



Hélène Beauchamp, L'intégration du spectateur au jeu des marionnettes : pour un théâtre ludique et critique

Le théâtre de marionnettes propose des modalités d'inscription du spectateur dans le texte ou dans la fiction dramatique spécifiques et différentes de celles du « vrai » théâtre. Dans le théâtre savant occidental, les problématiques sur le spectateur tournent surtout - sauf dans certaines formes comme le théâtre élisabéthain ou théâtre espagnol du Siglo de Oro par exemple - autour de la mise en place d'une illusion de réalité, et ce jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle.

Au théâtre de marionnettes en revanche, les modalités d'inscription du spectateur se préoccupent peu de la question de l'illusion et tendent globalement à privilégier le jeu théâtral et la participation du spectateur à un amusement communautaire. La prise en compte du spectateur dans ce théâtre populaire est principalement fondée sur l'oralité (improvisation, boniment, adresses au spectateur, etc.). La communication entre le spectateur et le spectacle compte alors presque plus que la fiction elle-même.

Notre propos ici est d'envisager ce que sont devenues ces stratégies du théâtre populaire dans le cadre d'un théâtre savant pour marionnettes, inspiré, de façon plus ou moins directe, du théâtre de marionnettes traditionnel. Pour cela, nous proposons un parcours à travers plusieurs pièces « pour marionnettes » du tournant du siècle, période où les écritures « pour marionnettes » se sont multipliées dans une perspective de réaction contre le réalisme et le théâtre bourgeois de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, et ce dans toute l'Europe. Nous avons choisi, parmi ce corpus important, de centrer notre réflexion sur des pièces d'Alfred Jarry; Pierre Albert-Birot, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Ramón del Valle-Inclán et Maurice Maeterlinck

Dans ces pièces aux esthétiques parfois très lointaines se joue une tension - inscrite dans le texte même - entre un appel à participation du spectateur au jeu théâtral et une prise de distance du spectateur par rapport à la fiction, la seconde étant le corollaire de la première. Quelle que soit la tonalité qui domine - ce corpus oscille en effet entre une esthétique tournée grotesque et une dramaturgie orientée vers un théâtre de marionnettes tragique, qui se mêlent parfois au sein d'une même œuvre - la référence au théâtre de marionnettes instaure un renversement dramaturgique important : celui de l'entrée dans un théâtre ludique et surtout critique sur le plan esthétique, qui va même jusqu'à mettre en jeu les caractéristiques d'un théâtre épique proche de celui que théoriserait un peu plus tard Brecht, et qui informe tout le théâtre du 20^{ème} siècle.

Le théâtre de marionnettes populaire met en œuvre des procédés ludiques qui rompent la passivité du spectateur pour l'orienter vers une participation au jeu théâtral. Ces modalités sont revisitées et remotivées dans le cadre d'un théâtre littéraire, qui s'oriente lui aussi vers la participation du spectateur, renversant les conventions de la scène illusionniste. Le spectateur est pris à parti, principalement par des jeux de dialogues et des jeux de scène.

D'emblée, dans le théâtre de marionnettes traditionnel, s'installe une situation de communication entre le spectateur et les acteurs de la représentation, qu'il s'agisse des marionnettes, du compère - qui est un personnage placé à côté du castelet, souvent musicien, chargé de dialoguer à la fois avec le public et avec les marionnettes - ou du marionnettiste lui-même. Cette situation abolit les frontières du quatrième mur.

