

PRO - VOCATION MARIONNETTE

2^e Rencontre Internationale sur la Formation aux Arts de la Marionnette

PRO - VOCATION PUPPETRY

2^e International Meeting on Training in the Arts of Puppetry

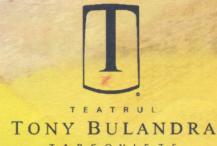
20 - 24
JUIN
2017

TÂRGOVIŞTE
ROMANIA

Organisé par / Organized by

L'UNIMA - Commission pour la Formation
en partenariat avec le Théâtre Tony Bulandra

UNIMA Training Commission in partnership with
Tony Bulandra Theater



Mar

PRO-VOCATION MARIONNETTE PRO-VOCATION PUPPETRY

**2^o INTERNATIONAL MEETING ON TRAINING IN
THE ARTS OF PUPPETRY - ROMANIA - JUNE 20 TO 24, 2017**

The first International Meeting on Training in the Arts of Puppetry was held in Charleville-Mézières in September 2015. It brought together experts in puppet theater education: puppeteers, artists, and researchers from 25 countries. The main objective of the meeting was to reflect on the aesthetic changes in puppetry and the situation of contemporary training in puppet theater: the meaning of the terms used, the training philosophies and the pedagogical practices. The program was composed of presentations, debates, and video projections showing the practical exercises of some schools.

The second International Meeting on Training in the Arts of Puppetry will seek to deepen the reflections on the poetic transformations that puppet theater has experienced since the 1970s: the evolution of the status of the puppet and puppeteer, the conceptual and poetic evolution of the new forms of puppet theater and the diversity of processes and forms of teaching.

The International Meeting of 2017 also aims to discuss subjects such as art as a teaching tool, the relationship between art and society, and the different places of formation: institutional and alternative.

**2^o RENCONTRE INTERNATIONALE SUR LA FORMATION
AUX ARTS DE LA MARIONNETTE - 20 a 24 JUIN 2017**

La première Rencontre internationale sur la formation aux arts de la marionnette s'est tenue à Charleville-Mézières, en septembre 2015. Elle a réuni de nombreux experts en pédagogie du théâtre de marionnettes : marionnettistes, artistes formateurs, chercheurs de 25 pays. L'objectif principal de la rencontre était de réfléchir aux changements esthétiques aux arts de la marionnette et à la situation de la formation contemporaine en théâtre de marionnettes: le sens des termes employés, les philosophies des formations et les pratiques pédagogiques. La réunion a été composée de présentations, de débats, de projections vidéo et de présentations d'exercices de quelques écoles.

La deuxième Rencontre Internationale sur la Formation aux Arts de la Marionnette cherchera à approfondir une réflexion autour des transformations poétiques qu'a vécu le théâtre de marionnettes depuis les années 70: l'évolution du statut de la marionnette et du marionnettiste, l'évolution conceptuelle et poétique des espaces scéniques, les nouvelles formes du théâtre de marionnettes, la diversité des processus et la diversité des formes d'enseignement.

La Rencontre Internationale de 2017, vise aussi à discuter des sujets tels l'art en tant qu'outil pédagogique, la relation entre l'art et la société et les différents lieux de formation: lieux alternatifs et lieux institutionnels.

PRO-VOCATION MARIONNETTE PRO-VOCATION PUPPETRY

**Rencontre Internationale sur la formation aux arts de la marionnette
Targoviste, Roumanie du 20 au 24 juin 2017**

Responsable et coordination du projet /Project director and coordinator
Marthe Adam

Conception du programme/Program conception
Marthe Adam, Paulo Balardim et Irina Niculescu

Comité de réflexion / Steering Committee
Irina Niculescu
Lucile Bodson
Tito Lorefice
Anurupa Roy
Greta Bruggeman
Nini Valmor Beltrame

Logistique/Logistics :

La Commission de la formation professionnelle de l'UNIMA/UNIMA training commission
Le/The Théâtre Municipal Tony Bulandra, Targoviste, Romania

Création graphique/Graphic design
Paulo Balardim

**Organisation de l'événement sur la chaîne youtube –diffusion en direct/Event organisation
on you tube-live stream**
Liliana Perez RECIO

Comisia UNIMA pentru formarea profesională mulțumește Teatrului Municipal Tony Bulandra și echipei sale administrative și tehnice pentru colaborarea la realizarea celei de-a doua Ediții Internaționale pe tema formării profesionale în arta teatrului de papuși și în special domnului director general Mihai Constantin Ranin și Verei Ruxandra Ștefan.

The UNIMA International Training Commission thanks the Municipal Theater Tony Bulandra and its team for their collaboration in the achievement of the Second International Meeting on Training in the Arts of Puppetry. It is with great gratitude that we thank Mihai Constantin Ranin, general director of the Tony Bulandra Theater and Vera Ruxandra Ștefan.

La Commission de la Formation professionnelle de l'UNIMA internationale remercie le Théâtre Municipal Tony Bulandra et son équipe pour sa collaboration dans la réalisation de la deuxième Rencontre internationale sur la formation aux arts de la marionnette. C'est avec une grande reconnaissance que nous remercions monsieur Mihai Constantin Ranin, directeur du Théâtre Tony Bulandra et Vera Ruxandra Ștefan.

**2º INTERNATIONAL MEETING ON TRAINING IN
THE ARTS OF PUPPETRY - ROMANIA - JUNE 20 TO 24, 2017**

PRO-VOCATION MARIONNETTE PRO-VOCATION PUPPETRY

La formation des marionnettistes selon les diverses avenues esthétiques des productions actuelles/The training of puppeteers according to the various aesthetic avenues of current productions

1. La formation aux arts de la marionnette dans le cadre de la compagnie KatKatha *Training in the arts of puppetry as part of the KatKatha Company*
Anurupa ROY

2. La formation aux arts de la marionnette dans le cadre de la compagnie Arkéatal *Training in the arts of puppetry as part of the Arkéatal Company*
Greta BRUGGEMAN

3. *An Education example - the workshop « Connection, expression and mouvement in Puppetry »*
Karen HOIE and Svein GUNDERSEN

3. *The language of things - our language with things*
Dr. Art. in theatre studies and puppetry artist Anne HELGESEN, Norway

4. Les transformations de la marionnette -*Transformations of the puppet*
Katerina DOLENSKA

5. Etre ou ne pas être ...un marionnettiste professionnel *To be or not to be ...a professional puppeteer*
Anca Doina CIOBOTARU

**Dialogues entre tradition et innovation dans la pédagogie actuelle
Dialogues between tradition and innovation in current pedagogy**

Passerelles entre les savoir-faire traditionnels et les pratiques artistiques contemporaines/Bridges between the know-how of traditional puppet theatre forms and contemporary artistic practices

6. *Dialogues between tradition and contemporaneity in the Jongo Mamulengo creation process*
Adriana SCHNEIDER

7. *Tradition and Modernity, the unique challenge of creating a pedagogy for the Indian Puppeteer.*
Ranjana PANDEY

8. “What we know depends on the practices of communication by which the knowlegde comes to us” Chandler (2014) on Francis Bacon “ars tradendi”
Izabela BROCHADO

9. What can be usefully said about tradition and innovation?

Cariad ASTLES

Approches interdisciplinaires dans la mise en scène au théâtre de marionnettes et liens avec la pédagogie / Interdisciplinary approaches in directing puppet theatre and links with the pedagogy

10. Disciplinaire versus interdisciplinaire

Fabrizio MONTECCHI

11. Nicole MOSSOUX no text

**12. The Puppetry Arts as Interdisciplinary Arts: The Necessity for Revising Methods
(By Emphasis on relation between Puppetry Arts and Visual Arts)**

Shiva MASSOUDI

13. Irina NICULESCU no text

**Les systèmes pédagogiques selon les besoins des élèves
Pedagogical systems according to the needs of the students**

14. Training in puppetry at home and abroad

Ana Crăciun-LAMBRU

15. Training in puppetry in Turkey

İsinsu ERSAN

16. Les systèmes pédagogiques selon les besoins des élèves en France

Pedagogical systems according to the needs of the students in France

Lucile BODSON

17. Quels sont les rôles de l'objet animé, du corps et de l'espace dans le théâtre de marionnettes actuel Functions of the animated object, the body and the space in the contemporary puppet theater

Mário PIRAGIBE

18. Comment planter la marionnette dans le cœur de quelqu'un – les défis d'enseigner la marionnette à l'université How to plant a puppet in someone's heart - challenges of teaching animation theatre at university

Miguel VELLINHO

19. L'évolution du statut de la marionnette au XXIe siècle The evolution of the puppet status in the XXI century

La marionnette, ou la mimésis complexe

La complexité des « figures » dans le théâtre en tant que « mimesis

Cristina GRAZIOLI et

Didier PLASSARD

20. Expérience artistique et révélation des compétences individuelles.

Dans quelle mesure l'expérience artistique, en particulier celle du théâtre de marionnettes ?

Philippe CHOULET

Les méthodologies utilisées pour enseigner la pratique des arts de la marionnette dans les productions actuelles/The methodologies used to teach the practice of the puppetry arts in current productions

The presence of directing in the theatre training for puppetry arts

21. Kata CSATÓ

TRAININGS WITHIN PUPPET THEATRE COMPANIES IN INDIA- SOME REFLECTIONS FROM THE KATKATHA EXPERIENCE

Anurupa Roy

SITUATION IN INDIA

- NO TRAINING INSTITUTES- SCHOOLS/COURSES
- NO STATE RUN PUPPET THEATRE COMPANIES THAT EMPLOY PUPPETEERS
- PERFORMANCES HAPPEN IN TRADITIONAL CONTEXTS LIKE TEMPLES, VILLAGE RITUALS
- PERFORMANCES AT PUPPET FESTIVALS, THEATRE FESTIVALS (recent phenomena) attended by traditional and contemporary groups and SCHOOLS
- TEVEVISION PUPPETRY INDUSTRY- Since 8 years (Sesame, Political satires, TV advertisements) – Very niche
- DEVELOPMENT COMMUNICATION SECTOR- Messages on health, education, other social messages- Commissioned performances – Govt, NGOs, UN bodies
- VERY LIMITED GOVERNMENT FUNDING

HOW DO PUPPETEERS TRAIN?

GENERATIONAL TRADITIONAL PUPPETEERS- Learn from their family and community
NON GENERATIONAL PUPPETEERS

- Apprenticeship/jobs with senior puppeteers- Traditional or contemporary.
- Work in a puppet group to learn the ropes
- Travel abroad to attend courses and school
- Self-taught puppeteers
- Trained by Television companies

TRAINING IN KATKATHA

I began as a self-taught puppeteer in my teens, worked with Ranjana Pandey, Varun Narain, went to puppet school to Dramatiska Institutet, University of Stockholm under Michael Meschke, Trained with Bruno Leone , Pulchinella

The company started in 1998, final year of university, group of self- taught puppeteers. Many left to pursue other careers. In 2001, a focussed group started to form. My training from DI permeated to the larger group. Three mandates of the group

1. **Keep the group together**- frequent meetings, regular rehearsals, new recruitments from and training new people, maximum outreach through shows, talks, demonstrations – Changing notions of puppetry and education of audiences. Also improving skills through constant work.
2. **One at least show a year** – Each time trying to push our own boundaries through new technique, forms, content – Regular experimenting in training
3. **Collaborations with other arts**- Musicians, Dancers, Animators, Film Makers, actors- Main training for the group. Training in dance, music, before starting a show

2005 –2006 TURNING POINT – ABOUT RAM – Dialogue with tradition

- A clear finding of a form and style – Bunraku manipulation technique with an Indian movement stylization.
- Using Seraikela Chauu- Martial dance form from Orissa as the basis of movement vocabulary
- Close study of animation and aspects of Etienne Decroux mime
- Starting a close collaboration with Indian traditional forms- Shadow form Togalu Gombeyata , leather shadow puppetry from Andhra Pradesh

- Searched for a contemporary Indian language and practice in puppetry- some authentic to ourselves not from the West, not from ritual or temple art but from our own contemporary Indian experience.
- Exploring the puppet and puppeteers relationship both through the physical proximity of puppet and puppeteer, through their relationship as manipulator and manipulated, and through the presence of dead material as a living entity

CLEAR TRAINING SYSTEM

In creation of new work and Rehearsals - Daily physical training – Stamina, lines of the body

Training of new puppeteers – Physical training, Understanding of anatomy, marriage of puppet manipulation technique and stylized movement vocabulary

REGULAR TRAINING- MARTIAL ARTS, DANCE – Kalaripayattu – Once a year with a traditional guru from Kerala and daily rehearsal practice

DIALOGUE AND COLLABORATION WITH TRADITIONAL PUPPETEERS – Regular dialogue with Traditional puppet masters and forms through workshops, visits, linked to UNIMA India Master classes

DEEPER COLLABORATIONS WITH OTHER ARTS –

- In House artists- Katkatha members include sculptors, dancers and technicians
- Regular collaborators- Musicians. Animators, Writers we work with regularly not only during shows but through continuous Jams and smaller works together – Studio open days
- Parallel work and projects- all members of Katkatha work with other companies, do their projects and shows- This is diversifying and increasing skills
- MAHABHARATA- Collaboration with Traditional puppet master- Going further into the idea of collaboration with traditional puppetry- As Dramaturgy, As co-performers, As full partners in the creation process.
- Culmination of many years of physical training in Chauu and kalarippayattu
Deep dialogue between the ensemble – Writer, Traditional master, puppet makers, choreographer and director (Director – Facilitator)

TRAINING AND RECRUITING NEW PUPPETEERS- 6-15 DAY PROGRAM – This program has evolved from our own learning systems of understanding anatomy and physicality of the puppet from own bodies through dance, martial arts and mime to mastering Bunraku style manipulation technique using this training and creating a relationship with material.

FUTURE VISION- PUPPET CENTRE IN OUR SPACE – APPRENTICESHIP , ARTIST-IN-RESIDENCE, MENTORSHIPS

KALARIPAYATTU- BODY TRAINING THROUGH MARTIAL ARTS

<https://www.youtube.com/watch?v=lkm48nRkzzU>

ABOUT RAM- USING DANCE IN THE PUPPETS BODY

<https://www.youtube.com/watch?v=ltHNcKI7ISA>

MAAKING OF THE MAHABHARATA- MARTIAL ARTS IN PUPPETRY

<https://www.youtube.com/watch?v=CceUgxqF-tU&t=7s>

Anurupa Roy (India):

Master's Degree in History of Lady Shriram College, South Campus, University of Delhi, Diploma in Puppet Theatre of the DI (Dramatiska Institute of Film, T.V., Drama and Radio) Stockholm University, Sweden. The puppet theatre department was led by Michael Meschke. Director of Katkatha – see www.katkatha.org and You Tube. 2016 - staging of the MAHABHARATA . *Other projects:* Collaboration with the companies Tas de Sable and Ches Panses Vertes for the WWI project in Amiens and with the WWI Museum in Perrone in 2013-2014 and 2017-2018. *Fellowships:* Fellowship to create the Mahabharata in co-production with the World Festival of Puppet Theatres of Charleville-Mézières; Grant of the Indian Foundation for Research and Documentation, 2013-2015, with the aim of enabling the realization of two master classes, one from the Karnataka tradition, the Togalu Gombayatta, leather shadow puppets; the other from the Katputli of Rajasthan. These master classes began with the following question: how to transmit traditional forms to non-traditional artists and how this transmission contributes to create mixes between traditional and contemporary forms. *International Collaborations:* 2015 - FIDENA- International Festival of Figuren Teater, Germany.

La Formation aux Arts de Marionnette dans le cadre de la Compagnie Arketal à Cannes France

Greta Bruggeman

Objectifs et brève historique

L'Atelier d'Arketal, centre de formation et de recherche aux arts de la marionnette est né en 2002 d'un désir de transmission et de partage aussi bien que de la nécessité de faire vivre un espace de recherche et de création. Ce lieu-ressource, unique dans le Sud-Est de la France, est à destination des professionnels du spectacle et des personnes engagées sur les chemins professionnels qui ont besoin de s'enrichir de cette pratique. Il favorise la découverte et l'initiation à l'expression plastique et dramatique contemporaine. Au-delà de la transmission des techniques, l'Atelier d'Arketal se veut un lieu de rencontre ouvert à l'aventure créative, à la mise en commun des savoirs entre les participants aux stages et au partage d'expériences artistiques.

La Formation Initiale

A L'ERAC, Ecole Régionale d'acteurs de Cannes :

Depuis 2003. Sylvie Osman donne un atelier annuel d'Initiation au jeu de la marionnette avec les élèves de 2^{ième} année.

Le programme pédagogique comporte trois parties :

Sensibilisation au théâtre de marionnettes contemporain.

Approche de la marionnette en tant qu'instrument : la technique, les conventions, le mouvement dans l'espace, les exercices de base.

Étude du jeu d'après des contes philosophiques, des textes classiques (Shakespeare, Sophocle,...), des textes d'auteurs contemporains (Alfred Jarry, Patrick Kermann, Noëlle Renaude, Hanokh Levin, Carole Fréchette...)

Insertion professionnelle : de 1992 à 2015 : Repérage d'élèves-acteurs pour les spectacles de la compagnie.

A L'ESNAM

Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières :

Un atelier construction, avec Greta Bruggeman, d'une marionnette à tringle, à partir des figures du peintre russe Malévitch et jeu avec Sylvie Osman, d'après la poésie de Ossip Mandelstamm, avec les élèves en 3^{ème} année de la 10^{ème} promotion.

Au Théâtre aux Mains Nues de Paris – École de l'acteur-marionnettiste :

Formation continue. Intervention dans le cadre de la formation de longue durée :

Construction d'une marionnette à tringle du 5 au 15 janvier 2015.

Laboratoire Mise en Forme Mise en jeu d'après des poèmes d'Adonis et des calligraphies du peintre Rachid Koraïchi du 9 au 11 janvier 2015.

La Formation Continue

Arketal est hébergé par la ville de Cannes dans une ancienne usine de chaussures.

Le lieu dispose d'un atelier équipé d'outils, d'outillage et matériaux nécessaires pour la fabrication des marionnettes et des décors. Il y a un petit studio de répétition. Des marionnettes de recherche et des prototypes sont exposés en permanence. Une bibliothèque d'ouvrages sur le Théâtre de marionnettes, le Théâtre, les Arts Plastiques et les Contes sont à la disposition des stagiaires.

Depuis plus de 15 ans et plus d'une soixantaine de stages, l'Atelier est en constante évolution. A la construction de divers types de marionnettes et au jeu, se sont ajoutées l'exploration de l'écriture, de la scénographie, de la couture.

De nombreux intervenants artistes, experts ou maîtres en leur spécialité sont intervenus, des intervenants dans le domaine des Arts de la Marionnette comme Frank Soehnle qui pratique La Marionnette à Fil, la construction et le jeu, un théâtre très contemporain basé sur les techniques classiques.

Thomas Lundqvist est un artiste Suédois qui enseigne la construction, la sculpture, des marionnettes bunraku, selon les méthodes et avec les outils japonais.

Pierre Blaise, acteur et marionnettiste français aborde l'interprétation, la marionnette comme instrument théâtral à travers la marionnette à gaine chinoise.

Emilie Flacher est une jeune metteur en scène française, constructrice aussi. Elle se concentre sur le jeu et la dramaturgie de textes d'auteurs contemporains.

Alain Lecucq, ou Narguess Majd sont spécialisés dans le théâtre de papier, de la dramaturgie au jeu.

Jean-Pierre Lescot est un grand créateur du théâtre d'ombres.

Cette année Joan Baixas vient avec pour la première fois avec le programme « Oh la la La marionnette. »

Nous avons eu le plaisir d'accueillir l'artiste scénographe Julia Skuratova, de Lituanie, l'auteur Jean Cagnard, les peintres Rolf Ball, Marius Rech, Michel Rauscher.

Depuis quelques années nous invitons Damien Schoëvaërt-Brossault, qui vient enseigner le pop up et le théâtre de marionnettes.

Sylvie Osman aborde le jeu et moi la construction de marionnettes, chaque année.

Le programme annuel « **Mise en Forme Mise en Jeu** » se déroule sur une période de 2 à 3 mois en début d'année. Ce cycle est composé de différents modules complémentaires : il s'ouvre sur l'apprentissage des techniques de base pour aller ensuite vers des techniques plus spécifiques. Cette formation complète et structurée est accessible sous sa forme de cycle mais également de manière modulaire pour ceux qui le souhaitent.

Le programme dans sa totalité peut être une préparation à l'entrée de l'ESNAM (Ecole à Charleville) ou bien être une possibilité de découverte, d'approfondissement ou reconversion.

Les stagiaires, de toute la France et au-delà, viennent et reviennent à l'Atelier, des Marionnettistes, Comédiens, Scénographes, Metteurs en scène,

Plasticiens, Conteurs, Chanteurs, des étudiants. L'Atelier réunit de par ses objectifs des personnes d'horizons très divers. La durée de chaque stage – de une à 3 semaines laisse le temps aux participants de s'immerger totalement dans le monde de la (Assurance Formation marionnette et surtout, d'emprunter, à leur rythme, de nouveaux chemins de création.

Confrontation de points de vue, échange de techniques, partage de savoir-faire, développement d'un esprit artistique et artisan dans l'utilisation des matériaux, recherche du mouvement, invention de formes nouvelles... : durant les stages, l'Atelier d'Arketal est en ébullition.

L'Atelier d'Arketal ouvre la porte à nombre de réflexions sur l'objet marionnette. Durant les stages, les tables rondes entre stagiaires et/ou artistes sont des moments privilégiés qui permettent à chacun de livrer ses propres difficultés, découvertes ou interrogations, tout en s'imprégnant de celles des autres.

Les stages se terminent par un « puppet café », pour présenter à un public limité le travail, de faire connaissance avec l'intervenant et les stagiaires.

Tout ce cycle de formation est labellisé AFDAS (Assurance Formation des Activités du Spectacle)

Les stagiaires français, les artistes du spectacle, bénéficient d'une aide financière à la formation. Quand ils travaillent ils paient une cotisation, c'est obligatoire. Chaque année ils ont le droit de se former dans un organisme de formation reconnu.

La formation des amateurs

Les demandes de la part des intervenants artistiques, éducateurs, professeurs, thérapeutes, ou débutants sont nombreux. Ces stages d'initiation ou de découverte de la construction et du jeu, sont organisés en dehors du calendrier scolaire, pendant l'été ou à l'automne. Le public vient aussi de toute la France.

Les actions Culturelles

Les directions des affaires culturelles des villes ou des théâtres demandent des actions culturelles, des ateliers dans les écoles pour aborder la création de figures simples et l'apprentissage du jeu.

Ces actions se développent d'année en année et concernent les enfants des écoles primaires, des collèges et des lycées.

Ateliers Nomades

Arketal donne aussi des formations à l'extérieur, à la demande de festivals, et souvent à l'occasion des tournées à l'étranger. La participation au Festival de Charleville- Mézières avec des expositions a fait connaître l'approche de la conception, et de la construction et le jeu de marionnettes.

Sylvie Osman et Greta Bruggeman sont intervenues ces dernières années à Tolosa, à Séville et à Valencia en Espagne ; à l'institut Français à Port au Prince en Haïti ; au Centre El Arca à La Havane à Cuba ; au Centre Tournesol à Beyrouth, au Liban, à Turku, ...

Les résidences

Il existe en France un dispositif du Ministère de la Culture « Le compagnonnage » qui permet à un ou une jeune artiste d'être accompagné dans un projet personnel et en même temps de suivre un projet de la compagnie. Il s'adresse à des jeunes qui sont sorties d'une école nationale. Nous avons accueilli une ancienne élève à sa sortie de l'ESNAM. Erika a séjourné pendant six mois à l'Atelier, découvrant toutes les facettes de la vie de la compagnie (administration, gestion, diffusion, communication). L'accord consistant en un véritable contrat de professionnalisation. La jeune marionnettiste a participé, en tant que marionnettiste, au spectacle d'Arketal « L'homme qui plantait des arbres », tandis que, Arketal la soutenait dans la réalisation de son projet personnel (maquette puis production du spectacle « De fil en aiguille »).

D'autres séjours peuvent avoir lieu, appelés stages « Air libre », d'une ou quelques semaines où un ancien élève de l'Atelier vient chercher de l'accompagnement sur un projet personnel. Ces stages, ont lieu en dehors des périodes de formation habituelles et offrent aux élèves une immersion totale, propice à la création comme à l'approfondissement des connaissances.

Le lien à l'International et à l'UNIMA

L'Atelier a, dès le départ, voulu être un lieu ouvert. Tous nos professeurs à Charleville venaient d'autres pays d'Europe, ainsi que 2 tiers des élèves qui eux, venaient du monde entier. A la sortie de Charleville, Michael Meschke et Henryk Jurkowsky nous ont invités et encouragé à venir dans leur pays. Nous étions 6 anciens élèves à partir de l'ouest à l'est de l'Europe pour présenter en Suède et en Pologne nos premières « work in progress ». Nous avons gardé, jusqu'à ce jour, cet esprit culturel transfrontalier, dans nos démarches créatives, dans nos rencontres et découvertes artistiques et aussi dans l'accueil de stagiaires du monde entier dans notre atelier. Finlande, Espagne, Denmark, Suisse, Belgique, Hollande, Suède, du Liban, de Haïti, Etats Unis, Italy et de Chine

Arketal est aidé et soutenu par la Ministère de la Culture, par la Région Provence Alpes Côte d'Azur, par le Département des Alpes maritimes et par La Ville de Cannes.

Greta Bruggeman
Cannes, 3 avril 2017

arketaldirection@orange.fr
arketal.com

Greta Bruggeman (France):

Descendue de Belgique et après s'être formée à l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, elle crée avec Sylvie Osman, en 1984, la compagnie Arketal. Après la réalisation de leur première création, elle abandonne le jeu pour entamer un long parcours personnel mettant toute son énergie et sa disponibilité au service de la conception et de la construction des marionnettes et de leur espace scénique. Les arts plastiques n'ont depuis cessé de nourrir ses recherches. De nombreux artistes – peintres, dessinateurs ou sculpteurs – lui ont ainsi apporté un précieux appui esthétique: Théo Tobiasse, Fernand Léger, Marius Rech, Rolf Ball, Martin Jarrie, Mâkhi Xenakis, Wozniak, Frédéric Lanovsky, etc. De la création et du développement de liens entre les imaginaires de ces artistes et le théâtre de marionnettes est né un langage esthétique singulier. C'est dans un esprit à la fois artistique et artisan qu'elle étudie, depuis trente ans, l'objet - marionnette, cette « matière à vivre » fascinante dont la fabrication ne s'improvise pas.

Greta Bruggeman (France): Originally from Belgium and after having trained at the International Puppet Institute of Charleville-Mézières, she creates with Sylvie Osman, in 1984, the company Arketal. After the completion of their first creation, she began a long personal journey dedicating all her energy and availability to the service of the design and construction of puppets and their stage space. The plastic arts continue to nourish through its research. Many artists - painters, draughtsman and sculptors - have thus provided valuable aesthetic support: Théo Tobiasse, Fernand Léger, Marius Rech, Rolf Ball, Martin Jarrie, Makhi Xenakis, Wozniak, Frédéric Lanovsky, and others. From the creation and development of links between the imaginary world of these artists and the puppet theater, a singular aesthetic language was born. It is in a spirit both artistic and artisanal that she has been studying, for thirty years, the object – the puppet, this fascinating "material to life" whose manufacture is not improvised.

The language of things - our language with things

Dr. Art. in theatre studies and puppetry artist Anne Helgesen, Norway

In my research as well as in my performances for a long time my focus was on the animated figure and the genre of puppet-theatre. My doctoral thesis *Animation. The blessing and curse of the puppet theatre* (2003) deals with the art of animation as ways to project life into dead material. But my experience is that this limited my scenic art.

In 2010, I staged what I saw as a puppetry performance adapted from *A Dolls House* by Henrik Ibsen. I kept the characters of the play as actor's roles. Only the children of Nora and Thorvald Helmer were puppets. The nurse was a puppeteer struggling to keep the children alive, while Nora and Thorvald sometimes animated them – other times let them become dead playthings on stage. Through the play the actress that played Nora became more and more limited and turned into a doll/puppet. The metaphors of birds and fire that exist within *A Dolls house* were also turned into puppets. From my point of view there were more than ten puppets manipulated in the performance. But both critics and colleges insisted that this was a puppetry performance without puppets and that our company could not be called a puppet theatre.

As I cannot accept my art to be limited this way, I have started to promote the understanding of the actor's use of stage objects, as something that transcends both figure theatre and animation, and in a broader sense covers a wide range of object handling/object use/object utility in scenic production/theatre art. Animation is a form of manipulation that gives life to an object or material, but object manipulation covers a wider area that sets puppetry into a larger scenic context. In my new research project *The language of things - our language with things* I examine how actors use objects in a variety of social functions understood as performances. The material consists of observations on how, amongst others, the liturgist, magician, juggler, puppeteer - and actor - manipulate objects as signs. This constitutes a form of communication that can be understood by contemporary spectators and consumers.

I have started out with a study of an outstanding traditional actor of Norwegian theatre, Espen Skjønberg. When I saw Skjønberg in the role of Anton Tsjebutykin in The National Theatre's production of Anton Tsjekhov's *Three sisters* in 2014, he immediately found a place in my reference material due to his manipulation of one single prop. Skjønberg enters the stage while reading an old copy of *Aftenposten* (Norwegian newspaper) part 2 (cultural section). His character Ivan Tsjebutykin holds the newspaper in front of him like a shield. It is

a risky business because he hardly looks where he is going. Of course this is significant to the character of the aging friend of the municipal representative Andrei Sergeyevich and his three sisters. The 91 year old Espen Skjønberg's interpretation of this newspaper reading, military doctor, Tsjebutykin, won him The Hedda Award for best male actor in a supporting role. The grounds for the award were as follows:

A successful performance depends on the actors daring to offer each other energy. Some have the ability to make that energy electric. At the same time, the award winner succeeds in providing his character with a separate, secret life. This year's winner has an intensity that gives the role he plays a new meaning. It is an ability he has developed and refined throughout a long, a very long, acting career (Jury statement, Hedda Award 2015).

