage vide (limité à de simples onomatopées) et redondant (les personnages ne disent rien que nous ne sachions déjà). Mais surtout, les marionnettes font semblant de suppléer par leurs paroles à l'absence d'un tambour, comme si, dans ce spectacle réalisé, comme nous l'avons vu, « avec les moyens du bord », le marionnettiste n'avait pas été en mesure de se procurer l'instrument. Or, si ce théâtre est rudimentaire, c'est moins par nécessité que par choix esthétique. Par conséquent, il tire justement sa force de l'économie de ses moyens. Cela ne l'empêche pas de souligner ironiquement sa propre pauvreté, en s'en moquant.

Nous pouvons analyser de manière analogue les jeux avec la rime soulignés plus haut ; en effet, le spectateur qui, lors de la représentation de « Fausto », a été capable d'anticiper les répliques des personnages et s'est ainsi trouvé associé à l'acte créateur, n'est pas dupe: c'est la facilité même avec laquelle nous devenons tout à coup poètes qui est la source du comique ! Nous retrouvons encore ce double aspect d'un théâtre qui, d'une part, prend comme cible le Savoir institutionnel, ridiculisant ceux qui prétendent le détenir, et, d'autre part, se prend pour cible en se moquant de lui-même, et, par ricochet, de son public.

Dans cette même œuvre, la jeune fille ignorante et cupide, et le sage qui a confondu la vie avec les livres, sont renvoyés dos à dos sans que ne soit faite, ni l'apologie du savoir, ni celle de l'ignorance. Les pièces tournent le machisme en dérision à maintes reprises, mais en même temps elles ne cessent de présenter les femmes de manière extrêmement misogyne. Nous sommes bien dans la logique de l'esperpento, dans la mesure où, comme le souligne Monique Martinez Thomas, dans une étude sur Ramón del Valle Inclán,

« ...l'esperpento ne prétend (...) pas présenter de solution à un problème, il montre sans prise de position explicite. (...) Le spectateur n'est pas guidé à travers une démonstration dont la conclusion est univoque, mais il est laissé seul juge d'une réalité dramatique insolite, il doit tirer sa propre leçon de la représentation qui lui est offerte. » [23]

Nos farces cultivent donc à satiété le paradoxe [24], et elles en jouent jusqu'à provoquer chez le public un rire perplexe. Dans son apostrophe au public, Maese Trotamundos feint de tranquilliser le badaud en présentant ses œuvres comme les garantes de strictes valeurs morales : « Vengan niños y muchachas / vengan casadas discretas / que las obras que verán / son obras con moraleja » [25]. D'un point de vue formel, les pièces se terminent bien par une morale, énoncée très clairement lors des épilogues. Mais, évidemment, nous nous retrouvons systématiquement confrontés à une parodie de morale. C'est ainsi par exemple que les derniers mots du personnage de « Don Juan Farolero » ne sont autres que la formule paradoxale : « No hay pecado mayor que morir sin pecados » [26]. La formule pourrait faire croire à une apologie de l'adultère, mais l'auteur de ces mots est tout de même emporté par le Diable. Les personnages ne l'emportent donc pas au paradis, mais cela n'empêche pas la pièce de se terminer par un joyeux « Ay ! Ay ! Ay ! / Ti ru li ru lá. / « Ay ! Ay ! Ay ! / Ti tu li ru lá. » [27] Les morales de ces histoires sont donc volontairement ambiguës.

Les prologues et les épilogues, dans lesquels Maese Troatamundos commente les événements en faisant semblant d'aider le public à leur interprétation, renforcent en réalité davantage la position antidogmatique de ces farces. A propos de « Una pieza con moraleja », la

marionnette note : « Esta obra encierra una gran moraleja. Ustedes deberán seguirla sin olvidar un detalle, sin perder de vista los puntos ni las comas, a pesar, amigos míos, de que en los discursos hablados no se vean las comas ni los puntos. » [28] Tout en se moquant des grands discours, le pantin invite ici métaphoriquement le spectateur à aller au-delà des apparences, à tenter de « lire entre les lignes ». Mais ici encore, l'épilogue déçoit l'attente suscitée par le prologue, car la morale attendue se révèle être un simple constat pragmatique, autrement dit quasiment l'opposé d'une morale. En effet, la pièce met en scène une jeune fille qui, n'ayant eu « que » trois amants, se retrouve enceinte sans qu'aucun des pères présumés n'accepte de reconnaître l'enfant. Maese Trotamundos conclut alors : « A lo mejor ustedes se perdieron buscando los puntos y las comas y no entresacaron de este diálogo la gran moraleja que encierra. Escúchenla, amigos míos : 'A mucho amor, pocos padres'. » [29]

