

LE THÉÂTRE POPULAIRE DE MARIONNETTES TEL QUE MISE EN RÉCIT DU TERRITOIRE



Comba Campoy
CIDACOM - Université de Saint-Jacques de Compostelle, Espagne
I3M-Université Nice Sophia Antipolis, France
combecha@yahoo.com

Résumé

Dans la première moitié du XIX^e siècle, une famille d'artistes forains a parcouru la Galice, dans le nord-ouest de l'Espagne, avec sa baraque. L'argument et les personnages de son spectacle de marionnettes, d'origine traditionnelle, incorporaient des commentaires sur l'actualité locale et nationale. Pendant les années de l'Après-Guerre (1939-1960), ce spectacle a constitué une des rares expressions de mécontentement de la population. En s'appuyant sur les théories de James Scott (1990), cet article propose d'analyser le spectacle du théâtre populaire de marionnettes comme une forme de résistance symbolique, permettant aux groupes subalternes d'exprimer de façon subreptice des contenus antiautoritaires dans le discours publique. En même temps, cette expression de la culture populaire a contribué à la mise en récit du territoire de la Galice à travers l'usage du langage galicien, banni de l'espace public pendant la Dictature de Franco.

Mots-clés : marionnettes, résistance symbolique, subalternes, infrapolitiques, culture populaire

Popular Puppet Theatre as storytelling of territory

Abstract

During the first half of the twentieth century, a family of travelling puppeteers travelled with their booth all around Galicia, in the North-West of Spain. The plot and the characters of the show they performed were traditional, but it included references to local and national actuality. During the post-war period (1939-1960), this show was one way to express the population unhappiness. This article is based on James Scott (1990) theories to suggest that the analyzed show has been a form of symbolic resistance that allowed subalterns to express surreptitiously anti-authoritarian contents in public transcript. Besides, this popular culture form contributed to the storytelling of Galician territory by the use of Galician language, which was banned from public space by Francoist Dictatorship.

Keywords: puppet theatre, symbolic resistance, subaltern, infrapolitics, popular culture

Les cultures populaires ont été créées collectivement, résultant de la mise en rapport de générations successives sur un territoire donné. Ces cultures expriment la conception du monde de groupes « subalternes » de la société ; le conflit et les rapports de pouvoirs inégaux sont aussi présents dans les expressions d'une culture populaire. Par ailleurs, le rapport des populations avec leurs territoires se tisse au moyen de cette dernière. En ce sens, cet article analyse le rôle particulier joué par un spectacle forain dans la mise en récit d'un territoire situé dans la Galice (Nord-Ouest de l'Espagne) pendant l'Après-Guerre espagnole (1939-1960) avant que la culture de masse ne s'impose comme le seul récit valable pour comprendre le monde.

Plusieurs concepts théoriques déterminent notre approche. Premièrement, nous considérons la culture populaire en tant qu'espace de résistance. Selon Raymond Williams (1960), le conflit est un élément constitutif de la culture, ou plutôt des cultures, car la pluralité et le caractère historique en sont aussi des attributs intrinsèques. De la même manière, Antonio Gramsci accorde de l'importance au conflit en ce sens qu'il permet de comprendre et d'analyser des expressions culturelles différentes. Tout texte ou pratique culturelle comprend simultanément, d'un côté, des éléments de la culture des classes dominantes et, de l'autre, des éléments qui sont en conflit avec celle-là. Gramsci (1999) a aussi réfléchi à la question du « folklore ». C'est ainsi qu'il appelle l'ensemble des conceptions du monde fragmentaire, développé par les membres de groupes subalternes existant dans toute société. Le peuple a aussi une morale propre, avec des principes et des habitudes innovantes, créatives et progressives, c'est-à-dire opposées à la morale dominante. Par conséquent, selon cette conception dynamique et conflictuelle, la culture populaire est un terrain d'échange et de négociation entre la culture du peuple et la culture hégémonique. C'est en ce sens que la culture populaire comporte une part de résistance en lien avec les idées de Michel Foucault (1976 : 125) : « Là où il y a pouvoir, il y a résistance ».

Le discours caché dans la culture populaire

Toute résistance n'est pas consciente ni organisée. La résistance que l'on pense trouver dans quelques pratiques de la culture populaire est souvent cachée, éphémère et, apparemment, sans conséquences. C'est ainsi que James Scott (1990) propose une inversion du schéma de Michel Foucault (1976) : la domination se