Le spectacle commence en effet traditionnellement par une harangue adressée au spectateur, un discours en forme de boniment prononcé indifféremment par le montreur, le compère ou une marionnette. On y présente les personnages, on y appelle à la bienveillance du public, on s'y justifie éventuellement sur le contenu du spectacle. Cette harangue au public réapparaît dans plusieurs de nos pièces sous forme de prologues, avertissements ou discours de l'auteur. Elle est parfois dite par l'auteur lui-même, comme c'est le cas dans une pièce de Lorca, *La Zapatera prodigiosa* (*La Savetière prodigieuse*), farce « dans le genre marionnettes 1 ». Ici, l'auteur - Lorca prononça lui-même cet avertissement au public au Teatro Español - prend à parti le spectateur de manière humoristique, en jouant avec les codes de l'adresse respectueuse au public : « Respetable público... (*Pausa.*) No ; respetable público, no ; público solamente. 2 » Puis il apparaît comme une figure bouffonne. Après avoir souhaité une bonne soirée au public,

« (*Se quita el sombrero de copa, y este se ilumina por dentro con una luz verde ; el autor la inclina y sale de él un chorro de agua. El autor mira un poco cohibido al público y se retira de espaldas, lleno de ironía.*) Ustedes perdonen.»

Avec ce jeu visuel, ce tour de magie dérisoire, l'auteur engage le spectateur à adopter une distance humoristique sur la fiction comme sur son propre statut de spectateur-roi.

Ces avertissements liminaires, que l'on retrouve aussi chez Jarry, Albert-Birot ou Valle-Inclán, présentent donc la fiction de manière ludique, invitant d'emblée le spectateur - en s'adressant directement à lui - à une attitude de participation et de recul amusé sur la fiction de marionnettes qui va se dérouler.

Parfois, le drame est interrompu en plein milieu par des adresses au public qui instaurent une pause réflexive

dans la fiction. Dans les pièces pour marionnettes de Pierre Albert-Birot, les personnages ne cessent de prendre à parti le public sur tel ou tel événement. Dans *Matoum en Matoumoisie*, l'Esprit de la Terre s'adresse au spectateur, lui faisant une déclaration d'amour et soulignant le plaisir du jeu théâtral. L'Esprit de la Terre fait disparaître les marionnettes à l'aide d'une baguette magique, et justifie son attitude à propos de l'imposteur Tévilbar, qui se fait passer pour le Messie attendu par les habitants de Matoumoisie :

« Je pourrais si je voulais
Punir de suite ce fumiste
Ce menteur
Cet imposteur
Ce charlatan
Mais j'attends
Parce que cela va m'amuser
Et vous aussi
Amis
Ici
Assis
Public laisse-moi te tutoyer
Je t'aime
Et je suis heureux de porter la maison
Qui contient ce théâtre
Que veux-tu que je te fasse pour te prouver mon amour ?
Veux-tu que je joue du tambour
Ou bien que d'un coup de baguette
Je fasse revenir tes petites marionnettes ?
Oui - que ta volonté soit faite. **3** »

Ici, c'est bien l'aspect festif du théâtre qui est mis en valeur par le personnage, et le spectateur est entièrement impliqué - à force de sentiments - dans la fête théâtrale. Cet esprit de fête communicative est mis en exergue à la fin de *Matoum en Matoumoisie*. La dernière réplique est en effet confiée au personnage du Rieur, dont l'hilarité contamine toute la scène : « *(Tous les personnages sont gagnés par le rire et cela devient un rire immense)*. **4** »

Ces adresses au public au cours de la fiction sont aussi présentes chez Lorca et chez Jarry. Dans *Ubu sur la butte*, version d'*Ubu Roi* destinée à des marionnettes à gaine, le spectateur est quasiment intégré dans la fiction par le Père Ubu, qui, au lieu d'envoyer comme dans *Ubu Roi* les Nobles, les Magistrats et les Financiers du royaume à la trappe, interpelle les uns après les autres diverses personnalités du public et les envoie toutes - verbalement du moins - à la trappe. Ces interruptions permettent ainsi d'évacuer la séparation de la scène et de la salle au profit d'une intégration du spectateur dans un jeu théâtral destiné à détruire les conventions du théâtre réaliste bourgeois de la seconde moitié du 19^{ème} siècle.