This so-called "secret life" is largely attributed to Skjønberg's game of peekaboo from behind the newspaper, which enabled his presence in the play to be intense, yet discreet.

Consumerism and the object

In the work *Le Systeme des objects* Jean Baudrillard uses semiology to analyze consumer society development. He argues that modern man hardly even relates to the object's function and usefulness and that this applies to everything from housing and furniture, to household appliances/machines and other artifacts. He reveals how useful and functional objects are designed and transformed into signs, that communicate user status and ideology. Baudrillard's conclusion is that when social development is built on increasing consumption, the object's original useful function must be hidden and almost forgotten. The thing is then evaluated and understood as a sign. One of his many great and humorous examples is a lighter made in the form of a smooth stone, as though it has been shaped by the sea for thousands of years. The lighter becomes a sign of the user's longing back to nature. The designer has also taken care to provide the lighter with a size and shape that lets it sit comfortably in the hand. This is how the user displays his sense of the good life. No one asks any more how good the lighter is in providing a light (Baudrillard, J. (1996) p. 58). My working thesis is that Baudrillard's theory of how we use objects as signs in a language system, may also be applied in general analysis of scenic activity where objects are employed.

Ivan Tsjebutykin reads the cultural section of *Aftenposten*

In April 2015, I interviewed Espen Skjønberg and praised his virtuosic use of the cultural section of *Aftenposten*. He immediately replied:

No, I should not have the credit for that. It is Tsjekov himself that gave me the newspaper, he wrote it in. Good playwrights know how to choose good props. Tsjebutykin is a man who lives his life through others, he is curious, he is a spectator of other peoples' lives, he does not stand for anything personally, so he must have something to hide behind. That is why I use the newspaper. It goes without saying for that character (Note from the interview with E. Skjønberg 21 April 2015).

Skjønberg's Tsjebutykin reads aloud from his newspaper on only one occasion after he has entered as a "reading man". It is about a remedy for baldness and the remedy sounds absurd as advice, and meaningless in the theatrical context. Tsjebutykin never reads aloud again and Skjønberg consistently plays the part as though the military doctor only pretends to read.

In fact, Skjønberg starts flipping frantically through the newspaper. This activity means the character receives attention from those onstage and from the audience. Initially Tsjebutykin appears as a man who uses his newspaper to show that he moves with the times. Later in the play, when the drama unfolds around him, he finds it safer to accept his place on the sidelines. He hides behind the newspaper. It is open and raised high in front of his face. But he is attentive. He hears what is being said, his attention is directed towards whoever is talking at the time. When his curiosity gets the better of him, he lowers the newspaper until he becomes visible. But as soon as someone looks at him, he cringes and raises the newspaper again. The actions are slight enough to avoid stealing attention from others on stage and strong enough to notice the man who is pretending to read.

Sometimes Skjønberg's Tsjebutykin forsakes the role of reader. Then he folds his newspaper, caresses it like a dear friend and slips it into his coat pocket. Only once does he abandon his newspaper, towards the end of the second act when he exchanges his newspaper for alcohol and he gets drunk. When the fourth act begins, he again sits with the newspaper in his hands. This time he is undoubtedly, even less interested in reading it but he is sober again. Tsjebutykin's last line, the second last of the play, comes after Olga asks herself about the meaning of life

and its trials. Tsjebutykin hums: "Tara ... ra ... Bombi ... Bom-bom ..." (reading the newspaper) It doesn't matter! And it does indeed seem not to matter whether he refers to life or reading the newspaper.

Concept of direction

Tsjebutykin is equipped with several newspapers in Tsjekhov's version. In the National theater's version the director Hanne Tømta has given the actor one newspaper, which is in Norwegian and from a different era than the original play. This renders Tsjebutykin's newspaper reading even more pointless than in the original Tsjekhov play.

However, it was not only the newspaper that lost significance and became a sign under Hanna Tømta's direction. The furniture Tømta chose for the stage seems randomly put together. Chairs are still there to be sat on and bottles and glasses are in place on the table but compared to the upper class furnishing and orderly scenography on the stage of The Moscow Art Theatre for the original *Three sisters* in 1901, it is obvious that one type of meaningful sign has disappeared. Furniture as economic value has gone and with it the possibility to signalise that the family Sergeyevich is wealthy.

In the first part of *Le système des objets* it is specifically furniture and furnishing Jean Baudrillard employs to explain the historical process that transformed the historic, functional object into the display of economic value found in over furnished, bourgeoisie living rooms. When the economic value of objects becomes more important than their function, the process starts and ends with the objects as units of a language system. A language system where the objects become signs or symbols to be read as characteristic of the attitudes and ideology of their owners/users. The objects' lack of individual function and value is hidden within consumer-culture's ability to create shape, colour and symbols. Consumer society's *handling of objects* is often staged in advertising, where the successful consumer masters the use of the object; a sign of the consumer's ideology and success. When theatre director Tømta removes design, order and media-news, the result is the disclosure of meaninglessness in the characters' manipulation of objects.

In the National Theatre's *Three sisters*, the upper class has already fallen. The objects they surround themselves with do not provide the status they desire. They are dissatisfied. The three sisters dream of Moscow and imagine they will find the meaning of life there. Tsjebutykin longs to escape solitude and attempts to sneak into something resembling a community through a newspaper. Due to their desires and their dealings with meaningless and worthless objects that have lost their function, the characters in Hanne Tømte's version are almost complete as consumers. They are ready to accept designer objects that can supply them with a touch of urban life, or a protective facade of academic capital. Baudrillard describes the fundament of consumerism as follows:

If consumption were indeed tied to the realm of needs, some sort of satisfaction would presumably occur. We know very well, however, that nothing of the kind happens: people simply want to consume more and more (Baudrillard, J. (1996) s. 204).

As members of the audience we are confronted with a hopeless scenario. There is no meaning in life, there is no true love, no good and lasting human fellowship. "Consumption is irrepressible, in the last reckoning, because it is founded upon lack," concludes Baudrillard in *Le Système des objets*.

Direction-based manipulation of object

In summary I would say that Espen Skjønberg demonstrates how an actor can speak through his manipulation of an object. Skjønberg's use of the prop reveals a character who empties his object of its original function. Tsjebutykin becomes an example of a character who attempts to maintain prestige and position by using the newspaper as a sign. Baudrillard writes: "To become an object of consumption, an object must first become a sign," (Boudrillard, J. (1996) p. 200). Skjønberg's treatment of the newspaper makes it a sign but it is a sign that Tsjebutykin is not a successful consumer. Tsjebutykin fails to communicate that he is a reading man, he is exposed by both the characters on the stage and the audience. Espen Skjønberg thus communicates the extent of the wretchedness that is the military doctor.

When manipulation of objects is used to characterize a person who consumes things to fill life with meaning, it is obvious that the sign system approaches Baudrillard's description in *Le Systeme des objects*. However in a historical context, Baudrillard indicates that objects can be used as signs in other semiological systems than those developed through consumerism. An actor like Espen Skjønberg has extensive experience in using props in characterization. When I ask him about this he is initially modest but then points out that Shakespeare himself supplied a book to the role of Hamlet - a book to hide behind, play crazy, speak with authority, pretend he is not listening - and says props are a gift when a role is being developed. Skjønberg's example of Hamlet offers a more active and imaginative handling of the object handling than the consumer's.

In my research so far, I conclude that scenic object manipulation in traditional acting is about the characterization of characters. However, the *The language of things and our language with things* should be about the possibility objects provide for so many alternative sign systems to be taken advantage of in theatre. I will continue this study to keep my own artistic freedom, but also to teach my students that handling of objects is a useful way of talking to the audience, and that they should not limit themselves to animation of objects.

1

An educational example – Karen Høie/Svein Gundersen

The workshop "Connection, expression and movement in Puppetry"

The workshop "Expression, connection and movement in Puppetry" was arranged at The Academy of Performing arts in Bratislava, in January 2017. Movement artist and actor Hilde Veronika Høie was in charge of the weeklong workshop, assisted by director Svein Gundersen, both from Kulturproduksjoner, Norway. Participants consisted of seven Slovak students from the Academy of Performing arts in Bratislava, Department of Puppetry, and two Norwegian students from Oslo and Akershus University College of Applied Sciences, Faculty of Technology, Art and Design. During the workshop we should also create a performance for the opening ceremony at the restaured baroque halls at The National museum of Slovakia, Modry Kamen - museum for Puppetry, Regional History and Toys, situated at Modry Kamen castle. The workshop was followed by rehearsals at the museum.

- making puppets - - body mechanics -

We decided to work with paper puppets in a nearly human size, puppets that need three persons to move - one manipulates head and right arm, the other left arm and body, the third the two feet. We learned to make these puppets from Handspring Puppet theater, and Svein has for many years used this type of puppets when working with his students. We would now have students that should collaborate with partners they did not know, in a new setting and in a foreign language, so one reason for the choise was that this kind of work would get the students to know each other rather quickly. We wanted to combine the puppet training with physical theater exercises, as we thought working with puppets in such a big scale would be a useful method - we also think it is interesting for a puppeteer in general. (Raphaele Fleury is for the same reason working on analyzing movement and gesture in Circus and Puppetry.)

Svein about the choise:

The puppets are quick to make, they need tight collaboration, and co-ordinating of movements and breath. The participants make the puppets themselves, and already then connect to them. The puppets are not beautiful, they have no eyes, and no spine - so training attitude, breath and weight is important. They are mostly meant for rehearsals, but may also be used in performances, they are fragile, but last for a longer time than one might think. When working with these puppets, the students often feel they have to perform in a new way, they do not talk about it, and perhaps not even notice, but they are helped by the two others to push themselves beyond their limits. In addition they will attchive a feeling of a materiale they thought they knew - however, the paper behaves in a new way, and give new possibilities.

2

Hilde about the choise:

Movement and puppetry is connected. Biomekanics is a presentational style of acting - ad so is puppetry. It is a about the structure of movement and gesture, a nonrealistic, stylised and movement-centred system of actor training, where the actor should attchive precision, balance, coordination, clarity of expression, rythmic understanding, responsiveness and playfulness - all of this we could as well say about a puppeteer's training. The movement starts from the breath. The workshop will include listening and impulse exercises, and training in physical awareness, to make the puppeteers more sensitive and able to create original material through

improvisation.

The workshop:

The groupwork was done largely without words, allowing the puppeteers to rely on their senses and emotions, to be able to create. The physical training emphasized consciousness of the spine, the breath, precise movements. We worked on awareness, expression, feelings, and relations between the actors, between the puppeteer and the puppet, as well as between the puppets.

The work was joyful, it was like starting a train, we were in a "flow", the students loved the training, forgot to be afraid, their improvisations were free and creative. The tasks were in the beginning simple and concrete: get the puppet to walk, to jump etc. And then: explore what your puppet can do, and a human cannot, the non-realistic movement language. The students were partly actors, partly puppeteers. We made puppets in different sizes, and as the show should be performed at a castle, we brought a Dragon into the story, the students liked it, so we also made other animal puppets. As days passed, the tasks grew into small actions, comic and tragic situations occurred, dramatic stories developed.

The students got close, they started to talk with each other, using gestures, movements, some words... and after the workshop their communication has continued, they still exchange experiences, photos and videos.

- a puppet finding its way - - puppets meeting -

After ending the workshop in Bratislava, we moved to Modry Kamen to prepare the opening performance. The show consisted of a selection of scenes made during the workshop, put into a narrative frame that related to the excavations at Modry Kamen, and the delays the project suffered due to archaeological findings. The performance lasted for half an hour, director was Svein Gundersen.

3

At Modry Kamen castle, the students, together with Svein Gundersen and Hilde Veronika Høie, also held a short workshop in making and playing with puppets for a crowd of 140 local children.

Hilde Veronika Høie

is a trained physical actress and singer, that works in an intersection of physical theatre, with voice, acting, dance/movement, and dramatic combat. She is interested in analyzing movement, and collaborates among other with Brad Wallen, US, that uses new tools for this work. She is also certified stage combat trainer with the Nordic Stage Fight Society, and an Honorary Fight Director of Fight Directors Canada. Her current interests lie in exploring movement, voice and creativity. She is by the moment developing her soloperformance "Heartquakes" based on movement and voicework, and directing "A High life", a performance for two trapeze artists.

Svein Gundersen

is a professor of drama and theatre, and a member of the Writer's guild of Norway. He has initiated the study in Puppetry that is offered at the University college of Oslo and Akershus. His subjects are among others theatre history, scenography, directing, puppetry, and he has for many years taught students at both bachelor and master level. During the years SG has directed classic dramas, comedies and farces, puppet theatre, theatre for children and youth, musicals, big open air performances, poetry performances, streetperformances. Well known are his big outdoor shows during the Olympic Winter Games in 1994, that were performed in a scenographic world of ice and snow. He has also been an actor himself, done scenographic work for theatre, written texts for theatre, directed children and youth theater, and other groups, like choirs and orchestras.

The workshop "Connection, expression and movement in Puppetry" was part of the

project "HraMoKa", restoration of the baroque halls in the castle Modry Kamen, and was supported by Norway Grant, EEA and the state budget of the Slovak Republic. Although the main support was for the restoration, the project also intended to implement use of the baroque halls for puppet theatre, and creative activities for youth and children.

Helena Ferencova at the Modry Kamen museum was leader for the project "HraMoKa", Kulturproduksjoner was Norwegian partner, and Karen Høie project leader on Norwegian side. Ida Hledikova initiated the workshop, that was a collaboration between the Academy of Performing Arts in Bratislava, the University college of Oslo and Akershus, and our company, Kulturproduksjoner.

Karen Høie (Norway) :

is an actor/puppeteer, and parallel with her artistic work, she has during the years been a teacher of drama and theatre, teaching both children, youth and grown-ups. She is an associated professor in drama and theatre, and has given lessons at different University Colleges in Norway. She was the administrative leader of *Norwegian side* for the project "HraMoKa".

Katerina Dolenska

<https://drive.google.com/file/d/0Bw97ndctDZW8RnNsaVd1cFNLSjA/view>

Kateřina Lešková Dolenská (Czech Republic):

Graduate of the Faculty of Arts of Charles University in Prague (Theatre Studies) and PhD studies at the Academy of Performing Arts in Prague. Her specialization is history of the Czech and world puppet theatre. Since 2006 she has been a member of the editorial board of the magazine Loutkář (Puppeteer). In 2015, she became the youngest editor-in-chief in the magazine's history (established 1912). She collaborates with many cultural periodicals and with the national broadcaster Český rozhlas (Czech Radio), takes part in conferences, and participates in publishing books about puppetry. Since 2012, she is teaching History of puppetry at the Academy of Performing Arts in Prague.

Kateřina Lešková Dolenská (République Tchèque): Diplômée de la Faculté des arts de l'Université Charles à Prague - études théâtrales et doctorat. Elle est spécialiste de l'histoire du théâtre de marionnettes tchèque et mondial. Depuis 2006, elle est membre du comité de rédaction de la revue Loutkář (Le marionnettiste), devenant en 2015 la plus jeune rédactrice en chef de l'histoire de cette publication (créé en 1912). Elle collabore à de nombreux périodiques culturels et à la radio tchèque nationale: Český rozhlas. Elle participe à des conférences et contribue à la publication d'ouvrages sur les marionnettes. Depuis 2012, elle enseigne l'histoire de la marionnette à l'Académie des Arts du Spectacle de Prague.

To Be or Not to Be... a Professional Puppeteer

Anca Doina CIOBOTARU –

University of the Arts George Enescu – Iași

Roumania

Being a professional puppeteer implies – theoretically and practically – two determining aspects: a specific training and being paid for making this art. Traditional or avant-garde, regardless of time or space-time coordinates, animation theatre is defined not just by the structure of stage expression, but also by the formulas of the puppeteers' training and their statute. Moving away from tradition to avant-garde depends on the way the disciple's style splits with the master's.

The training of the puppeteer (and not just their training) requires that one uses TODAY the techniques of a mythical YESTERDAY, for a mythical TOMORROW! Accepting this hypothesis, his education or his constant training/ improvement becomes a challenging process, in which the trainer/mentor lives with this paradox: he will not achieve notoriety unless his disciples find their own way, but he trains them by showing them the path he has walked himself. The techniques used for building and animating puppets have become more varied due to these splits – between what one is given during their initiation in the art of puppetry, and what they will give during their whole professional journey.

Thus, the avant-garde becomes a reformed, synthetic re-reading of tradition. This distancing is possible only if the puppeteer admits that this will not mean a betrayal of the unchangeable values of his art and of the community he is part of, which – in fact – pays him. Linking the axis of his personal values to that of the public is the aspect that determines the acceptance of the inter-conditioning between the puppeteer's values and his statute; a lack of congruence between these would generate... kitsch. Art can only be born from the wish to search, to develop and to improve the form of expression that can represent the puppeteer's identity, in agreement to his aesthetic program, as well as his level of awareness.

As a matter of fact, studies in the field of personal development and learning techniques have emphasized the fact that “our results do not represent our potential, but rather our current level of awareness of our potential.” Therefore, ethnical training becomes a necessary, but not sufficient, condition; there are three more variables in this equation: *intuition, creativity, awareness*. Although all puppeteers have the same six mental faculties: perception, reason, memory, will, intuition, imagination, not all of them are aware of the way in which they are using them. No matter how paradoxical it may seem, even puppeteers can wonder: “What do you mainly use – intuition or reason?”

The art of animation theatre is born not just from the puppeteers' wish to perform (making art for art's sake), but also from their wish to be successful, to express themselves and to make meaningful creations. In correlating this aspect with their professional training, when establishing their objectives, their dreams puppeteers will have to choose between LIVING THE FUTURE and THE COMFORT OF ACQUIRED EXPERIENCE/ LEARNED TECHNIQUES. The option makes the difference... it can determine success. Given these conditions, a new question arises: what type of training can assure success:

- 1. **Traditional training**, based on the relationship between parent/master and apprentice – used in traditional *family/clan* theatre?
- 2. **Technical training**, based on the aesthetical program of a **theatre group/institution**?
- 3. **University training**, based on a mission/vision from a program that is subordinated to an educational policy?
- 4. **Self-training**, based on intuition and passion?

Here are several examples:

1. Training that is based on tradition in/and modernity.

Pages from the journal: place: India – Jaipur (City Palace) The company's chief is a member of the orchestral duo (later, I would find out that he also knew how to build and animate marionettes); the young puppeteer/ the apprentice is out of sight, behind the pane, next to his *kathputli* marionettes, ready to respond to the master's requests. I lay on the stairs and I watched not a performance, but a lesson in adapting a traditional art to the demands of the hurried, yet curious spectator-visitor's demands. *The Dancer, Michael Jackson* (wearing a traditional mask), and *The Tamer of Cobras* were announced, each in their turn, and they danced; three numbers in three minutes, repeated every time there was a request. Puppeteers/ puppet makers know that they can survive only if they find multiple variants: during the day, they perform at the museum and sell puppets, and during the evenings they perform wherever they are invited – hotels, family homes, varied events.

Kathputli -Jaipur - India

I encountered the same system in New Delhi – the company members belong to the same extended family. The musical illustration is assured by the female members, who – when they aren't performing – make the puppets' costumes (either for performances, or for sale). The capital city gives them an opportunity they do not miss: television. Because I share their craft, they showed me, as a bonus, several commercials done with puppets. I was under the impression that the spirit of tradition was closely

followed by that of Jim Henson. The inside-the-clan training is a recipe that (still) works and, as a matter of fact, represents a lifestyle; no matter how caught in the myth of tradition it may seem, it is governed by the universal law of the vibration of energies specific to each period of time – which it takes from, and equally shapes in a subtle and – sometimes – unperceivable way. The puppeteer's art, just like any artist's, can only be complete when it is received by an audience which is willing to (re)pay. This rule cannot be escaped even by the puppeteer who falls in the line of tradition; no matter how strong, tradition will eventually give in to the tendencies of the times it manifests, albeit this process is conditioned by the influence of learning programs.

2. Technical training, based on the aesthetic program of a theatre group/institution.

This type of training has assured the development of the careers of numerous generations of Romanian puppeteers. In the years between 1950-1989, at the *Tăndărică Theatre* in Bucharest (though not exclusively there) there were being held stages of *professional training/ “recycling” – short, intensive courses that were taught by directors, actors, choreographers with a prestigious professional activity, but... completed with courses in political ideology*. Sometimes, foreign artists would be invited to hold courses of artistic mastery; for example, pantomime courses held by Marcel Marceau.

After 1989, even if there are numerous puppet theatres worldwide that organize short training courses for both professional and amateur puppeteers, these trainings are – partially – undertaken by universities, in the form of Master Programs... which last two years; theatre institutions (most of which are financed by the state) have abandoned organizing stages of professional training. In this context, it is worth noting that in Iași, during the International Theatre Festival for Children and Youth organized by *Luceafărul Theatre* yearly, there are workshops which give the opportunity of professional meetings that can disrupt routines and reanimate creative spirits.

The existence of research/creation Centres, of masterclass programs and workshops held by prestigious artists proves that, no matter the evolution of the master – apprentice relation and the new forms of mentorship it has led to, its essence has remained unchanged: the double necessity – finding and sharing knowledge; professional evolution is conditioned by the relation between the mentor's accumulated experienced and the search for new solutions, on the side of the one who is mentored.

3. University training, based on a mission/vision from a program that is subordinated to an educational policy.

I shall give the example of a three-year training program in *The Art of Acting, Puppetry, and Marionettes*, held in the Faculty of Theatre at the George Enescu National University of Arts in Iași, the development of which I have been participating in for the last seventeen years. Students have the chance to learn the main animation techniques (animated objects, hand-held puppets, bunraku puppets, shadow theatre, Muppets, marionettes), as well as acting (with everything it implies: stage speech and movement, stage combat, canto etc.). Our experimental performances are creative workshops in which the student explores the possibilities of using contemporary means of expression, starting from the classical ones.

Our philosophy is: you cannot be a good puppeteer if you are not, firstly, a good actor.



Butterfly – directed by Anca Ciobotaru

The difference between university systems can be established by the graduates' results. It is not just budgets that make a difference, but the human resource – the teams that assure the students' training, and their willingness to continuously train themselves, to search for solutions for harmonizing artistic identities with the assumed mission.

➤ **4. Self-training**, based on intuition and passion.

This type of training closes the circle. It is exclusively determined by the puppeteer's ardent wish to be performant, to express themselves, to have an impact on the audience. Other than space-time coordinates, the puppeteer's life will be determined by the way they respond to the challenges of the social-cultural context they belong to. One of this century's key words is *budget*, which can become both an obsession and a challenge. How much does this production cost? Who should be in charge

of raising money? If the puppeteer finds a sponsor, what should they offer in return? These obsessive questions are familiar everywhere; they seem to have conquered the world. And yet, success can impede. Analysing the relation between creativity and reaching one's maximum potential, John Maxwell, one of the best-known motivational literature authors, wrote that: “The biggest obstacle in reaching success is the fact that we rely on past successes. (...) I almost never think about all the awards and recognition I got in the past. I am happy with them, but I realize that you only get honoured for past merits. I always ask myself what I am doing in the present.” The idea is worth reflecting upon.

Workshop – Târgoviște, roumania

The trio imagination – stage image – imaginary also governs the puppeteer’s art. Excessively dwelling on solving problems of reality, and not of imagination, can block creativity; discovering the “recipe for success” can be the starting point of failure, unless it is backed by continuous searching and the willingness to give up something that has previously worked. Excellence is possible only if it comes along with a beginner’s restlessness and curiosity, no matter the technical level of mastery.

Starting from these examples, we can accept the fact that the history of puppet theatre is doubled by the history of the puppeteers’ professional training. No matter the type of training, the technical aspects, this type of program implies approaching the puppeteer’s whole personality, their every defining trait (physical endurance, ability to deal with emotions, to creatively solve problems, to build human relationships, to turn projects into reality), but also the existence of the wish to have an impact on spectators.

The first step to finding answers is... raising questions. The ideal type of professional training is the one that makes you feel fulfilled... as a HUMAN.

Anca Doina Ciobotaru (Romania):

Associate Professor, Dr. habil, at the George Enescu National University of Arts in Iași, head of the Theatre Department, editor-in-chief of the magazine "Theatrical Colloquia". Actor – puppeteer, creative producer of children and youth theatre performances, author of numerous books and studies on the history and aesthetics of puppet and animation theatre, the usage of theatrical techniques in education, communication, or conflict management, which have been presented at conferences or published in specialized magazines. She has also held many workshops on applying theatre techniques in varied contexts. Involved in socio-cultural life, the president of Art Civica Association - Iași currently develops projects through the Centre for Creation, Continuous Non-formal Education and Personal Development, running programs for training (verbal and non-verbal) communication, speech techniques, Mastermind, as well as profile-specific workshops.

Title: Dialogues between tradition and contemporaneity in the *Jongo Mamulengo* creation process.

By: Adriana Schneider Alcure

We can define *mamulengo* in general terms as being a specific form of puppet theatre most often practiced in the Zona da Mata, Pernambuco State, Northeastern Brazil. The locality is marked by high levels of social and economic inequality, compounded by processes resulting from the cultivation of sugarcane for sugar plantations and, recently, for alcohol as a fuel. This mode of exploration began in the 16th century in the early years of colonization and is related to the settlement of the region. One of the oldest references to the term *mamulengo* is dated 1889 and found in an entry in the *Dictionary of Brazilian Vocabulary* by Viscount Beaupaire Rohan.

Mamulengo is comic theater that has a broad and well defined body of *figures* or characters corresponding to the local socio-cultural context. These figures stage passages, that is, short plots that serve as the basis for improvisation. This dramaturgical game combines diverse resources, such as so called *loas* or *glousas de aguardente* (firewater), rhymed verses that are spoken by the characters to present themselves or comment verbally on events. The passages are interspersed with live music performed by a set of players, considered integral for the overall presentation. The songs played are specific to *mamulengo* and correspond to popular rhythms from the region. *Mateus*, an "actor", stands in front of the booth and mediates between the puppets and the audience. Interacting with and relating to the audience are fundamental characteristics of *mamulengo*. Spectators can be considered "specialists", because they know the elements and resources of *mamulengo*, dialoguing and participating in the presentations with ease. The bearer of all this knowledge is the *mamulengueiro*. In order to be considered a "master of *mamulengo*", they go through a long and specific process of learning, involving oral transmission and experience, which will not be analyzed here. These devices, features and resources resemble many popular theatrical expressions found in various cultures, both Western and Eastern.

Having been inserted in the universe of popular culture, *mamulengo* was often defined as being "folkloric" in nature. It is remarkable to see that in plain 2017 some types of shows with widespread appeal are absent from most of the historiographic works on Brazilian theatre. This exclusion demonstrates not only an ignorance of these manifestations, but also a disregard for the particular dramatic, technical and

symbolic aspects of these types of theatre. The inclusion of *mamulengo* as part of "Pernambuco folklore" makes us reflect on the nature of the "typically national", and its relationship with tourism and the construction of regional images. These reductionist images contributed to the strangeness and lack of precision in the identification of the specific characteristics of the theatre of *mamulengos* and their importance as entertainment for the inhabitants of Zona da Mata in Pernambuco, while paradoxically connecting *mamulengo*, in a dependent way, to the appreciation of popular culture. The "pasteurizing" impulse, affecting folklore studies, creates a perfect space for rhetoric which involves the problematic and cultural policies for the immaterial Brazilian patrimony.

The circulation of *mamulengo* in other contexts than that of Zona da Mata in Pernambuco is a relevant factor for its analysis. In Brazil, artistic groups inspired by the "tradition" (due to limited time we will not problematize the notion of "tradition" here) are numerous, are not continuous, forming and breaking up all the time, and when they divulge their works in the media, present themselves as "*mamulengo* re-creators" or "inspired by *mamulengo*". They may or may not have a direct connection with the *mamulengueiros* of Zona da Mata, and may or may not have practical knowledge of the *brinquedo* (toy) itself.

The movement of "traditional" *mamulengueiros* from Zona da Mata toward other cities, states and countries, touring to give presentations, participate in festivals, etc., is a recent phenomenon. Izabela Brochado studied the presence of *mamulengueiros* in Brasilia, the capital of Brazil, in relation to the construction of the city in the 1950s when Northeastern labourers were used. However, it can also be argued that this type of displacement is intrinsically related to campaigns for the appreciation of popular culture, or to historical periods when this debate intensifies. In the 1990s, contracts for "traditional" *mamulengos* outside Pernambuco, including outside Brazil increased significantly. Also of interest are the workshops and courses where more experienced *mamulengueiros* train other *mamulengueiros*, or simply share their knowledge with artists and other interested parties. If we contrast the processes of learning and transmission that we will classify here as "traditional" for now, with these new experiences, it is evident that they are a forebearer of new times.

This purpose of this introduction is to contextualize questions that moved the process of creating the show that I directed, *Jongo Mamulengo*. I started to research

mamulengo theatre in Zona da Mata in Pernambuco in 1997. Since then I have been following some *mamulengueiros* from this locality. I have been interested, above all, in understanding the development process of *mamulengo* and its relation with broader policies in the cultural field. This relationship didn't come about in a distanced or neutral way, quite the contrary. It involved a number of elaborations over and above a typical researcher's practice.

Even though I understood my relationship with the *mamulengueiros* as being long term and permeated with ethical and political concerns, I did not feel, as an artist, authorized to stage *mamulengo*. In 2010, I directed and did the dramaturgy for the show "O reino do mar sem fim" ("The Kingdom of the Sea With No End"), which told the story of Severino da Cocada, a *mamulengueiro* I met during one of my field studies in the Zona da Mata area of Pernambuco. It was not a *mamulengo* show, the approach was ethnographic, almost documentary-like, and even when using dolls, *mamulengo* language was not adopted.

Throughout this period, I ended up gathering a significant collection of *mamulengo* dolls from several *mamulengo* masters. For years, these dolls were kept in my house. Watching them gather dust annoyed me. They were forgotten in one corner of the apartment. In 2016, I decided to give them to the Casa do Pontal Museum, an important Brazilian institution that brings together the largest collection of popular art in Brazil. The show *Jongo Mamulengo* was created based on these reflections, experiences and actions.