développe et se légitime à cause de son affrontement constant avec la résistance, et non pas le contraire. Ce professeur de sciences politiques introduit le concept de « résistance infrapolitique », qui recouvre l'ensemble des pratiques qui ne sont pas partagées ouvertement sur la scène publique, car elles seraient symboliquement ou légalement réprimées, mais qui s'y insinuent discrètement sans pouvoir être totalement identifiées. Ces pratiques expriment la conception du monde des personnes en situation de subalternité, contraire, même opposées à la situation de domination et de dénigrement subit par la population dominée, ce que James Scott (1990) appelle le *hidden transcript* (scénario ou discours caché). Elle rassemble les valeurs et savoirs des subalternes, générés, pour prévenir le châtement, soit en marge du pouvoir, dans les lieux écartés, soit en profitant de l'anonymat ou de la détente d'un jour de fête. En outre, les formes de résistances infrapolitiques protègent les émetteurs communicant deux messages simultanément : l'un, inoffensif, est compréhensible, déchiffrable aux membres des groupes dominants, alors que l'autre ne reste compréhensible qu'aux personnes en situation de subalternité. Ce dernier exprime le discours caché. Les formes de résistances infrapolitiques n'amènent pas à une action directe, trop risquée dans des contextes politiques autoritaires. Pourtant, elles servent à alimenter la rage et la fantaisie d'une confrontation directe.

Traits du discours caché : renversement symbolique

La fête populaire reste un contexte favorable à l'expression de la créativité populaire, un espace propitiatoire à une communication publique, loin du contrôle du pouvoir. Pour décrire les formes de communication spécifiques développées sur la protection à l'abri des fêtes, nous nous appuyons sur les théories de Mikhail Bakhtine (1982) au sujet du réalisme grotesque comme système d'images propre à la culture populaire, exprimé particulièrement dans les fêtes, notamment le carnaval. Le réalisme grotesque est une conception alternative du monde, apparue dans l'Antiquité mais développée au Moyen Âge, lorsque le rire fut expulsé des temples. Elle était liée à la culture comique populaire, qui atteignait son paroxysme pendant des fêtes comme le Carnaval. L'anonymat de la foule et le rapport égalitaire propre à des échanges commerciaux place tous les participants de la foire ou de la fête de façon égale. Les rituels de soumission et de déférences quotidiennes restaient dissouts (Scott, 1990 : 123). D'ailleurs, la conception du temps qui règne dans la fête est dynamique et utopique, aspirant à un futur lumineux. On fête le devenir et la possibilité de transformer la réalité. Cette idée du temps comme devenir s'oppose au statisme, à la conception verticale du temps propre de l'absolutisme. Ce dynamisme est lié au caractère utopique de la fête populaire et à son système d'images. Le renversement et la dégradation de tout ce qui est sacré

et apparemment intouchable sont les formes typiques du réalisme grotesque. Tout ce qui est inviolable et pur, selon la conception du monde dominant, mérite dans le contexte carnavalesque de devenir souillé et dégradé par un langage obscène et une descente dans les profondeurs. Tout ce qui est terrestre et charnel est considéré comme la matrice d'un avenir renouvelé et lumineux. Cette logique binaire inversée est reflétée dans la langue du carnaval, pleine d'hyperboles, d'ambivalences et de grossièretés. Elle alterne des louanges et des imprécations.

James Scott (1990) considère les formes du carnaval comme des exemples d'infra-politiques, puis il se sert de l'euphémisme et de l'ambiguïté pour dissimuler le contenu critique des messages. Il défend le pouvoir subversif de la fête carnavalesque. Selon cet auteur, le carnaval constitue l'espace ritualisé de plusieurs formes de conflit social. Cette ritualisation de la pensée opposante pourrait servir de répétition ou même de provocation pour un défi réel. Par conséquent, cette proposition ne minimise pas la possibilité d'une révolte réelle. Ce qui est carnavalesque, selon cette approche, sert à démythifier tout ce qui est canonique ou officiel. Il s'agit d'une attitude d'irrévérence créative, d'une opposition radicale au pouvoir.

Propagateurs du récit dans le territoire

Comment la culture populaire est-elle transmise et reproduite ? Si elle est un tout hétérogène, composé des visions du monde de chacun de ses membres, on peut en déduire que tous les membres d'une communauté contribuent à sa récréation et à sa reproduction. La sélection des contenus de la culture populaire est relativement démocratique, toujours selon James Scott (1990) : ce qui survit et fleurit de la culture des servants ou des paysans est à peu près ce qu'ils décident de transmettre et de garder. Pourtant, même si toutes ces personnes prennent une part active et créative à la culture, certains individus jouent un rôle plus remarquable.

L'idée romantique selon laquelle les artistes populaires ne seraient que les porte-paroles d'une création collective, sans un auteur individuel, a été largement réfutée. Selon l'historien Peter Burke (1979), des artistes ont fait des apports au corpus culturel grâce à leurs qualités individuelles ; mais ils étaient conscients de travailler avec des matériaux qui ne leur appartenaient pas en exclusivité. C'est pour cela qu'ils ne signaient pas leurs travaux et que les spectateurs ne se rappellent pas de leur nom. Même si ce n'était que quelques individus qui inventaient, c'était au bout du compte la communauté qui décidait si cette innovation méritait ou pas d'être intégrée dans le corpus commun de la tradition. L'artiste n'était qu'un porte-parole de la tradition, il n'était pas non plus libre d'inventer ce qu'il voulait.