Ces invitations verbales sont redoublées par des jeux de scènes : la marionnette fait passer par les gestes ce qu'elle ne peut dire. Elle instaure une complicité muette qui accentue encore la participation du spectateur. Ces adresses gestuelles sont abondamment utilisées par Pierre Albert-Birot, qui, de tous nos auteurs, est peut-être celui qui met le plus en valeur la dimension ludique du jeu des marionnettes. Dans *Matoum* et *Tévilbar*, Tévilbar est l'imposteur, le faux poète, et *Matoum*, le vrai poète. Tandis que Tévilbar fait un discours mensonger visant à détruire la réputation de *Matoum* « *Matoum rit, danse, lui passe la main dans le dos, lui met son chapeau de travers, etc.* **5** » Ce procédé d'aparté gestuel est constant dans le théâtre de marionnettes populaire, et réutilisé ici tel quel par l'auteur. Le théâtre de marionnettes joue aussi sur le fait que le scénario est en grande partie connu du spectateur. Il y a donc des scènes attendues, comme les scènes de bastonnade. Tout consiste alors dans la façon dont tel jeu de scène sera exécuté, avec les variations nécessaires et les effets de surprise, par le marionnettiste. Dans une des pièces pour marionnettes de Lorca, *El Retablillo de don Cristóbal* (*Le Retable de don Cristóbal*), don Cristóbal - qui est une sorte de Polichinelle andalou - demande au malade qu'il est censé guérir de lui montrer son cou pour mieux le soigner. Sous la pression des coups de bâton, celui-ci « *saca un cuello de un metro* **6** ». C'est ici la variation du jeu scénique qui compte et qui instaure une communication entre le moniteur et son public, puisque ces effets reposent sur un savoir partagé entre les deux.

Ces techniques visant à la participation ludique du spectateur créent une distance par rapport à la fiction, puisque le théâtre est exhibé comme jeu, comme artifice. Cette distance, qui a surtout une visée comique dans le théâtre de marionnettes traditionnel, se charge dans ces pièces du tournant du siècle d'un fort contenu esthétique. Il s'agit, à travers elle, de secouer les habitudes du spectateur - habitué alors aux comédies de mœurs bourgeoises - de le forcer à avoir une réflexion critique sur le théâtre, de lui proposer de participer à une nouvelle conception du théâtre.

Comment faire pour impliquer le spectateur dans une attitude de critique esthétique ? Un des moyens utilisés par ces auteurs, et inspiré de la pratique du théâtre de marionnettes populaire, est de troubler le spectateur en détruisant les catégories esthétiques traditionnelles. Jarry précise, à propos d'*Ubu Roi* : « C'est parce que la foule est une masse inerte et incompréhensive et passive qu'il faut la frapper de temps en temps, pour qu'on connaisse à ses grognements d'ours où elle est - et où elle en est. **7** » Il s'agit alors de revisiter l'improvisation propre au théâtre de marionnettes pour créer une forte incertitude générique. On peut ici s'appuyer sur une description du spectacle d'un marionnettiste espagnol du 19^{ème} siècle :

« Con una naturalidad sorprendente sus muñecos cambian de carácter, y lo que dirán será cómico o grotesco, sencillo o rebuscado, trágico o sentimental, según sea quien lo escuche. [...] Y eso siempre en la misma obra... **8** »

L'improvisateur prend donc toute liberté par rapport aux notions de genre. L'incertitude générique est justement une des caractéristiques principales de ces pièces pour marionnettes du tournant du siècle. Ramón del Valle-Inclán crée le genre de l'« *esperpento* », inspiré de l'esthétique du théâtre de marionnettes, qui se caractérise par un mélange intime - et non une juxtaposition - de grotesque et de tragique. L'un d'eux, *Los Cuernos de don Friolera* (*Les Cornes de don Friolera*) **9**, présente le drame au spectateur de trois façons successives. D'abord sous la forme d'une farce de marionnettes populaires,

ensuite selon la technique de l' « esperpento », et enfin à la façon du « romance de ciegos ». Le spectateur est donc invité à réfléchir - aidé par des personnages métathéâtraux - sur l'efficacité et la légitimité de ces différentes esthétiques. Jarry, quant à lui, insiste fortement sur l'ovni générique que constitue *Ubu Roi* :