De la même façon, dans « El fantasma », il est recommandé au public de ne pas se laisser bernier par les apparences, mais cette vigilance prônée par la marionnette débouche également sur une sorte d'anti-morale, presque une exhortation (humoristique !) au meurtre :

« ¿ Dónde está aquel que decía :  
 'Un fantasma es un alma en pena  
 con un manto negro ?' ¡ Ingenio ! ¡ Inge-  
 nuos ! ¡ No me haga usted reír ! ¡ Un alma en  
 pena ! ¡ Ja ! ¡ Ja ! ¡ Ja ! Mate a su mujer y con  
 ella morirá su fantasma ! ¡ Público ! ¡ Público !  
 Cuando te digan : 'En esta casa hay un  
 fantasma.' Mírale los ojos a la dueña.  
 Nada más que los ojos... ¡ Ah !... las mujeres,  
 las mujeres... » [30]

« Où est passé celui qui disait  
 Un fantôme est une âme en peine  
 vêtue d'un manteau noir? Quel naïf !  
 Quel naïf ! Ne me faites pas rire! Une âme  
 en peine ! Ah, ah, ah! Tuez votre femme et  
 avec elle mourra votre fantôme! Public, public!  
 Quand on te dira : ' ici, il y a un fantôme.'  
 Regarde la maîtresse de maison dans les yeux.  
 Rien que dans les yeux... Ah, les femmes,  
 les femmes... »

Cette dernière citation synthétise parfaitement nombre des aspects que nous avons voulu mettre en exergue dans cette étude du recueil « Marionnettes de la Vagabonde ». L'interaction entre le public et les événements représentés est ici manifeste. Mais surtout, nous voyons bien comment ce discours, constamment ironique, sous couvert d'énoncer des vérités bien claires et tranchantes, a pour but de désorienter complètement le spectateur.

Telle est la vocation du grotesque, telle est aussi la vocation du théâtre de marionnettes ambulant de Javier Villafañe: battre en brèche les idées reçues, sans pour autant proposer de modèle. En refusant de s'ériger en paradigme, ce théâtre de marionnettes place le spectateur tout simplement en face de lui-même. Il nous invite bien sûr à remettre en question nos certitudes, mais, in fine, il nous laisse résolument face à la béance de l'équivoque. C'est au spectateur de trouver sa propre place, entre adhésion ludique et distance critique.

## References

- [1] Villafañe, Javier, *Titeres de La Andariega*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1990.  
 [2] Javier Villafañe, peu avant de partir avec son théâtre ambulant, a rencontré Federico García Lorca venu en 1933 présenter à Buenos Aires *Bodas de sangre*. Ensemble ils ont représenté pour leurs amis, dans un café servant de théâtre improvisé, quelques œuvres pour marionnettes, dont *Retablillo de Don Cristóbal de Lorca* et *El fantasma de Villafañe*.  
 [3] Behar, Henri, *Jarry, le monstre et la marionnette*. Paris, Larousse Université, 1973, p.195.  
 [4] « Le destin du marionnettiste est de se déplacer, de parcourir les chemins, donnant ses représentations dans les rues, sur les places. C'est alors que la marionnette accomplit sa véritable mission: celle de se livrer au peuple; faire rire et penser en même temps, à celui qui a trop de pain comme à celui qui n'en a pas assez, au vieux et à l'enfant, à la jeune fille amoureuse, à l'étudiant distrait, au paysan et à l'ouvrier. » MEDINA, Pablo, Javier Villafañe, *Antología, obras y recopilaciones*. Buenos Aires, Primera Sudamericana, 1990, p.56