Il n'était ni interprète ni inventeur. C'est le public qui décidait si une chanson ou un récit survivrait. C'est en ce sens que le peuple participe à la création et la transformation de la culture populaire.

L'anonymat des artistes populaires a une autre explication. Selon James Scott (1990), il protégeait les porteurs de la culture populaire. La transmission orale, ainsi que l'identité inconnue des créateurs ou transmetteurs, empêchait aux puissants de trouver le responsable d'un message subversif. Le fait que chaque représentation de la culture orale soit unique a aidé ses créateurs à échapper à la répression, mais en même temps cela rendait impossible la préservation d'une version canonique. Chaque interprète pouvait modifier le répertoire pour l'adapter à chaque moment et endroit. Selon l'historien Arnold Hauser (1999), dans le cadre de la culture populaire, les artistes à plein temps étaient souvent des individus marginalisés. Pour James Scott (1990), les porteurs sont souvent autant marginalisés que les lieux où ils se rassemblent. De la même façon que le discours des subalternes doit rester caché aux yeux du pouvoir, ceux qui le propagent restent en marge de la société pour se protéger des représailles.

Peter Burke (1979) décrit les « professionnels de la transmission orale » jusqu'à l'ère Moderne : des artisans, colporteurs, jongleurs et comédiens itinérants qui arrivaient de temps en temps aux hameaux pour offrir leurs services. Ils jouèrent un rôle précieux dans l'intercommunication des communautés pendant le Moyen Âge. Peter Burke (1979) les appelle des « porteurs actifs de la culture populaire » (*active bearers*). Le reste de la population se bornait à sélectionner les innovations qui méritaient d'être intégrées au corpus (éphémères et toujours en changement) de la culture populaire. Ces porteurs actifs de la culture populaire formaient souvent un collectif avec des caractéristiques et des habitudes communes et, par conséquent, faisaient partie d'une subculture spécifique. Leur caractère ambulants conditionnait notamment leur rapport avec le monde et avec les populations sédentaires. Ainsi, les marionnettistes et les comédiens ambulants ont-ils été historiquement considérés comme des vagabonds et des parasites, ou bien confondus avec des gitans, qui étaient aussi nomades, marginalisés et consacrés à certaines activités artistiques, comme notamment la musique.

Pourtant, le collectif d'artistes ambulants a des traits différents, appartenant à ce que l'anthropologue Aparna Rao (1985) appelle les « communautés péripatétiques ». Ses caractères sont l'endogamie, la vente des biens et des services pour survivre et le déplacement en fonction de la situation du client comme stratégie économique essentielle. Aparna Rao (1985) établit quelques traits distinctifs de ces communautés péripatétiques, par rapport aux vagabonds et aux voleurs : la régularité des routes, le

domicile propre (bien que mobile), la spécialisation et l'endogamie. Contrairement au vagabond, qui déambule sans motif économique ou saisonnier, les communautés péripatétiques voyagent de façon cyclique et régulière. Pour les comédiens et les marionnettistes, le motif du déplacement était la rencontre avec le public, ce qui les amenait à visiter des foires et des fêtes célébrées périodiquement dans certains endroits. Pour ces artistes il était plus simple de changer de public que de répertoire. Dans le cas des marionnettistes, en Galice à la fin du XIX^e siècle, il était fréquent de trouver dans chaque foire ou fête patronale un homme aveugle qui chantait des plaintes ou racontait des récits accompagné par son guide, qui, caché derrière la cape de son chef, manipulait des marionnettes à gaine pour amuser les passants.

Les membres des collectifs péripatétiques possèdent un domicile propre, un lieu où se reposer, soit une caravane, une tente ou une maison. Dans le cas des troupes de marionnettistes, pendant le XIX^e siècle, elles se déplaçaient dans des roulottes tirées par des chevaux, qui servaient aussi de logement itinérant pour la compagnie. Au début du XX^e siècle, les chariots ont été remplacés par des camions ou d'autres moyens de transport tels que le train ou le bateau à vapeur. À ce moment, les parcours de la majorité des troupes se réduisirent, permettant aux marionnettistes d'avoir un foyer stable où ils retournaient à la fin de la saison de travail parcourant des places fixes. Au début du XX^e siècle les marionnettistes gardaient des rapports avec des saltimbanques et des dompteurs d'animaux, mais très rapidement ils allaient s'intégrer davantage avec des communautés sédentaires (McCormick, Pratasik, 2004 : 24).