Jongo Mamulengo was created in 2016. It is a partnership between the Bonobando Collective, which I am a part of, with Jongo da Serrinha and Cordão do Boitatá. In scene are *jongo*, samba and *mamulengo*, three important assets of Brazilian popular culture. The dramaturgy traverses several stories of *jongo* in the Serrinha favela and its relation with the foundation of Império Serrano Samba School in 1947, one of the most traditional samba schools in Rio de Janeiro.

The Bonobando Collective began in 2014. It is a project based on dialogue between local and academic knowledge. The group, which is made up of young actors from working class areas and favelas in Rio de Janeiro, constructs shared knowledge and, through art, works to address compelling issues in contemporary Brazil, reshaping the boundaries between aesthetics and politics.

Jongo is a Brazilian dance and rhythm that originated in the cultural processes emanating from the diaspora of Africans enslaved to Brazil. It is practiced to the

sound of drums. At the time of slavery the Paraíba do Sul River Valley, the most important river basin in the Brazilian Southeast, was one of the sites where *jongo* was practiced. Coffee cultivation was developed there with slave labour during the 18th and 19th centuries. According to several *jongueiros* and scholars of Brazilian popular music, *jongo* would have directly influenced the formation of samba in Rio de Janeiro. After violent struggles for abolition, the slavery of black men and women officially ended in 1888 with the signing of the “Golden Act”. As a result, black ex-slaves migrated to cities, such as Rio de Janeiro, where they settled in several hills. Serrinha was one of these places where *jongo* practice became popular.

The Jongo da Serrinha Cultural Group is a social organization from this locality which promotes integrated actions between culture, art, memory, social development, work and income. It commenced in the late 60's, arising from the concerns of Mestre Darcy Monteiro and his mother Vovó Maria Joana about the extinction of *jongo* in the city of Rio. The residents of Morro da Serrinha, in Madureira, began to teach children, artists and university students to practice *jongo*, innovating in musical terms and introducing harmony to their arrangements.

The show does not mimic *mamulengo*. The structure of dramaturgical organization promotes a transposition of *mamulengo* devices and techniques, maintaining its performing logic. Some of the key devices and techniques are: the use of a booth with the puppeteers hidden behind a cloth moving on foot; the dramaturgical organization into passages; the constant presence of music which interweaves the scenes; the presentation of the figures that make use of *loas* or rhymed verses. The figures are real historical characters from *jongo* and samba in Rio, made with *mamulengo* doll techniques. These characters use dramaturgical plays and logic from some well known *mamulengo* scenes. In the show, the figure of *Mateus* becomes Jongo Master Darcy, performed by an actor manipulating a ventriloquy doll who stands in front of the booth leading the presentation. The process involved an exchange between artists from the collective and the *mamulengueiro* Zé Lopes, from Zona da Mata in Pernambuco. He was also responsible for the production of more than 20 dolls that are in the show. The members of Jongo da Serrinha and Cordão do Boitatá, a carnival street collective that has played in the Rio carnival for 21 years, both play and dance.

To understand the creative processes in *Jongo Mamulengo* it is necessary to observe the interplay between the ritual and cosmological dimensions of the actions

and representations of *mamulengo* as a whole. When choosing procedures, we did not opt to use the *mamulengo* theme or mimic *mamulengo* characters because they are based on specific contextual needs. We chose to emphasize the forms, devices, strategies and techniques present in *mamulengo*.

One of the keys to this conception is the notion of *brincadeira* (game). The ideas of *brinquedo* (toy) and *brincadeira* (game), recurrent in all manifestations of the Zona da Mata, in Brazil in general, imply a series of relationships, behaviours, representations and collective attitudes that are significant for the constitution and comprehension of these expressions. I note that there is a similarity between the native meaning of the notion of play and the definition of ritual as a symbolic and technical system of communication. This perspective allows us to relate the type of art, form of communication and content produced in these games with the social system in which they are immersed. To understand *mamulengo*, it is necessary to establish a relation between the actors and their social experiences as well as the cultural forms and contents with the context that surrounds them. To broaden our understanding of *mamulengo* is to unravel the social processes of the Zona da Mata region of Pernambuco. Therefore, *mamulengo* being incorporated into our show as a thematic or through mimicry of the characters does not fit. To bring *mamulengo* to the show, we had to highlight its devices, techniques and resources and thus convert *mamulengo* into performing language.

In the midst of the artists who participate, as well as among the audience that attends, the activity of presenting oneself is denominated by the verb *to play*. This is a marked difference if we think that in the context of conventional theatre in Brazil the verb that indicates action, for example, is *to represent*, *to act*. It is interesting to note that the verb that indicates this action in other languages has the double meaning of "play". In German *spielen*, in English *to play*, in French *jouer*¹. Roberto Da Matta, a Brazilian anthropologist, provides us with an interesting reflection on the idea of the

¹ "Neither the French language (nor Portuguese) have parallel expressions for *jeu* and *théâtre* (or *pièce*) like English (to play, a play) or German (*spielen*, *Schauspiel*). An important dimension of representation, the playful aspect, is thus excluded from the imaginary of language. On the other hand, English plays beautifully with words and notions ("A play is play", BROOK, 1968: 157, "The play's the thing", Hamlet, II, 2), while German conceives the actors as " Players of the show"(Schau-spieler). Only expressions like *jogo do ator*, for example, give an idea of the playful activity. The very recent term *jogo dramático** rediscovers, in a symptomatic way, the spontaneous and improvised tradition of the game"(Pavis, 1999: 219). For the discussion of the game as an element of culture, see Huizinga (2000). In anthropology, in different senses, several authors have used metaphors and elements of the theatrical universe and games for social analysis, such as Goffman (1989), Geertz (1978, 1991, 1997) and Turner (1985, 1988, 1990, 1992) .

brincadeira (game) at Carnival. Da Matta's consideration (1997: 144) can also be extended to our case, I quote: "It should be mentioned, as an important fact that the verb *to sing*, like the verb *to play*, is full of metaphorical possibilities in Brazil. Thus, *to play* also means to relate to, trying to break the boundaries between social positions, creating a fake atmosphere, superimposed on reality."

The semantic amplitude of *mamulengo* is such that it allows us to perceive a series of differentiated meanings. As it does not operate on a single plane of meaning, it is also linked to processes and to a kind of non-harmonious reciprocity. To bring *mamulengo* to the show it was necessary to honour the form, understood here as full of technical content, of specific devices. *Mamulengo* evokes a specific universe of artistic knowledge, practices, techniques and content, the use of "multiple means of communication" and "insinuation of meanings". This would be one of the interesting meanings to be observed in the notion of *brincadeira* (game). In understanding *mamulengo*'s adherence to the notion of *brincadeira* (game), we highlight its particularities that make it transcend the simple definition of puppet theater. Thus, we reinstall *mamulengo* in a broader context of definitions of theatre in general, guaranteeing its legitimization in the field of art and not only in projects that place it in the field of rhetorical national patrimonialist disputes.

We can thus elaborate the notion of the show for the case of *Jongo Mamulengo*, defining it as a *brincadeira* (game), our *brinquedo* (toy). Emphasizing that the notion of *brincadeira* (game), in the field of legitimacy disputes in the arts and culture in Brazil, is perhaps a specific theatricality to be highlighted.

Adriana Schneider Alcure (Brazil):

Was born in Rio de Janeiro on October 13th, 1973. She taught stage direction at the UFRJ since 2009. She is currently a program coordinator in the Post-Diploma Program for the Performing Arts at the School of Communication of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). She obtained a Ph.D. in anthropology from PPGSA / IFCS / UF RJ (2007), with a PhD degree from the Freie Universität - Berlin, Germany. In September 2015, she received the "Research Prize: Opening of the Field" from the Institut International de la Marionnette for her Ph.D. thesis. Thanks to a CNPq fellowship (2008) she conducted post-doctorate research in the field of Brazilian theatre history entitled "Traditional Brazilian dances in the second half of the 19th century: Marieta Baderna's *lundu*", at PPGAC-UNIRIO. She participated in the World Heritage inscription project "Cultural heritage of the popular forms of puppet theater in the Brazilian Northeast region [Mamulengo, Babau, Cassimiro Coco and João Redondo]" and directed the documentary films supporting her research presented at the IPHAN Institute of National Artistic and Historical Heritage (2015). Alcure is also an actress and director: she has collaborated in numerous theatrical productions.

*Adriana Schneider Alcure (Brésil): est née à Rio de Janeiro le 13 octobre 1973. Elle enseigne la mise en scène théâtrale à l'UFRJ depuis 2009. Elle est actuellement coordinatrice du Programme post-diplôme des Arts de la Scène à l'Ecole de Communication de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ). Elle a obtenu un Ph.D. en anthropologie du PPGSA / IFCS / UF RJ (2007), avec une validation niveau doctorat de la Freie Universität - Berlin, Allemagne. Elle a également obtenu le "Prix de la Recherche: Ouverture de Champ" - Institut International de la Marionnette pour sa thèse de Ph.D., en septembre 2015. Elle a mené un post-doctorat dans le domaine de l'Histoire du Théâtre brésilien au sein du PPGAC-UNIRIO avec une recherche intitulée "Traditional Brazilian dances in the second half of the 19th century: Marieta Baderna's *lundu*", grâce à une bourse du CNPq (2008). Elle a participé au projet d'inscription au patrimoine mondial culturel immatériel des formes populaires du théâtre de marionnette dans la région du Nord-Est brésilien [Mamulengo, Babau, Cassimiro Coco et João Redondo] et a dirigé les films documentaires soutenant les recherches, présentés à l'IPHAN - Institute of National Artistic and Historical Heritage (2015). A. S. Alcure est également actrice et metteure en scène : elle a collaboré à de nombreuses réalisations théâtrales.*

Talk in Targoviste-

Tradition and Modernity, the unique challenge of creating a pedagogy for the Indian Puppeteer.

by Ranjana Pandey

India is a collage of many sub cultures and cultural practices, many oral traditions, performance arts, classical and folk forms of dance, music, literature and art. There are hundreds of dialects and 27 languages. Despite rapid development and modernisation in the last 20 years traditional puppetry has survived and contemporary puppetry is also growing slowly.

The status of Puppetry today: 17 living traditions of Puppetry are thriving. Perhaps (in the absence of an actual survey) 1000+ traditional practitioners and perhaps 50+ contemporary puppeteers make up the entire body of Puppeteers in India.

There is no formal training school for Puppeteers.

To fill this vacuum, a pedagogic framework (largely through Master Classes) is being experimented with by Unima India. Not being part of an educational institution or a state sponsored body, affords us a freedom of pace and experimentation before we are confronted with the need to establish a training course, per se.

Master Classes held in the last 4 years have been experiments in developing an appropriate pedagogy for the **diverse needs of contemporary and traditional puppeteers suited specially to India.**

The Master Class as a container has so far been a great learning. It seems to have been a successful container for promoting dialogue between tradition and Innovation.

To Deconstruct a Master Class: It is residential immersive accompanied by documentation and mentoring of projects.

The nature being experimental it was necessary to Document (to learn).

The **Mentorship** was added to provide a movement towards projects and interface between the Master and the trainee and also to lead the **reflection on subjects touching ethics and aesthetics - and dramaturgy which is often lacking in the structure.**

We note after listening to many of you that the European/Western perspective is alien to our context. While we can look towards the West for the technical innovations and stage craft we have to find our own dramaturgical practices - dictated by the cultural context which permeates/ informs our practice.

The Eastern Dramaturgy is **cyclic rather than linear.**

The Rasa theories, Sutradhar and Natya Shastra are the strands with which we will have to weave a pedagogy. Thus our pedagogy cannot be based on Aristotle, Socrates and any other philosophical cornerstone.

Comments and Concerns

As inheritors of a tradition how can the puppeteers engage responsibly with the tradition? They cannot simply be onlookers of change in their tradition as it flows past them .

Many traditions across the country are undergoing changes that are driven by the market forces and audience demands. While change is natural there seems to be a diminishing involvement of the puppeteers themselves in making active and aware decisions regarding their own performative aspects of tradition.These decisions could range from being ethical, political,aesthetic,narrative performative aspects of the tradition.

What can be done so that puppeteers become stakeholders in the change?

The contemporary puppeteers need to see their practice as a continuum of traditional practices. A give and take of new media ,old narratives ,regional aesthetics, design elements will answer the need of the new audiences the needs and taste of which are shaped by the swift urbanisation taking place.We need to write up our own history of contemporary puppetry. The next issue of '**Sutradhar' Unima India's publication**, is dedicated to this theme.

The work opportunities are defined by the Indian environment: **development communication** projects sponsored by the government, are the bread and butter for most puppet companies.

Puppetry in education: School shows and Teacher Training projects for introducing puppetry in education to Schools. Workshops for Children to introduce Puppetry .

There is a burgeoning **advertisement and television** market which periodically seeks makers and movers....

The traditional puppeteers have plenty of **traditional shows in temples and in community spaces** in specific seasons.

Thank you for the opportunity to share and learn from your experiences.

Ranjana Pandey (India):

Ranjana Pandey is born in 1949 in India. She is the Editor and Publisher of SUTRADHAR an E-Magazine on the Puppet Arts brought out by Unima India. Ranjana holds several official responsibilities. She is President Unima India, Councillor representing India to Unima Internationale, Member of the Asia Pacific Commission, member of the Commission for Preservation of Puppetry Heritage, member of the Committee for Puppetry at Sangeet Natak Akademi – India, member of the Committee of the Ministry of Culture for approval of grants to Performing Arts.- Govt. of India. She ran many Development Communication Projects using Puppetry on Family Planning, Inclusion of Intellectually Challenged Children, Management of Disability, Violence Against Women, Adult Education and Environment. Presently, she serves on the faculty of several Teacher Training Institutes, she is a Trainer to Primary School Teachers in using Puppets in the Classroom, Puppets in Therapy, and Puppets in Special Education. She also teaches Traditional forms of communication and their development in the Master Program in Communication at Jamia Millia University, New Delhi, India.

Ranjana Pandey (Inde): Ranjana Pandey est née en 1949 en Inde. Elle est responsable de l'édition numérique de SUTRADHAR qui témoigne de l'activité des Arts de la marionnette en Inde. Elle remplit un certain nombre de représentations officielles, Présidente d'UNIMA Inde, Conseillère représentant l'Inde à l'UNIMA Internationale, Membre de la Commission Asie Pacifique, de la Commission Patrimoine, de l'Académie indienne Sangeet Natak Siège au Comité d'attribution des bourses pour les Arts de la Scène (Ministère de la Culture du Gouvernement indien) Elle mène des projets de développement et de communication utilisant la marionnette dans le cadre du planning familial, de l'intégration des enfants intellectuellement déficients, la gestion du handicap, des violences faites aux femmes, la formation des adultes et la préservation de l'environnement. Elle enseigne actuellement dans un certain nombre d'institutions de formation des maîtres d'écoles primaires l'utilisation de la marionnette dans la classe., et également dans le domaine de la thérapie en institution spécialisée. Elle enseigne également les formes d'arts traditionnels et leur développement dans les programmes de Master en communication à l'Université Jamia Millia de New Delhi.

“What we know depends on the practices of communication by which the knowledge comes to us.”

Chandler (2014) on Francis Bacon “ars tradendi”

Izabella Brochado

At the Seminar "Arts of Transmission and Artistic Heritage", a joint initiative of University of Évora and Museu da Marioneta de Lisboa, in which I was member of the scientific committee, together with the Professors Christine Zurbach and José Alberto Ferreira, both from the University of Évora, the central question set for discussion was: to what extent and how has the artistic heritage transmission forms been operated today with a central focus on puppet theater? From this first question, others derived: How are the "secrets of art" transmitted and to whom? What impact the transmission processes have on the patrimonial characterization of puppet theatre traditions? And what happens when the processes of transmission become institutionalized and normalized? When do they intersect with creative processes, not just reproduction?²

Since the dialogues between tradition and innovation are only possible because the objects that fall within the field of tradition (those inscribed in a long memory) have come to us from transmission / communication processes, anchored in pedagogical processes being of diverse nature, I begin my speech addressing the issue of transmission.

Transmission has been the object of recent research, considering the processes and practices of transmission in close articulation with cultural practices (Debray, 1997, Canclini, 1998, Ingold, 2011 and Chandler 2014). If we consider that no tradition has formed without the creation of systems that allow the transmission of gestures and materials (Debray, 1997), including the *arts de faire* (Certau, 1980) then, strictly speaking “to think about transmission is to think about cultural processes in their inferences.” (FERREIRA, 2016, p. 4).

Regarding the aspects involved in the transmission process, José Alberto Ferreira, in the conference given at the referred Seminar, highlights four points: intergenerational dialogue; the place of variation in tradition; the power relations inserted in it, and the elements of representation of collective identities. Following Ferreira's path, I'll briefly discuss them.

Related to the inter-generational dialogue, for Ferreira (2016, p.02) the "crisis of traditions often find their greatest problem in this connection", when the new generations turn

² All the Portuguese language texts were translated from the originals by me.

their backs on traditions, rejecting them. This conflict seems to be one of the fragile points on the practice of transmitting traditions since, when the cultural practices inserted in this field are related to the previous generation's ways, they can have a connotation of being obsolete, conservative and outdated practices.

Concerning variation in tradition, although the theme has been widely discussed (Vansina, 1988; Hobsbawm, 1984), the matter of invariability related to the fidelity and veracity of traditions still seems to remain in the present times. As pointed out by Ferreira (2016, p.02) if the transmission is made through "material and mechanical devices" that guarantee the process of the apprehension of tradition; occurring in formal or non-formal pedagogical contexts; in cyclical festivities; in collective practices; among others, it is open to variations considering the inevitable updating of lexicons; the reconstruction of objects arising from the access to new materials and, it can be complete, from the absence of others.

In the subject of power relations, they are configured and processed both in the individual and public spheres. Regarding the first, the direct relation between individuals (Master and apprentice, teacher and student) always presupposes a hierarchy that often establishes contours and defines what is hidden and what is explicit. In the public sphere between what can be sold and consumed.

The last point referred by Ferreira (2016, p.03) on the implications of transmission is when in it is possible to verify or claim elements that represent a collective identity, it also raises the question of the legitimacy of transmission, as well as the adequacy of the profile and uses of the knowledge transmitted by its new users.

Concerning pedagogical practices that establish relations between tradition and innovation, I found fundamental to consider these 04 points.

I will now briefly outline some aspects involved in the transmission process of two puppet traditions: the *Bonecos de Santo Aleixo* and the Popular Puppet Theater of the Northeast of Brazil. In order to discuss the first, I extend beyond my observations in the field (postdoctoral research in progress) and the previous studies on the subject (Passos, 1999; Zurbach, Ferreira and Seixas (eds.), 2007; Ferreira, 2016; 2017).

The *Bonecos de Santo Aleixo* - BSA - an important legacy of the popular theater of the Alentejo, Portugal, was disappearing when its last holder, António Talhinhos, who died in 2001, began in 1979 the process of transmitting the material and immaterial elements of the Bonecos de Santo Aleixo – the puppets, their movements and voices, the textual repertoire, and so on, to the graduates of the Actor School of the Dramatic Center of Évora. Ferreira

(2017, p. 164) classifies this transmission process as "philological" once it presents itself as the search for the transmission of a knowledge with a "high fidelity to the original":

It is an agrapha transmission. Master Talhinhos repeats the repertoire tirelessly to apprentices (...) There are audio and video recordings (many unfortunately lost). There are transcripts the characters' lines written in a way that seeks to reproduce the speech, so, what has once been heard becomes an emblem of the collective identity. Therefore, there is a temptation to normalize or equalize in written record, something inscribed in its nature, the variety.

Since then, the new "family" of puppeteers (CIA Cendrev), has presented the "Bonecos" to new audiences, in national and international contexts, in addition to the usual context of Master Talhinha, the villages of Alentejo.

Although the company presents a perspective "that preserves the qualities of the object using criteria that identify it with a model of 'reliable origin' (received from the master's hands) and stable (not subject to variations in creation)" (FERREIRA, 2016, p. 165) of the 03 *autos* transmitted by Talhinhos, only the *Auto da Criação do Mundo* (Auto of the Creation of the World) is regularly presented. *Auto do Menino* (Auto of the Baby Jesus) is staged around Christmas time and almost exclusively in Évora; and the *Auto da Paixão* (Auto of Passion) was presented only once.³

In his article, "*O património sem mestre*", Ferreira (2017) presents a critical revision of this type of transmission process that he calls "genealogical type" and which is, in this context, "almost exclusively aimed at restoring a primordial text, a *Ur-text* that best represents the will of the author (and in this, providing the paradigmatic meaning of the model)." (Ferreira, 2017, p. 167)

In contrast with the "genealogical" transmission processes, Ferreira cites Tim Ingold (2011), who, as he points out, "submits the model to harsh criticism" by pointing out "its operative immobility (in fact, the impossibility of Ur-text)." (FERREIRA, 2017, p.167). According to Ferreira, when opposing the philological model, Ingold "defends a condition of knowledge situated in context, in progress, open." (FERREIRA, 2017, p. 166).

Even if the impossibility of "Ur-text" and the limitations of the philological model are evident, one must be aware of the reverse of this medal, when changes can cause irreparable loses.

The researches related to the Registration Process of the Northeastern Popular Puppet Theater as a Brazilian intangible heritage, held from 2008 to 2013, revealed that the diversity

³ Interview with José Russo, director and actor of Cia Cendrev (Évora, 2016).

of the ‘material and immaterial’ elements of this puppet theater has been considerably reduced. Not only considering the puppet theatre presented by the majority of puppeteers of the new generation, but also, by the old puppeteers. In confronting new contexts, they have being “obliged” to suppress scenes and themes of their puppet shows; to replace musicians with recorded music; to dramatically reduce the duration of puppet shows, among other factors, that, might cause abrupt interruptions and a lack of continuity, what possibly will cause losses of both material and non-material components.

These practices, resulting from the dynamics set in the contemporary, are driven to meet the new demands of the market, which for norm, I do not oppose. But also, abrupt interruptions and lack of continuity might be the result of superficial glances that generate ignorance and incomprehension of the symbolic structures and values present in the puppet theatre tradition.

I conclude my speech with one question: what then will be the role of pedagogy in the face of these processes?

BIBLIOGRAPHY

BROCHADO, Izabela. *Dossiê interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: MINC; IPHAN; UnB; ABTB, 201

Chandler, James, Davidson, Arnold I. & Johns, Adrian
2004 «Arts of transmission. An introduction», *Critical Inquiry* (31-1): 1-

FERREIRA, José Alberto. *O patrimônio sem mestre. Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 12, v. 16, novembro, 2016.

_____. *Transmissão, filologia e património*. Évora, UEVA, 2016, (Typed text), 8f.

PASSOS, Alexandre. *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história. As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*. Évora: Cendrev, 1999.

ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto; SEIXAS, Paula (eds.) *Autos, passos e bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul, 2006.

Izabela Brochado (Brazil):

She was born in Brazil, is a researcher, puppet theater director and permanent professor of the Department of Performing Arts at the University of Brasília, where she coordinates the Laboratory of Puppet and Animated Theater, created in 2001.

Her thesis, "Mamulengo Puppet Theater in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil" (Trinity College Dublin – 2005) is a historical-aesthetic study of the Brazilian Northeastern puppet tradition. From 2008 to 2014, she coordinated the process of registration of the Northeastern Puppet Theater as Cultural Heritage of Brazil within the National Historical and Artistic Heritage Institute - IPHAN - Ministry of Culture.

In 2012, she became part of the *Trapusteros Teatro* Group, directed by Marcos Pena (Spain). Within Trapusteros Teatro, she directed *Contos Escolhidos* (2013); and translate and directed the Portuguese versions of the shows *Los Cuentos de Otro - Este Conto não é meu* (2012) e *Una Historia Sencilla – Uma História Simples* (2013). The group has participated in several puppet festivals both in Latin American and European countries. In 2009, she created and coordinated the first edition of the "Itinerant Puppet Museum", held at the University of Brasilia. The project has many editions and it is still in progress. In 2008, integrating the actions of the Brazilian Embassy in the Democratic Republic of São Tomé and Príncipe, she directed the show "*O Pagador de Promessas*" by Dias Gomes and encouraged and supported the creation of theater and puppet theatre groups in that African country. She is part of the editorial board of *Moin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* and has published many articles and book chapters focusing on puppetry and theatre education. She is currently postdoctoral at the University of Évora, Portugal, thanks to a grant from CAPES, Ministry of Education, Government of Brazil, in the field of transmission and documentation processes of puppet traditions. In 2016 she became part of the UNIMA Research Commission.

Izabela Brochado (Brésil): Elle est chercheuse, directrice d'un théâtre de marionnettes et professeur permanent du Département des Arts du spectacle de l'Université de Brasília, où elle coordonne le Laboratoire de Théâtre de marionnettes et d'animation, créé en 2001. Sa thèse, «Le théâtre de marionnettes Mamulengo dans le contexte socio-culturel du Brésil du vingtième siècle» (Trinity College Dublin - 2005) est une étude historique et esthétique de la tradition du nord-est brésilienne. De 2008 à 2014, elle a coordonné l'inscription du Théâtre de marionnettes du Nord-Est comme patrimoine culturel du Brésil au sein de l'Institut national du patrimoine historique et artistique - IPHAN - Ministère de la Culture.

*En 2012, elle est devenue membre du Trapusteros Teatro Group, dirigée par Marcos Pena (Espagne). Elle y a mis en scène *Contos Escolhidos* (2013) et elle a traduit et dirigé les versions portugaises des spectacles *Los Cuentos de Otro - Este Conto non é meu* (2012) et *Una Historia Sencilla - Uma História Simples* (2013). La compagnie a participé à plusieurs festivals de marionnettes dans différents pays d'Amérique latine et en Europe. En 2009, elle a créé et coordonné la première édition du "Musée itinérant de la Marionnette" à l'Université de Brasilia. Cette manifestation a déjà connu plusieurs éditions et se poursuit encore actuellement. En 2008, rejoignant les actions de l'ambassade du Brésil en République Démocratique de São Tomé et Príncipe, elle a mis en scène "*O Pagador de Promessas*" de Dias Gomes et soutenu la création théâtrale et la marionnette dans ce pays africain. Elle fait partie du Comité de rédaction de *Moin-Móin – Revue d'Etudes sur le Théâtre de Formes animées* et a publié de nombreux articles et participé à la rédaction d'ouvrages collectifs axés sur la marionnette et la formation théâtrale. Elle est actuellement en formation postdoctorat à l'Université d'Évora (Portugal) grâce à une subvention de CAPES, Ministère de l'Éducation, Gouvernement du Brésil, sur la thématique des processus de transmission et de documentation dans les traditions de marionnettes. En 2016, elle est devenue membre de la Commission Recherche UNIMA.*

What can be usefully said about tradition and innovation? This paper questions whether these terms are really the most useful in setting them up as opposing approaches. I am not a traditional puppeteer myself in the narrow understanding of what that means; I do not run a programme which primarily focuses on **tradition** in contemporary puppet theatre. But although I am not a traditional puppeteer, and did not train as one, I am deeply interested in what is offered by traditional practices, especially that which goes beyond the form itself and into wider concepts of theatre; and I am personally inspired by traditional practices. And so my reflections have led to me to four main considerations:

FIRSTLY:

- We should consider some academic interrogation about meanings and understandings of tradition. In these meetings we have a mixture of academic and theoretical thinking alongside practitioner reports of work within pedagogy and other fields, which is the best kind of fruitful exchange. So my contribution here is to add a few academic ideas into this mix. I may be a little controversial but I hope I am not being naive about tradition.

Let us think about tradition.

I am doubtful whether this divide between tradition and innovation is quite so clear. I have been struck recently in puppetry conferences and gatherings by the attention that is given to binary oppositions. I wonder if these divisions are really useful. Here we are discussing the relationship between two apparent oppositions: tradition and innovation. In another conference recently I noticed the attention given to defining the differences between Eastern and Western puppet theatre. Perhaps instead we could look at the meeting places and commonalities. Is not traditional puppet theatre already innovative? Is Punch and Judy innovative? Yes! Is it traditional? Yes! The same for Sicilian Pupi, Wayang, marionettes from different geographical regions. Practitioners of traditional forms have to innovate in order to survive. The nature of tradition is that despite close links to ritual, religion and lineage, it generally responds to contemporary economic, cultural and political narratives. Our wish, however, to identify difference is natural. Cultural materialist theorist Raymond Williams tells us that tradition is always a living thing based on ‘customary difference’. This means that tradition is identified by what makes it different from other manifestations of culture. What he does point out, however, is that tradition is not ever static.

Francis Mulhern further suggests that tradition is ‘a process through which collectivities adapt their inheritance for changed conditions’ (New Left Review: 2009). We have already heard how ‘traditional’ puppeteers are doing this: they are adapting their customary forms for new audiences, economics and contexts. Several of the papers published in the UNIMA Research Commission’s recent publication (Tracing Past and Present: International Puppetry Research: 2016) talk about precisely this phenomenon. Tradition is the meeting place of the past and the future. Within cultural studies, the theorist Stuart Hall tells us that tradition is always immersed in power relations: popular culture is inscribed with transgressive, subversive and sometimes repressive meanings (Cultural Studies: 1983). This is no less so in puppetry. It is clear that some of the positioning of puppetry within the academy and within the arts is clearly linked to considerations of ‘high’

and 'low' cultural forms, such as those about the repositioning of puppetry within Czech training (Dolenska: 2017). I will reflect on this later in the British context. So the performance of tradition is not a simple act of repetition of form; society, politics, economics and cultural meaning are deeply connected. Traditional puppetry performance, moreover, offers great flexibility and richness beyond the form itself: the ability to improvise and to respond to current circumstance, the content of political events, use of technology, the self-defining innovative qualities of tradition itself.

John McGrath, the theatre critic, tells us that through tradition, 'societies interrogate the myth of themselves' (A Good Night Out: 1981). I would suggest, therefore, that tradition is already a deeply reflexive and innovating activity.

