Du lynchage des marionnettes

Fantasmes et pulsions destructrices de spectateurs

Hélène Beauchamp

Université de Toulouse-Jean Jaurès, LLA CREATIS

Résumé : Cet article met en relation plusieurs scènes de destruction ou de désir de destruction d'un théâtre de marionnettes. Autour du court métrage de Pier Paolo Pasolini *Che cosa sono le nuvole* (1967), où des acteurs jouent une parodie d'*Othello* à la marnière des *pupi siciliani*, l'auteure s'interroge sur la mise en fiction de la pulsion de destruction des marionnettes par leurs spectateurs. Le film de Pasolini, où les marionnettes humaines d'Othello et de Iago sont lynchéss par le public, sert de pivot pour envisager d'autres épisodes comparables, dans *Bartholomew Fair* de Ben Jonson et dans la seconde partie de *Don Quichotte*. Il apparaît alors que le théâtre de marionnettes propose un modèle fictionnel où s'élaborent, en dehors de toute considération esthétique, un « droit » et un « plaisir de tuer » en toute impunité, offerts au spectateur.

Mots-clés : marionnette, destruction du théâtre, Pasolini, Cervantès, Ben Jonson, pulsion, spectateur, parodie.

Deux des descriptions les plus précises des pratiques de théâtres de marionnettes en Europe au début du XVII^{e} siècle se trouvent dans des œuvres de fiction et ont en commun la singularité de mettre en scène une destruction ou une tentative de destruction du théâtre. La première, chronologiquement, est celle de Ben Jonson dans la comédie *Bartholomey Fair* (1613), dont les trois dernières scènes relatent une séance de marionnettes à la Foire. Si Ben Jonson y caricature ce spectacle populaire, sa description n'en n'est pas moins très précise et détaillée, tout comme le tableau qu'il dresse de la Foire tout entière dans cette comédie citadine « plus vraie que nature [1] ». La seconde, tout à fait contemporaine de celle de Ben Jonson, est dressée par Cervantès dans le chapitre XXVI de la seconde partie de *Don Quijote* (1615), lorsque que le chevalier à la Triste Figure assiste à la représentation des marionnettes de Maître Pierre, qui

1. Jean-Pierre Villquin, « Notice », *Bartholomey Fair*, *in Théâtre élisabéthain*, édition publiée sous la direction de Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1732.

narrent l'enlèvement de Mélisandre par les Maures et son sauvetage par son mari, don Gaïferos. Là aussi, le dispositif de ce qui semble être un spectacle venu d'Italie, narrant la geste chevaleresque du cycle carolingien et des croisades – mettant donc en scène le monde de la chevalerie dans lequel Don Quichotte vit par l'imagination –, est très précisément décrit. Ces deux narrations de spectacles s'intéressent autant à ce qui se passe parmi les spectateurs que dans le castelet et rendent compte des réactions d'un public dont certains membres, à un moment ou à un autre, sont pris d'une irrésistible pulsion : détruire ce théâtre, lyncher ces marionnettes.