En ce qui concerne l'endogamie, ce trait caractéristique des péripatétiques a des causes économiques. D'abord, le fait que tous les membres de la communauté partagent la même activité économique assurait sa viabilité. Pendant le XIX^e siècle, les troupes de marionnettistes se composaient du ménage et ses fils. Quand le propriétaire était trop vieux, il cédait « l'affaire » à un membre de sa famille. Le mariage entre marionnettistes était fréquent, ce qui garantissait la continuité de l'activité et évitait les conflits entre la vie nomade et la vie sédentaire (McCormick, Pratasik, 2004 : 29-32). D'ailleurs, l'endogamie est aussi une réponse au rejet des communautés sédentaires, qui les condamnent à la marginalité. Les marionnettistes, par exemple, furent objet de méfiance depuis le Moyen Âge : ils étaient comparés aux magiciens, et la rumeur disait que leur habileté pour animer des objets relevait d'un pacte avec le diable. Au XX^e siècle, l'origine ethnique ou les connotations magiques ayant disparues, le statut économique des marionnettistes restait la seule raison de son stigmaté. La plupart des marionnettistes étaient presque indigents.

Aparna Rao (1985) énumère les fonctions fondamentales des péripatétiques dans la culture populaire générale. D'abord, l'itinérance rend possible la subsistance des péripatétiques, mais permet aussi aux habitants des endroits isolés d'accéder à certains biens et services. D'ailleurs, les itinérants possèdent l'exclusivité de la fourniture de certains services. Parfois, leur service n'est pas spécialisé, mais ils l'offrent dans un contexte spécifique, comme les foires et les fêtes. Ces espaces favorables à la socialisation paysanne, l'étaient aussi à l'activité de ces collectifs. En outre, ils contribuaient à mettre en contact des populations éloignées. Les itinérants fournissaient des informations d'utilité sociale dans les régions isolées, et transmettaient des valeurs en provenance des villes. Par conséquent, en même temps qu'ils introduisaient des formes culturelles nouvelles, ces groupes ont contribué à la conservation et perpétuation des éléments de la culture traditionnelle. Dans les contextes de changement social accéléré, les communautés péripatétiques ont joué le rôle de la « minorité déviante », c'est-à-dire « un sous-groupe particulier qui, par son mode de vie différent de celui de la société globale, préserve des orientations et modèles traditionnels d'organisation » (Rao, 1985 : 106). Nous considérons que la famille de marionnettistes analysée pour notre recherche a contribué à maintenir un récit, ce que James Scott (1990) appelle un discours caché, partagé par le peuple galicien, dans un contexte de forte répression.

Cas d'étude : la baraque de Barriga Verde

La recherche proposée ici aspire à déterminer quel rôle a joué une famille d'artistes forains dans la communication des communautés galiciennes pendant la période de l'Après-Guerre espagnol. L'une de nos hypothèses suggère que le spectacle joué par cette famille a constitué un média propre et exclusif aux subalternes pendant la période analysée. Ce spectacle était basé sur des contenus propres à la culture populaire, ce qui a rendu possible la diffusion de manière subreptice de contenus de discours cachés dans les messages exprimés publiquement. De cette manière, ce média des subalternes a contribué à répandre leur récit particulier sur le territoire.

La famille Silvent, d'origine supposée française, est arrivée en Galice dans le dernier quart du XIX^e siècle. Joseph Silvent était un dompteur de chevaux d'un cirque français qui a décidé de rester en Espagne, où il a rencontré Josefa Martínez, née à Murcia. La couple parcourait les foires avec un spectacle de cirque, auquel se sont intégrées leurs enfants au fur et à mesure qu'ils grandirent. À un moment donné, la famille entière ou quelques-uns des enfants ont traversé la frontière portugaise ; cela a facilité l'influence des marionnettes populaires portugaises (les *robertos*) sur le spectacle joué par les Silvent. Après ce séjour portugais, les membres de la

famille se sont installés en Galice. Dans cette région, placée au nord du Portugal, le peuple parlait (et il en parle toujours) de façon majoritaire le galicien, langue très proche du portugais. L'espagnol est resté, jusqu'à très récemment, la langue du pouvoir. Pour s'adapter à son nouveau public, la famille Silvent a commencé à utiliser le galicien dans son spectacle. Ils ont continué à l'utiliser même après la Guerre, quand l'usage public du galicien était censuré par le régime.