I will add to this Gerd Baumann's comments that 'tradition is a mutually improvised jam session' (The Multicultural Riddle: 1999).

The performance of traditional forms can lead to *communitas*, the word popularised by Victor Turner (The Forest of Symbols: 1967), to mean, broadly speaking, the sense of togetherness experienced by a community which has gone through something together. This sense of *communitas* is learned by the child as they negotiate their place within culture. This is important for identity construction. However, it is in the interstices and ruptures within tradition that interesting material often arises.

So the conclusion of this point is to suggest that traditions are politically and culturally meaningful; that tradition is already innovative, and that another starting point might be to seek existing meeting points between forms rather than difference. Further questions to share:

How long does it take, or how many times does something have to be repeated, and in which context, to be a tradition?

What is innovation?

Is tradition only perceived in puppetry construction, social context or content of material? Could tradition also be perceived in the mode of the puppet world and in its relationship to the audience and other worlds?

Now, to move to the second point: what do we actually understand as tradition?

Here I speak particularly from the perspective of the UK.

The UK now is in crisis. This crisis has been coming for a long time. The UK now, more intensively than for a long time, is debating, internally and externally, what its identity is in relation to nationalism, ethnicity, multiculturalism and world power. Long lauded among some circles as multiculturally progressive, now fierce and angry debate about what it means to be British is taking place. 80 people from multiple ethnic and cultural backgrounds have just died in an impoverished tower block fire which successive governments failed to bring up to safety standards; a Welsh man adopted the method of murder by car in an attack on Muslims the other day; BUT the Prime Minister has been forced to promise humility in Brexit talks; the rhetoric of hate from governments and media seems to be leading to a profound re-recognition that Britain is a deeply multicultural society. Many generations of immigration, predicated on more than 500 years of brutal colonisation, have led to a society in which tradition is already hybrid.

This means, therefore, that UK puppetry tradition is not confined to Punch and Judy. Let us include in **UK puppetry tradition** Afro-Caribbean carnival puppets, Indian shadow puppets, performed throughout communities in the UK, Victorian

trick marionettes and also, but not exclusively, Punch and Judy. These forms are already in dialogue. Punch and Judy giant puppets process within carnival and festival celebrations; Indian shadow puppets were used last term in a production of Chekhov's *The Cherry Orchard*. We should not ignore the issues raised by Rustom Bharucha (*Theatre and the World*: 1993) and others, in relation to Peter Brook's work, for example, about cultural appropriation, but my thesis here is that we are already living in a post-traditional world where forms are not likely to be confined to one geographical, diasporic or cultural group. We must recognise history and be conscious of the multiple overlaps, textures and intertextual relationships in cultural forms. Let me go back to my question about how long it takes for something to become traditional.

The formidable company Welfare State International started a tradition of lantern festivals and giant puppet processions as part of popular culture festivities up and down the country during the 1980s and now, thirty years or so later, countless villages and towns have their own processions throughout the year which draw on Afro-Caribbean carnival, Catalan giant puppet forms and English obby oss festivals (themselves already hybrid forms). After ten years, twenty years, these communities consider their performances traditional. From the work of Handspring, War Horse, Blind Summit and the English National Opera a 'tradition' of multi-operated animal puppetry in *high* art forms is emerging. Can we refer to this as traditional? Or is traditional perceived as only existing within 'low' art forms?

Thirdly: what do traditional forms teach us beyond the immediate form and content of the tradition itself?

Working with traditional forms can enable us to learn other ways of working. We do not have to necessarily use the actual forms that we learn. When I was a student, I learnt Chhau dance from India. After a single intensive and engaging project, I never returned to Chhau dance as a performer or practitioner, but the project did instigate in me a sense of the importance of the earth below my feet in performance, gravity and mask work –all training techniques that have been invaluable in puppetry.

Through studying T'ai Chi, students are able to experience the importance of energy flow, resistance and balance; also all key elements in puppetry training. From studying psychophysical theatre training under Philip Zarrilli (*Psychophysical Acting*: 2008) which draws on Kalaripayattu, Kathakali and T'ai Chi, they become aware of the bodymind connection within performance.

Through studying Italian Pupi, students are able to experience rhythm, the importance of the performance event and routine, theatricality and how to change puppet heads within one performance.

From watching a variety of traditional performance, students are able to realise that puppetry can break frames; puppets do not *always* have to breathe in order to emulate life; that they can be subversive, squeaky, ridiculous, energetic, dead-and-alive in the same moment, and that the whole aesthetic of WHY PUPPETS ARE DIFFERENT can be grasped more quickly and easily, drawing inspiration not from live theatre, but from art, the grotesque, microtheatre, which often leads to more exciting interactions.

They also learn that puppets can and do talk about gender, race, class and politics. This comes not from the 'high art' tradition of so-called innovation, but from the long tradition of popular theatre which comments incessantly upon its

world. Of course, this has led to some friction between practitioners, scholars and students at times. An angry debate was unleashed a couple of years ago between some Punch and Judy professors at the presentation of Punch as a cross-dressing lesbian (Watson in *Tracing Past and Present*: 2016)

Within pedagogy, students often want to know and understand quickly, whereas traditional training does not always offer quick understanding. Immersion in a process is important for physical discipline. But within the fragile world of puppet theatre training that I am involved in, the question of tradition versus innovation does not arise. It is not possible for the students *not* to innovate. The whole premise of their existence as students of puppet theatre is to innovate using whichever materials and resources are available to them. They do not need to be encouraged. We could argue that this itself, this propensity to assume that they are the creators of new work, is also related to cultural traditions of what is understood to be good theatre: innovation over perfection.

What, then are these meeting places between tradition and innovation? Tradition invokes particular understandings: communal, local, old, mythological; innovation invokes the personal, individual, autobiographical, metanarrative structure.

Theatre is communication, drama, interaction. Rules can be broken. If they could not be broken, they would not be rules.

Here are some aspects of traditional training which are important beyond the form:

To show up; to get ready for work; to do physical work; to respect the space and most importantly perhaps: to have devotion to the form. To treat puppets with respect and remember that we are playing for gods (or whatever the greater-than-the-immediate is perceived to be) – this is not easy in Western atheist/agnostic/anti-religious contexts where devotion is presumed to be religious, but devotion to the work can exist whether we are talking about paper puppets, object theatre, leather shadow puppets ...

So to learn tradition is also to learn discipline, activity, that theatre-making takes time, and devotion.

Fourthly: how tradition can be used within pedagogy within UK puppetry training:

Here I come back to questions of cultural politics in art. Puppetry training in the UK is fragile and under-resourced. Puppetry within Higher Education has emerged mainly as a result of the passion of key practitioners and scholars and has usually been offered as a module option within wider theatre or drama programmes or within scenography or fine art training. As many of you will know, there is one degree in puppet theatre in London: this has been running since around 1997. The course has only one permanent staff member attached to it plus a large number of part time visiting professionals. Since I have been there I have fought continuously for increased staffing and resources which have grown very slightly. But Britain has a long heritage of Protestantism which began the process of abandoning iconography in religion and art many centuries ago, and this has led to a somewhat utilitarian approach to theatre. Puppet theatre therefore has to be seen as ‘useful’.

And here we have the question about high and low art. One dominant attitude towards puppetry training in the UK, responding to the interest within UK theatre at large, is to define puppetry as an option within live theatre and not as a separate and discrete art. This in part responds to professional opportunities: it

is much more common to have puppetry as an element within a piece of live theatre and for puppeteers to find work in this way. There is a further point, however: that the impetus for increasing the status of puppet theatre, driven by puppeteers and the Arts Council, was to elevate the status. This meant a movement away from traditional forms and towards so-called 'high' art forms. This is definitely where puppetry has found higher status and is considered important: within the productions of the National Theatre, which includes War Horse, with the Royal Shakespeare Company and with English National Opera. This to some extent has led to a marginalisation of popular forms. My own perspective has been that students of any form need to know where they come from. But the students do not come from the UK exclusively. They have therefore all had to study some traditional puppet theatre forms in their first year and to know how to use these in their own performance. This is not for them to repeat or continue these forms, but to enable a greater understanding of how puppet theatre works. Studying tradition teaches us how puppet theatre works. It is my belief that all innovation that we experience in puppet theatre has come in some way from the teachings of tradition.

Projects where students are asked to meet both tradition and innovation include: a UNIMA project, brokered by a group called Culture Studio, run by British Asians, which consists of a digital exchange with 'traditional' Indian puppeteers. In this project, students will learn shadow puppetry from online and skype teaching; they will then work with young performers in creating a new touring puppet piece which will tour Slough, a multi-ethnic community west of London and in what is described as a deprived area. Traditional form will thus be used in new expressive media and with young artists in hybrid social and cultural contexts.

Other students will be working on a multi-cultural and gender-questioning Punch and Judy performance of Macbeth. First year students will be making processional giant puppets to use in carnival processions which draw on diverse cultural traditions in the UK. Recently, other students have performed shadow puppetry inspired by Indian tradition in a production of *The Empress* in London, a show which challenges the legacy of colonialism.

The cultural politics here are crucial. Tradition in puppet theatre means understanding the techniques and media through which society expresses and scrutinises (following McGrath, previously cited) itself. The students will be innovative. We don't have to teach them that. So for me tradition is always a gateway into innovation.

Cariad Astles 2017

Cariad Astles (United Kingdom):

Course Leader for the BA Theatre Practice (Puppetry: Design and Performance) at the Royal Central School of Speech and Drama, London (<http://www.cssd.ac.uk/staff/cariad-astles-ba-ma>), and is also Lecturer in Drama at the University of Exeter, UK. She is director of the research group CROPP (Centre for Research into Puppets and Objects in Performance) and President of the UNIMA Research Commission. She is also a core collaborator with the Catalan group Irenia Jocs de Pau, which runs training workshops in different art forms towards a culture of peace and intercultural identity. (www.irenia.net) Irenia was awarded the United Nations Prize for Intercultural Innovation in 2012 for its work in intercultural training. Cariad specialises in training for puppetry performance and in directing for puppet theatre; in the use of objects and puppets within healthcare and applied theatre settings and in puppetry in relation to identity. She also works as a puppetry performer and is currently developing a cross-disciplinary project on puppetry, poetry, loss and memory with a poet. As a puppet theatre director, she has recently worked for Med Theatre and the Northcott Theatre in the UK. She frequently runs training workshops in the UK and overseas, most recently in China, Chile and Spain.

Cariad Astles (Royaume-Uni): Elle est professeur en titre en licence de Pratique théâtrale (Marionnette: conception, construction et spectacle) à Speech and Drama School de Londres, (<http://www.cssd.ac.uk/staff/cariad-astles-ba-ma>). Elle est également lectrice dans la Section Théâtre de l'Université d'Exeter, au Royaume-Uni. Elle est directrice du groupe de recherche CROPP (Centre de recherche sur les marionnettes et les objets en performance) et présidente de la Commission Recherche de l'UNIMA. Elle collabore également avec le groupe catalan Irenia Jocs de Pau, dont elle fait partie, et qui organise des ateliers de formation dans différentes formes d'art vers une culture de la paix et une identité interculturelle (www.irenia.net). Irenia a reçu en 2012 le Prix de l'innovation interculturelle des Nations Unies pour son travail de formation. Cariad Astles est spécialisée dans différents domaines: formation à la création et à la mise en scène en théâtre de marionnettes, à l'utilisation des objets et des marionnettes dans le domaine de la thérapie et du théâtre appliqués, de l'apport des marionnettes dans les questions d'identité. Elle travaille également comme interprète marionnettiste et développe actuellement un projet interdisciplinaire sur les marionnettes, la poésie, la perte et la mémoire en collaboration avec un poète. En tant que metteur en scène de théâtre de marionnettes, elle a récemment travaillé pour Med Theatre et Northcott Theatre au Royaume-Uni. Elle organise souvent des ateliers de formation au Royaume-Uni et à l'étranger, récemment en Chine, au Chili et en Espagne.

Disciplinaire *versus* interdisciplinaire

de *Fabrizio Montecchi*

Je voudrais commencer mon intervention en vous montrant toute une série d'images de quelques-uns de mes spectacles réalisés ces dernières années. Je pense que cela pourra vous être utile pour mieux comprendre mon point de vue.

(*Sequenza Power Point*)

On me répète toujours plus souvent à propos de ces réalisations et à propos de certains autres de mes spectacles que « ce n'est pas qu'un théâtre d'ombres ». Certains arrivent même à dire qu'ils « sont une fusion de langages et qu'ils vont au-delà du théâtre d'ombres » ou encore que « c'est restrictif de les définir théâtre d'ombres ». Une personne, encore plus extrémiste, a même soutenu qu'il "n'est plus possible de parler de théâtre d'ombres".

Ces appréciations peuvent être considérées comme flatteuses mais, du point de vue d'un *ombriste* – comme moi par exemple – elles peuvent être lus selon une perspective différente et contenir une critique profonde de mon travail. En effet, ces jugements semblent affirmer que le théâtre d'ombres se modernise "en devenant interdisciplinaire", en s'appuyant, ou on pourrait même dire - en recourant - au secours d'autres disciplines. De cette façon, il va au-delà de lui-même il n'est alors plus "seulement" théâtre d'ombres: « Comme il est *beau* ce théâtre d'ombres, parce qu'il n'est plus théâtre d'ombres! » Ceci fera probablement plaisir à certains d'entre vous, mais certainement pas à moi.

Je défends toujours, et fermement, l'idée que ce que je fais est du théâtre d'ombres. Contre tout et contre tous. Non par esprit de contradiction mais par conviction profonde. Je suis tout à fait conscient que certaines de mes expériences dramaturgiques et linguistiques ont produit des œuvres qui ne répondent pas toujours à cette conviction, mais c'est seulement parce que volontairement, et dans certains cas involontairement, j'ai dérivé, j'ai empiété, sur d'autres territoires. Je suis irréductiblement convaincu que mon théâtre est, à part entière, un théâtre d'ombres et qu'il n'y a pas dans mon travail d'"interdisciplinarité" qui ne soit pas déjà contenue dans l'idée même du théâtre d'ombres.

C'est la raison pour laquelle, face aux affirmations dont je viens de parler, la question que je me pose est toujours la même: à partir de quelles théories arrive-t-on à affirmer "ce qui est" et "ce qui n'est plus", théâtre d'ombres? Un théâtre d'ombres, véritable fruit de notre culture, doit encore être entièrement codifié, nous ne sommes donc pas devant une forme fermée mais devant une forme ouverte, continuellement en transformation. D'où vient alors cette conviction que s'il n'y a en scène qu'un seul acteur ou qu'un seul danseur, on est "au-delà" du théâtre d'ombres ou, du moins, qu'on pénètre les territoires impurs et indéfinis de l'interdisciplinaire?

Ces préjugés sur le théâtre d'ombres ne se fondent-ils pas plutôt sur une connaissance sommaire des formes traditionnelles? Mais, combien d'entre nous connaissent vraiment les traditions du théâtre d'ombres au point de pouvoir formuler de tels jugements?

Regardez ces images (*slide Power Point*), elles se réfèrent au *Nang Yai*, une forme de théâtre d'ombres thaïlandais très particulière unique en son genre (elle est aussi présente au Cambodge). La source lumineuse est d'un seul côté du grand écran, l'action se déroule des deux côtés et les spectateurs sont placés tout autour. Il n'existe par conséquent pas de

véritable devant ni de véritable derrière, mais un espace unique utilisé de façons différentes. L'histoire est racontée par un narrateur qui n'est pas impliqué directement dans l'action, elle est jouée par des performers qui manipulent de grandes silhouettes fixes, qui représentent les personnages ou les situations de l'histoire, au rythme de la musique. L'originalité de cette forme de théâtre d'ombres est que les performers manipulent en dansant. Le geste chorégraphique, c'est à dire la posture qu'ils assument et les mouvements qu'ils font, codifiés dans chaque détail, est partie intégrante de la manipulation et, surtout, est une partie fondamentale de la narration.

Regardez maintenant cet autre exemple très intéressant du *Wayang Kulit* javanais. (*slide Power Point*). Au centre de l'espace scénique (pas derrière l'écran, comme nous pourrions le croire), le *dalang* célèbre l'événement, l'acteur-manipulateur agit tout seul. Les spectateurs sont assis tout autour inclinés vers l'avant, comme s'ils étaient aspirés dans une spirale dont le centre est le performer, la silhouette et l'ombre. L'énergie vitale du *dalang* est transmise au spectateur, plus ou moins filtrée par l'écran, à travers la récitation et la manipulation. La musique aussi participe au rite, elle le renforce même. Dans cette forme de théâtre d'ombres oriental comme dans beaucoup d'autres, l'écran est le lieu de rencontre entre celui qui interprète et celui qui assiste ; les ombres font partie de cette communion, elles ne sont pas tout.

Voilà maintenant une troisième image. (*slide Power Point*). Pour la commenter, je vais vous raconter une petite anecdote. De retour d'un Festival en Inde il y a quelques mois, Lucile (Bodson) m'a raconté avoir vécu une expérience extraordinaire lors d'un spectacle de théâtre d'ombres indien. Je ne me rappelle pas exactement ses mots mais le sens était la surprise et l'enchantedement que lui avait procuré la possibilité d'assister à un spectacle derrière l'écran, la musique captivante, l'énergie et la magnifique voix de la chanteuse – narratrice. A ma question "Et les ombres?", sa réponse a été "très statiques, elles n'étaient pas la chose plus importante."

Comprenez-moi bien. Ces quelques exemples prouvent que le théâtre d'ombres est bien plus qu'un spectacle sur un écran. C'est là où réside la leçon exemplaire de tout le théâtre d'ombres oriental: tout ce qui arrive non seulement "sur" mais aussi "autour de" l'écran est important, parce que tout est théâtre d'ombres.

C'est aussi à travers la chorégraphie mesurée des gestes et des postures que, conformément aux silhouettes et aux ombres, ils racontent une histoire; la souplesse des pieds des performers qui dansent, transmettent le caractère des personnages qu'ils manipulent et l'animation du *dalang animateur* qui souvent, grâce à la voix encore plus que grâce à la manipulation des silhouettes, fait vivent les ombres.

Le corps et la voix du performer, la musique, la lumière, la silhouette, et l'ombre, participent au spectacle de ces extraordinaires traditions millénaires. La synthèse est tellement réussie, tellement inscrite dans la même idée de théâtre, que souvent il est impossible de se rendre compte de leur grande richesse sémantique. Croyez-vous que, au moment de leur création, quelqu'un s'est préoccupé de leur valeur "interdisciplinaire"? Que quelqu'un s'est interrogé sur le concept d'interdisciplinarité?

Par conséquent, si l'interdisciplinarité, qui voudrait nous faire croire avoir inventé la contemporanéité, est présente dans mon travail, elle vient de la tradition et d'une hypothèse de théâtre d'ombres qui se veut combinaison de langages différents.

Un théâtre d'ombres "pures" n'a jamais existé et ne peut exister, si ce n'est peut être dans l'Achéron ou dans l'Enfer dantesque. Et si jamais on a pu croire à une chose pareille, c'est, paradoxalement, la contemporanéité qui se l'est inventée et nous l'a fait croire, ce ne sont certainement pas les traditions orientales millénaires.

Je pense que toutes les formes théâtrales le sont potentiellement, et l'histoire du théâtre nous l'enseigne. Le théâtre a toujours accueilli les langages émergents en les rendant, dans le temps, partie intégrante.

Mon travail n'est d'aucune façon la recherche d'un théâtre interdisciplinaire.

Mon travail n'est pas non plus une recherche qui tend à fondre différentes disciplines pour aller vers un "non théâtre d'ombres", un "au-delà du théâtre d'ombres", qui annule la particularité du genre. Au contraire.

Mon travail n'est que le besoin, que je ressens fortement, d'un théâtre d'ombres finalement inscrit et enraciné dans le présent. Un besoin, impérieux, d'adapter le théâtre d'ombres à la culture théâtrale occidentale, de traduire ces principes, fondement de cet art de la scène, sous les formes et les possibilités qui lui sont propres dans un aujourd'hui historique et géographique.

Je vous donne un exemple qui me semble tout à fait clair et qui concerne le manipulateur/animateur. Toutes les traditions tournent autour d'une idée de manipulateur/animateur différente. Du danseur thaïlandais (*slide Power Point*), au *dalang* indonésien (*slide Power Point*), en passant par l'acteur turc de *Karagöz* (*slide Power Point*), l'interprète est l'élément vital du théâtre d'ombre traditionnel. Et si l'interprète est le cœur du théâtre d'ombres traditionnel pourquoi ne peut-il pas l'être aussi du théâtre d'ombres contemporain?

Mais qui est le manipulateur/animateur du théâtre d'ombres contemporain? Quelles caractéristiques et quelles qualités doit-il avoir? Est-ce un acteur? Un mime? Un danseur? Un technicien? Est-il tout cela en même temps? Comme je ne peux pas répondre à cette question simplement par "notre" tradition - qui n'existe pas - je me sens dans l'obligation de le chercher. Et c'est à l'univers théâtral occidental que je m'adresse quand je cherche l'interprète qui correspond le mieux à mon idée de théâtre d'ombres.

Je pourrais vous donner des exemples comme ceux-ci pour tous les aspects qui font appel au théâtre d'ombres contemporain et à ma façon de le pratiquer, parce qu'il est une forme scénique, un croisement entre les arts visuels et les arts performants. Dans le théâtre d'ombres le corporel cohabite avec l'incorporel, le bidimensionnel avec le tridimensionnel, l'humain avec l'inhumain. C'est la raison pour laquelle je peux puiser dans le théâtre d'acteur aussi bien que dans le cinéma, la danse ou le média.

Il est évident que cette faculté du théâtre d'ombres à accueillir d'autres disciplines contient aussi des risques et peut porter à de dangereux échecs si l'on vise simplement à assembler différents langages mais elle a des effets très positifs si nous la transformons en pulsion et en curiosité, permettant de connaître ces disciplines, de les rechercher, de les accepter, et éventuellement de les faire devenir les nôtres, des principes et des techniques.

Les résultats les plus importants que j'ai obtenus ces dernières années, sont les spectacles dans lesquels je suis arrivé à atteindre une bonne synthèse, la fusion organisée de ces disciplines, et à préfigurer une idée de théâtre d'ombres (remarquez que j'ai utilisé le terme "préfigurer" et non "réaliser") faisant partie à cent pour cent de notre culture théâtrale. Mais les expériences les moins réussies, là où un indubitable décalage entre les langages a créé une plus grande impression d'interdisciplinarité, m'ont toutefois aidé à comprendre, à corriger et à préciser mon parcours. Habiter la ligne de démarcation de ma discipline, en côtoyer les limites, est une façon de mieux la connaître, parce que c'est là où je trouve une plus grande richesse de langues et de cultures. La frontière n'est pas un lieu de limite ni de fermeture mais un lieu de perméabilité et de dialogue; un lieu où l'échange est le plus profitable et où il est possible de saisir les différences et les affinités entre les langages.

Mes débordements sont donc à l'ordre du jour, mais ils ne sont pas des invasions dans un but de conquêtes, une façon de m'établir dans de nouveaux territoires ou de pousser le théâtre d'ombres vers un "ailleurs". Ils me sont simplement nécessaires pour enrichir ma langue, apprendre de nouvelles grammaires et étendre mon vocabulaire afin d'arriver à une forme de théâtre d'ombres qui, par mérite et sans aucun complexe d'infériorité, peut revendiquer le droit de faire partie des arts de la scène contemporaine.

Je reconnais que mon travail peut contenir des éléments d'"interdisciplinarité" mais mon objectif est, comme vous l'avez bien compris, plutôt le contraire. Mon objectif est celui d'arriver à une "disciplinarité", qui s'imprègne de tous ces apports sous une forme que j'appelle, et veux continuer à appeler, théâtre d'ombres.

C'est évidemment cette idée de théâtre d'ombres comme "lieu par excellence de rencontre des disciplines" que je cherche à enseigner. Je suis convaincu que certains stages, plus encore que mes spectacles, sont les instruments les plus fructueux pour transmettre ces idées et en favoriser l'enracinement. Ce n'est que par la multiplication d'expériences allant dans cette direction que je peux espérer trouver une codification et dans le futur, aboutir à la naissance d'un véritable théâtre d'ombres occidental.

Je rêve que dans vingt ou trente ans, après avoir vu un spectacle comme ceux que vous avez vus, personne ne dise: "ce n'est plus le théâtre d'ombres!".

Merci.

Disciplinary versus interdisciplinary

By Fabrizio Montecchi

I would like to begin my remarks by showing you a whole series of images of some of my shows made in recent years. I think that may help you to better understand my point of view.

(Power Point)

I am told more and more often about these productions and about some of my other shows that "they are not just shadow theater." Some even say that "they are a fusion of languages" and that "they go beyond shadow theatre" or that "it is restrictive to define them as shadow theatre". A person, even more extreme, argued that "it is no longer possible to speak of shadow theater"

These assessments can be considered flattering, but from the point of view of a shadow player - like me, for example - they can be read from a different perspective and contain a deep critique of my work. Indeed, these judgments seem to assert that the shadow theater is modernizing "by becoming interdisciplinary", relying, or one might even say - resorting - to the help of other disciplines. In this way, it goes beyond itself and is no longer "only" shadow theatre: "How beautiful this shadow theater is, because it is no longer shadow theater!" This will probably please some of you, but certainly not to me.

I always and firmly defend the idea that what I do is shadow theater. Against everything and against all. Not by a spirit of contradiction but by profound conviction. I am fully aware that some of my dramaturgical and linguistic experiences have produced works that did not always respond to this belief, but it is only because voluntarily, and in some cases involuntarily, I have derived in other territories. I am irreducibly convinced that my theater is, in its own right, a shadow theater and that there is no "interdisciplinarity" in my work which is not already contained in the very idea of shadow theater.

This is why, in the face of the assertions I have just mentioned, the question that I ask myself is always the same: from what theories are we able to assert "what is" and "what is no more", shadow theater? A shadow theatre, the true fruit of our culture, must still be entirely codified, so we are not before a closed form but in the face of an open, continually transforming form. Where from comes this conviction that if there is an actor or a dancer on stage, one is "beyond" the shadow theater or, at least, one enters the impure and indefinite territories of the interdisciplinary? Aren't these prejudices about shadow theater based on a poor knowledge of its traditional forms? But how many of us really know the traditions of shadow theater to the point of making such judgments?

Power point

Look at these pictures (slide Power Point), they refer to the Nang Yai, a unique form of Thai shadow theater of its kind (it is also present in Cambodia). The light source is on one side of the big screen, the action takes place on both sides and the spectators are placed all around. There is therefore no real front or true behind, but a unique space used in different ways. The story is narrated by a narrator, who is not directly involved in the action, but it is played by performers who manipulate large fixed silhouettes, representing the characters or situations of the story to the rhythm of music. The originality of this form of shadow theater

is that the performers manipulate while dancing. The choreographic gesture, the posture they assume and the movements they make, codified in every detail, are an integral part of the manipulation and, above all, a fundamental part of the narrative.

Power point

Now look at this other very interesting example of the Javanese Wayang Kulit. ([Slide Power Point](#)). In the center of the stage space (not behind the screen, as we might believe), the dalang celebrates the event, the actor-manipulator acts alone. The spectators sit all around inclined forward, as if sucked into a spiral whose center is the performer, the silhouette and the shadow. The vital energy of the dalang is transmitted to the viewer, more or less filtered by the screen, through recitation and manipulation. The music also participates in the rite, it even strengthens it. In this form of oriental shadow theater, as in many others, the screen is the meeting place between the interpreter and the spectator. The shadows are part of this communion, they are not everything.

Power Point

Here is a third image. ([Slide Power Point](#)). To comment, I will tell you a little anecdote. Returning from a festival in India a few months ago, Lucile (Bodson) told me that she had an extraordinary experience during a show of Indian shadow theater. I can not remember her words exactly, but the meaning was the surprise and enchantment of the opportunity to attend a show behind the screen, the captivating music, the energy and the beautiful voice of the singer - narrator. To my question "And the shadows?" her response was "very static, they were not the most important thing."

Understand me well. These few examples prove that shadow theater is much more than a show on a screen. This is where the exemplary lesson of the whole Eastern shadow theater resides: everything that happens not only "on" but also "around the screen" is important, because everything is shadowy.

It is also through the measured choreography of the gestures and postures that, according to silhouettes and shadows, they tell a story. The flexibility of the feet of the performers who dance, transmits the character of the silhouettes they manipulate and the dalang, often, thanks to his voice even more than to his manipulating the silhouettes, makes the shadows live.

The body and voice of the performer, the music, the light, the silhouette, and the shadow participate in the spectacle of this extraordinary millennial tradition. The synthesis is so successful, so inscribed in the same theatrical idea, that often it is impossible to realize their great semantic richness. Do you think that, at the time of their creation, someone was concerned about their "interdisciplinary" value? That someone has questioned the concept of interdisciplinarity?

Consequently, if interdisciplinarity, which would make us believe that we have invented contemporaneity, is present in my work, it comes from the tradition and from a hypothesis of the shadow theater, which is a combination of different performing languages.

A theater of "pure" shadows has never existed and cannot exist, except perhaps in Acheron or the Dantesque Hell. And if paradoxically, such a thing has been ever believed, it is the contemporaneity that invented it and made us believe it; it is certainly not the millennial Eastern traditions.

I think that all theatrical forms are potentially interdisciplinary, and theater history teaches us that. The theater has always welcomed emerging languages by making them, in time, an integral part. My work is in no way the search for an interdisciplinary theater.

My work is not a research that tends to melt different disciplines into a "non shadow theater", a "beyond the shadow theater", which cancels out the peculiarity of the genre. On the contrary!

My work is only the need, which I strongly feel, of a shadow theater finally inscribed and rooted in the present. An imperative need to adapt shadow theatre to western theatrical culture, to translate these principles, the foundation of this stage art, in the forms and possibilities that are peculiar to it in a historical and geographical context of today .

I give you an example that seems to me quite clear and that concerns the manipulator / facilitator. All traditions revolve around a different manipulator / animator idea.