« Vraiment, il n'y a pas de quoi attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit en être tout au plus le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts. Avant que nous eussions Gémier, Lugné-Poe savait le rôle et voulait le répéter en tragique. **10** »

Son discours à la première d'*Ubu Roi* invite ainsi le spectateur à voir dans cette pièce ce qu'il lui plaira et à l'interpréter librement :

« C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fut au monde. **11** »

En revisitant ainsi l'improvisation par l'incertitude générique, ces auteurs laissent un choix au spectateur, qui se trouve obligé de réfléchir à la pièce, à l'option esthétique qu'elle propose, et par conséquent à l'esthétique du théâtre en général. Cependant, cette réflexion esthétique est largement guidée par les auteurs - et c'est là une des fonctions principales de ces prologues ou épilogues inspirés du boniment du théâtre de marionnettes populaire évoqué précédemment.

Cette explicitation nécessaire est assumée pleinement par Jarry : « Nous le savons par l'observation du public des quatre années de l'Oeuvre : si l'on tient absolument à ce que la foule entrevoie quelque chose, il faut préalablement le lui expliquer. **12** » C'est pourquoi il propose ni plus ni moins aux premiers spectateurs d'*Ubu Roi* dans sa présentation du spectacle, qu'il a lue lors de la première, de participer à une expérimentation théâtrale. Il y explique ses présupposés artistiques et le prévient d'éventuels chocs esthétiques, l'intégrant à son expérience par l'usage du « nous » :

« attendons-nous à voir des personnages notables, comme M. Ubu et le Tsar, forcés de caracolier en tête-à-tête sur des chevaux de carton (que nous avons passé la nuit à peindre) afin de remplir la scène. **13** »

Ici, il s'agit moins de choquer le spectateur que d'en appeler à son ouverture d'esprit et à son intelligence critique. Ces explicitations au spectateur prennent parfois une dimension plus polémique, comme chez Lorca où le Directeur du théâtre invite le public à lutter « en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada **14** » dans l'épilogue. Par cette adresse finale, le Directeur pousse le spectateur à se sentir concerné par l'état du théâtre actuel, alors dominé par la « comedia de costumbres » moralisante et les spectacles de pur divertissements, et à participer au renouveau de la scène.

Ces adresses au spectateur visent donc à lui faire entendre qu'un autre théâtre est possible, qui prend pour modèle l'esthétique du théâtre de marionnettes. Ce modèle est mis en pratique dans ces pièces par des moyens de prendre en compte le spectateur différents du théâtre traditionnel. On s'adresse moins à sa capacité de s'identifier à des personnages qu'à sa capacité d'imagination et de représentation symbolique. C'est en effet une autre façon d'exprimer les émotions et les sentiments des personnages qui est mis en place par le jeu des marionnettes, notamment par leur expression gestuelle, essentiellement symbolique, comme le souligne Jarry :

« Exemple de geste universel : la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse. **15** »

Il s'agit de décoder les gestes et expressions symboliques de la marionnette, autant que de comprendre l'action par le détour du verbe ou du jeu réaliste. Cette approche symbolique inscrit le spectateur comme un spectateur-créateur, proposant une nouvelle pensée du spectateur en ce tournant de siècle :

« Cet autre théâtre n'est ni fête pour son public, ni délassément, mais action ; l'élite participe à la réalisation de la création d'un des siens, qui voit vivre en soi-même en cette élite l'être créé par soi, plaisir actif qui est le seul plaisir de Dieu, et dont la foule civique a la caricature dans l'acte de chair. **16** »

Brunella Eruli explique ainsi la fonction paradoxalement créatrice de la grande codification du théâtre de marionnettes :