Les enfants des Silvent jouaient un spectacle de marionnettes qui est devenu très populaire en Galice à partir de 1910. Ils avaient une baraque foraine dans laquelle ils montraient un spectacle de variétés : des chansons, des numéros de cirque et des marionnettes. Pendant l'hiver, ils parcouraient la campagne et projetaient des films, organisaient des bals et montraient des marionnettes. Les gens les connaissaient comme « Barriga Verde », un nom qui désignait aussi bien l'artiste que le personnage de marionnette qu'il jouait. Le personnage de Barriga Verde est issu d'une tradition de marionnettes populaires européennes d'origine carnavalesque. Pulcinella, née à Naples au cours du XVI^e siècle (Montano, 2003 ; Paërl, 2002), est tenu comme le plus ancien des personnages de cette lignée. Les comédiens italiens répandirent ce personnage partout dans l'Europe, et les différents peuples l'adoptèrent tout en l'adaptant aux particularités de chaque culture. De cette façon, naquirent Polichinelle en France, Punch en Angleterre ou Kasper en Autriche et Allemagne, parmi d'autres personnages hybrides de Pulcinella. En Espagne, le peuple créa Don Cristóbal Polichinella au XVIII^e siècle, un caractère montrant l'état d'esprit propre de ce siècle considéré comme « noir ». Des montreurs solitaires (en Galice, c'étaient souvent des aveugles) le firent connaître, ce qui lui a fait perdre le « Don » pour rester « Cristobita » ou « Cristovo », des appellations plus familières et plus proches du peuple. Au Portugal, le personnage prend le nom de Dom Roberto, vraisemblablement en hommage à un montreur de marionnettes. En dehors des particularités linguistiques et culturelles de chaque personnage, tous les membres de cette tradition représentent le héros populaire qui ose défier l'autorité : il frappe les représentants du pouvoir avec son bâton et se moque de la mort. De même, Barriga Verde, qui apparut vraisemblablement au début du XX^e siècle, ne fut pas une innovation complète, mais un personnage issu de l'hybridation entre, d'un côté, la tradition précédente des « cristovos » en Galice et celle des « robertos » au Portugal, et de l'autre, des éléments innovants introduits par les marionnettistes pour s'adapter aux innovations culturelles qui commençaient à avoir de l'influence dans les foires. Dans tous les cas, le personnage de Barriga Verde est devenu très populaire en Galice, à tel point qu'il a supplanté Cristovo comme héros des marionnettes. Parmi les numéros présentés dans la baraque des Silvent, c'était celui des marionnettes qui était le plus attendu et applaudi.

Le spectacle est resté actif jusqu'à 1964, quand José, le seul des frères qui continuait à offrir ces représentations, décida de s'arrêter. À ce moment-là, les attractions foraines avaient beaucoup changé, étant surtout électriques, et imitant le modèle des parcs d'attractions européens. Dans le même temps, les contenus de la culture de masse s'étaient imposés face à ceux des cultures populaires, et le cinéma régnait comme le produit culturel le plus accepté. Les marionnettes sont restées en tant que divertissement pour les enfants, perdant le contenu subversif qu'elles avaient auparavant. Pourtant, dans les décennies précédant sa disparition, la baraque des frères Silvent, et notamment le spectacle de Barriga Verde, a réussi à garder les contenus d'une culture populaire vivante, tout en exprimant de façon subreptice le mécontentement du peuple face à la situation économique et sociale.

Un récit populaire caché pour entrer en opposition

Dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes attachés à la période de l'Après-Guerre espagnole (1939-1960) ; la répression y était la plus acharnée au moment où la précarité de la population était la plus grave. Durant cette période la pénétration de la culture de masse n'était pas encore complète, bien qu'elle commençait à se frayer un chemin.

Nous avons choisi cette période, particulièrement dure pour la population galicienne, justement pour son caractère transitionnel. De nombreux changements économiques et sociaux ont eu lieu après la défaite républicaine en Espagne. Sur le plan des tactiques d'oppositions au pouvoir, la répression a forcé le repli de l'opposition ouverte et la réactivation des formes de résistances symboliques propres à la culture traditionnelle. Sur le plan culturel, le nouveau régime a essayé d'implanter une culture commerciale imprégnée de valeurs idéologiques en accord avec le projet autarcique développé dans la décennie de 1940. Le but principal était d'inculquer une culture homogène, « national-catholique », effaçant toutes les particularités des régions d'Espagne. La langue et la culture populaire galicienne ont été bannies de l'espace public. Le régime finit par ouvrir les portes à la culture étrangère de masse, notamment celle provenant des États-Unis. Sur le plan économique, l'autarcie a laissé sa place à une industrialisation accélérée et désordonnée, qui empêchait un développement durable et enraciné. Les foires traditionnelles ont éprouvé la séparation des espaces des échanges de ceux du loisir, ce qui a forcé les artistes forains à une spécialisation et une mécanisation pour s'adapter à la logique des industries culturelles.