Power Point

From the Thai dancer to the Indonesian dalang ([slide Power Point](#)), to the Karagöz actor ([slide Power Point](#)), the performer is the vital element of the traditional shadow theater. And if the performer is the heart of the traditional shadow theater, why can't he also be in the contemporary shadow theater?

But who is the manipulator / animator of contemporary shadow theater? What characteristics and qualities should he have? Is he/she an actor? A mime? A dancer? A technician? Is he all at the same time? As I cannot answer this question simply through "our" tradition - which does not exist - I feel compelled to seek it. And it is to the Western theatrical world that I address myself when I seek the interpreter, who best corresponds to my idea of the shadow theater.

I could give examples such as these for all aspects of contemporary shadow theater and how I practice it, because it is a stage form, a cross between the visual arts and the performing arts. In the shadow theater the corporeal cohabits with the incorporeal, the two-dimensional with the three-dimensional, the human with the inhuman. That is why I can draw on theater as well as on cinema, dance or the media.

It is obvious that this faculty of shadow theater to accommodate/integrate other disciplines also contains risks and can lead to dangerous failures if we aim simply to assemble different languages but it has very positive effects if we transform it into drive and curiosity, making it possible to know these disciplines, to seek them, to accept them, and eventually to make them become our principles and techniques.

The most important results I have obtained in recent years are the shows in which I have succeeded in achieving a good synthesis, the organized fusion of these disciplines, and prefiguring an idea of shadow theater (note that I ' Used the term "prefigure" and not "realize") being one hundred percent of our theatrical culture. But the less successful experiences, where an undoubted lag between the languages created a greater impression of interdisciplinarity, helped me to understand, to correct and to specify my course. To inhabit the line of demarcation of my discipline, to go alongside the limits, is a way of better knowing it, because that is where I find a greater richness of languages and cultures. The frontier is not a place of limit or of closure but a place of permeability and dialogue; A place,

where exchange is most profitable and where it is possible to grasp the differences and affinities between languages.

My excesses are therefore the order of the day, but they are not invasions for the purpose of conquests, a way of establishing myself in new territories or pushing the shadow theater towards a "elsewhere". They are simply necessary for me to enrich my language, to learn new grammar and to extend my vocabulary in order to arrive at a form of shadow theater, which, by merit and without any inferiority complex, can claim the right to be part of the arts of the contemporary scene.

I recognize that my work may contains elements of "interdisciplinarity" but my objective is, as you have understood, rather the opposite. My goal is to arrive at a "disciplinarity", which is impregnated with all these contributions in a form I call, and want to continue to call, shadow theater.

It is obviously this idea of shadow theater as a "meeting place for disciplines" that I am trying to teach. I am convinced that some courses, even more so than my performances, are the most fruitful means of conveying these ideas and encouraging them to take root. It is only through the multiplication of experiments in this direction that I can hope to find a codification and in the future lead to the birth of a real theater of western shadows.

I dream that in twenty or thirty years, after having seen a spectacle like those you have seen, no one says: "It is no longer shadow theater!".

Thank you.

Disciplinary versus interdisciplinary

By Fabrizio Montecchi

The Puppetry Arts as Interdisciplinary Arts: The Necessity for Revising Methods (By Emphasis on relation between Puppetry Arts and Visual Arts)

Shiva Massoudi

Introduction

Today the border between different kinds of Art was disappeared then we can see the signs of visual Arts in Performing Arts. As we know there are so many examples of using photography or painting in Theatre. Also nowadays there are some kinds of interdisciplinary kind of Arts which are a combination of different kind of Arts and sometimes were named Conceptual Arts, Installation, **Interactive** and...

In historical research, the relation of visual Arts with Performing Arts are began by Surrealism and Futurism Movement in which there were some performances with Actor, object, Mask, Figure and... Now we can call them some kind of Modern Puppet but at that time they were some kind of performances which had the Signs of both visual Arts and performing Arts. They were the first steps in combining visual Art and Performing Art which open new views for Puppet Theatre and theatre.

Puppet

The puppet creates for special goals and the process of its creating certainly enters to Visual Arts realm. From designing to painting and making final figure, creating puppet resembles to visual artistic work which proceed with aesthetic views. Creating puppet is like a combination of different kind of visual Arts which is started with Designing and ended with making sculpture.

In Visual Art works like Painting, Graphic design or sculpture, just show the artistic views (goals) of its creator but puppet must supply special goals. As the puppet uses as a character in a play, the characteristic of its figure must be based on the analysis the play and aesthetic criterions. The puppet character like an actor has special view, believe and emotions and in processing of plays maybe change or improve. Making a puppet character needs complete knowledge and dominance on different kinds, styles and methods of visual Arts. If a visual artist is specialized in one kind of visual Art (like Painting), a Puppet Maker must specialized in different kinds of visual Arts. Also the puppet Maker Artist must have additional knowledge for creating movement for puppet, as the most important element in Puppet is animating which says how a puppet moves. Designing movement for puppet needs accurate knowledge about anatomy and the methods of articulating. These various skills and witting (information) makes Puppet maker like an interdisciplinary artist.

Theatre

Visual Aspect of theatre was mattered with artistic movement of the beginning of 20 century like Surrealism when visual Artists like painters

enters performing arts and created some kind of performances a combination of performing Art and Visual Art. These performances certainly had influence on Theatre Artists and they noticed on visual aspect of theatre more than before. It seems before 20 century scene design was the only visual aspect of a theatre performance, but after these movement gradually was emphasized on visual aspect of theatre and sometimes designing the composition of theatre is based on visual Art foundations.

In last 50 years, there are theatre director who had visual Art background like Kantor who was a painter or Wilson who is an architecture and also in our country there are some theatre Artist who were originate from Visual Art and have been known as interdisciplinary Artists.

Beside, different kinds of technical tools were added to theatre stage facilities which have increased the visual aspects of Theatre. By Using projection images, photography, painting, video and cinema can be merged with theatre then for a contemporary theatre director having information about visual Arts is as important as performing Arts.

Also new discourse and ideas about theatre assume it as a kind of architecture because it is a combination of scene design , light and sound, in which the artist create a living architecture with People(actors), movement and sense. With these new theories and facilities it seems theatre has found more than before visual dimension.

Puppet Theatre

Beside making puppet as visual aspect of Puppet Theatre performances. Today the improving kinds of puppets and scene designing have been created new kind of Puppetry performance. Maybe they can be categorized in two kinds: Puppet Theatre based on Dramatic Text and Puppet performance based on an idea and image.

In the first kind everything are made ready for presentation a text (play). Although the visual value of puppet and scene is important in this kind but finally they are as instruments for better presentation of dramatic text. But in second kind everything starts with image. There is no text instead it is an idea or situation which is supposed to transfer to Puppet performance by use of making image. In the process of creating of performance, The Artists try to show that Idea or situation by making images with Puppets or figures. Then in This kind knowing the laws of Image for better composition is necessary. Also sometimes the composition of the images which has been seen before as a kind of visual Art can help in image making. Thus moreover one knows works of visual Art ,He(she) has more visual experiences for designing image composition.

As well as shadow theatre is a kind of puppet Theatre which is 2dimentional and related with making image. The images which are

made in shadow play if are influenced by visual Art basis, undoubtedly The shadow images will be more effective.

And also it must mentioned that in new methods in photos or videos projection knowing image is a necessity and so important. In this method awareness of the characteristic of image and how combine with puppet or actor needs more information about image.

Consequently a Puppet Theatre Artist must knows image and its characteristic, have a good reserved of works of visual Art like painting and photography and have complete information about image analysis. In this case he(she) can use image accurately in puppetry plays.

Visual Arts Training for Puppetry Artists:

Considered with what is said before, it is clear that puppet Theatre is related to image and Visual Art. As sometimes it is said that Puppetry has image language. Then obviously this language must be learned by Puppetry Students. It can be divided in 3 processes during their study:

- Making image memory
- Realizing Image
- Learning Image Language

Beside learning how to design a Puppet, A puppet Theatre student must run these 3 process by which he (she) can use and make image accurately and artily.

Making image memory

Today because of juxtaposition of different kinds of Art, any Art trainer must access a vast (huge) memory of Artistic works which help him (her) in artistic creation. For Puppetry Trainer or Puppet Theatre student image memory is important. For using or making image at first it must be produced numerous image patterns in student's mind. This memory just saved in mind by repeatedly seeing. Then in this process the images like paintings and photos are seen. Some sessions images research by chronological order considering by social situation or artistic movement. Some other sessions images researched by specific subject or theme. In the end of this step(process) each student select 10 image base on a play or a theme and analyzes the relation between them.

Realizing Image

In this process the student must learn how can realizing an image which has 2 dimention (level): shape and meaning. In shape researching some elements like line, color, texture, light and composition are studied. Then the student can analysis the elements of the shape of an image.

The second level is perception the meaning of an image and what is the themes or ideas transfer to audiences by an image? For improving this skill in a team work each student must tell a word, a sentence and a story about an image which is different from other students choices. At the end there are a collection of words, sentences and stories which can shows different meanings are transferred from one image. Also every image can be researched from social or aesthetic view which can be show different themes and subjects. At the end each student write a story based on 5 -10 images which he/she select.

The language of image

After passing two previous processes, now the student can use the language of image. As we know puppet theatre mostly make by image than dialogue then knowing (recognizing) image help puppetry artist to make image for his/her puppet theatre better and easier. The student by last experiences with image learns how to find the language of image which is applied for making image (by actor, puppet, object,...) and using image(as puppet, background, scene design and...).by image language the artist can transfer some signs to audience which are understand as some meaning. Although image language is related to semiotic science then in each culture these signs may be have different meaning.

Moreover an artist sees images, knows image and its laws and indication she/he can better making image in puppet theatre or using image as an element in puppet theatre. All of these skills gradually lead to image language which is so fundamental for puppetry Artist as it is a field between performing Art and visual Art.

In the end each student can do one of these experiences with image:

Making some images by puppet object,,, for a theme or a play.

Using image as a puppet or part of the puppet, as background which can be combine with puppet or projecting image on body of actor, puppet or object.

Making 2 dimensional images to 3 dimensional in scene by use of puppet object and actor and....

Adapting a puppet performance from one image or a group of images by changing the measure, proportion and dimension of image elements by which new meaning or idea can be define from that image.

Obviously the importance of image in making puppet theatre

(performance), emphasis on adding or revising some course related to image language skill. As in our time interdisciplinary atmosphere is dominant on any kind of Art, then we must notice about its necessities and requirements. On the other hand Puppet Theatre essentially have creative methods and styles which by

interdisciplinary view will be so widespread. Using image can be known as interdisciplinary between Puppet theatre and photography or painting or video and open new realm(window) to puppetry Arts.

Shiva Massoudi (Iran):

B.A of Puppet Theatre, M.A of Animation, Ph.D in Theater, Member of the Faculty of Performing Art and Music, University of Tehran since 2004. Manager of the M.A in Puppet Theatre in the University of Tehran. Teaching courses: Writing for Puppet Theatre, Directing Puppet Theatre, Dramaturgy for Puppet theatre, and Mythology. Theatre Directing: "Black Bird Story", "The Cats of Gray City", "The Crow", "Black Marbles Game", "Tehran Go Seek", "The Other Face of the Orestia - Romeo & Juliet", "Where is Here?", "The Responsibility of Shattering the Complete Silence".

Writing some essays like: "Religious Roots of the Puppet", "Puppet from Rites Industry", "The Juxtaposition of Imaginary and Reality in Puppet Theatre", "Kheime-Shab Bazi: Iranian Traditional Marionette Theatre" (for the Journal Theatre of Asia), "The Clown Genealogy in Iranian Theatre" and other works. Published books: "The Introduction of Fantasy", "The Workbook of Clown". Lectures: about the Iranian Puppet Theater from different aspects in Germany, the Czech Republic, Poland, and Denmark.

TRAINING IN PUPPETRY AT HOME AND ABROAD

ANA CRANCIUN – LAMBRU

[Ana Cranciu Lambru TRA#3222D0](#)

Ana Crăciun-Lambru (Romania):

Is a Romanian Puppeteer, Actress and Director. In Romania, she worked as a freelance puppeteer and actress since 2007. Her work included Commedia dell'Arte and Puppet Theatre Performances. She collaborated with dancers from the *National Bucharest Opera* in various contemporary dance productions. In 2013, she participated with her company, *Uninvented Theatre*, in the television contest *Romania's Got Talent* and brought new ideas to the local puppetry scene.

In the United States Ana performed in *Goblin Market* (Connecticut Repertory Theatre) and in the *The Puppetmaster of Lodz* (UConn Dramatic Arts Department). Other credits include: shadow master for *Band of the Black Hand* (CRT), puppeteer for *L'enfant et les sortilèges*, *Noah's Ark*, and *Hansel and Gretel* (UConn Opera), dancer and puppeteer for *Gladys-A life of confinement* (Ballard Theatre) and creator - performer for her Master of Fine Arts production *Dust* (CRT). Ana has a Bachelor of the Arts in Puppetry from the *I.L. Caragiale Academy of Theatrical Arts and Cinematography* in Bucharest, Romania. In 2016 she earned her Master of Fine Arts degree in the *Puppet Arts Program* at the *University of Connecticut* through a Fulbright Scholarship.

Ana Crăciun-Lambru (Roumanie) : est une marionnettiste roumaine, actrice et metteur en scène. En Roumanie, elle a travaillé comme marionnettiste et actrice indépendante depuis 2007. Elle a pratiqué la commedia dell'Arte et le théâtre de marionnettes ; elle a également collaboré avec des danseurs de l'Opera Nationale de Bucarest dans diverses productions de danse contemporaine. En 2013, elle a participé avec sa compagnie, Uninvented Theatre, à la manifestation Romania's Got Talent et a apporté de nouvelles idées sur la scène de marionnettes locales. Aux États-Unis, Ana Craciun-Lambru a joué dans Goblin Market (Connecticut Repertory Theatre) et dans le Maître de marionnettes de Lodz (UConn Dramatic Arts Department). Elle a également pratiqué le théâtre d'ombres pour Band of the black hand (CRT), la marionnette dans L'enfant et les sortilèges, Noah's Ark et Hansel et Gretel (UConn Opera). Elle a été danseuse et marionnettiste pour Gladys-A Life of Confinement (Ballard Theatre) et à la fois créatrice et interprète pour son Master of Fine Arts Dust Project (CRT). Elle est diplômée du Puppetry du I.L. Caragiale Academy of Arts and Cinematography à Bucarest, Roumanie. En 2016, elle a obtenu, grâce à une bourse Fulbright, un Master domaine Beaux arts dans le cursus Arts de la marionnette à l'Université du Connecticut

Training in Puppetry in Turkey

Isinsu Ersan*

Today if one wants to learn about puppetry in Turkey, there are three options. Puppetry can be taught in workshops or through classes offered by universities or from a puppeteer via master apprentice model.

Workshops

There are many puppet workshops for children all around the country yet for professional training there are few workshops which are given by puppeteers or puppet designers. There are a few competent ones.

Caglayan Sevincer is an İstanbul based puppeteer. He lived in US for around 10 years. Worked with David Syrotiak from National Marionette Theater and Eric Bass from Sandglass Theater. He is now the organizer of Buyuk Cekmece Puppet Festival and he has his own theater. He gives workshops for children and adults. But most importantly he trains artists or enthusiasts who want to become puppeteers. His workshops contain also manipulation techniques and staging which is not very common for many workshops. He currently trains new puppeteers oAntalya Municipality's Puppet Theater.

Candan Seda Balaban is a costume and puppet designer. She works with state theater as well as private theaters. She won 4 awards for her designs with the performance named Surname 2010 of which she designed the puppets and masks as well. She lives in İstanbul and gives puppet making workshops for professionals.

Asuman Subay was trained as a set and costume designer. She started to design puppets later in her professional life. She has worked in TV and theater projects. She runs workshops for everyone who ever wants to learn how to make puppets.

Ahsap Cerceve Puppet Theater is also based in İstanbul. Have puppet performances also teaches puppetry.

All these people and puppet companies stand out amongst others because they contribute training future puppeteers by guiding them in a professional manner.

Academics

When it comes to academic education, unfortunately, in Turkey there is not a full functioning puppetry program in universities. But some scenography departments have puppet classes.

In Mimar Sinan University's Stage Decors and Costume Department, Puppetry is a sub division. The students are allowed to choose three classes (Materials, Painting Techniques and Puppet and Shadow Play Design) within a four year program with the core courses of stage decors and costume department. Courses are mainly on design and puppet construction.

Dokuz Eylul University has a variety of puppetry courses (History of Puppet Theatre, Movement for Puppetry, Shadow Play and Puppet Techniques, Puppet Building Techniques, Materials and Coloring for Puppetry) not only for theater students but also for students of other departments in Fine Arts Faculty. Animation, Textile Design and Sculpture students are especially interested in these classes. Department doesn't offer a degree for puppetry yet, but some of the graduates who work freelance, professionally design puppets.

Eskisehir Anadolu University's Department of Performing Arts has recently opened Puppet and Shadow Play Program but hasn't started recruiting students.

Apprenticeship

Another way of having trained in puppetry in Turkey is being an apprentice. For traditional puppets such as hand puppet **Ibis** (Ibish) and shadow puppet **Karagoz**, master apprentice model has always been the teaching method and it still is. Especially for Karagoz it takes years of practice for an apprentice to get the approval of his master to leave the practice. Since 16th century puppeteers and naturally their apprentices were only men.

In Turkish republic after women gained equal rights with men. Some masters have their wives not exactly as apprentices but as assistants. Merve Ilken is the first woman apprentice who is about to prove her mastery in Karagoz. She works with Karagoz master Suat Veral in İstanbul. We hope to see more woman Karagoz master examples like her in the future.

Festivals

Festivals do not particularly contribute training in puppetry but they are indeed a source of inspiration for future puppeteers in Turkey to start their own puppet companies as well. There are 4 major puppet festivals in Turkey. All these festivals welcome puppeteers from all around the World.

Istanbul International Puppet Festival will celebrate its 20th anniversary this year. This festival is the oldest international puppet festival in turkey.

International Bursa Karagoz, Puppet and Shadow Theater Festival is symbolically important. Because Bursa is considered to be the birthplace of two stonemasons who inspired Turkish Shadow Play's main characters Karagoz and Hacivat.

In terms of variety of participant groups and quantity of shows Izmir International Puppet Days is actually a more extensive festival compared to others. It contains international exhibitions, workshops given by famous puppeteers, panels and symposiums on puppetry almost every year. A project takes place in İzmir as one of the festival activities that worth mentioning. And it is the puppet theater contest for elementary school students and middle schoolers. We had the 8th one in 2017. volunteered schools participate the contest. Each year there are 20-22 schools. Each school put preferably an art teacher in charge. Teachers supposed to follow a five weekend workshop period. They are taught about basics of puppet construction, dramaturgy, directing, and manipulation. The workshop givers are Bulgarian and Turkish professionals. It is called a contest but there is no 1st place but variety of awards. Through this experience children get to experience working together, learn about puppetry and theater in general. So hopefully we are to educate future puppeteers, theater artists if not future audience.

International Children and Youth Theater Festivals in many cities are also worth mentioning. They are not puppet festivals but they include puppet shows to their programs which I believe helps building popularity of puppet theater.

All the festivals above definitely contribute acknowledge public on modern puppet theater. Also through the workshops that have been held during these festivals help more and more people to experience the essence of puppetry.

Isinsu Ersan is a puppet, costume and set designer for theater. She holds a BA in Sociology as well as in Stage Design and an MA in Theater from Dokuz Eylul University's Department of Performing Arts in Izmir, Turkey. She made her PhD research upon puppet theater in University of Connecticut's Puppet Arts Program with the Fulbright award. She is currently a PhD student in Dokuz Eylul University in Izmir, Turkey where she works as a Research Assistant. Additionally, she has been working in puppet festival named "Izmir International Puppet Days" since 2010 as workshop coordinator.

Isinsu Ersan est une scénographe et créatrice de marionnettes et de costumes. Elle détient un baccalauréat en sociologie, un autre en scénographie et une maîtrise en Théâtre du Département de Performings Arts de l'Université de Dokuz Eylul, d'Izmir, en Turquie. Sa recherche doctorale porte sur le théâtre de marionnettes au Puppetry's Art Program de l'Université du Connecticut et lui vaut le prix Fulbright. Étudiante au doctorat à l'Université de Dokuz Eylul, elle y travaille en tant qu'assistante de recherche. Elle oeuvre également en tant que coordonatrice des stages, au Festival "Izmir Puppet Days" depuis 2010.

Les systèmes de formation et leurs approches pédagogiques pour répondre aux besoins des élèves-marionnettistes en France.

Dès les années 40, la formation avait été repérée par les marionnettistes professionnels comme un facteur essentiel du développement de cet art. A cette époque, la transmission se passe en interne au sein des compagnies.

La création de l’Institut International de la Marionnette (1981) et de l’Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (1987), sous la direction de Margareta NICULESCU, à Charleville-Mézières, ont permis de répondre aux besoins d’artistes en demande d’horizons nouveaux.

Aujourd’hui, devant le très grand essor des arts de la marionnette, de l’image, de l’objet et des formes animées dans notre pays, des filières de formation nouvelles ont fait leur apparition.

L’Ecole Nationale supérieure des arts de la marionnette à Charleville Mézières (ESNAM)⁴

Sur le plan pédagogique, et de façon novatrice au moment de la création de cette école, la formation a été placée dès son origine sous le signe de l’interdisciplinarité et de l’ouverture aux autres arts du spectacle.

L’apprentissage de la construction en parallèle de l’apprentissage du plateau est un principe fondamental dans la formation initiale de l’Ecole Nationale Supérieure de la Marionnette (ESNAM).

En complément des disciplines de base (jeu dramatique, manipulation, construction, travail du corps et de la voix), des interventions de grands maîtres permettent aux élèves d’approcher des univers multiples.

La confrontation avec des artistes tout au long de la formation, alternant avec des enseignements fondamentaux, a inscrit une pédagogie de projet au cœur de cette formation qui a, en 30 ans, profondément nourri et modelé le paysage artistique du secteur.

Ce modèle de formation avec l’intervention à l’école d’artistes qui partagent leur temps entre enseignement et création, l’alternance de projets collectifs et de projets personnels des élèves, ce va et vient entre disciplines fondamentales et mise en œuvre artistique au plateau imprègnent désormais l’ensemble de la formation en France.

Par ailleurs, la **réaffirmation d’un marionnettiste-acteur** a été formulée à l’occasion du travail de réflexion mené à partir de 2012 pour la constitution du DNSP (2016), nouveau diplôme national professionnel en 2016 (niveau Licence ou Bachelor). Il se double par ailleurs d’une équivalence avec une Licence en Arts du Spectacle délivrée par l’Université et 3000m² de nouveaux locaux assurent désormais l’engagement d’une promotion tous les deux ans viennent définitivement conforter une formation initiale de haut niveau.

Cette formation demande cependant une disponibilité de 3 années plutôt réservée à des élèves dont la moyenne d’âge est de 22 ans et qui ne peut être accessible à tous. Elle est souvent décrite comme une « voie royale » pour entrer dans le métier d’acteur-marionnettiste.

Environ 145 diplômés sont sortis de cette Ecole Supérieure, où les études sont gratuites et qui engage depuis 2016 une promotion tous les deux ans dont 1/3 sont étrangers.

⁴ L’ESNAM a été créée au sein de l’Institut International de la Marionnette par Margareta NICULESCU en 1987. www.marionnette.com Onglet Esnam

Elle permet la rencontre avec un enseignement de très haut niveau, relativement diversifié. Mais elle ne peut à elle seule répondre à toutes les demandes de formation. D'autres espaces de formation se sont donc constitués depuis une vingtaine d'années et sont aujourd'hui identifiés pour répondre à des besoins aujourd'hui plus importants...

- **Un cursus spécialisé délivré par certains conservatoires**

En France, les conservatoires sont de différents niveaux administratifs (national, régional, départemental ou municipal) et accueillent généralement enfants et jeunes gens pour des formations en théâtre, en musique et en danse.

Certains conservatoires permettent des cursus spécifiques dits « pré-professionnels » et qui préparent entre autres aux concours des Ecoles Supérieures.

Pour certains élèves, cette formation est non seulement une porte d'entrée mais devient, pour diverses raisons (contexte personnel comme l'âge, le manque de moyens financiers pour prendre en charge des études, travail salarié..., échec au concours de l'Esnam...) une voie de formation.

Actuellement deux conservatoires délivrent un cursus de formation spécifiquement dédié aux arts de la marionnette :

- depuis 2008, le **Conservatoire de Région d'Amiens**⁵, cursus qui va proposer à partir de la rentrée 17/18, un CEPIT. Il est dirigé sur le plan pédagogique par Sylvie Baillon (metteur en scène et directrice du Tas de Sable – Ches panse vertes)

C'est un diplôme reconnu par le Ministère de la culture, qui se déroule sur 2 ans (3 ans sur dérogation) qui comprend :

- Un enseignement théâtral dispensé par quatre professeurs permanents
- Un enseignement obligatoire de danse et de chant
- Trois stages artistiques par an, conduits par des metteurs en scène
- Un enseignement optionnel complémentaire
- Une réalisation jouée en public en fin d'année
- depuis 2013/14, le **Conservatoire Départemental de Clamart**⁶ en région parisienne, qui délivre un Diplôme d'Etudes Théâtrales, Diplôme d'établissement sous la direction pédagogique de Luc Laporte (marionnettiste et metteur en scène, directeur de la Compagnie Contre-Ciel), propose un 3ème cycle spécialisé à dominante « Marionnettes et théâtre d'objet », débouchant sur l'obtention du D.E.T. (Diplôme d'Études Théâtrales).
 - Le cycle spécialisé, pré-professionnel, constitue une étape vers la formation supérieure et offre la possibilité à un groupe d'une dizaine d'élèves d'enrichir leur formation initiale.
 - Le cursus, d'une durée de 2 ans, comporte un volume hebdomadaire d'un minimum de 16 heures et s'adresse à des élèves âgés de 17 à 27 ans, ayant accompli un 3ème cycle dans un conservatoire, ou attestant d'une formation équivalente (possibilités de dérogation).
- Marionnettes et théâtre d'objet – Interprétation théâtrale - Danse contemporaine - Culture théâtrale - Masque et corps en jeu - Coaching vocal
- Stages avec des professionnels

⁵ Site du Conservatoire sur www.amiens.fr, onglet Théâtre et Marionnettes

⁶ Site du Conservatoire sur www.clamart.fr Brochure Théâtre Cycle d'orientation professionnelle à télécharger

Par ailleurs, dans les autres conservatoires, on trouve de plus en plus souvent des cours d'initiation au théâtre de marionnette, envisagés comme une technique du jeu d'acteur et qui peuvent être une initiation engageant à aller vers une spécialisation ensuite.

- **Une double formation théorique et pratique en université**

Plusieurs départements universitaires proposent également dans le cadre de Licences (également Licence professionnelle) et Masters une double approche théorique et pratique qui peuvent être une voie d'accès pour s'orienter vers un cursus spécialisé.

On note depuis une dizaine d'années dans les CV des candidats à l'ESNAM de solides formations universitaires qui donnent aux élèves une bonne structuration et des connaissances théoriques.

- **Une formation professionnelle au Théâtre aux Mains Nues (Paris)⁷**

Le Théâtre aux Mains Nues, fondé par Alain Recoing, a créé dès 1997 une Ecole spécialisée. Tout d'abord installée dans une petite salle de travail, elle a pu trouver assez rapidement des espaces (salle de théâtre et ateliers) certes de dimensions modestes mais qui lui ont permis de développer une vraie formation professionnelle et de répondre aux demandes nombreuses qui ne peuvent être satisfaites par l'Ecole nationale supérieure. Elle a intégré cette année de nouveaux locaux avec un théâtre équipé de 50 places et les anciens locaux sont désormais entièrement destinés à la formation.

Elle propose par ailleurs une formation spécifique pour préparer le Concours de l'ESNAM. Plusieurs élèves ont également été admis à l'Ecole de Turku quant elle existait encore, et ces dernières années à l'Ecole de Stuttgart.

L'apprentissage de la gaine, selon l'approche personnelle du fondateur disparu fin 2013, est toujours considérée comme la colonne vertébrale de cet enseignement même si l'Ecole est ouverte aux autres techniques.

« Alain Recoing s'amusait à dire que la définition du marionnettiste pouvait tenir sur le revers d'un ticket de métro. Sans doute que le ticket de métro avait permis à son utilisateur d'en parcourir toutes les stations depuis longtemps. Les stations se nomment : Manipulation, Animation, Corps, Gestes, Voix, Dramaturgie, Outils, Tours de main, Matériaux, Modelage, Sculpture, Techniques du plateau ... et bien d'autres qui sont à découvrir dans les cursus du Théâtre aux Mains Nues. »

Pierre Blaise

Le Théâtre aux Mains Nues propose plusieurs types de formations, toutes payantes, parfois prises en charges par des fonds formation lorsque l'élève peut y prétendre, et met en avant le fait qu'en 2014, **6 élèves de leurs formations ont intégré l'ESNAM** sur une promotion de 12 au total. Lors des années de concours de l'ESNAM, le Théâtre aux Mains Nues propose une formation spécifique, un module de préparation au concours.

Les formations professionnelles de l'acteur-marionnettiste (les cours sont aménagés de façon à permettre à des élèves ayant par ailleurs une vie professionnelle)

- La formation annuelle (d'octobre à mars), à raison de 25h par semaine
- La formation mensuelle (un week-end par mois, de septembre à juin).

Le Théâtre aux Mains nues propose également dans l'année des stages en direction des professionnels (formation continue).

⁷ Théâtre aux Mains Nues www.theatre-aux-mains-nues.fr Onglet Formation

Depuis une dizaine d'années, à l'instar d'autres domaines professionnels, la formation se préoccupe davantage des liens avec le métier.