Les raisons apparentes de cette pulsion sont différentes. Dans la comédie de Ben Jonson, elles correspondent aux attaques des puritains contre le théâtre. Le dévot (*Busy*) interrompt la représentation et répète hystériquement qu'il veut abattre ces idoles païennes et leur « Dagon », le montreur hérétique, qui contreviennent à toute bienséance et réveillent sa haine contre les acteurs ; il est finalement ramené à la raison par la défense des marionnettes livrée par la marionnette de Denys – le tyran de Syracuse, dont on ne sait pas bien ce qu'il vient faire au milieu de la querelle de Damon et Pythias, elle-même insérée dans une grossière parodie de l'intrigue amoureuse de *Héro et Léandre* de Christopher Marlowe. L'attaque avortée du dévot, qui s'est littéralement « converti » aux marionnettes, est aussitôt relayée par celle du président du tribunal de la Foire, qui se dit pourfendeur de scandale et « Mirror of magistrates [2] ». Mais là aussi la destruction du théâtre est déviée car au lieu de faire comparaître le marionnettiste et ses poupées, il fait tomber les masques des personnages impliqués dans les multiples intrigues de la pièce et tous réunis au spectacle ; chacun reconnaît ses torts et est invité par le juge à venir chez lui voir la fin de l'histoire de Héro et Léandre. Ben Jonson caricature ces marionnettes aussi radicalement qu'elles parodient le théâtre sérieux ; il montre l'indigence de ce spectacle populaire, mais il les sauve, sans doute parce qu'elles sont l'image même du théâtre alors fortement attaqué par certaines franges de la société jacobéenne. Chez Cervantès, la cause apparente est d'ordre esthétique : le chevalier à l'imagination prompte à s'enflammer est trop pris par l'illusion théâtrale, il prend son épée et vole au secours de Mélisandre et de don Gaïferos poursuivis par les Maures. Il détruit donc involontairement le théâtre de Maître Pierre, mais il le fait tout de même avec une fougue extrême : le matériel du montreur de marionnettes est irrécupérable. Le dramaturge anglais fait donc une satire musclée de ce divertissement populaire mais le défend en tant que théâtre contre les attaques des puritains de tous ordres, tandis que Cervantès voudrait souligner les pouvoirs de l'illusion théâtrale, ou au contraire, critiquer les dérives de la fiction : l'argument épique de la représentation engloberait alors cet épisode dans la vaste parodie des romans de chevalerie.

On peut facilement comprendre la convocation du théâtre de marionnettes, qui fait office de modèle théorique pour parler plus généralement du théâtre. Ben Jonson, grâce au pantin parodique et ridicule de Busy, renforce la charge contre les puritains, tandis que Cervantès souligne combien son héros est sensible à la fiction, en choisissant l'art théâtral qui manifeste avec le plus d'évidence son artifice. Ces interprétations

2. Jeu de mots avec l'ouvrage collectif alors en vogue, *Mirror of magistrates*, sorte de manuel de bonne conduite destiné aux gouvernants, qui présente une suite de « Tragedies » versifiées où les fantômes des hommes d'État britanniques racontent les circonstances de leur retournement de fortune. Ce juge affirme ainsi le caractère exemplaire et universel de sa fonction.

sont certainement justes, mais peut-être pas suffisantes, car elles ne répondent pas à la question de la destruction du théâtre et des marionnettes : pourquoi ces enjeux politiques ou théoriques sur le théâtre doivent-ils en passer par là ? Pourquoi les marionnettes doivent-elles mourir pour que vive le théâtre ? La première partie de la réponse serait qu'il est plus facile de tuer des marionnettes que des acteurs : on peut se permettre avec elles ce qu'on n'oserait faire sur une autre scène, on ne craint pas leur résistance ni leurs représailles. Mais ce droit au lynchage va bien au-delà : il réalise un fantasme difficilement actualisable, celui de la mise à mort en toute impunité. Chez Ben Jonson, c'est le fantasme de la mise à mort des comédiens qui est en jeu, tandis que pour Don Quichotte, il faut bien avouer que l'humble gentilhomme se livre à un massacre auquel il croit tout à fait. C'est ce fantasme de mise à mort, dont le modèle originel est chez Cervantès et se trouve convoqué dans différentes fictions, que nous voudrions ici explorer à travers la confrontation de ces lynchages réels ou avortés de marionnettes avec celui d'un très beau court-métrage de Pasolini, *Che cosa sono le nuevole ?*, qui filme une représentation d'*Othello* par un théâtre de *pupi*[3].