Après le coup d'État de juillet 1936, la Galice a été incorporée à l'arrière-garde du camp soulevé (fasciste), ce qui a entraîné une vague de répression très violente

contre tous ceux qui avaient soutenu la République. D'ailleurs, tous les progrès sociaux de la période antérieure ont été révoqués. Galicie est devenue « le garde-manger de l'Armée National » et a été relayée à un état de subalternité des siècles antérieurs. L'acharnement répressif du régime franquiste, obsédé par le maintien de l'ordre, forçait les paysans à récupérer des dynamiques de résistances anciennes. Cela fut possible parce que les formes d'associations développées dans le premier quart du XX^e siècle (notamment l'organisation de syndicats agraires) n'étaient pas totalement implantées et que les pratiques communautaires étaient toujours vivantes. Cela a rendu possible le retour à des formes d'action et de résistances propres à l'Ancien Régime (Cabana, 2013 : 46). Un répertoire des formes de lutte « de basse intensité » persistait dans la culture des paysans galiciens. Ces modalités de protestation sont distinctes des groupes subalternes, notamment au sein de la paysannerie, parce qu'elles proviennent d'un passé commun, d'une « culture de la résistance » qui fournit des ressources dont le peuple peut profiter à la marge d'un État tel que le franquisme (Cabana, 2014 : 43).

L'expression du discours caché des subalternes ne peut se faire que de façon dissimulée dans des contextes fortement répressifs. C'est par cela que l'on développe des formes d'infra-politiques, telles que la résistance symbolique présente dans des spectacles ou des chansons. La résistance symbolique insinue une opposition idéologique au discours dominant, pour le compenser. Dans des contextes non démocratiques, la culture populaire reste le seul espace possible pour exprimer publiquement le discours politique des dominés. Par ailleurs, seul le discours publiquement exprimé peut être mis dans un registre. Pourtant, dans le cas de la résistance symbolique, exprimée de manière orale et anonyme, les registres ne peuvent être que précaires.

Les formes de résistance symbolique au régime violemment établi en 1936 furent diverses et répondirent à des objectifs variés. Elles étaient une forme d'expression, de regroupement collectif et de défense des identités communautaires, ainsi qu'un système d'entraide et de soulagement face à la dure réalité (Cabana, 2013 : 231). Pour le régime franquiste, très concerné par l'aspect symbolique, le manquement de normes de représentation officielles était très agaçant, surtout quand c'étaient des formes protégées pour l'anonymat et l'ambiguïté difficile à réprimer. La résistance symbolique pendant le Franquisme continuait à s'exprimer dans certains contextes de célébration. Les fêtes permettaient un relâchement des normes d'interactions, une ambiance licencieuse où l'expression de la critique était acceptée (Scott, 1990 : 174). Pourtant, le Franquisme a essayé de contrôler et de réprimer la célébration des bals et carnivals, sans succès, puisque l'on a continué à les célébrer dans de nombreux lieux (Cabana, 2013 : 252).

Anonymat, ambiguïté, oralité, renversement symbolique, tricksters et espaces de socialisation : formes des récits cachés

Malgré les difficultés pour détecter les éléments de discours caché dans le répertoire (transmis seulement de manière orale) et dans la situation communicative du spectacle (étant unique à chaque représentation et pour chaque spectateur), nous considérons qu'il y a quelques éléments qui permettent d'affirmer que le spectacle de Barriga Verde a constitué une forme de résistance symbolique pendant les premières décennies du Franquisme. À partir d'analyses d'entretiens avec les membres de la troupe et les spectateurs, nous avons sérié quelques tactiques pour véhiculer le discours caché dans le cadre du spectacle. Pour les décrire nous suivons ci-après la catégorisation établie par John Scott.

Anonymat

Pendant la représentation, le marionnettiste était caché derrière une toile, de telle façon que le public ne voyait que les marionnettes qu'il manipulait. Ainsi, le marionnettiste évitait-il toute responsabilité par rapport à la critique contenue dans le discours de la pièce, puisque c'était la marionnette qui l'exprimait. Au moyen de cette tactique, le montreur se protégeait contre d'éventuelles représailles. Les membres de la famille Silvent, et d'autres marionnettistes qui ont joué Barriga Verde, se sont servis de cette tactique.

Ambiguïté

Si nous ne pouvons pas garantir l'anonymat de l'émetteur - tel qu'il arrivait aux frères Silvent quand la popularité du spectacle s'est affirmée -, il faut déguiser suffisamment le message pour esquiver la répression. De cette façon, nous faisons allusion à un blasphème sans l'exprimer complètement. Avec le temps, le blasphème auquel se référait l'euphémisme est oublié, et ce dernier devient inoffensif (Scott, 1990 : 153). Pour cela, les dialogues du spectacle de Barriga Verde mémorisés semblent inoffensifs, mais à l'époque ils pouvaient contenir une critique indirecte. L'ambiguïté ou la dissimulation sont des formes traditionnelles de résistance symbolique qui ont toujours joué sur la limite de ce qui est acceptable. Pour ce faire, ils incorporent un signifié inoffensif, au-dessous duquel se cachent les signifiés propres au discours caché, restant opaques au public que l'on prétend exclure.