« La parfaite connaissance des codes, en revanche, n'aboutit pas à un sentiment de saturation car elle permet d'accéder à une récréation toute subjective et personnelle du spectateur. En ce sens, le théâtre de marionnettes, en apparence simplement théâtre de représentation, est un théâtre « présentatif » : il présente au spectateur une matière qui requiert de sa part une participation créatrice, c'est pour cela qu'il s'inscrit dans la ligne principale de l'esthétique théâtrale du XXème siècle. **17** »

Cette dimension présentative du théâtre de marionnettes le met effectivement en relation avec les grandes pensées et réalisations théâtrales du 20ème siècle, notamment avec la redécouverte, théorisée et systématisée par Brecht plus tard, des possibilités d'un théâtre épique, où l'inscription du spectateur dans le texte dramatique comme être critique est destiné à prendre toute sa dimension.

La plupart de ces stratégies qui prennent directement à parti le spectateur rompent la fiction et l'illusion théâtrale et nous amènent dans le champ de la distanciation. A ces modalités s'en ajoutent d'autres qui sont aussi issues de la tradition du théâtre de marionnettes, qui permettent de voir dans la plupart de ces œuvres la mise en action des principes du théâtre épique.

On peut tout d'abord s'intéresser aux points de contacts entre le théâtre épique tel qu'il est défini et pratiqué par Brecht et le théâtre de foire. La présence d'un bonimenteur-commentateur de l'action, le rôle de la musique et le découpage de l'action en épisodes distincts les uns des autres sont en effets caractéristiques de la pratique du théâtre de foire - notamment du théâtre de marionnettes - et sont

proposés par Brecht comme outils de distanciation. Dans *Ubu sur la butte*, les actions des personnages sont ponctuées par des chansons redondantes (chanson du décervelage, chanson polonaise, chanson finale). Ces chansons ne font que redoubler l'action, ou plutôt, si l'on se réfère aux théories de Brecht, la montrer :

« Chaque gestus montré s'accompagne toujours d'un gestus général, qui est de montrer ce qu'on montre. Ce gestus général est souligné par ces adresses musicales au public qu'on trouve dans les chansons. [...] [La musique] ne devra pas "accompagner", si ce n'est à la façon d'un commentaire. **18** »

Les chansons, extrêmement présentes dans nos pièces et souvent accompagnées d'une musique de foire, remplissent précisément la fonction de ces adresses musicales brechtiennes, créant une pause réflexive, un commentaire de l'action en cours. Dans un article sur Brecht et la parodie, Edouard Pfrimmer insiste sur la possibilité de lire certaines pièces de Brecht en se référant au théâtre de foire, notamment à propos de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*. Il explique l'instabilité générique de la pièce par son inscription dans une esthétique foraine **19**. Les indications de Brecht pour la mise en scène d'une autre pièce, *Schweyk dans la seconde guerre mondiale* **20**, qui fut montée avec des marionnettes par Piscator, semblent décrire un théâtre de marionnettes forain. Il suggère en effet de jouer la pièce

« devant des tentures de grosse toile, blanchies au lait de chaux et aspergées de taches sang de bœuf. On peut aussi utiliser des vues panoramiques peintes sur des toiles de fond ; des effets d'orgue, de trompettes et de tambours son également légitimes. Il serait bon d'utiliser les physionomies, intonations et gestes caractéristiques des originaux réels, mais il faut éviter l'imitation pure et simple, et le comique ne doit jamais aller sans l'horreur. L'indispensable est un style accusant l'élément plastique, un rythme rapide et des groupes clairement ordonnés, dans le goût des drames qu'on joue dans les foires. **21**»