- **Les Lieux-compagnies**

Pour accompagner les diplômés à la sortie de l'Ecole ou de jeunes artistes venant d'autres formations ou parcours, des lieux, dits « de compagnonnage » à l'origine, aujourd'hui « **Lieux compagnies missionnés pour le compagnonnage** »⁸, basés sur une activité de compagnies permanentes disposant d'un lieu de travail et d'un atelier ont été imaginés par la profession et créés dès 2008. Ils permettent une entrée dans la vie professionnelle et sont conçus comme une prolongement de formation initiale, mettant le jeune artiste « en situation ».

Ce sont ainsi 8 lieux-compagnies, répartis sur l'ensemble du territoire français qui proposent une immersion de différents types accompagnée par les artistes de la compagnie (contrat de professionnalisation au sein de la compagnie, accueil en résidence de création avec suivi de différents types (mise en scène, direction d'acteurs, technique, communication et administration) pour approfondir une formation initiale et accompagner les premiers pas d'une création.

Ces compagnies reçoivent une subvention du ministère de la Culture d'un montant de 25 000€/an, avec une aide ponctuelle complémentaire en 2016, pour mener à bien cette mission. Elles forment un réseau informel qui permet aux artistes de circuler entre les compagnies mais également avec les théâtres de leur zone géographique.

Enfin, sans reconnaissance financière particulière au delà d'une mission globale attribuée aux structures pour le travail autour des arts de la marionnette (Scènes conventionnées pour les arts de la marionnette, en passe de recueillir un label officiel du Ministère de la culture), **le réseau professionnel de production et de diffusion** s'investit dans un tutorat en administration et relations publiques/communication auprès de jeunes artistes accueillis en résidence.

Pour terminer, je veux signaler une **initiative de la profession élargie** dans son ensemble, sous l'égide du Centre national français de l'UNIMA, THEMAA, les Lieux-compagnies et les Structures regroupées au sein d'une association appelée LATITUDE (théâtres, festivals etc...), ont créé un prolongement de ces actions « d'accompagnement professionnel » sous la forme **d'une vitrine professionnelle pour organiser la promotion de futurs projets, Les A VENIRS** : cette vitrine de présentation est co-organisée tous les deux ans dans le cadre du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes. Elle bénéficie d'une large information : un flyer est distribué dès l'été dans les festivals et les réseaux sociaux relayent au delà des théâtres eux mêmes ou des compagnies l'annonce de cette vitrine.

Chaque projet fait l'objet d'une sélection préalable, est parrainé par deux structures et se présente devant les professionnels pour recevoir ensuite des appuis financiers et/ou logistiques...une autre façon de poursuivre une formation « pratique » dans la confrontation avec un réseau professionnel élargi.

Pour conclure, la formidable évolution des arts de la marionnette de ces quarante dernières années a pu se consolider grâce à un fort soutien de ses réseaux qui ont su se montrer très solidaires. Il est nécessaire de le souligner ici.

⁸ Voir analyse détaillée dans l'Etude *Les arts de la marionnette en France, un Etat des Lieux* – Lucile BODSON – 2016, à consulter ou télécharger sur le site de THEMAA www.themaa-marionnettes.fr

Entre formation initiale supérieure et parcours de formation dispensés dans différents lieux structurés, reconnus ou non par un diplôme, il est possible aujourd’hui à un jeune artiste de rencontrer les arts de la marionnette dans leur diversité en adaptant les visées pédagogiques, les rythmes à leur niveau et leur disponibilité personnels. Un secteur cependant, celui de la construction, souffre d’un manque de propositions de formation et fait actuellement l’objet d’une réflexion pour élaborer une/des filières de formation afin de répondre aux besoins dans ce domaine ainsi qu’à la reconnaissance de ce métier.

Lucile BODSON

*Consultante développement de projets culturels, formation et insertion professionnelle
A réalisé en 2016 une étude sur les Arts de la marionnette en France à la demande du Ministère de la culture – Direction Générale de la Création*

Cultural projects development, training and professional integration consultant, had realized in 2016 a study on Puppetry today in France at the request of the french Ministry for the culture

Curriculum vitae

Lucile BODSON est Présidente du Mouffetard – Théâtre des Arts de la Marionnette (Paris). Elle est également membre du Comité exécutif, trésorière et membre de la Commission Formation de l’UNIMA. De 2003 à 2014, elle a été directrice de l’Institut International de la Marionnette (IIM) et de l’Ecole Nationale Supérieure de la Marionnette (ESNAM) à Charleville-Mézières.

Auparavant, en 1992, elle avait créé et dirigé le Théâtre de la Marionnette à Paris, structure de production et de diffusion spécialisée, ainsi que la Biennale internationale de la Marionnette et un festival destiné à l’émergence, les Scènes ouvertes.

Lucile BODSON is President of Mouffetard – Puppet Theater of Paris. She is also member of UNIMA Executive Committee, Treasurer and Member of the Training Commission.

From 2003 to 2014, she was director of the International Institute of the Puppet (IIM) and the International Puppetry High School (ESNAM) in Charleville-Mézières.

Previously, in 1992, she created and directed the Puppet Theater of Paris, structure of production and specialized diffusion, as well as the international Biennal of Puppetry Theatre and a festival intended for emergence, the open Scenes.

Object, body, space, and...**Provocations on poetics and training for contemporary puppetry**

Mario Ferreira Piragibe

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil.

Summary

It's a provocative presentation created from the proposition of discussing the functions of *object*, *body* and *space* to contemporary puppetry. The two main issues of the presentations are: discuss the dramaturgic origins of the formal transformations seen in puppetry through the past decades and, as approaching the matter of *object*, *body* and *space*, suggest that the puppeteer performer would be a catalyst to the dynamics and meanings of such elements on stage. The discussion approaches then a mixed understanding between creative processes and artist training, so the provocative presentation end showing a list of questions regarding training for contemporary puppetry.

Object, body, space, and...

The notion that puppets are inanimate creatures controlled by human beings is incorrect, and the position is just the opposite: the artist is at mercy of its puppets.

Walter Wilkinson

Both body and space can be perceived as objects
Hadass Ophrat

I understand that my role today will be to provoke (or at least try to) some fruitful discussion about the roles played by three aspects which are: *object*, *body* and *space* in modern puppetry. So, as a provocateur, I'll take the liberty of setting some rather harsh statements, alongside some inevitably obvious, or at least rather old conclusions. My goal here today is to enable a conversation about functions and meanings of these aspects, and their relations to the shifts and developments on how the concepts of *object* and *subject* can be perceived in contemporary puppetry. Also, I'd inevitably present a couple of questions regarding puppetry training, for it seems to me almost impossible to set a clear division between the poetics and the artist training in puppetry as a whole (not just contemporary puppetry). I will present more doubts and crossroads than try to make clear statements, even (mainly!) when it sounds like this. My main strategies to get to listen to you today are going to be some unfinished sentences, a couple of irresponsible assumptions, and also mistakes, and not all of them will be intentional.

As we discuss some of the features of contemporary puppetry, much is said about the modern use of objects and abstract forms, about the aid of technological tools that had transformed the ways artists deals with some matters in building and staging, and also on the exchanges made between puppetry and artistic vanguard movements since the end of the XIXth century.

But there's always a great deal to be said about the on-sight animator, which is seen as one of the most prominent resources of contemporary puppetry. The onstage coexistence of puppets and theatrical relevant performers is one of the main subjects of contemporary studies, papers and experiments on puppetry, as well as the variety of effects and meanings it develops. It can sometimes display a number of almost independent layers of theatrical realities simultaneously, sometimes allows direct interaction between animators and puppets, and sometimes propose an indistinguishable blend of performer's body and inert objects and materials.

Though, it seems somehow problematic to understand the on-sight animation as one of the fundamental features of contemporary puppetry. Not because it's inaccurate, for it's certainly

both important and widespread, but mostly because it seems to be in fact one of the superficial outcomes to a more fundamental transformation, which is thematic and dramaturgical.

If we report ourselves to the work of companies and artists famous for the use of this theatrically relevant cohabitation between actors/performers and puppets/objets, such as *Philippe Genty, Mossoux-Bronté, Dos a Deux, Hugo e Ines, Ilka Schonbein* and many others, it is quite noticeable that the main impact of their performances doesn't stand on the single use of the cohabitation, but on the ways it is used to portray issues on identity, psychological suffering, violence, onirism, personal ambiguity, and so on.

I recently came across an article written by Paul Piris for the Routledge Companion to Puppetry and Material performance, in which he states that "The renewal of Puppetry over the past decades is the result of an exploration of the dramaturgical meaning of the animated figure in theatre" (Piris, 2014, p.30).

As through the last decades the meanings portrayed by the puppet onstage suffered some changes or, at least, saw its possibilities broadened, it only became possible because of a significant change on the way individuals understand themselves, and on how the puppet could contain some eloquent metaphors based on this view.

Seteve Tillis mentions that: "To speak of a person, metaphorically, as a puppet is to speak of that person with a certain degree of contempt. [...] To be called a puppet is not only to be labeled with an unpleasant term, but also to have one's ontological status subjected to contemptuous doubt" (1992, p.168). The almost entirety of the analysis concerning subjectivity, personality and identity in our times conducted by prominent thinkers, and I could mention Stuart Hall and Zygmunt Bauman as examples, discuss the fact that ambiguity, uncertainty, fluidness, and why not to mention *ontological doubtfulness* are not mere flaws on human behavior but significant threads for the fabrics of contemporary personality and human relation.

Almost the entirety of the shows made by Cie Philippe Genty explore the mingling of puppets, objects and performers to present an oneiric landscape where the director's experiences relate to the audience through archetypical figures and seminal relations and tensions.

The Dos a Deux company uses puppets that are fragments of bodies attached to pieces of furniture and performers as to embody different levels of human behavior, to fix images about human condition or to stage the violence existent in the way people relate to themselves or others.

Henryk Ibsen's Peer Gynt staged by PeQuod Puppet Theatre (2006) used both actors and puppets in a way to display the main character's ambiguity and existential inconsistency. The

option for portraying the character through alternating puppet, actor, and a combination of both, brought to the table his lack of integrity (in all its possible meanings), also showing another kind of tension: the one built between the individual character, patient of his own life, dwelling in the present, and the same one who narrates (or remembers) it, freed from the space-time restraints to what artistic reenactments doesn't owe much satisfaction.

It seems that the fragmental and unstable image built by the contemporary individual of itself found in the puppet its more suitable artistic representation and, more than that, it happened in such violence and radicality that it also altered the very puppet status in the process, along with its formal boundaries. Many contemporary puppets are proudly grotesque, intentionally incomplete and discuss the human condition by shifting away from its generic form.

Cariad Astles mentions what she calls the 'loss' of the puppet's bodies, though she conducts a very different explanation for its causes and consequences:

the puppet itself has frequently become hard to locate within work which designates itself as 'puppet theatre'; instead, the puppet body has been replaced by a multiply articulated body created from different sources, which generates its own meaning. By this I mean that the **unified puppet figure** has been replaced in many cases by shadows, projections and multimedia technology; by objects; by matter; and by animated scenic action which creates its own perception of a puppet 'body' (Astles, 2009, p.62).

This is when we arrive at the issue of *body*, *object* and *space*, for these elements seem to have become the tradeable path concerning contemporary puppetry or, in other words: what is actually animated/given theatrical meaning in our contemporary context, after the loss of the puppet's body.

I am particularly fond of one of Steve Tillis main statements in his book Towards an Aesthetics of the Puppet (1992), in which he says that a puppet can be defined by what the audience assumes to be a puppet. I quote him:

[...] when people talk about puppets, they are talking about figures perceived by an audience to be objects that are given design, movement, and frequently, speech, in such a way that the audience imagine them to have life (TILLIS, 1992, p. 28).

The term *life* mentioned by Tillis may be read in a certain number of ways, so I'll call our attention to two interesting aspects of this statement, which are:

(1): A puppet is a phenomenon of perception, and I would add: it's a theatrical *coup l'oeil*. Plus, Tillis suggests that the audience has the last word on the issue of what's a puppet. This understanding invites us to cease thinking a puppet should be the result of a certain number of formal and structural devices put together, and begin to consider it as the result of a chain of effects produced by sight, hearing and sign interpretation. It must be also noticed that a puppet is something that is perceived to have ontological meaning (or, it plays a role) inside a theatrical (dramatic) context.

(2): If the puppet is a phenomenon of perception, captured by the audience, who recognizes in it an object that portrays a subject in a theatrical context, then it should be accurate not only to state that the material combinations and displays to portray puppets are limitless, but also that there are a number of mediation instances other than shape and matter that can be incorporated into the perceptive ensemble which is the puppet. This suggestion could be broadened (and slightly corrected) by saying this: if there are any formal and structural boundaries for what could be a puppet, it is not dictated by its building materials and methods, but how it's perceived and interpreted, and these two processes (building and perceiving) doesn't always agree with one another, obviously.

Space and *body* are rather *big words*, that can be used and combined in endless meanings, also when it comes to puppetry, so I'll try to narrow this discussion down to some dynamics concerning the portrayal of puppets (subjectivity) in contemporary puppetry:

I mentioned before how puppetry became an eloquent platform to discuss contemporary identities and understandings of the *self*, and I'd like to point out two or three reasons why it is so:

a) As it is widely known and mentioned, puppetry performances often deal with situations and images that surpass physical and logical boundaries. More than this, it gives shape and movement to abstract concepts, and turn metaphors into matter and presence. Puppetry provide bodies to ideas, and turn objects into bodies as it gives them dramaturgic meaning. When properly placed, presentified and given meaning through animation, the *object-body* is able to cause a violent impression on the audience's perception; for it may become more than a mere representation, but an embodiment;

b) We should not take this embodiment as something to provoke sheer belief, though; there's a clear existential contradiction portrayed by puppetry performance; which is mentioned by Piris as *ontological ambiguity* (2014, p.30) and may produce on the audience's perception what Tillis calls Effect of Double Vision, which is the simultaneous understanding that we are shown something that is not a whole, independent living being, but that we perceive – choose to see it – as if it was. The curious fact is that this ambiguity usually does not drive our attention away from the performance, but rather builds a strong appeal to it, as it stretches our perception of reality and gives a critic and tense portrayal of the subjects, confronted in their own existence and presence;

This Double-Vision Effect, cause and consequence of the puppet's *ontological ambiguity* is maybe the main cause why puppetry maintain its appeal throughout the years, but also why it is so adequate for portraying current representations of *self* and human relations. Its innate vocation for metafictionality, alongside its ability to rebuild the natural body, presenting it in other formats allows the display of the different, the grotesque, the uncanny.

And from this context we are able to acknowledge the on insight, dramaturgically relevant puppetry performer as one of the main resources of contemporary dramaturgy for puppetry. Not just because it stresses the relationships between living body and matter, but because it affect the very structure of the scenic narrative. To quote Hadass Ophrat:

Exposing puppeteer and manipulation technique created a new essentially post-modernist narrative that has rewritten puppet-theatre drama. Emphasis has shifted from narrative drama to story-within-story (Ophrat, 2002, p.31).

The on insight puppetry performer works as a catalyst for the dramaturgic elements displayed on stage. It amplifies discussions about existence by stating the relation of self to other maintained with materials, objects and theatrical effects – what can be clearly witnessed in the works of Neville Tranter, for instance –. Also, it binds different elements of the scene, giving them meaning and relating them in a theatrical context. It plays a fundamental role connecting time and space, conducting the emphasis of the whole scenic narrative; it is the dynamic element that trades with meanings of the heterogeneous environment which is the contemporary puppetry stage.

The contemporary puppetry performer manipulates not just the movements of the puppets; it also manipulates space and the sense of unity in a performance. I wouldn't dare to go

as far as to say that it manipulates the audience's attention and expectations, for it must be that kind of quality every performing artist should cultivate. But I can imply that the contemporary context shows us some other kinds of manipulation that doesn't rely strongly on the articular control of a puppet. We should maybe consider that the uses of the voice and narrative have increased, other perspectives on how to portray scenic relevance to inanimate matters have been shown, and mostly, that there's been an increase of artistic initiatives that deals with wide variety of animation languages and formats at the same time, in the same show.

These, and other acknowledgements about the contemporary puppetry performer poses a kind of a challenge for the academic community on the issue of its training, once it must address to an art form with multiple manifestations, many of them with critical differences from others, and many of them demanding specific and complex skills. Still, we're talking about an art form that maintains a powerful double bond between tradition and modernity, to the point that it is a fairly hard task for anyone to understand its true differences.

So, as I said earlier about my difficulties to separate matters on creative resources and artist training in puppetry, I'd like to pose some final provocative interrogations on the main subject of training for the puppetry performance that could lead us to some other discussions:

1. How do we set general training principles and strategies for an heterogeneous art form such puppetry performance? Can it be somehow consensual?
2. What are the true differences and similarities between actors and puppeteers in the contemporary perspective?
3. How to set up a course or workshop aiming for a multicompetent training?
4. Does the words we pick to define and discuss modern puppetry affects the way people develops their training programs?
5. Is it possible to train for puppetry without exercising one's hand skills?

6. Do we start by basic techniques or creative desires? / How does one balance these two motivators in a time constrained process?

7. Should we start by teaching traditional forms or contemporary researchs?

References:

ASTLES, Cariad. Alternative puppet ‘bodies’. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 4, n. 5. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2008. pp.62-8.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil**. 2011.2. 399 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.2.

OPHRAT, Hadass. The visual narrative: stage design for puppet theatre. *e pur si muove*: UNIMA magazine, ano 1, no.1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2002. pp. 31-3.

PIRIS, Paul. *The co-presence and ontological ambiguity of the puppet*. in: BELL, J.;

ORENSTEIN, C.; POSNER, D. **The Routledge companion to Puppetry and material performance**. New York: Routledge, 2014. pp. 30-42.

TILLIS, Steve. Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art. New York: Greenwood Press, 1992.

Objet, corps, espace et...**Provocations sur la poétique et la formation dans les arts de la marionnette contemporains**

Mario Ferreira Piragibe

Universidade Federal de Uberlândia, Brésil

Résumé

C'est un texte provocateur sur certaines conceptions du *sujet* et de l'*objet* dans les arts de la marionnette contemporains. Cela commence par la question de savoir si les stimuli dramaturgiques ont conduit à l'hétérogénéité du medium et l'élargissement des possibilités formelles des arts de la marionnette actuels, comme par exemple, la façon dont l'ambiguïté ontologique de la marionnette est récemment devenue un thème dramaturgique pertinent.

La question est traitée en affirmant que l'artiste (l'interprète) clôt l'équation de la forme animée dans la mesure où elle relie les éléments dramatiques d'*objet*, de *corps* et d'*espace* en leur donnant sens et attrait dramatiques.

Ainsi, grâce à la notion d'*interprète* comme catalyseur des éléments mentionnés – qui par leurs multiples combinaisons deviennent ce que nous appelons les formes animées – nous poserons plusieurs questions/provocations relatives aux conceptions de cet artiste et de sa formation.

Objet, corps, espace et...

La notion selon laquelle les marionnettes sont des créatures contrôlées par des êtres humains est incorrecte, c'est l'inverse : l'artiste est à la merci de ses marionnettes.

Walter Wilkinson

Le corps et l'espace peuvent être perçus comme des objets
Hadjas Ophrat

Mon rôle aujourd’hui consiste à provoquer (ou au moins essayer de le faire) une discussion féconde quant aux rôles joués par les trois dimensions que sont l’*objet*, le *corps* et l’*espace* dans les arts de la marionnette contemporains. Aussi, en tant que provocateur, je prendrai la liberté de faire quelques déclarations sévères et des conclusions inévitablement évidentes ou assez anciennes. Mon but est de favoriser une discussion sur les fonctions et significations de ces dimensions et leurs rapports avec les changements et les développements sur la manière dont les concepts d’*objet* et de *sujet* peuvent être perçus dans les arts de la marionnette contemporains. Je présenterai aussi quelques questions relatives à la formation dans les arts de la marionnette car il me paraît presque impossible de faire une division bien tranchée entre la poétique et la formation artistique en ce qui concerne les arts de la marionnette dans leur ensemble (sans le limiter au théâtre de marionnettes contemporain). Mes principales stratégies pour vous écouter aujourd’hui tiendront en quelques hypothèses irréfléchies et des erreurs dont certaines seront intentionnelles et d’autres pas.

Alors que nous discutons de certains traits des arts de la marionnette contemporains, on a beaucoup écrit sur l’utilisation actuelle d’objets et de formes abstraites et sur le recours à des outils technologiques. Néanmoins, il y a toujours beaucoup à dire sur l’animateur *in situ*, considéré comme l’une des ressources les plus importantes des arts de la marionnette contemporains. En fait, la coexistence sur scène de marionnettes et d’interprètes dramatiques pertinents constitue peut-être le premier sujet des études, communications et expérimentations concernant les arts de la marionnette et leurs multiples ressources. En effet, cette coexistence affiche une couche quasi-indépendante de réalités dramatiques. Elle utilise parfois une interaction directe entre animateurs et marionnettes et propose un mélange imperceptible composé de corps, d’objets inertes et de matériaux.

Considérer l’animation *in situ* comme l’une des caractéristiques principales des arts de la marionnette contemporains semble poser des problèmes. Non pas parce que c’est inexact, car

c'est important et très répandu, mais surtout parce qu'il s'agit là d'un des effets superficiels d'une transformation plus fondamentale qui est à la fois thématique et dramaturgique.

Si l'on se rapporte aux travaux de compagnies et d'artistes connus pour leur utilisation de cette cohabitation pertinente sur la plan dramatique entre comédiens/interprètes et marionnettes/objets – tels Philippe Genty, Mossoux-Bonté, Dos à Deux, Hugo e Ines, Ilka Schönbein et bien d'autres – il apparaît très clairement que l'impact principal de leurs prestations ne tient pas à leur utilisation de la cohabitation mais plutôt à la façon dont celle-ci est utilisée pour décrire les enjeux liés à l'identité, la souffrance psychologique, la violence, l'onirisme et l'ambiguïté personnelle, par exemple.

Récemment, j'ai lu un article de Paul Piris sur le livre *Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, dans lequel il déclare que "le renouveau des arts de la marionnette de ces dernières décennies est le résultat d'une exploration du sens dramaturgique de la figure animée dans le théâtre" (Piris, 2014, p.30).

Alors que ces dernières décennies les significations représentées par la marionnette sur scène ont subi des modifications ou, du moins, ont vu leurs possibilités s'élargir, cela est devenu possible par un changement important sur la manière dont les individus se conçoivent eux-mêmes et la façon dont la marionnette peut comporter certaines métaphores éloquentes fondées sur cette vision.

D'après Steve Tillis : « Parler d'une personne métaphoriquement comme étant une marionnette revient à parler de cette personne avec un certain mépris [...] Être qualifié de marionnette ne signifie pas uniquement être étiqueté d'un terme péjoratif mais aussi voir son statut ontologique frappé d'un doute méprisant » (1992, p.168). Toutes les analyses concernant la subjectivité, la personnalité et l'identité de penseurs majeurs de notre époque, tels que Stuart Hall et Zygmunt Bauman par exemple, montrent que l'ambiguïté, la diversité, la fluidité, sans parler d'*incertitude ontologique*, ne constituent pas de simples défauts du comportement humain mais la trame du tissu de la personnalité contemporaine et des rapports humains.

Presque tous les spectacles de la Compagnie Philippe Genty explorent le mélange de marionnettes, d'objets et d'interprètes pour présenter un paysage onirique dans lequel les expériences du metteur en scène s'adressent au public à travers des figures archétypiques et des rapports et tensions majeurs.

La compagnie Dos à Deux utilise des marionnettes constituées de fragments de corps attachés à des meubles et des acteurs pour incarner différents niveaux du comportement humain,

fixer des images sur la condition humaine ou souligner la violence dans la manière dont les gens traitent les autres et eux-mêmes.

Dans Peer Gynt de Henryk Ibsen mis en scène par le PeQuod Puppet Theatre (2006), les acteurs et les marionnettes sont utilisés pour montrer l'ambiguïté et l'incohérence existentielle du personnage principal.

Il semble que l'image de lui-même fragmentaire et instable construite par l'individu contemporain a trouvé dans la marionnette sa représentation artistique la plus adaptée, et ce avec une telle violence et de façon si radicale que cela a aussi modifié le statut même de la marionnette ainsi que ses limites formelles. Nombre de marionnettes contemporaines sont grotesques, volontairement incomplètes et interrogent la condition humaine en s'écartant de leur forme.

Cariad Astles décrit ce qu'elle appelle la ‘perte’ des corps des marionnettes même si elle a une explication très différente de ses causes et conséquences :

Il est souvent difficile de localiser la marionnette dans le cadre du travail qui se désigne lui-même comme ‘théâtre de marionnettes’. A sa place, le corps de la marionnette est remplacé par un corps aux multiples articulations créé à partir de différentes sources qui produisent sa signification propre. Je veux dire par là que la **figure de la marionnette unifiée** est remplacée dans bien des cas par les ombres, les projections et les technologies multimedia, les objets, la matière et l'action scénique animée qui crée sa propre perception du ‘corps’ de la marionnette (Astles, 2009, p.62).

Nous abordons ici les questions de *corps*, *d'objet* et *d'espace* car ces éléments semblent être devenus le moyen de traiter les arts de la marionnette contemporains ou, en d'autres termes, ce qu'est le sens dramatique réellement animé/donné dans le contexte contemporain après la perte du corps de la marionnette.

J'aime beaucoup l'une des déclarations de Steve Tillis dans son livre *Towards an Aesthetics of the Puppet* (1992) dans lequel il dit qu'on peut définir la marionnette par ce qu'elle est supposée être par le public :

[...] Lorsque les gens parlent de marionnettes, ils parlent de figures perçues par un public comme étant des objets doués d'intention, de mouvement et souvent de parole de telle manière que le public imagine qu'elles sont vivantes (Tillis, 1992, p. 28).

Le mot *vivantes* employé par Tillis peut être compris de plusieurs façons, aussi attirerai-je votre attention sur deux aspects intéressants de cette déclaration, à savoir :

(1) Une marionnette est un phénomène de perception, et j'ajouterais, un ‘coup d’œil’ théâtral. Par ailleurs, il suggère que le public a le dernier mot sur la question de savoir ce qu’est une marionnette. Cette conception nous invite à cesser de penser qu’une marionnette devrait résulter d’un certain nombre de procédés formels et structurels pour devenir le fruit d’effets générés par la vue, l’ouïe et la perception herméneutique. Il faut également remarquer qu’une marionnette est quelque chose qui est perçu comme ayant une signification ontologique dans le contexte dramatique (plutôt qu’artistique).

(2) Si la marionnette est un phénomène perceptuel aux yeux du public, qui reconnaît en elle un objet représentant un sujet dans un contexte dramatique, alors elle doit non seulement exprimer le fait que les combinaisons matérielles pour représenter les marionnettes sont illimitées, mais encore qu’il existe plusieurs illustrations médiatrices autres que la forme et la structure qui peuvent être incorporées à l’ensemble perceptuel de la marionnette.

Espace et *corps* sont de ‘grands mots qu’on peut employer et associer dans des significations infinies, même dans les arts de la marionnette. C’est pourquoi je tenterai de limiter cette discussion à certaines dynamiques concernant la description des marionnettes (subjectivité) dans les arts de la marionnette contemporains.

J’ai déjà décrit comment les arts de la marionnette sont devenus une plateforme éloquente pour discuter des identités et conceptions contemporaines du *moi* et j’aimerais donner deux ou trois raisons pour lesquelles il en est ainsi :

a) Les spectacles de marionnettes traitent souvent de situations et d’images qui vont au-delà des limites logiques et physiques. En outre, les arts de la marionnette donnent forme et mouvement à des concepts abstraits et transforment les métaphores en matière et en présence. Les arts de la marionnette donnent des corps aux idées et transforment les objets en corps en leur donnant un sens dramaturgique. S’il est convenablement placé, présenté et pourvu de sens à travers l’animation, le *corps-objet* peut procurer une forte impression dans la perception du public car il peut devenir plus qu’une simple représentation, à savoir, une incarnation.

b) Pourtant, nous ne devrions pas prendre cette incarnation comme quelque chose qui provoque la croyance pure. Il y a une évidente contradiction existentielle décrite par le spectacle de

mariannes, exprimée par Piris comme étant une contradiction ontologique pouvant produire dans la perception du public ce que Tillis appelle ‘l’effet de double vue’, à savoir, la compréhension simultanée qu’on nous montre quelque chose qui n’est pas un être vivant complet et indépendant, mais plutôt que nous choisissons de le voir comme s’il l’était. Curieusement, cette ambiguïté ne détourne généralement pas l’attention du public du spectacle mais constitue plutôt une forte attirance à son égard dans la mesure où elle élargit notre perception de la réalité et donne une description forte et tendue des sujets confrontés à leur propre existence et présence.

Cet effet de double vue, cause et conséquence de la contradiction ontologique de la marionnette, est peut-être la principale raison pour laquelle les arts de la marionnette conservent leur attrait et aussi la raison pour laquelle elle parvient si bien à dépeindre les représentations postmodernes du *moi* et des rapports humains. Sa vocation innée pour la métafiction, ainsi que sa faculté à reconstruire le corps naturel, le présentant dans d’autres formats, permet la manifestation du différent, du grotesque et de l’étrange.

A partir de ce contexte, on peut reconnaître le marionnettiste *in situ* et pertinent du point de vue dramaturgique comme l’une des principales ressources de la dramaturgie contemporaine des arts de la marionnette. Non seulement parce qu’elle souligne la relation entre corps vivant et matière mais aussi parce qu’elle affecte la structure même du récit scénique. Pour citer Hadass Ophrat :

L’exposition du marionnettiste et de la technique de manipulation a créé un nouveau récit essentiellement postmoderne qui a réécrit le drame du théâtre de marionnettes. L’accent est passé du drame narratif à l’histoire dans l’histoire (Ophrat, 2002, p.31).

Le marionnettiste *in situ* fonctionne comme un catalyseur des éléments dramaturgiques montrés sur scène. Non seulement il amplifie les sujets existentiels en exposant la relation du moi à l’autre au moyen de matériaux, d’objets et d’effets théâtraux – ce dont témoignent clairement les œuvres de Neville Tranter par exemple – mais il relie également les divers éléments de la scène, leur donnant un sens et les mettant en relation dans un contexte théâtral. Il joue un rôle fondamental en reliant le temps et l’espace, exposant l’accent du récit scénique tout entier. C’est l’élément dynamique qui entre en relation avec les significations de l’environnement hétérogène que constitue la scène des arts de la marionnette contemporains.