- [5] « Les trois actes se déroulaient dans un édénique enfer. Les originaux ont été perdus lors d'un de nos véloces et fréquents déménagements nocturnes et il est d'ailleurs très probable qu'ils aient été brûlés par le Diable en personne » Villafaña, Javier, *Títeres de La Andariega*. Op.cit., pp.7-8.
- [6] Les marionnettes s'adressaient à un public cultivé, aristocratique, et s'opposaient donc aux populaires marionnettes à gaine. Voir par exemple Fournel, Paul (coord.), *Les marionnettes*, Paris, Bordas, 1992.
- [7] Plassard, Didier, *Les mains de lumière ; Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Institut International de la marionnette, Charlevilles-Mézières, 1996, p.9.
- [8] Japelle, Hubert, *Les enjeux de l'interprétation théâtrale*. Paris, L'Harmattan, 1997, p.99.
- [9] Ibid, p.100.
- [10] Pablo Medina est l'auteur de plusieurs anthologies critiques des œuvres de Javier Villafaña. Je mentionne également l'interview inédite de Mélanie Sadler sur le grotesque dans le théâtre Villafaña, faite le 3 juillet 2009 dans la librairie La Nube à Buenos Aires.
- [11] Japelle, Hubert, Op.cit., p.99.
- [12] Javier Villafaña a d'ailleurs eu l'occasion, en Chine, de mettre à l'épreuve l'efficacité de ses jeux de scène non verbaux, puisqu'il relate dans plusieurs interviews le succès qu'il a rencontré auprès de la population en pratiquant le « mimotítère » (mime pour marionnettes).
- [13] Les jeux sur la répétition et la place des mots dans les vers existent à chaque réplique, nous pouvons citer à titre d'exemple « Tío, y a más de tío eres Juez / y a más de Juez eres tío. » Villafaña, Javier, *Títeres de La Andariega*. Op.cit., p.31.
- [14] Ceux-ci sont également pléthoriques ; en voici deux exemples : « vivimos viviendo / un vivir sin vida » et « melena desmelenada ». Villafaña, Javier, *Títeres de La Andariega*. Op.cit., p. 85 et p.64.
- [15] Villafaña, Javier, *Títeres de La Andariega*. Op.cit., p.60.
- [16] Ibid. p.64. « Les Maîtres de poésie / m'ont truffé de synonymes / En able: Diable / En dingue : Mandingue / En er : Lucifer / Et en as : Satanas. »
- [17] « Uh... Uh... Uh... Maridius! / Us preparus us partidius? [...] ¿Qué dice el Señor fantasma? / Que prepares la partida » Ibid., p.45. (« Uh... Uh... Uh... Maridius! / Us preparus us partidius? [...] Que dit Monsieur le fantôme? / Que tu te prépares à partir »)
- [18] Ibid., pp.13-14.
- [19] En effet, tous les personnages se trompent systématiquement les uns les autres, ce qui ne les empêche pas de juger durement leur prochain (voire même, dans « Don Juan Farolero », de le torturer avec des épingles) alors que celui-ci est l'auteur ni plus ni moins que du même « crime » qu'eux...
- [20] Ici le sentiment patriotique est subordonné à des plaisirs matériels : « Con buen vino y buena yerba / mejor cuidaría a la dama. : Y fumando buen tabaco : yo doy un ¡Viva la patria! » Villafaña, Javier, *Títeres de La Andariega*. Op.cit., p.21. (Avec du bon vin et du bon mate / je garderais bien mieux la dame / Y en fumant du bon tabac / je pousse un Vive la patrie ! »)
- [21] La Garde du Général
- [22] Villafaña, Javier, *Títeres de La Andariega*. Op.cit., p.19.
- [23] Martínez Thomas, Monique, *Valle-Inclán, Père mythique. Le théâtre espagnol des années soixante face à l'esperpento*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p.98.
- [24] Un des personnages remarque par exemple que « de doncella hace mejor quien dejó de ser doncella ». Villafaña, Javier, *Títeres de La Andariega*. Op.cit., p.90. (« Qui a cessé d'être jeune fille remplit mieux son rôle de jeune fille. »)
- [25] « Venez jeunes gens et jeunes filles / venez épouses avisées / car les œuvres que vous verrez / contiennent une leçon de morale » Ibid., p.14.
- [26] Ibid., p.92. « Il n'est pas de pire pêché que celui de mourir sans pêchés. »
- [27] Ibid.



[28] Ibid., p.29 « Cette œuvre renferme une grande leçon de morale. Vous devrez la suivre sans oublier un détail, sans perdre de vue les points ni les virgules, même si, mes amis, dans les discours parlés on ne voit pas les virgules, ni les points. »

[29] Ibid., p.35. « Peut-être vous êtes vous perdus en cherchant les points et les virgules et n'avez-vous pas réussi à extraire de ce dialogue la grande leçon qu'il renferme. Ecoutez-la, mes amis : 'Plus il y a d'amour, et moins il y a de pères' »

[30] Ibid., p.51.

### **Bibliography**

Behar, Henri, *Jarry, le monstre et la marionnette*. Paris, Larousse Université, 1973.

Fournel, Paul (coord.), *Les marionnettes*, Paris, Bordas, 1992.

Jarry, Alfred, « Questions de théâtre », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1972.

Martinez Thomas, Monique, *Valle-Inclán, Père mythique. Le théâtre espagnol des années soixante face à l'esperpento*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

Medina, Pablo, Javier Villafaña, *Antología, obras y recopilaciones*. Buenos Aires, Primera Sudamericana, 1990.

Plassard, Didier, *L'Acteur en effigie: figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, Charleville Mézières, Institut international de la marionnette, collection « Théâtre années vingt », 1992.

Plassard, Didier, *Les mains de lumière; Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Institut International de la marionnette, Charlevilles-Mézières, 1996.