1 *Che cosa sono le nuvole ?* : un spectacle shakespearien de *pupi siciliani* dans le monde de Cervantès

Écrit et réalisé en 1967, ce court-métrage d'apparence naïve et en même temps saturé de références met en scène non pas de véritables marionnettes mais des acteurs très connus du grand public qui se meuvent comme des *pupi siciliani*, ces grandes marionnettes à tringles et à fils qui narrent la geste carolingienne. Ici, les *pupi* ne rejouent pas les croisades mais il y est quand même question des Maures, puisqu'on assiste à une parodie d'*Othello*. Attachés à de grosses ficelles, grimés, portant des costumes obsolètes, Iago (l'acteur Totò, le visage peint en vert), Othello (l'acteur Ninetto Davoli, le visage peint en marron), Desdémone, Cassio et Roderigo vacillent comme si leurs pieds ne touchaient pas le sol et agitent des mains raidies comme si elles étaient en bois. Cet épisode d'une quinzaine de minutes est le second d'une série conçue comme un film à sketches, de nature essentiellement comique mais aux ambitions profondes, que Pasolini avait prévu d'appeler *Che cos'è il cinema ?* ou *Smandolinata* (concert de mandoline) ; *Che cosa sono le nuvole ?* renvoie donc au titre de l'ensemble prévu sur la nature du cinéma et fait suite à *La terra vista della luna*, où Totò et Ninetto Davoli étaient déjà les protagonistes très schématiques d'une action burlesque proche du dessin animé ou de la bande dessinée en couleurs[4].

On ne décrira pas ici le détail de la parodie de Shakespeare, à la fois inventive, schématique et drôle, mais on s'intéressera au principal événement du film : au crime tragique d'Othello s'en superpose un autre, celui du lynchage de Iago et Othello par les spectateurs. Ce public populaire, que l'on découvre au début du film par quelques fugitifs contrechamps, fait de plus en plus sentir sa présence à mesure que les manipulations machiavéliques de Iago se précisent : la *bronca* qui prévient Othello de la traîtrise de son « plus fidèle ami » et clame l'innocence de Desdémone se transforme

3. Coffret *Pasolini. Les Années 60*, Sony Pictures, Carlotta, 2003 ; On peut aussi le voir sur « Vimeo », URL : `https://vimeo.com/145320318`. Consulté le 30 juillet 2018.

4. En témoigne le *story board* en couleurs dessiné par Pasolini, qu'on peut voir dans *Per il cinema,* Milan, Mondadori, 2001, p. 865-931.

en furie au moment où le Maure, sous la conduite de Iago, étrangle son épouse. Les spectateurs envahissent le plateau, assassinent Iago et Othello et portent en triomphe Cassio et Desdémone. La fin du court-métrage montre le chagrin des autres marionnettes maintenant rangées au magasin du marionnettiste et le transport des deux pantins morts dans le camion de l'éboueur jusqu'à la décharge publique, où, étendus au sol, ils contemplent les nuages. Othello, l'innocent « né » au début du film, qui y découvrait avec ravissement les bruits de la vie, s'extasie une fois mort aux côtés de Iago, lui aussi pris d'une « *comica estasi* », devant l'incroyable beauté des nuages de « l'autre monde ».