Le marionnettiste contemporain manipule non seulement les mouvements des marionnettes mais aussi l'espace et le sens d'unité dans une représentation. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il manipule l'attention et les attentes du public, car c'est ce genre de qualité que tout artiste de la scène devrait cultiver. Néanmoins, je peux dire que le contexte contemporain nous montre d'autres types de manipulations qui ne dépendent pas uniquement du contrôle de la marionnette. Peut-être faudrait-il considérer que l'utilisation de la voix et du récit s'est accrue, que d'autres perspectives sur la façon de représenter la pertinence scénique aux matières inanimées ont été montrées, et surtout qu'il y a eu une augmentation des initiatives artistiques traitant de différents langages et formats d'animation simultanément dans un même spectacle.

Cette reconnaissance, ainsi que d'autres, concernant le marionnettiste contemporain constitue une sorte de défi à la communauté universitaire sur la question de sa formation dès qu'il doit aborder un art aux multiples manifestations, dont plusieurs montrent d'énormes différences, et nombre d'entre elles exigent des compétences spécifiques et complexes. Mais nous parlons d'un art qui garantit un double lien entre tradition et modernité au point qu'il est difficile à quiconque de saisir ses véritables différences.

Aussi, comme je l'ai dit plus haut à propos de mes difficultés à séparer les questions relatives aux ressources créatives et à la formation artistique dans les arts de la marionnette, j'aimerais proposer certaines interrogations provocatrices sur le sujet principal de la formation du spectacle de marionnettes qui pourraient nous conduire vers d'autres discussions :

1. Comment fixer des principes et des stratégies pour former les arts de la marionnette en tant qu'art hétérogène ? Un consensus est-il envisageable ?
2. Quelles sont les véritables différences et similitudes entre acteurs et marionnettistes dans une perspective contemporaine ?
3. Comment créer un cours ou un atelier visant à une formation multi-compétente ?
4. Les mots que nous choisissons pour définir et examiner les arts de la marionnette modernes affectent-ils la manière dont les gens développent leurs programmes de formation ?

5. Est-il possible de se former en arts de la marionnette sans s'exercer aux techniques de manipulation ?
6. Doit-on commencer par les techniques de base ou par les désirs créatifs ? Comment équilibrer ces deux incitations dans un processus limité par le temps ?
7. Doit-on commencer par enseigner les formes traditionnelles ou les recherches contemporaines ?

Références :

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil.** 2011.2. 399 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.2.

OPHRAT, Hadass. The visual narrative: stage design for puppet theatre. *e pur si muove:*

UNIMA magazine, ano 1, no.1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2002. pp. 31-3.

PIRIS, Paul. *The co-presence and ontological ambiguity of the puppet.* in: BELL, J.;

ORENSTEIN, C.; POSNER, D. **The Routledge companion to Puppetry and material performance.** New York: Routledge, 2014. pp. 30-42.

TILLIS, Steve. Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art. New York: Greenwood Press, 1992.

Mário Piragibe (Brasil):

Lecturer at Universidade Federal de Uberlândia, Brasil, in puppetry, acting and stage makeup. Former lecturer in stage directing at the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), and former member of PeQuod Animation Theatre. Graduated in Theater Theory for Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Master and Doctor from the same institution. Focused his research on puppetry dramaturgies, and the actor in contemporary puppet theatre. At present, he is undergoing a postdoctorate research on contemporary puppetry training at the University of London under the supervision of professor Cariad Astles, Phd.

Mario Piragibe (Brésil) : est actuellement lecteur à l'Université Fédérale de Unberlandia (Brésil), dans le domaine des arts de la marionnette, du jeu et du maquillage de scène. Il était auparavant lecteur en mise en scène à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ) et membre du Théâtre d'Animation PeQuod. Diplômé de l'Université Fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro (UNIRIO) en Théorie théâtrale, il a obtenu une maîtrise et un doctorat de cette université. Il a dirigé ses recherches vers les dramaturgies dans le théâtre de marionnette et le travail de l'acteur dans le théâtre contemporain de marionnettes. Il mène actuellement une recherche post-doctorale sur la formation dans le domaine de la marionnette contemporaine, à l'Université de Londres sous la direction du Professeur Cariad Astles.

How to plant a puppet in someone's heart?
 - Challenges of teaching animation theater techniques at the University
 Miguel Vellinho

My experience as a teacher trainer in Animation Theater began in the 1990s, when I started to teach some workshops and free classes related to this theme, the purpose was to introduce some basic premises of this genre, outlining some fundamental rules that can serve as a base for any technique – or for its vast majority. Such rules reflect questions that I thought - and I still believe – to be essential for the good handling of a puppet, although I still believe that the greatest meaning of animation is not only restricted to its technical absorption. There is no point in understanding the focus of the puppet's gaze, the axis that guarantees its balance, the level that is directly related to always keeping the same height and the fixed point that aims its stability if the interpretation game is not in harmony with these principles. We would hardly be convinced that something inorganic was transformed into a new state, with a strange way of life. Or maybe not that strange. Through the time, I've been working on some training procedures that would bring out from the students better ways to understand what Animation really is. And, what the Theater that considers this Animation is. As mentioned above, such workshops were given to people with a larger or minor curiosity level in this kind of technique and to young artists who wanted to try a new kind of scenic expression. It is important to point out that, in Brazil, most of the artists that opt for Animation Theater come from workshops and free courses, because there is no professional training at this area in Brazilian universities. There are, therefore, on these occasions, the interest, the fascination and the will placed in my hands to lead them through the rudiments of this Performing Arts segment. It is important to highlight this fact, for a later confrontation with the main pedagogical practices in the environment of the public university of Brazil.

After teaching in so many workshops, there was a moment in my career that I needed to train new professionals to create a show in which I, for the very first time, would be its general director. Which meant that I could already see myself directing for a medium-term period, with the intention of taking over the leadership of a relatively permanent group of people. Thus, gathered with a very select team of professionals associated to the Theater - mostly actors - for six months I explained thoroughly all my teaching process achieved up to that moment and I started - in this case, particularly - to study and to replicate the human movement, because the technique applied for this show in progress would be the direct

manipulation. Over this period, we started to segment the movements and create a compatible adaptation with a possible movement to perform with the puppets made for this show. Besides this, in parallel with the rehearsal process, there was a research on Muybridge's¹ work to break into pieces all the stages of human movement. In this phase of the process, which was extremely rich and fertile, I realized the power of all the processes used in the workshops which, with more details and with much more hours of rehearsal, provided to the group a true immersion in the universe of the Animation Theater, which was also being completed with the creation and the development of the characters that would be used in the show. That moment, unique by the nature of the people involved and long enough to differ from the limited hours of the workshop classes, was decisive for my training as a teacher and director - and also for the cast, which, by my point of view, had left a zone of restricted artistic expression and potentially extended their interpretive abilities. I repeat the words used by Professor Marthe Adam, when she points out that "*Acting with a puppet gives us enough condition to develop the deployment faculties, making the distance visible, it exercises the concentration, the accuracy of the gaze and the various levels of presence.*" (ADAM, 2015: 154). Those long preparation months for my first show encouraged the idea that we should stick together and follow the same path, reaffirming the Animation Theater as the main characteristic of my company, PeQuod, which this year completes its eighteenth year of existence, with an extremely unique journey in Brazil. With more than a dozen shows that interweave research and experimentation, the company has welcome, over this time, several professionals who, in different "harvests", have learned the procedures of manipulation motivated by a desire and by a career choice that allows people to join the extremely unfair Performing Arts market in my country, having a decent journey aligned with a company that has gained credibility and respect over time. In this period, due to personal preferences and technical affinity, we chose to use direct manipulation as the base of our performance, since I was already familiar with this technique and knew how to transmit, with some efficiency, handling procedures that were quite satisfactory. I emphasize the particularities of this chosen technique for its impressive approach to human movement, its organic matter is what makes the audience believe they are in front of something alive, even if their manipulators, as in my case, are always at sight, and for the possibility of combining the believable and the unbelievable right before the eyes of the audience in some sequences of actions that are often dizzying. Such seductive elements have forged PeQuod's first batch of

¹ Eadweard J. Muybridge (1830 – 1904) an English photographer known for his experiments with the use of multiple cameras to capture human and animal movement. Inventor of zoopraxiscope, a projecting motion pictures and series device, the celluloid film precursor, which became popular throughout the 20th century with the introduction of Cinema.

manipulators and, over and over again, throughout the history of the company, are highlighted in theatrical reviews as a work of excellence. Even with a certain preference by the continuous use of the same manipulation technique, there are, in my opinion, huge differences between one and another PeQuod show, in each puppet's nature, either by the proportion used - which varies in each show - or by the own configuration of the represented character needs. One way or another, there is no possibility of comfort or tranquility in the choices that we have made.

At first, we had our work entirely focused on the anthropomorphic puppet as the center of the staging, but, reversing some dogmas that brought us closer to our staging of cinematic language. The shows, more and more intricate, provided the verticalization of a research begun in 1999 and that has never stopped, inspired, mainly, in Eisenstein's² writings. Procedures linking the handling of the manipulation tables during the scene - suggesting travellings - duplication of the puppets - for facilitating their movement across the stage - and the use of some sort of stage lighting - which "edited" the scenes - were the bases for our interlocution with the narrative cinema grammar, which served as a motto for some of our main and most celebrated scenarios, such as Good Blood (1999), a vampire story; Film Noir (2004), a black and white show that emulated the cinematographic subgenre on the stage; and Marina (2010), a musical and underwater adaptation of Hans Christian Andersen's The Little Mermaid.

There were, in this journey, two other moments that stood out for their importance as a trigger for a new internal investigation that provided new developments, either in the spectacular form or in the academic and textual reflection, and that realigned my pedagogical perception at the head of the actors group that I worked with. In Peer Gynt (2006), our production that highlighted Henrik Ibsen's centenary death in Brazil, we opted for a hybrid scene that allowed us, in response to an appeal from the cast at the time, that actors and puppets were on an evenness state on the scene. Starting from a premise that was related to the dubious moral status of the protagonist, the scene sometimes presented Peer with the figure of an actor, and sometimes as a character in the form of a puppet. And, other duplicities replicated this procedure, for a better scenic

² Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), one of the most important Soviet filmmakers, linked to the Russian avant-garde art movement, actively participated in the 1917 Revolution and the consolidation of Cinema as an artistic expression meaning. His silent films such as Strike (1924), The Battleship Potemkin (1925), October (1927), Alexander Nevski (1938) and Ivan the Terrible (1944) are known, respected and

studied worldwide. His books: *The Form of the Movie* (1929) and *The Meaning of the Movie* (1942) brought definitive contributions on the use of the cinematographic production and influenced the classic narrative cinema until today.

resolution, which required puppets or not. Also in *Peer Gynt*, the first puppets that did not have much of an anthropomorphic configuration appeared, as the case of the character Curve, which was a gymnastic ribbon that entered the scene not only to dialogue with the protagonist, but also to duel with him.

The hybrid aspect of our *Peer Gynt* production set the path to other performances that sought other using possibilities. Which happened to the segmented hybridization seen in *A Chegada de Lampião no Inferno* (2008), a show in which its 20 ending minutes relied exclusively on the actors, with no puppets, for reasons totally related to dramaturgy³. Different from the overlapping hybridization seen in the adult version of Marina's show, in which the scenes were overlapped with puppets and actors acting in different levels of the scenic space simultaneously. Such combinations provided a fresh impulse to the ongoing job in *Peer Gynt*, besides attracting a new wave of artists to our company, which, for all that was mentioned here, they ended up having less contact with the anthropomorphic puppet and, therefore, less experience with the direct manipulation.

I don't want to sound pretentious as I expose here only the positive moments of our journey – I emphasize, proudly, the huge internal crisis that followed the montage process in "The tempest", from Shakespeare, which resulted in removing the puppets from the scene. Not exactly from its totality, seen that, going through the entire plot, subtle experimentations with the Shadow Theater, in a sort of heterodox way. However, the lack of kindness existing among the group of professionals gathered unfortunately showed that, clear acting deficiencies resulted in a certain distance in many of the initial or main purposes of the company. Our version of "The tempest" entered the list of countless other contemporary experiences with the Shakespearean work without many effective contributions, and the absence of the animated

³ *A Chegada de Lampião no Inferno* is a production that started with the popular tradition of cordel literature of the Brazilian Northeast, combined with ceramics crafts procedures of the same region of the country. Using the finishing processes metaphor of this type of handcraft, the scene recreates these pieces production environment, from the cleaning of the clay, through the molding, burning of the pieces in the oven and finishing with the painting. The metaphor used approximates the life of Lampião, one of the most famous northeastern cangaceiros (outlaw) of the early twentieth century, from this cultural manifestation, with the trip to the furnace replicated as if it were a descent to hell, recreating with local colors the trajectory of Dante Alighieri in *The Divine Comedy*.

object compared PeQuod to so many other actors' companies existing in Rio de Janeiro city, one of the main centers of theatrical production of Brazil, with no special highlight. However, the urgency for a recovery of the main company characteristic made us go through one of the deepest, more coherent working processes ever lived by the group and that aimed for the recovery of the puppet figure, this time, through the dance. Or better saying, through the poetical gesture and not the everyday life.

The *PEH QUO DEUX* (2014) show, whose name is a pun with the company name and *pas de deux*⁴ - is, in my personal opinion, the third and most recent aesthetics twist inside PeQuod, given the singularity of its concept: five distinguished dancing choreographers, with distinct temporal journeys, were invited to create five choreographic presentations, five *pas de deux* that was meant to be a job that no human dancer could ever perform, which would only be possible to be executed by a puppet. I had the joy of accompanying and guiding five big names of Brazilian contemporary dance and relearn how to look at the anthropomorphic figure, in a new way, without the presence of everyday and/or casual gestures. That was a flush of renovation that interfered in my – in our – way of looking, rehearsing, manipulating and manufacturing puppets. I say all that to show how much it is important, when running a company, to listen to your inner-voice – which shapes my experimentation needs – and also, an outer-voice – that embraces the members' expectations, as well as the audience, that has become loyal over the years. The accurate harmony of these voices, free from prejudice, judgement and certain assurance, has made PeQuod become a space of intense experimental activity in the animation theater, which allows us to draw our journey with verticality and coherence. Moreover, my pedagogical procedures have enhanced as well, having aligned with new animated figure perception ways, what makes me move forward through surprising ways, most of the times. The approximation of the dance, in my opinion, is a new trail with several assessments ahead, which stimulates me to strengthen the density of the existing research that has already been drawn and allows everyone to go into the rehearsing room in a renewed way. Rejuvenated, so to speak.

Everything above was said keeping in mind the propagation of knowledge regarding the job with

⁴A technical term coming from the classic ballet and which it's called a duet, usually danced by a man and a woman who perform a choreography together.

animated forms, from a perspective that involved common professional interests. When I joined the Federal University of Rio de Janeiro (UNIRIO), nearly 10 years ago, to join the teaching staff for the new Theater course, which now offered the new Animation Theater and Youth Theater subjects in its program, I was aware that my teaching techniques required a deep assessment, since it needed to match with the public education in Brazil, so, I had to come up with new language influence strategies among the students that, mandatorily, attended my subject, seen that it is necessary for their graduation. The Theater course, which is part of the Theater School of UNIRIO, welcome students for the teachers training in Theater that, are normally engaged in the primary and secondary school years of public education. Lasting four years and with a program that covers subjects from the Theatrical Theory, Scenic Acting, Scenography and Pedagogy courses, besides the course's own subjects, the Theater Degree has quickly reached the maximum rate, which is 5, in the Ministry of Education's first evaluation with the new program version. The Animation Theater is an eight-hour week subject, with no relation to the other subjects of the course, which welcomes, especially, young people from 20 to 30 years old, who come, unfortunately, with a very vague idea of what this genre can be. They often come with a young adult careless view in which they see the Animation Theater as a childhood reminiscence, a newly abandoned universe and that, for now, doesn't seem interesting in being revisited. Others come from the countryside of the country, with a few or nearly no information, or even a memory, of what the Animation Theater is all about and, thanks to academic mobility projects, they get to be transferred to cities with higher cultural production, such as Rio de Janeiro. Some of them come willing to try to absorb part of what is imposed, others, not so much.

Faced with this situation, as soon as I started the subjects, I found myself with the same questions as Lorefice, when he said: "Would it be possible to teach? Teach what? It is possible to convey knowledge, base techniques, creative procedures, but...is that enough?" (LOREFICE). How is it possible to plant a puppet in someone's heart? And in such a short time! For such few months! For only few hours! I certainly recognize that the subject's aim in the school program is to increase the range of pedagogical possibilities the teacher of the future will be able to use in their professional life. It is there defining an advance, but it is, certainly, a coadjuvant in this teacher of the future training process. However, as I believed

the subject could establish deeper relationships in and outside of class, I went on a search for something that created a connection, if possible, definitive among students and their own animated objects. The reality, though, gives me thirty classes of two hours each per semester to reach such a goal.

In my professional background, which begins with some Brazilian masters as well as Phillippe Genty, I realized that the puppets manufacturing isn't only an important step to be worked and mastered, but also the key to an intimate construction of the artist who works with animated puppets. When dealing with the materials that will be part of the animated object of the future, one can gain ability in the use of innumerable elements that involve the manufacturing steps, it is learned how to use the products correctly, it is understood the origin of each involved material, it is created a network of knowledge that can generate creative and surprising substitutions in the future. It is at that moment, with the puppet's final shape still far from their sight, that the real idea of what a puppet is starts to be born. All of this process could still be more pleasant, if we were in a more comfortable environment, if the space and accommodation were more adequate and if there was unrestricted access to the best materials for manufacturing the puppets. However, I have to remind you of the hard reality of the public education in Brazil, what ends up bringing out more creativity than we can imagine, avoiding the budget limitations. That way, I obviously give up using expensive materials, commonly used on the puppets manufacturing process of my shows, and, far from what may look like an improvisation, the construction work bases in the use of easy access material and that doesn't demand, initially, a lot of skills from the students. I say that because it is at this moment that the handling material block begins. It's needed sensitivity to help the students overcome the manual inability that often occurs at this moment. Obviously, I don't start the subject strictly or seeming to be too technical. On the contrary, students enter this universe with a module called Study of Forms, which aims for going through the observation and analysis of 2D forms and their transposition to the third dimension. As they leave the flat figure, the student is able to recognize the meaning of the volume and what is its function in the figure composition and finally, to figure out the best resolutions to visually define something. At that moment, some manufacturing processes are assessed, without the obligation to have a finished figure. It is such experiments that will later lead to greater disinhibition in the handling and use of the materials. Finally, with such finalized experiments, they reach the first moment of expressive displacement of the course, working with the shadow created by the object. With the dissipation of the concrete material, the students come across the mysterious beauty of its immateriality and its infinite scenic possibilities.

After the stage mentioned above, I present to you, a great collection of images collected over many years, taken from books, shows and numerous encyclopedias, that allow people

to enter the visual, technical, historical and geographical spheres of the Animation Theater, obviously presenting the main techniques of manipulation, which need to be part of the vocabulary, and the innovations that emerge in the contemporaneity that amplify the anthropomorphic vision that is usually given to the puppet. It is clear that this cut, yet broad, doesn't cover all manifestations, which would be impossible; However, the profusion of given images provides a good range of resolutions that you can use in your own projects.

As I stated above, therefore, the emotion of the course is when the students group begin to prepare their puppet design that will later be made in class. In this proposal, the idea is that the students practice the techniques of preparation previously worked on for the creation of glove puppets. I think the glove puppet, a classic technique, is the best option for an initial exercise in this universe, mainly for the short time we have. As Balardim points out, the choice of this technique is also due to "*its wide diffusion in the Brazilian context (...) and believing that this technique can allow the actor to experiment the bases of manipulation that will compose the puppets poetics, since (...) it is possible to keep the manipulator's look directed towards the puppet, being able to have a good hold of all its shape and spatial movement*" (BALARDIM, 2009: 159). Anyway, I think there are other ways to get into this world, but I realize that the glove, in its synthetic and, at the same time, so complex form, gives the beginner a quick response on how amusing this manifestation can be.

Respecting all the individualities and particularities, I usually let the student free to choose the character to be made, except for the figures emerging from the mass cultural industry, which, in the process, I think, would divert us from a symbolic construction that occurs silently and in parallel to the lessons. With the choices made, the students have a class day to present their projects visually, either with their own drawings or with the combination of reference material which, organized in a clear way, allows us an understanding of the final figure. The importance of the project is the first instance of keeping them firm for the same purpose until their finalization. I do not make it unviable for deviations, which I also believe to exist at all times and are absolutely valid and tempting; However, the idea of a project that may have open instances makes it clear the awareness of a final goal. It is a distinction decided by the students, but also an agreement that we make together. Over the course of a few weeks, the manufacturing process gets vertical, requiring each student to make decisions, choices and the understanding of a very particular process that I call the gestation of the puppet. In this movement analogous to a pregnancy, there's a clear

perception of the moment when such material demands that begin to enter into the manufacturing process, stop being a burden, an obligation, and become something absolutely exciting and that increases the desire of the students in seeing the object ready. This inversion, which affects everyone in the classroom, is not only a matter of freeing themselves from a tiring stage of the subject, but by beginning to see in that junction of "paper, paint, wood and fabric" something absolutely theirs, created by them and absolutely unique. This fascination worried me when I began to teach, since it is also necessary to look at the puppet again with detachment, as a scenic artifact, as an ornament, as something that only reaches its completeness on stage, in the scene. The enchantment can sometimes disrupt the completion of this process and often mismatch a process that also happens collectively.

There is clearly a displacement of libido in this gestation process, which demands carefulness and caution, since many of the creations that appear in the classroom are shown with projections and students transfers and need much more than a technical assistance. No choice is absolutely random and, of course, there is a game of identification and subjectivity quite evident in this process. It is no coincidence that so many orishas⁵, so many fantastic characters and so many celebrities from the world of music, cinema and television inhabit the intimate and referential universe of each student, who find in the subject a channel of reconnection with such figures and with their own imaginary. At that moment, my attention needs to be directed to that materialized idea that still needs adjustment and complements, which can be either with material additions or with substitutions, but also giving more emphasis to what is sometimes shyly sketched. Here, I refer to the idea of the glove as a synthetic replication of the man; Therefore, everything in it calls for condensation and concentration. My task at this moment is to strengthen the proposals. To finalize according to the created character, to suggest different and more suitable materials for a better visual resolution, to emphasize characteristics of the sketch with greater visual stimulation - often, this goes through color composition, presentation and use of common and uncommon materials that can contribute to a better presentation of the puppet. It's always good to remember that there are materials that, despite their popularity among the puppeteers in general, are far from the life of a college student. The presentation of such elements extends the understanding of the wide variety of materials that can enter the manufacturing game and it shows that the unconventional will always be welcome, since it can be perceived as a trigger of new information given to the puppet.

Often, we can understand the nature of a character thanks to the choice of materials involved in its creation.

The end of the preparation implies in new challenges that are in the exercises that involve the

⁵Deities from Afro-Brazilian religions.

practice of glove manipulation, the discovery of each puppet's own vocalization and its most different relationships - with the manipulator, with another puppet, with the audience. It is a process that, even condensed, turns into absolutely splendid results. I can say that this is totally gratifying for me, that I was able to establish a new and deep relationship between animations and animators and I also see the same feeling among the students who abandoned the initial unhappiness of facing an obligatory and inhospitable passage of the course and found in the subject much more than what they had imagined. Anyway, if there is a great challenge in teaching, it is not in the lack of physical space and material conditions in the Brazilian public university nowadays. Obviously, everything would be extremely seductive if such needs were met, but I believe we are far from it. Changing the way students see everything, yes, the great battle to be worked in every semester in my subject, in such a short time. It is important to have the right tools and firm hands to open their hearts and carefully plant a seed that can accompany them for the rest of their lives. Like it happened to me one day.

A pride paragraph before finishing: Since I began to teach in the University, I was able to meet special students with the same spark of fascination that I had when I entered this professional field and, little by little, I welcomed them in my company, making a greater and more rewarding contact with the profession possible. Three of them have been at PeQuod for nearly ten years now. Slowly, the presence of university students in the rehearsal room has ceased to be an exception to the group that had been with me since the company's early years, and gradually this transition from the University to real professional life has repeated itself more constantly. I realize that this is truly a door that has opened in the company and that will hardly close. The most interesting thing is to see this transformation from student to coworker, from their own work, from someone who enters into their space of creation. In May of this year - 2017 - PeQuod debuted another show and I delightedly inform that the former students are a majority in the cast.

REFERENCES

- ADAM. Marthe. **Boneco e atuação de ator: uma reflexão.**
Móin-móin – Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas, ano 11 – número 14,
Jaraguá do Sul, UDESC/SCAR, 2015.
- BALARDIM, Paulo. **O fio transversal da animação.**
Móin-móin – Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas, ano 05 - número 06,
Jaraguá do Sul, UDESC/SCAR, 2009.
- LOREFICE, Tito. **Reflexões sobre a formação e o vínculo entre Professor e Aluno,
Mestre e Aprendiz.**
Móin-móin – Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas, ano 11 – número 14,
Jaraguá do Sul, UDESC/SCAR, 2015.

Miguel Vellinho (Brazil):

is a Doctorate student with a Master's degree in Theater at the Program of Postgraduation in Theater (PPGT) from the University of Rio de Janeiro (UNIRIO). Vellinho teaches Theater for Children and Youth (TIJ) and Animation Theater (TFA) in the theatre department of UNIRIO. He has been working with Puppet Theater for more than 30 years, initially with the company Grupo Sobrevento and then as the artistic director of the group Cia PeQuod – Teatro de Animação. Since the 90's, Vellinho takes part in roundtables and gives lectures and workshops throughout Brazil. He has various articles about numerous aspects of Animation Theater published in and outside Brazil. Vellinho is a member of the editorial board of Móin-móin magazine, published by the State University of Santa Catarina (UDESC) since its creation. With PeQuod, Vellinho created more than ten shows, all of which were praised by the critics and honored with the most important theater prizes of the country. Vellinho is also a curator of MITA – Mostra Internacional de Teatro de Animação, an international exhibition of Animation Theater produced by PeQuod, his theater company.

Miguel Vellinho, (Brasil): titulaire d'une maîtrise en Théâtre est actuellement en cours de doctorat de la section Théâtre (PPGT) à l'Université de Rio de Janeiro (UNIRIO). M. Velinho enseigne dans la section d'enseignement théâtral de cette même université, où il intervient dans le cadre du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (TIJ) et le Théâtre d'animation (TFA). Il travaille depuis plus de 30 ans dans le domaine du théâtre de marionnette, initialement avec le Grupo Sobrevento puis comme directeur artistique de la compagnie Cia PeQuod – Théâtre d'animation. Depuis les années 90, M. Velinho participe à des Tables rondes, donne des conférences et mène des ateliers au Brésil. Il a publié différents articles au Brésil et à l'étranger concernant de nombreux aspects du Théâtre d'animation. Il est membre du comité de rédaction de la revue Moin-Moin, publiée par l'Université de Santa Catarina (UDESC) depuis sa création. Avec PeQuod, M. Velinho a créé plus d'une dizaine de spectacles, chacun d'entre eux ayant été repérés par les critiques spécialisés et distingués par les prix nationaux les plus importants. Il est également commissaire du MITA - Mostra Internacional de Teatro de Animação, une exposition internationale du théâtre d'animation produite par sa compagnie théâtrale, PeQuod.

La marionnette, ou la mimésis complexe

Didier Plassard

&

La complexité des « figures » dans le théâtre en tant que « mimesis »

Cristina Grazioli

CONVERSATION

L'objectif de cette intervention à deux voix est d'essayer de définir quelques-unes des propriétés de la marionnette envisagée en tant qu'instrument théâtral particulier, à l'intérieur du paysage des pratiques scéniques contemporaines. Notre postulat de départ, en effet, est que les transformations des sociétés humaines obligent les expressions artistiques à redéfinir périodiquement leurs contours, leurs techniques et leurs fonctions, dans une tension dialectique entre le passé et l'avenir.

Les mutations technologiques et sociétales que nous traversons depuis un peu plus d'une vingtaine d'années ont conduit, par exemple, les arts de la scène à se redéfinir en tant que formes du spectacle vivant, en mettant en avant le paradigme de la présence réelle des interprètes, avec ses potentialités spécifiques (telles qu'elles se manifestent par exemple dans les formes performatives, entre jeu du personnage et jeu de l'interprète) et ses variations liées notamment à l'utilisation conjointe des corps et des images.

Qu'en est-il, sur ce point, des arts de la marionnette ? Existe-t-il des opérations symboliques qui leur sont propres ? Pouvons-nous dire, comme le fait l'écrivain Daniel Lemahieu, « que la marionnette ou l'objet font ce que l'acteur ne peut pas faire⁹ » ?

Si la marionnette peut être chargée de faire « ce que l'acteur ne peut pas faire », cela signifie bel et bien que cet instrument théâtral, quels que soient ses modes de fabrication et d'animation, est doté de capacités qui n'appartiennent qu'à lui et dont nous perdrons la jouissance si nous renoncions à ses services. Mais quelles sont ces qualités ? Voilà la question qu'il faut élucider, tâche d'autant plus difficile que, depuis deux générations, les artistes œuvrant sur ces territoires ont renversé la plupart des repères jusque-là établis. C'est à ce travail d'élucidation de ce que fait la marionnette, donc aussi de ce qui fait la marionnette, que nous aimerions apporter ici une contribution sous la forme de

⁹ Daniel Lemahieu, « Le geste et l'objet – Pour un manifeste Clastic », inédit, 2014.

quelques hypothèses de travail.