Une des caractéristiques du théâtre épique tel que le conçoit Brecht consiste à séparer l'action en épisodes. Ici encore, on retrouve la tradition du théâtre forain et du théâtre de marionnettes, qui comporte tout un répertoire épique et religieux constitué d'épisodes séparés les uns des autres sans enchaînements directs. Cette structure épisodique où les tableaux se suivent est reprise par Michel de Ghelderode, Manuel de Falla ou Rafael Alberti dans leurs pièces pour marionnettes. Cette notion d'épisodes est pour Brecht le moyen le plus efficace de présenter la fable et de créer un effet d'étrangeté qui doit permettre au spectateur d'accéder à la distance critique. Ces effets peuvent être rendus, précise-t-il, par « le style poétique des chroniques historiques » qui « peut s'étudier dans les baraques foraines qu'on appelle des panoramas. **22** »

Souvent, le lien entre les épisodes, dans cette forme théâtrale ancienne, est assuré par un narrateur, qui présente les personnages et commente l'action. C'est sans doute par cette réintroduction du commentaire dans l'action théâtrale que ces pièces « pour marionnettes » peuvent se lire comme des préfigurations ou des mises en pratique du théâtre épique avant l'heure. Cette notion de commentaire permet de mieux comprendre l'esthétique de certaines œuvres désignées comme pièces « pour marionnettes », notamment celles de Maurice Maeterlinck, qui a écrit « trois petits drames pour marionnettes » : *Intérieur*, *Alladine et Palomides*, *La Mort de Tintagiles* **23**. On interprète justement cette dénomination comme une indication du tragique des personnages qui sont complètement menés par des déterminations extérieures et mystérieuses. On a moins mis en rapport ces pièces avec l'esthétique de la marionnette. Pourtant, sur le plan dramaturgique, Maeterlinck met en œuvre cette technique du commentaire, très visible dans le drame *Intérieur*. La scène est en effet séparée en deux plans : des personnages regardent et commentent les faits et gestes d'une famille, composée de personnages muets, dont ils voient les silhouettes à travers les fenêtres de leur maison. Ils savent qu'une des filles de cette famille vient de mourir, ce qu'ignorent les silhouettes de l'intérieur, impuissantes, muettes et passives, comme des marionnettes tragiques. Le drame se joue donc dans le commentaire des personnages extérieurs, ce qui l'engage vers une situation épique :

« Cette division en un groupe thématique et un groupe dramaturgique [...] fait surgir à l'intérieur du drame une situation épique comme on n'aurait pu autrefois en trouver que de manière épisodique, par exemple, dans les descriptions des batailles livrées dans les coulisses. Mais ici, cette situation épique fait l'œuvre toute entière. **24** »

Ce commentaire se présente sous une forme dialoguée, mais comme le remarque Peter Szondi, « même le dialogue animé n'est au fond qu'une description alternée » :

« L'étranger : ils sourient sans bouger... mais voici que le père met un doigt sur les lèvres...
Le vieillard : il désigne l'enfant endormi sur le cœur de la mère...[...]
L'étranger : ils ne savent pas que d'autres les regardent...
Le vieillard : on nous regarde aussi... **25** »

L'épique ici n'a pas la même visée que dans le théâtre brechtien. Plus qu'à éveiller une distance critique du spectateur, il tend à créer l'émotion tragique, qui naît justement de cette distance, incommensurable, entre le spectateur et les personnages de l'intérieur de la maison.

Qu'en est-il alors de la destination critique de ces pièces pour marionnettes qui développent les éléments formels du théâtre épique ? Leur vocation critique se limite-t-elle, ce qui est déjà important, à susciter chez le spectateur une distance et une réaction sur le plan esthétique ou engagé-elles, comme c'est le cas du théâtre épique tel que le définit Brecht, le spectateur à transformer le monde ?