Par un réseau d'allusions, ce récit de représentation d'une œuvre de Shakespeare est mis en relation avec le monde de Cervantès, renvoyant en filigrane au massacre de marionnettes commis par le chevalier. Le schéma est le même : pris par l'identification aux personnages, les spectateurs tuent les fauteurs de trouble et détruisent une partie des marionnettes. À l'envahissement de la scène par le public, le montage fait immédiatement succéder l'image des deux corps pantelants de Iago et Othello dans une grande caisse d'« *immondezza* ». Le théâtre est fini, c'est maintenant à l'éboueur de faire son office. Par ailleurs, Pasolini emprunte cette scène à Rossellini, qui lui-même a construit sa représentation de marionnettes dans *Paisà* sur le modèle cervantin [5]. Enfin, ce spectacle de *pupi*, clairement napolitain dans le scénario, est marqué par un ancrage anachronique et décalé dans l'Espagne du début du XVII^{e} siècle. On joue certes Shakespeare, mais la « morale » théâtrale de la pièce semble plutôt empruntée à Calderón. Comme Totò le confie dans les coulisses à Ninetto, incrédule devant le rôle stupide et cruel qu'on lui fait assumer : « *noi siamo in un sogno dentro un sogno* ». Les affiches des spectacles passés ou à venir, qui ouvrent le film, sont des tableaux de Velázquez – *Les Ménines*, un portrait de Philippe IV – « profanées » à la fois par les banderoles qui annoncent les représentations de marionnettes et par la surimpression du titre du film, du nom du réalisateur, etc. Ainsi, Philippe IV en majesté est coupé en deux par une banderole indiquant le titre du spectacle prévu le lendemain, *Le Avventure del re magio randagio*, qui est aussi celui du troisième sketch prévu par Pasolini, jamais tourné. La *Vénus au miroir,* quant à elle, fait office de pin-up dans la cabine du camion de l'éboueur. Enfin, sous la scène se trouve un couple de nains musiciens, « *un gobbetto e una gobbetta con i mandolini* » (« un nain et une naine avec des mandolines ») [6], qui renvoient aux célèbres nains du peintre espagnol. Quant on sait que Pasolini a écrit l'année précédente (1966) une pièce intitulée *Calderón*, dont l'action se passe dans le tableau des *Ménines*, on ne peut guère douter que le cinéaste nous propose, certes, un spectacle sicilien qui se déroule à Naples et une pièce de théâtre anglais, mais dans le monde de l'Espagne du Siècle d'or. De même que Don Quichotte se passionne pour les romans de chevalerie et se prend au jeu de l'action épique du retable, ce public populaire vibre pour les émotions que lui procurent les intrigues des *pupi*. Ces spectateurs pasoliniens sont bien les contemporains du chevalier.

5. Sur les liens avec *Paisà,* voir l'analyse de Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste,* Cahiers du cinéma, 1995, chapitre III, « Des marionnettes ».

6. Pier Paolo Pasolini, scénario de *Che cosa sono le nuvole*, dans *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 933-966, p. 939 : « nous sommes dans un rêve à l'intérieur d'un rêve ».

2 Variations sur la mise à mort des acteurs

À travers la mort des marionnettes, c'est d'abord de la disparition des acteurs, réelle ou symbolique, que l'on parle. C'est d'ailleurs l'enjeu qui fait basculer le dévot de Ben Jonson en faveur des marionnettes. Emporté par sa haine puritaine, il accuse la marionnette de Denys, avec laquelle il débat plus que vivement, de l'éternel grief fait aux acteurs par leurs détracteurs contemporains, le travestissement sacrilège qui mène à la confusion des sexes : « Busy : *Yes, and my main argument against you is that you are an abomination ; for the male among you putteth on the apparel of the femal, and the femal for the male* » (« Oui, et le principal reproche que je vous fais est que vous êtes une abomination : car l'homme, chez vous, porte le vêtement de la femme, et la femme celui de l'homme »). La réponse de Denys à cette ultime accusation souligne la vraie cible du puritanisme : « *It is your old stale argument against the players, but it will note hold against the puppets* » (« C'est votre éternel reproche éculé contre les acteurs, mais il ne tient pas avec les marionnettes. [7] »). Et il le prouve en soulevant ses vêtements. Busy doit se rendre à l'évidence de la démonstration, qui souligne, par-delà le comique de la situation – une controverse entre un puritain et une marionnette qui montre ses culottes – que les véritables « idoles païennes » que l'on ici veut lyncher sont bien les acteurs.