102

Dans le cas de Barriga Verde, nous trouvons un exemple de cette ambiguïté dans la scène de la lutte contre le diable, au moment où le héros demande au public de faire la prière du *pater noster* pour l'aider à le combattre. Ce geste était favorable à l'idéologie dominante pendant le Franquisme, où l'Église détenait un grand pouvoir symbolique. Pourtant, le fait d'encadrer ce geste dans une pièce où on venait de montrer les représentants du clergé comme avarés et de morale dissipée, justifie que l'on interprète la prière comme une parodie. De fait, le protagoniste ne décide pas de prier à cause de sa foi, mais d'utiliser l'oraison à des fins magiques, ce qui n'est pas très orthodoxe. Tout cela n'a pourtant pas été considéré comme un blasphème par la culture dominante et selon les chroniques publiées dans la presse de l'époque. Leurs auteurs considérèrent le spectacle comme une réminiscence du temps passé, et pour cela ne trouvèrent pas répréhensible la conduite du protagoniste. Un autre élément ambigu est la devise de la baraque, référencé depuis 1937. Le slogan « Spectacle savant et moral » placé au-dessous du nom de la baraque, contient une certaine ironie. L'adjectif « savant » évoque une culture différente de la culture populaire, à laquelle appartient le spectacle ; et celui de « moral » fait allusion à l'idéologie nationale - catholique. Ils montrent une volonté de se présenter comme un contenu approprié aux valeurs de la culture dominante. Pourtant, il est évident que cette devise n'a rien à voir avec le spectacle auquel il se réfère. On considère qu'il s'agit d'une tactique de dissimulation pour éviter les attaques de la censure.

Oralité

La culture lettrée est devenue, depuis le coup d'État de 1936, le domaine exclusif des vainqueurs. Le discours des groupes subalternes est resté limité à la transmission orale, le moyen dont la culture populaire s'était traditionnellement emparée. La tradition européenne de marionnettes à gaine a utilisé l'oralité comme tactique pour infiltrer des contenus antiautoritaires. Le recours aux dialogues improvisés rendait possible aux marionnettistes le fait de mesurer le degré d'irrévérence de chaque représentation, selon le public présent. De la même façon, les membres de la famille Silvent changeaient les dialogues, et même les sujets du spectacle, quand les circonstances le demandaient. C'est pourquoi leurs descendants ne sont capables de reproduire que des passages courts des dialogues, bien qu'ils aient assisté plusieurs fois au spectacle. De même, les spectateurs ne se rappellent que de certaines phrases toutes faites qu'on répétait à chaque représentation du spectacle. Parmi les quelques textes qui sont restés, certains incluent un élément satyrique caractéristique des formes de résistance symbolique. Les réponses entonnées par le curé, modifiées pour leur donner un sens absurde ou

ironique, sont d'origine populaire, alors qu'on ne les chantait que quand on était sûr que les représentants de l'autorité n'écoutaient pas.

Renversement symbolique

Les coups de bâton sont parmi les éléments du spectacle les plus remémorés. Ils provoquaient la libération des pulsions les plus cachées des spectateurs. La marionnette qui frappe la tête de son adversaire déclenche automatiquement le rire des enfants et des adultes, même aujourd'hui. C'est comme si on faisait jouer un ressort de l'inconscient sans que la volonté ou la raison n'eussent rien à dire. En affrontant le personnage du parvenu, du gendarme, du curé ou du démon, le protagoniste défie les peurs inculquées par l'Église et le régime franquiste. En se moquant du curé, du soldat ou du percepteur, les marionnettes expriment le désir du peuple de régler leur compte aux représentants du pouvoir, lesquels, durant les décennies de l'Après-Guerre, n'admettaient pas une réponse directe des subordonnés. Tout cela s'exprime sur un ton ludique et naïf qui estompe toute volonté subversive. Dans ce sens, l'ambiguïté protégeait le spectacle, preuve que les interprétations issues de la culture dominante n'avaient pas retenu cet élément subversif.

Le déchaînement des pulsions cachées du public a fonctionné grâce à l'utilisation d'une tactique de résistance longtemps entretenue dans la culture populaire, le renversement symbolique. Cette procédure, typique de la cosmovision carnavalesque, crée un espace imaginaire dans lequel les catégories hiérarchiques habituelles ne sont pas obligatoires. Les rituels et les représentations du renversement ennuyaient le pouvoir ; pour preuve la persécution dont le carnaval fut objet, étant interdit, sans succès, durant le Franquisme (Cabana, 2014 : 252). En tant que forme d'infrapolitique, le renversement doit s'exprimer toujours d'une façon ambiguë pour éviter de mettre en danger l'émetteur. Pour cela, on ne frappait pas le curé dans toutes les représentations de Barriga Verde et parfois le héros jouait le rôle du scélérat.