Le théâtre de marionnettes a traditionnellement une vocation politique, qui consiste principalement à faire la satire des figures de l'autorité, à exprimer sur la scène du castelet la frustration et la révolte populaire. Ce n'est pas d'abord dans ce sens que les premiers textes savants pour marionnettes de la fin du 19^{ème} siècle orientent la réflexion critique du spectateur. Jusqu'à la première guerre mondiale, celle-ci est principalement tournée vers une critique esthétique. Il en va autrement après la guerre, surtout en Espagne, avec la dictature militaire de Primo de Rivera et les prémices de la guerre civile. Valle-Inclán, avec ses « esperpentos » inspirés de l'esthétique de la marionnette, engage une critique féroce de l'armée dans *Los Cuernos de don Friolera*, des malversations politiques et militaires dans *La Hija del capitán* **26**, qui fut saisie par les services de Primo de Rivera. Dans *Farsa y licencia de la Reina castiza* (*Farce licencieuse de la Reine Olé Olé*) **27**, publiée dans un recueil intitulé *Tablado de marionetas*, il ridiculise la cour de la Reine Isabelle II

et à travers elle la monarchie d'Alfonso XIII. Précisons que dans le prologue de *Los Cuernos de don Friolera* et dans d'autres pièces, Valle-Inclán met au point, dès le début des années vingt, une théorie assez précise de la distanciation, qu'il relie de façon claire à l'esthétique du théâtre de marionnettes. Avec Rafael Alberti, la marionnette retrouve sa vocation politique dans le cadre d'un Teatro de Urgencia pendant la guerre civile espagnole. Le recueil *Bazar de la Providencia* 28 (*Bazar de la Providence*) est sous-titré « dos farsas revolucionarias ». Le spectateur y est invité, à l'image des personnages de la farce, à lutter contre un clergé vénal au service du pouvoir, contre les gardes civils ridiculisés, et, tout simplement, par des discours qui clôturent les pièces confiés à des ouvriers ou à des paysans, à faire la révolution prolétarienne. Dans leur forme, les deux farces du recueil reprennent des éléments de distanciation du théâtre épique : chansons et tableaux dansés qui interrompent et commentent l'action dans *La Farsa de los Reyes Magos*, voix off commentant et dénonçant les malversations d'un évêque charlatan et la brutalité des gardes civils dans *Bazar de la providencia*. On voit donc que le contexte politique de l'Espagne d'après-guerre a poussé certains auteurs à mettre l'esthétique de la marionnette, avec ses traits de théâtre épique, au service d'un théâtre politique, qu'il soit de l'ordre de la dénonciation, comme chez Valle-Inclán, ou de la propagande, avec Rafael Alberti. Mais cette implication du spectateur dans une lutte politique apparaît tardivement, elle est le fruit d'un contexte particulier spécifique à l'Espagne, et en ce sens le chemin vers un théâtre de marionnettes épique qui engage le spectateur à transformer le monde n'est qu'à moitié parcouru.

Les différentes modalités de l'inscription du spectateur dans ces pièces pour marionnettes, si elles ne sont pas véritablement orientées vers la révolution politique, mettent en route une révolution dramaturgique importante, à la fois en dénonçant le théâtre bourgeois et pseudo-réaliste, en invitant le spectateur à développer sa capacité d'imagination symbolique, et en développant des stratégies à mi-chemin entre le narratif et le dramatique, issues du théâtre de marionnettes traditionnel, qui changent entièrement la position du spectateur par rapport à la fiction. La distance s'installe au cœur de la dramaturgie, qu'elle vise à un recul ludique, ironique, ou tragique, comme dans le théâtre de Maeterlinck. On peut ainsi donner raison à Brunella Eruli quand elle considère que le théâtre de marionnettes s'inscrit pleinement dans les grandes réformes dramaturgiques du théâtre du 20^{ème} siècle.