Chez Pasolini, la mort des marionnettes de Iago et d'Othello est, entre autres, une manière d'en finir avec un certain type de jeu d'acteur pour inviter à la création d'un autre. Hervé Joubert-Laurencin y voit même « un art poétique concernant l'utilisation des acteurs de cinéma [8] », une sorte de bilan en trois étapes de l'acteur pasolinien : les acteurs non professionnels qui ne jouent pas, les acteurs professionnels, puis avec la « trilogie de la vie », les acteurs non professionnels qui « jouent » dans des films en costume mais n'y tiennent pas leur propre rôle. Le fait que Pasolini ait finalement choisi de faire jouer ses acteurs comme des pantins et non de faire alterner des comédiens et des *burattini* (marionnettes à gaine napolitaines) comme le prévoyait le scénario [9] semble significatif du fait que ce sketch est un travail et une réflexion sur l'acteur. En choisissant de faire lyncher Totò et Ninetto, acteurs comiques si familiers au public contemporain, Pasolini les sacrifie pour mieux les faire renaître « autres », leur ouvrant un nouvel espace d'expression et de jeu, les faisant sortir des clichés dans lesquels leurs succès populaires avaient pu les enfermer. Faire mourir ces acteurs pour les sortir du théâtre et les amener, sur une décharge certes, contempler les nuages, est une façon de congédier un art très codifié – à réinventer –, qui serait représenté ici par le théâtre de marionnettes, pour la liberté du cinéma, la labilité de ces nuages métamorphosés par le vent, très souvent présents dans l'œuvre du cinéaste. Le théâtre de marionnettes aurait donc ici une valeur partiellement négative, et le public venant lyncher Iago et Othello et porter en triomphe Cassio et Desdémone aurait, lui, une

7. Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, dans *Three Comedies*, Penguin Books, « The Penguin English Library », 1966, p. 455. Traduction de Jean-Pierre Villquin dans *Théâtre élisabéthain*, t. II, *op. cit.*, p. 1042-1043.

8. Joubert-Laurencin, *Pasolini*, *op. cit.*, p. 100.

9. Voir « Nota per la produzione », dans *Che cosa sono le nuvole,* dans Pasolini, *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 933-966, p. 935.

action libératrice qui conduirait vers la renaissance des âmes hors de l'histoire et la valeur libératrice du cinéma [10].

3 Du droit et du plaisir de tuer

Mais il faut bien avouer que si ce public populaire envahit la scène, ce n'est pas pour méditer sur l'acteur pasolinien. Comme Don Quichotte, il est pris par la fiction, il est outré par les manipulations de Iago et la stupide violence d'Othello et ne peut supporter de voir l'amour naissant de Desdémone et Cassio, pourtant bien ridicules, souillé par tant de méchanceté. Lorsque Jago suggère que Desdémone est « *come tutte le altre...* » (« comme toutes les autres »), on entend les « *nuove proteste dal pubblico, di fronte a tanta spudorata manzogna* [11]. » À l'interprétation qui voit les marionnettes mises en scène par Pasolini comme une charge contre les artifices du vieux théâtre, on peut opposer la puissance spectaculaire, sociale, quasi anthropologique du spectacle des *pupi*, dont la présence profonde dans la culture italienne et en particulier napolitaine est le contraire d'un rapport artificiel à l'art.

Le droit de tuer, que Pasolini donne à ses spectateurs, Don Quichotte se l'offre avec les marionnettes de Maître Pierre, dans un moment de fureur tel que Sancho lui-même avoue que « *jamás había visto a su señor con tan desatinada cólera* » (« jamais il n'avait vu son seigneur dans un tel accès de colère [12] »). Voyant que Mélisandre et don Gaïferos sont sur le point d'être rattrapés par leurs poursuivants maures, Don Quichotte se lève pour protester contre l'offense faite à la chevalerie tout entière à travers son confrère le chevalier don Gaïferos, demande à la « *mal nacida canalla* » (« la canaille mal née ») de s'arrêter, puis passe à l'action :

> Tout en parlant, il dégaina son épée, d'un saut s'approcha du théâtre, et, avec une fureur inouïe, se mit à faire pleuvoir des coups d'estoc et de taille sur l'armée moresque des marionnettes, renversant les uns, pourfendant les autres, emportant la jambe à celui-là et la tête à celui-ci. Il déchargea, entre autres, un fendant de haut en bas si formidable que, si Maître Pierre ne se fût baissé à terre et blotti sous ses planches, il lui fendait la tête en deux, comme si elle eût été de la pâte à massepains. [13]