Personnages astucieux de la culture populaire

Comme nous l'avons vu, la culture populaire offre un espace favorable au dissentiment. Certaines de ses formes, apparues autrefois, sont toujours utilisées par les subalternes. Sa fonctionnalité reste la même : que le discours caché s'infilte dans le discours public ! Le personnage de Barriga Verde partage les caractéristiques de ce que James Scott (1990) appelle le « *trickster* », le héros astucieux des récits des esclaves afro-américaines. Malgré sa faiblesse, ce personnage « arrive

à tromper, ridiculiser, torturer et détruire son puissant ennemi, tandis que le récit se situe dans un contexte apparemment inoffensif » (Scott, 1990 : 164). Pendant l'Après-Guerre, Barriga Verde continua à exprimer publiquement, de la même façon qu'il l'avait fait auparavant, le mépris aux puissants et l'éloge de la ténacité et de l'astuce aux défavorisés. Ce genre de réponse indirecte au mépris des dominants apporte du plaisir aux subalternes, qui réussissent à établir un dialogue avec le pouvoir, bien qu'ils ne soient pas en état d'agir directement contre la situation de domination. (Scott, 1990 : 166)

Des espaces de socialisation interdits

Les endroits où le spectacle de Barriga Verde avait lieu déterminent aussi son caractère antiautoritaire. Le contexte préféré pour installer la baraque était les foires annuelles qui souvent coïncidaient avec la fête patronale. Également, les salles de bal villageoises ont été utilisées pour représenter le spectacle de marionnettes, projeter des films et passer des disques pour que les jeunes hommes et jeunes filles dansent. En ce qui concerne les foires, elles ont constituées jusqu'à la décennie de 1970 un espace exceptionnel pour la socialisation de la population rurale en Galice. Les foires étaient des fêtes profanes depuis le XVIII^e siècle, par conséquent elles sont restées en marge des règles morales que l'Église voulait inculquer dans la campagne galicienne après le Concile de Trente (Saavedra, 1992 : 217).

C'était dans ces espaces enclins à l'expression d'une vision alternative du monde que la famille Silvent réalisait son activité, avec un spectacle qui contenait plusieurs éléments agissant comme résistance symbolique pendant le période postérieur au coup d'État de 1936. En même temps, les espaces et le dispositif qui permettait à cette famille de gagner sa vie commençaient à subir une transformation profonde, motivée par des causes économiques, qui seraient à l'origine de son déclin vers 1960.

Conclusion : une mise en récit brisée

La conception du monde du peuple galicien, différente et opposée à celle des dominants, a réussi à résister, cachée à l'intérieur des expressions apparemment inoffensives comme les marionnettes, jusque dans les années 60. A ce moment, la culture commerciale de masse, introduite avec le consentement du régime franquiste, a substitué les expressions propres à la culture populaire, devenues des formes résiduelles dépourvues de leur sens original. La famille Silvent, consciente du déclin des attractions foraines traditionnelles, avait essayé de s'adapter aux formes de la culture de masse déjà depuis les années 1920. Pourtant, le processus

d'enculturation était imparable et la culture de masse finit par s'implanter, favorisant l'homogénéisation culturelle et linguistique poursuivie par le Régime Franquiste. Le spectacle de Barriga Verde a cessé d'être joué en 1964, brisant tout un récit partagé par les habitants les plus humbles des villes et villages de la Galice. Son répertoire, pourtant, est resté vivant dans la mémoire des anciens spectateurs, comme on l'a vu au cours des entretiens réalisés. Actuellement, un processus de réactivation du spectacle a été entrepris par une association culturelle, qui vise à récupérer le récit transmis pendant des décennies par cette famille d'artistes ambulants, tout en l'adaptant au moment présent.

Bibliographie

Bakhtine, M. 1982. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

Burke, P. 1979. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London : Temple Smith.

Cabana, A. 2013. *La derrota de lo épico*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Foucault, M. 1976. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

Gramsci, A. 1999. *Cuadernos de la cárcel*. (v.6) Puebla : ERA.

Hauser, A. 1999. *The Social History of Art*.(v.1). London: Routledge.

McCormick, J., Pratasik, B. 2004. *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge : Cambridge University Press.

Montano, A. 2003. *Pulcinella. Dal mimo classico alla maschera moderna*. Napoli : Dante&Descartes.

Paërl, H. 2002. *Pulcinella. La misteriosa maschera della cultura europea*. Àpeiron Edizioni, Sant 'Oreste.

Rao, A. 1985. "Des Nomades méconnus. Pour une typologie des communautés péripatétiques". in: *L'Homme*, tome 25 n°95. p. 97-120.

Saavedra, P. 1992. *A vida cotiá en Galicia de 1550-1850*. Compostela: Servicio de publicacións da USC.

Scott, J.C 1990. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts*. New Haven and London : Yale University Press.

Williams, R. 1960. *Culture and Society*. New York: Anchor Books, Doubleday&Company, Inc. Garden City.