1. Federico GARCIA LORCA, *La Zapatera prodigiosa, (farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVII y XIX en dos partes, con un solo intervalo*, dans *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, t. II., 1954, p. 253-320, p. 255 : « Honorable public... (*Un temps.*) Non ; honorable public, non ; public tout court. ». [renvoi]
2. *Ibid.*, p. 256 : « (*Il ôte son haut de forme qui s'éclaire à l'intérieur d'une lumière verte. L'auteur l'incline et il en sort un jet d'eau. L'auteur regarde le public, un peu gêné, et se retire à reculons, l'air ironique.*) Pardon. » [renvoi]
3. Pierre ALBERT-BIROT, *Matoum en Matoumoisie* (1919), *Théâtre IV*, Mortemart, Rougerie, 1979, 147 p, p. 75-142., p. 100. [renvoi]
4. *Ibid.*, p. 142. [renvoi]
5. Pierre ALBERT-BIROT, *Matoum et Tévilbar* (1919), *Théâtre I*, Mortemart, Rougerie, 1977, p. 23-51, p. 42. [renvoi]
6. *Retablillo de don Cristóbal* (1928), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, t. II., 1954, p. 540-561, p. 547 : « sort un cou d'un mètre de long ». [renvoi]
7. Alfred JARRY, « Questions de théâtre », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1972, p. 417. [renvoi]
8. Avelí Artis, « En Pi, Titellaire », in *El Teatro Catalá*, 1912, cité par Francisco PORRAS, *Titelles, teatro popular*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 236 : « avec un naturel surprenant ses marionnettes changent de caractère, et ce qu'elles diront sera comique ou grotesque, simple ou recherché, tragique ou sentimental, selon le public qui écoute. [...] Et ce toujours dans la même pièce. » [renvoi]
9. Ramón del VALLE-INCLÁN, *Los Cuernos de don Friolera* (1921), dans *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 121-220. [renvoi]
10. Alfred JARRY, « Questions de Théâtre », *O.C.*, t. 1, *op. cit.*, p. 416. [renvoi]
11. « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'Ubu Roi », *O.C.*, t. I., *op. cit.*, p. 399. [renvoi]
12. Alfred JARRY, « Questions de Théâtre », art. cit., p. 415. [renvoi]
13. « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'Ubu Roi », art. cit., p.400. [renvoi]
14. Federico GARCÍA LORCA, *El Retablillo de don Cristóbal*, *op. cit.*, p. 561 : « sur la scène contre l'ennui et la vulgarité à laquelle nous l'avons condamnée ». [renvoi]
15. Alfred JARRY, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *O.C.*, t. I., *op. cit.*, p. 408. [renvoi]
16. Alfred JARRY, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », *O. C.*, t. I., *op. cit.*, p.412. [renvoi]
17. Brunella ERULI, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », dans Paul FOURNEL, *Les Marionnettes*, Paris, BORDAS, 1988, p. 107-118. [renvoi]
18. Berthold BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, dans *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 353-390, p. 381. [renvoi]
19. Edouard PFRIMMER, « Brecht et la parodie. *Arturo Ui* », in *Etudes Germaniques*, n° 26, 1971, p. 63-88. [renvoi]
20. Berthold BRECHT, *Schweyk dans la seconde guerre mondiale, Théâtre VI*, Paris, L'Arche, 1978, p.7-82. Le héros de la pièce semble d'ailleurs être un type des marionnettes populaires, par son caractère à la fois naïf et rebelle : « Schweyk est la dernière réincarnation du Hanswurst », écrit encore Edouard Pfrimmer. Hanswurstf (Jean-Saucisse) est un type populaire allemand qui s'est particulièrement illustré dans le théâtre de marionnettes. [renvoi]
21. *Ibid.*, p.81. [renvoi]
22. Berthold BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 380. [renvoi]
23. Maurice MAETERLINCK, *Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles*, « trois petits drames pour marionnettes », Paris, Edmond Deman, 1894. [renvoi]
24. Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1956), p. 52. [renvoi]
25. Maurice MAETERLINCK, *Intérieur*, *op. cit.* p. 113. [renvoi]
26. Ramón del VALLE-INCLAN, *La Hija del capitán*, dans *Martes de Carnaval*, *op. cit.* [renvoi]
27. Ramón del VALLE-INCLÁN, *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920), dans *Tablado de marionetas (para educación de príncipes)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 197-294. [renvoi]
28. Rafael ALBERTI, *Dos Farsas revolucionarias*, Madrid, Ed. Octubre 1934. [renvoi]