10. C'est l'opinion de Laurence Schifano, qui considère que ce théâtre de *pupi* représente un art artificiel et obsolète dont l'acteur doit se libérer : « [...] le désordre, le scandale conduisent Totò et Ninetto à une mort injustifiée mais libératrice loin de la facticité des petits théâtres, dans l'étonnement naïf devant la beauté réelle des nuages et du ciel. » (Laurence Schifano, « Shakespeare travesti, Wagner investi par la marionnette », dans *ead.* (dir.), *La Vie filmique des marionnettes*, Presses universitaires de Paris 10, Paris, 2008, p. 227-237, p. 232). Mais son argumentation repose entre autres sur la révolte de Totò contre le rôle que lui fait jouer le marionnettiste, ce qui n'est ni dans le film, ni dans le scénario : seul Othello s'interroge, sans se révolter. La vertu libératrice du lynchage des marionnettes est donc à relativiser.

11. Scénario de *Che cosa sono le nuvole ?*, *op. cit.*, p. 954 : « une nouvelle protestation du public, devant un mensonge aussi éhonté. »

12. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,* Madrid, Espasa Calpe, coll. « Austral », 2002. p. 791. Traduction de Louis Viardot, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 186.

13. *Ibid.*, p. 790 : « Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropedando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal que si maese Pedro no se abaja, en encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. » Traduction Louis Viardot, *id.*

Pourquoi Don Quichotte devient-il ici le Roland furieux de ses romans préférés ? La critique a fait nombre d'hypothèses. On peut bien sûr convoquer les pouvoirs du théâtre, la critique de l'illusion ou au contraire de l'artifice ; mais si l'on se place du point de vue du chevalier, on peut remarquer que ces marionnettes lui offrent une aubaine : ce sont les seuls ennemis qui ne se dérobent pas à son attaque ou ne changent pas d'apparence au dernier moment. Elles lui permettent de réaliser entièrement son plus grand fantasme, ce qu'un chevalier se doit de faire dans un combat : fendre en deux son adversaire de la tête aux pieds, massacrer les ennemis de la chevalerie errante. Les précisions des « blessures » reçues par les marionnettes sont dignes de celles infligées dans *La Prise d'Orange* :

> Finalement, en moins de deux *credo*, il jeta le théâtre par terre, ayant mis en pièces menues tous ses décors et toutes ses figures, le roi Marsilio grièvement blessé, et l'empereur Charlemagne avec la couronne et la tête en deux morceaux. [14]

C'est une occasion unique pour l'hidalgo de faire ce qu'il ne peut jamais réaliser dans tout le roman : livrer bataille comme un véritable chevalier. Et ne pensons pas qu'il s'y laisse aller car il sait dans le fond qu'il ne s'agit que de marionnettes. Il est persuadé, après son fait d'armes et même après avoir réalisé en partie son erreur, que grâce à lui le couple héroïque est déjà sur la route de Paris. Au cours de son exploit, il ne fait d'ailleurs pas de différence entre les personnages : Maures et rois chrétiens sont démembrés sans distinction et Mélisandre elle-même y perd son nez et un œil : Don Quichotte a simplement fait un massacre aveugle et barbare, il s'est donné le droit de tuer.

Pasolini, lui, le donne à ses spectateurs à la suite de Rossellini. Dans *Paisà* (1946), un soldat noir américain passablement saoul est entraîné par un gamin à un spectacle de *pupi* à Naples. Comme il dérange le public en entrant bruyamment et à cause de sa grande taille, les « À bas les Maures » proférés par le public, qui suit les joutes entre sarrasins et paladins, s'adressent aussi à ce noir indésirable, avant que le combat ne se prolonge dans la salle. Pris par l'action, le GI alcoolisé monte sur scène pour affronter le *pupo* chrétien, puis il se sauve par les coulisses après s'être battu avec des spectateurs sur la scène des *pupi*. Pas de morts, ici, mais un Maure à abattre. Rosselini montre la fortune du modèle cervantin, mais Pasolini franchit un pas supplémentaire : l'assassinat offert au public est aussi, comme peut-être pour Don Quichotte, un moment de libération qui fait partie du spectacle, d'autant plus que Pasoloni s'amuse à souligner le plaisir de la violence, qu'elle soit infligée ou subie. Desdémone, dans son innocence de poupée, ne dédaigne pas les jeux masochistes. On la voit apprécier la gifle qu'Othello lui administre avant de l'étrangler et en réclamer une autre, avec *« un ambiguo sorriso di sottomissione »* (« un sourire ambigu de soumission »), avant de tomber à genoux « *com una vittima si offre al carnefice* (« comme une victime s'offre au bourreau [15] »). D'ailleurs, ne désirait-elle pas, dans

14. *Ibid.*, p. 791 : « Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio malherido, y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes. » Traduction de Louis Viardot, *Id.*

15. Scénario de *Che cosa sono le nuvole ?*, *op. cit.*, p. 961.

le fond, être tuée par son époux ? C'est ce que le marionnettiste suggère en coulisse à Ninetto-Othello pour l'aider à résoudre la crise existentielle qu'il traverse juste avant la scène du meurtre, à l'idée de commettre une violence aussi stupide : « parce que c'est toi, tu as envie de tuer ». Et « Desdémone aime être tuée [16] ». Le crime d'Othello satisferait alors les fantasmes de Desdémone et peut-être, par la même occasion, ceux d'un public libre de se livrer à la violence.

La scène cervantine apparaît bien comme une scène originelle, dans laquelle le spectateur archétypal qu'est Don Quichotte lâche la bride à ses plus violentes pulsions. Dans celle-ci comme chez Pasolini, la marionnette permet d'aller au bout de la proposition de tout théâtre, car on peut y tuer un homme sans qu'il meure tout à fait, de même que les morts, dans le castelet napolitain de Pulcinella, ne sont que des préludes à de multiples résurrections [17]. Autrement dit, aller au bout de la pièce shakespearienne, c'est pouvoir lyncher en toute impunité Iago et Othello, et la parodie, qui dégradait l'œuvre source, dans le même temps la revivifie : sur aucune autre scène que celle des marionnettes, le public ne peut être un spectateur aussi engagé.

Bibliographie

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1615], Madrid, Espasa Calpe, coll. « Austral », 2002.

Cervantès, Miguel de, *L'Ingénieux Hidaldo Don Quijotte de la Manche*, 2, traduction de Louis Viardot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

Jonson, Ben, *Bartholomew Fair* [1614], dans *Three Comedies*, Harmondsworth, Penguin Books, coll. « The Penguin English Library », 1966.

Joubert-Laurencin, Hervé, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, 1995.

Pasolini, Pier Paolo, scénario de *Che cosa sono le nuvole*, dans *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 2001, p. 865-931.

Pasolini, Pier Paolo, film *Che cosa sono le nuvole*, dans le coffret *Pasolini. Les Années 60*, Carlotta, Sony Pictures, 2003. On peut aussi le voir sur « Vimeo » : `https://vimeo.com/145320318` (consulté le 5 mai 2019).

Schifano, Laurence, « Shakespeare travesti, Wagner investi par la marionnette », *in ead.* (dir.), *La Vie filmique des marionnettes*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2008, p. 227-237.

Villquin, Jean-Pierre, Notice de *Bartholomey Fair*, *in Théâtre élisabéthain*, t. II, éd. Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

16. *Ibid.*, p. 959. « perché sei tu, che vuoi ammazzare » ; « a Desdemona piace essere ammazata. »

17. Le motif de la vie qui se poursuit après la mort structure aussi *La Terra vista della luna*, qui se termine sur ces mots : « morale : essere vivi o essere morti è la stessa cosa » (scénario de *La Terra vista della luna*, dans *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 864). La lecture métaphysique de la résurrection de Iago et Othello contemplant les nuages et la « *straziante, meravigliosa bellezza del creato !* » (Jago, p. 966 : « déchirante, merveilleuse beauté de la création ! ») est fortement suggérée par le film, mais elle ne doit pas faire oublier qu'on est aussi dans une simple résurrection de *burattini* napolitains.