En adoptant comme prémisses les questions posées par DP, je reprends les deux références proposées : « la marionnette ou l'objet font ce que l'acteur ne peut pas faire ». À ce propos je pose une question qui pourrait être évidente : qu'est-ce que nous entendons aujourd'hui quand nous parlons de « marionnette » ? C'est pour cette raison que j'ai déplacé les termes dans le titre, comme dans un miroir qui reflète celui proposé par DP, en introduisant le mot « Figure », qui comme on le sait est la définition qu'on a choisie en Italie à partir d'un certain moment (la fin des années 1970) pour définir le « Nouveau » théâtre de marionnettes. « Figure » me semble pouvoir comprendre le syntagme « Marionnette et objet », par rapport à notre contexte de réflexion : un mot complexe pour une sémantique qui s'articule selon un dessin multiforme. « Figure » au sens rhétorique («Unité linguistique ou disposition d'unités linguistiques comportant un écart sensible par rapport à la norme ou à l'usage», Larousse); mais aussi visage, corps, image – dans plusieurs acceptations ; et encore “typologie” de l'humain; et puis «l'enchaînement des mouvements dans certains pratiques – sport, danse...»). Toutes ces significations portent l'attention sur une composition, un ensemble, donc elles impliquent des relations. Ce qui fait glisser la question de l'identité de la marionnette dans la question des procédés, et par conséquent des qualités de cette « entité » dans le processus que DP a mis au centre de l'attention, et qui nous occupe ici. Je pourrais ajouter l'hypothèse de considérer la notion de « figural », telle que Deleuze l'utilise (j'y reviendrai après). Tout ça nous invite à éviter de définir la Marionnette en soi mais plutôt à la considérer comme le résultat de combinaisons et des rapports. Ce qui nous amène au sujet de cette journée (*corps, objet, marionnette, espace*).

La deuxième référence est l'univers beckettien évoqué par *Pour finir encore* : Beckett est l'auteur qui à mon avis ouvre à une conception du théâtre (tout court) où la marionnette peut accomplir ses *qualités contemporaines*.

Le paysage créé par Beckett (et par d'autres artistes à la moitié du XXe siècle) semble avoir été peuplé de ses propres « figures » sur scène dans les dernières décennies, et je me demande si on pourrait faire coïncider ce changement avec les moments où l'on remarque un changement dans le statut des relations entre marionnette et marionnettiste (dans le sens expliqué par DP).

En outre, «Ce que l'acteur ne peut pas faire» est exactement ce que Kleist préfigure, mais qui demeure un idéal et qui ne correspond pas à des pratiques de scène (ce qui veut dire illusion /expérience/ émotions du spectateur /implication de sa perception) qui permettent de réfléchir sur les procédés de fruition. La réflexion kleistienne reste inaccomplie (non entendue et non transposée)

jusqu'au début du XXe siècle, lorsque elle se déploie dans toute une série d'effets et déclinaisons, qui seront livrés à la postérité – jusqu'à nos jours.

La marionnette : un corps inerte

Peut-être faut-il, comme l'a proposé François Lazaro, « en finir avec la marionnette », c'est-à-dire en finir avec une certaine idée de la marionnette : en particulier avec sa définition la plus commune, centrée sur l'idée d'une animation de la matière, et sur la qualité des mouvements qui en résultent. Cette définition est prestigieuse, puisqu'elle se place sous le double patronage de Kleist dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), et de Craig qui, dans *Marionnettes et poètes* (1921), affirmait que la marionnette « est un modèle de l'homme en mouvement¹⁰ ».

Définir la marionnette par l'animation et par les qualités cinétiques qui s'y révèlent, comme ce fut majoritairement le cas dans le contexte de la modernité, continue d'être un levier puissant pour les imaginaires de cet art¹¹. Mais cette définition ne suffit plus à dessiner le périmètre de ce que fait aujourd'hui la marionnette sur la scène, car elle vient y répondre à d'autres attentes, d'autres besoins : ceux, notamment, d'une confrontation et d'un dialogue entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est pas. Ce sont ces besoins que formulait Tadeusz Kantor dans son manifeste du *Théâtre de la mort*, en une proposition que vingt ans plus tard, en avril 1996, François Lazaro et Daniel Lemahieu ont ressaisie telle une devise pour la placer en épigraphe de leur propre *Manifeste du théâtre clastique* : « Le concept de vie ne peut être réintroduit dans l'art que par l'absence de vie. »

Il ne s'agit pas là d'une fascination temporaire, née de l'ébranlement produit par les mannequins de *La Classe morte* sur le théâtre occidental des dernières décennies du 20^e siècle, mais bien d'un changement de cap décisif dans l'exploration des territoires imaginaires qu'arpentent les marionnettistes. Dans bien des productions de la scène marionnettique actuelle, nous assistons à la confrontation de l'énergie de l'acteur avec la force d'inertie de l'objet, et à toutes les ébauches de tragédie, de drame, de farce ou de comédie qui peuvent naître de leur rencontre sur un même plateau : ce que François Lazaro appelle la « juxtaposition entre l'inerte et le vivant ».

¹⁰ Edward Gordon Craig, « Marionnettes et poètes », *L'Annuaire théâtral*, n° 37, Université d'Ottawa, CRCCF/SQET, 2005, p. 140.

¹¹ À condition toutefois de modifier la perspective : car ce n'est évidemment plus la perfection du tracé de ce mouvement qui nous fascine sur la scène des marionnettes, mais plutôt son origine fictive : l'illusion que le mouvement est produit par la marionnette elle-même.

Exit, donc, le mouvement comme caractéristique fondatrice du théâtre de marionnettes aujourd’hui. *Exit*, surtout, le mouvement venu fictivement de la marionnette même : le travail de l’acteur avec l’objet ne se définit plus par sa capacité à animer la matière, à donner à croire que l’objet bouge et se déplace de lui seul, mû par sa propre volonté. Pour qui le regarde avec un peu d’attention, l’acteur, dans bien des spectacles actuels (je pense par exemple à Gisèle Vienne), joue en effet le plus souvent avec la marionnette en maintenant celle-ci dans la sphère de l’inerte : soit qu’il ne la touche pas, soit qu’il se contente de la déplacer ou de l’agiter comme un simulacre sans vie, sans chercher à donner l’illusion qu’elle peut se mouvoir par elle-même.

Dans le même sens, il est vrai que, bien que la Marionnette de Craig a été un modèle (et une référence) incontournable, il faut regarder moins loin dans le temps pour pouvoir saisir des concrètes conséquences sur la scène.

L’enjeu est justement la précision des différentes modalités de relations qui se produisent au niveau de « gradation » du ‘souffle’ de vie (c’est à-dire : le degré de vie différent qui se manifeste dans chaque mise en jeu du mouvement par rapport au contact et/ou à la distance entre marionnettiste et objet). Dans cette direction on pourrait aussi considérer certains exemples qui ne font pas partie du territoire « Marionnette » au sens strict, mais qu’il est à mon avis intéressant de comprendre dans le « Marionnettique » : je pense, à titre d’exemple, à Danio Manfredini, *Ai Presente*. Dans l’espace clos d’un blanc éblouissant l’acteur donne à voir et à entendre les inquiétudes de l’humain face à une condition de maladie mentale (la création est la réélaboration d’une expérience artistique conduite dans un hôpital psychiatrique) ; le double de l’acteur en plâtre, immobile, est l’interlocuteur muet du récit morcelé de sa vie. Créé en 1998, *Au présent* est l’exemple d’un procédé où la puissance dramaturgique (et troublante) ne dérive pas d’une relation qui s’appuie sur l’animation mais plutôt découle de la ‘simple’ (mais combien complexe!) présence de l’inanimé.

(*Extrait vidéo*)

(il faut rappeler aussi que Danio s’est souvent inspiré de Beckett et de Bacon pour ses créations – voir *Tre studi per una crocifissione*, 1992, entre autres).

La marionnette : un support pour l’imagination

Si l’animation de la matière cesse d’être le critère absolu définissant les contours du travail du marionnettiste, que reste-t-il alors pour caractériser ce dernier ? Sur quoi faire reposer, désormais, la spécificité de son art ? Cette spécificité peut être recherchée, me semble-t-il, dans la singularité du

dispositif spectaculaire mis en œuvre : une façon particulière de concevoir et d'organiser la représentation théâtrale ou, plus exactement, la mimésis.

Je n'utilise pas ici le mot de mimésis au sens que lui donne la tradition philosophique grecque, Platon et Aristote en tête, celui d'une imitation de la réalité. L'enjeu n'est pas, à cette étape, de réfléchir aux relations qu'entretiennent le monde de l'œuvre d'art et celui de la réalité extérieure, l'image peinte du lit et le lit réel, comme les oppose *La République* ; ou, pour ce qui concerne la scène théâtrale, les gestes de l'acteur ou de la marionnette et les actions humaines qu'ils imitent. Je prends plutôt appui sur l'usage qu'en fait le philosophe américain Kendall L. Walton dans *Mimesis as Make-Believe* : dans cet essai sur les « fondements des arts de la représentation », la mimésis est définie par Walton comme une activité basée sur la simulation, le faire-semblant (« *make-believe* ») ; et, surtout, comme une activité qui mobilise avant tout l'imagination du spectateur. Il s'agit donc d'un renversement de perspective : ce n'est pas l'œuvre d'art qui imite quelque chose, mais nous qui, en prenant appui sur l'œuvre, nous représentons en imagination quelque chose. Qu'elle soit verbale ou non verbale, littéraire, plastique, filmique ou théâtrale, la représentation, dans ce système, repose sur l'utilisation d'un support (*prop*) qui engage notre imagination dans un jeu de simulation. Comme l'écrit Walton : « La fonction, dans tous les sens raisonnables du terme, des œuvres d'art basées sur la représentation est généralement de servir de supports dans des jeux de simulation¹². »

Sans entrer plus avant dans le détail de la pensée de Walton, cette définition restreinte de la mimésis, basée sur la coopération entre l'œuvre d'art et son destinataire, me paraît des plus stimulantes pour analyser le jeu de simulation ou de « faire-semblant » sur lequel repose le théâtre de marionnettes contemporain. Si toute forme de mimésis nécessite la présence d'un support sur lequel l'imagination vient prendre appui, nous pouvons en effet distinguer, pour ce qui concerne le théâtre, deux modalités de la mise en œuvre de ces supports.

Dans la première de ces modalités, celle que j'appellerai la mimésis simple, l'acteur est ce support : c'est sur lui et sur les signes qu'il agence dans son jeu que nous prenons principalement appui pour imaginer le personnage. Dans la deuxième modalité, celle de la mimésis complexe, deux supports distincts, au moins, sont mobilisés : l'acteur-manipulateur et la marionnette. La figure imaginaire du personnage se construit mentalement pour nous à partir de la réunion de ces deux supports. Entre

¹² Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Ma / Londres, Harvard University Press, 1990, p. 51. Trad. D.P.

les trois pôles alors constitués (l'acteur, la marionnette, le personnage), une relation s'établit, à l'intérieur de laquelle l'acteur et la marionnette contribuent soit alternativement, soit conjointement à la représentation du personnage. La mise en jeu de cette triangulation peut être discrète : elle est même généralement cachée à la vue des spectateurs dans les formes marionnettiques traditionnelles, et s'y donne surtout à entendre à travers la voix de l'acteur-manipulateur : si ce dernier reste invisible, c'est bien lui qui fait parler le personnage.

Dans les formes contemporaines où domine la manipulation à vue, le double jeu de l'acteur et de la marionnette, pour servir de support à l'imaginaire du spectateur et produire la représentation fictionnelle du personnage, est entièrement donné à voir. Ce double jeu peut très vite atteindre une grande complexité, comme le montre par exemple une brève scène extraite des *Portes du regard* du Clastic Théâtre¹³. Une frêle silhouette humaine, immobile sur le seuil d'une porte minuscule, figure un homme de retour chez lui « après des années d'exil » et qui trouve sa porte murée. Pour produire la représentation imaginaire de cette porte murée, trois supports sont mobilisés simultanément :

- le battant de la porte, violemment claqué au nez de la figurine ;
- quelques pierres meulées disposées autour du cadre de porte (et non, comme on l'attendrait, à l'intérieur de celui-ci) ;
- enfin le jeu de François Lazaro, barrant de sa tête ou de sa main l'entrée de la porte, comme une puissance démoniaque qui ferait obstacle au retour de l'exilé.

Après que les pierres, ébranlées par les claquements de la porte, se sont écroulées, le marionnettiste, sans transition, prend en charge une part de la représentation de l'exilé : sa mimique exprime tout à coup la colère et l'indignation de l'homme qui lui fait face et qu'il ne cesse pas, pour autant, de fixer durement des yeux. Enfin, dans un troisième temps presque immédiat, François Lazaro endosse le rôle de narrateur en prenant la parole pour désigner l'exilé à la troisième personne : « Comprenez-vous l'émotion vraie de celui qui revient chez lui après des années d'exil et qui trouve la porte murée, l'obstacle irrémédiable ? »

La représentation imaginaire de l'homme de retour d'exil s'est donc dissociée, l'espace de quelques brèves secondes, entre la figurine muette placée sur le seuil et le visage furieux de François Lazaro. Plus encore : en moins d'une minute, nous avons vu le marionnettiste se glisser dans trois identités

¹³ François Lazaro, *Les Portes du regard*, spectacle créé en 1985 à l'Espace Kiron, dans le cadre des Semaines de la marionnette à Paris.

distinctes (l'obstacle, l'exilé, le narrateur) tandis qu'un même élément du monde imaginaire, une porte murée, était figuré à travers les trois supports précédemment énumérés. Ajoutons que l'évocation de l'« obstacle irrémédiable » suit immédiatement, sur scène, la production d'une image inverse, puisque nous venons de voir un mur s'écrouler, et nous aurons une vue d'ensemble du nombre élevé d'informations que doit traiter, dans un temps aussi court, le cerveau du spectateur.

Pourtant, en dépit de l'intrication rapide de ces supports et des glissements imprévisibles des embrayages fictionnels, la situation reste parfaitement compréhensible : si le détail des agencements et des réagencements de l'action scénique échappe aux capacités d'attention du public, les enjeux narratifs de cette scène lui apparaissent clairement. C'est dire combien les dispositifs mimétiques mis en jeu dans le théâtre de marionnettes peuvent véritablement être dits complexes, le travail de production de l'imaginaire pouvant se révéler aussi élaboré que dans l'écriture poétique contemporaine. Si nous considérons, comme certains chercheurs, que les émotions peuvent être produites par un trop grand nombre d'informations que reçoit notre cerveau dans un instant donné, nous comprenons quels sont les enjeux de cette mimésis complexe : représenter la situation dramatique tout en suscitant l'émotion du spectateur par l'entremèlement de signes divergents.

Un bref détour sur le mot « Mimesis » peut renforcer la thèse exposée par DP: à partir des réflexions esthétiques qui ont abordé cette question, je m'appuie sur un changement dans les interprétations de ce mot : de façon synthétique on peut mettre en évidence le fait que dans certains études d'esthétique on rejette la logique d'une opposition entre «modèle» et « copie », pour aborder la *mimesis* en tant que coprésence de ces deux mondes parallèles et qui se donnent de manière simultanée¹⁴. Le ‘précédent’, à l'époque de l'*Iliade* – 4 siècles avant l'apparition du terme *mimesis* et du verbe correspondant *mimeomai* au Ve siècle, était « isko » (la même racine de « eikon », image, etc.); en Aristote on lis *eikos* comme l'équivalent de « isko », ce *eikos* est rendu par les latins avec « *verisimilis* », ‘vraisemblable’ , et qui serait crée sur le préjugé dualistique platonique : le modèle (*vrai*) contre la copie (*imitation*). Alors que *eikos* ne contient pas ce dualisme ; *Isko-eikos* ne renvoie pas en vérité à la *vraisemblance* (*semblable*) mais à l'idée d'illusion, de substitution et de échange. Donc il aurait eu une déviation du mot dans notre tradition, en

¹⁴ Les points de repère pourraient être plusieurs : O. Wilde : l'art est un ‘filtre’ qui nous aide à apprécier le beau en nature, qui en soi ne serait pas grand chose, et même pas aperçu... Il donne l'exemple du coucher du soleil naturel (ennuyeux et prévisible) par rapport à un tableau de William Turner). René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961) parle d'un «désir mimétique» qui implique toujours un médiateur, un troisième élément.

direction du signifié péjoratif en tant que « copie »¹⁵.

Il est significatif que dans plusieurs réflexions consacrées à ce sujet (mimesis, illusion, jeu) on fait souvent référence à l'enfance (et aux enfants).

Je prends comme exemple un passage de William Kentridge sur l'ombre (que je cite souvent pour différentes raisons : un artiste qui fait de l'esthétique de son œuvre une éthique, qui réfléchit sur son travail, extraordinaire dans la déclinaison de la même 'dramaturgie' dans des langages différents), un passage où il nous offre des considérations en relation au jeu – dans le double sens du mot - et à la «suspension of disbelief» (le contexte est la création de *Black Box*, créée en 2005, un petit théâtre mécanique qui contient en miniature les principes de poétique et les procédés de composition de toute la production de l'artiste). Kentridge nous explique la conception profonde de ce travail et nous offre une réflexion fascinante sur la nature de l'ombre; il porte l'exemple des enfants qui jouent avec les ombres de leurs mains sur un mur :

«Think of children playing games with shadows [...]. Three things happen when you see that shadow. First, you understand that shadow is an optical effect of hand interrupting the projection of light to create a dark patch on the wall. Second, even if you specifically try not to, help but recognize the shadow as the form of a bird. Third – and for me, this is the most vital – you recognize the pleasure that you derive from this self-deception. This pleasure arises from the fact that, though you know that two hands are making the shape, you cannot stop seeing it as a bird. Your astonishment is at your inability to stop suspension of disbelief». (William Kentridge, « Black Box: zwischen Objektiv und Okular/ Between the lenses and eyepiece », in William Kentridge, *Black Box/Chambre Noire*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2005, p. 43-51 : 48-49).

Le plaisir n'est pas suscité seulement par la beauté de l'image, mais aussi par le fait que nous percevons consciemment l'illusion de la métamorphose, les mécanismes à partir desquels nous construisons des signifiés; l'artiste considère que cette exigence de « donner un sens aux formes » est quelque chose d'« essentiel pour ce qui signifie être vivants, se promener dans le monde les yeux ouverts ». Kentridge travaille à plusieurs niveaux sur l'ambiguïté de la vision, qui est une expérience du réel, un seuil à franchir vers la connaissance du monde. Son art se nourrit de la distance, de la superposition et des écarts entre les différents niveaux d'expression ; ses créations vivent de la mobilité du doute, de l'incertitude, des imperfections.

Encore une référence à l'enfance : Alessandro Serra (Teatropersona) écrit à propos de son

¹⁵ Voir, par exemple, Maria Tasinato, *Passeggiando con la mia mesis. L'illusione teatrale tra antico e moderno*, Verona, Ombre Corte, 2007.

spectacle *Traité des mannequins* (2009, inspiré à Schulz): «Le retour atemporel à l'enfance est un rêve qu'on peut pas raconter, un néant visible, créé avec les images de la réalité. La matière n'est pas le dessin mais le drame des impulsions qui se confrontent, comme dans l'élosion d'une coquille. Saisir ces créatures dans l'instant d'éclore. La chrysalide : œuf - ver - larve - papillon ne sont pas quatre images séparées mais une seule image qui porte en soi différentes lignes temporelles ».

En tenant compte des considérations qu'on a recueillies jusqu'ici, je vais proposer des exemples différents d'interaction marionnettiste-performer/objet-marionnette, un schéma qui ne se veut ni exhaustif ni systématique, mais plutôt un prétexte pour continuer cette réflexion dans les termes proposés par DP :

- 1) corps qui se métamorphose et devient objet-marionnette-figure selon un procédé de 'fluidité' (→ 'animation')
- 2) corps qui se donne à notre perception *à coté* de l'objet inanimé
- 3) corps qui se donne à notre perception *à coté* d'un objet animé par un autre (comme si était animé par un autre..)

une distinction ultérieure : le corps de l'acteur-marionnettiste est aussi Narrateur :

- a) dans la simultanéité de sa présence
- b) dans l'alternance de sa présence / présence de la marionnette

→ (Je vais présenter ici des exemples correspondants - images et/ou extrait vidéos):

- 1) *Talita kum* de Riserva canini (ou: *Twin Houses* de Nicole Mossoux/Patrick Bonté)
- 2) les exemples donnée par DP ; *Fin de Partie* de Teatrino Giullare, *Al Presente* Danio Manfredini
- 3) Frank Soehnle, *Über das Marionettenheater de Heinrich von Kleist*

Pour ce qui concerne le Narrateur :

- a) *Les Amants* (de Elfride Jelinek, Teatrino Giullare) – simultanéité
- b) *Le chevalier inexistant* (de Calvino, Teatro Gioco Vita)- alternance

Parmi les moyens (props) il faut prêter attention au costume : en particulier les cas où les marionnettistes sont habillés en noir (exemples, images : *B & B* – Dottor Bostik, *Talita kum* – Riserva Canini) : il n'est pas question de se rendre invisible, ni désormais plus d'un 'uniforme', mais « s'habiller en noir» me semble plutôt l'équivalent de «s'habiller en absence » (concentrer et

souligner les deux niveaux d'existence, donc de communication, dans la présence même de l'acteur).

Cette dialectique est liée à celle entre ‘donner à voir’ et ‘cacher à la vue’ : il s’agit évidemment d’une dialectique centrale dans notre discours : c’est là qu’un élément intervient, qui est peut être donné comme acquis mais qu’il convient de souligner : le rôle de la lumière et du noir ; d’autant plus que ce sont les moyens spécifiques d’un genre de la ‘famille’ de figures qui est le théâtre d’ombre. Mais restons aux objets/figures/marionnettes « en chair ».

Dans le contexte du discours sur la coprésence de l’acteur et de l’objet, une fonction particulière est attribuée au rôle du fragment, un morceau physique qui est en même temps une molécule imaginative dans le processus de ‘recomposition’ de la part du spectateur. Cette juxtaposition va souvent de pair avec l’exigence d’orienter l’attention du spectateur, de l’inviter à saisir certaines parties de la composition de la scène : ici le rôle de la lumière et du noir peut être celui d’isoler des morceaux de réalité pour leur donner une autre signification (c'est-à-dire aussi : le noir crée de nouvelles relations et en même temps il invite le spectateur à un travail intuitif/imaginatif). Cet élément ‘complique’ ultérieurement notre schéma : la ‘figure’ de l’acteur peut être visible, mais lui aussi morcelé... soumis au même procédé de fragmentation que la présence artificielle : on peut donc l’apercevoir comme ‘détaché’ même si en réalité il peut intervenir au niveau technique et effectif dans le mouvement de l’objet (3^e cas).

Il peut arriver que les enjeux dramaturgiques se redoublent ultérieurement : dans *Fin de Partie* de Teatrino Giullare (2005) le jeu entre immobilité forcée et impossibilité à bouger se reflète dans les marionnettes, qui ne sont pas articulées : le fantoche de Hamm est collé à son siège, immobilisé par la cécité. Clov est représenté par une figure en pied, sans articulations qui lui permettraient de s’asseoir. Le niveau ultérieur de cette dramaturgie est donné par le fait qu’il s’agit d’une « mise en scène en forme d’échiquier » (le drame naît des limites qu’imposent au mouvement les règles du jeu). Clov tente de fuir la cécité et l’immobilité en déplacement continual sur l’échiquier. Nagg et Nell sont deux pions hors-jeu, deux squelettes à mi-corps, prisonniers de leurs poubelles. Les marionnettistes sont les joueurs de cette partie d’échecs. On a en même temps : marionnettes-personnages ; acteur-marionnettistes ; acteurs-personnages du texte de Beckett plus les acteurs de la ‘deuxième’ dramaturgie qui est la partie, le « jeu » sur l’échiquier. En plus : les marionnettistes portent des masques (ceux-ci laissent libre le menton et détiennent la parole qui reste dissociée du personnage : nous les *voyons* parler).

Le renversement de l’animé et de l’inanimé est continual : lorsque Hamm veut toucher le mur, l’acteur-manipulateur de Clov ôte son gant, révélant la main sur laquelle sont peintes des briques : le corps est lieu, environnement, mur et limite, de soi-même et de l’Autre. De même la longue-vue que

Clov porte enfoncée dans l'œil, et qui lui traverse le crâne, est-elle à la fois partie anatomique et métaphore de la subjectivité et de la relativité du regard.

La marionnette comme « image conceptuelle » (Gombrich)

S'il concentre une grande part de ses efforts sur l'analyse de la représentation entendue comme simulation, c'est-à-dire comme relation entre un support (littéraire, plastique, théâtral, etc.) et un élément imaginaire, Kendall L. Walton n'exclut pas pour autant du champ de sa réflexion la référence au monde extérieur. Ceci l'amène en particulier à distinguer deux grands régimes de cette référence, l'un qu'il nomme « *misrepresenting* » (produire une représentation fausse de quelque chose qui existe dans le monde) et l'autre « *matching* » (une représentation qui offre une « correspondance complète » avec quelque chose dans le monde).

Dans la mesure où une marionnette n'est pas seulement un support pour la construction imaginaire d'un personnage, mais où elle est aussi la figuration d'un être vivant (le plus souvent celle d'un être humain), la question de cette correspondance se pose avec une particulière acuité. Sauf dans le cas très singulier des figures hyperréalistes, la marionnette contemporaine, on le sait, refuse le régime de la « correspondance complète » entre elle et le monde pour produire au contraire une image imparfaite, défaillante en apparence, mais qui fonctionne à la manière de ce que l'historien de l'art Ernst Gombrich appelle une « image conceptuelle ». C'est dans son essai de 1951, les *Méditations sur un cheval de bois*, qu'il définit cette catégorie d'images : « l'image ne sera plus la copie de la forme extérieure d'un objet, mais l'imitation de certains de ses aspects significatifs¹⁶. »

À la façon du cheval de bois avec lequel joue l'enfant, en effet, l'image conceptuelle est le substitut d'un objet absent : un substitut qui, pour être efficace, n'a pas besoin de ressembler trait pour trait à ce dont il vient prendre la place. Ce qui importe, c'est qu'à partir de ces « aspects significatifs » elle puisse remplir sa fonction dans le contexte pour lequel elle a été prévue : ainsi, pour reprendre l'exemple donné par Gombrich, tout objet de forme allongée (manche à balai, bâton, etc.) devient-il immédiatement un « dada » dès lors qu'on peut l'enfourcher et caracoler avec lui dans un jeu.

De même en va-t-il dans le théâtre de marionnettes contemporain pour lequel la poétique des « objets du rang le plus bas » mise en avant par Tadeusz Kantor et, plus loin en arrière, par Bruno

¹⁶ Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003, p. 6.

Schulz, joue encore aujourd’hui un très grand rôle. On se souvient en effet du *Traité des mannequins* :

Le Démiurge était amoureux de matériaux solides, compliqués et raffinés : nous donnons, nous, la préférence à la camelote. Nous sommes attirés et positivement séduits par la camelote, par tout ce qui est vulgaire et quelconque. Comprenez-vous bien – demandait mon père – le sens profond de cette faiblesse, de cette passion pour les bouts de papier colorés, pour le papier mâché, le vernis, l’etoupe ou la sciure ? Eh bien ! – répondait-il avec un sourire douloureux – c’est notre amour pour la matière en tant que telle, pour ce qu’elle a de duveteux et de poreux, pour sa consistance mystique. Le Démiurge, ce grand maître et artiste, la rend invisible en la faisant apparaître sous le jeu de la vie. Nous, au contraire, nous aimons ses dissonances, ses résistances, sa maladresse mal dégrossie. Il nous plaît de discerner sous chaque geste, sous chaque mouvement, ses efforts pesants, sa passivité et sa gaucherie de gros ours docile¹⁷.

Cet amour pour la « consistance mystique » des matériaux se retrouve, dégagé de toute implication métaphysique, dans un grand nombre de productions de la scène marionnettique contemporaine. Par-delà la diversité de ses déclinaisons plastiques, la marionnette est bien cette « image conceptuelle », ce support lacunaire et presque improvisé tendu à notre imagination.

Figure, Figurale

L’exemple que j’ai voulu vous proposer de Danio Manfredini permet de réfléchir sur la spécificité du double « Hyperréaliste », en considérant aussi le contexte des arts visuels (installations) qui ont utilisé des solutions semblables à partir des années 1960 (même si à partir d’un point de vue différent). Afin de confirmer comment le paysage a changé dans les dernières décennies sur la scène de marionnettes, on peut considérer aussi la modalité ‘hors du théâtre’ qui situe ces doubles dans les installations, où le spectateur entre dans l’espace et se confronte avec eux (Bérangère Vantuoso ; ou les projets récents de Alice Laloy).

Dans ce contexte il est peut être utile de rappeler un autre moment de la pensée de Gombrich, moins ponctuel par rapport aux ‘objets-marionnettes’ que la citation proposée par DP, mais qui la renforce. La question de la « représentation » (dans l’art) par rapport à un « original » qui serait « vrai » se pose comme une fausse question : en synthèse, le portrait (s’il s’agit d’une œuvre d’art) n’est jamais la « copie » d’un modèle, il lui est supérieur dans la capacité d’exprimer l’essence du sujet représenté (*Art, perception, réalité*, 1973) (non seulement dans la caricature mais aussi dans les portraits

¹⁷ Bruno Schulz, « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », *Les Boutiques de cannelle*, Paris, Denoël, 1971, p. 80.

soi-disant ‘vraisemblables’ (ex. de Velasquez, *Pape Innocent X*).

Ça nous permet de revenir à la définition que j’ai introduite en ouverture : la conception du «Figural» selon Deleuze. Récemment on a proposé une application à la dimension théâtrale de la catégorie en question¹⁸ (qui chez Deleuze est utilisée par rapport à la peinture, notamment à Francis Bacon, mais qui se posent aussi chez Lyotard ; et la directrice pourrait amener à Didi-Hubermann) ; une définition paradoxale du «figurale» a été proposée en tant que «figure-défigurante, défigurée, engageant une logique des ‘ressemblables dissemblables’» (Olivier Schefer, *Qu'est-ce que le figural?*, dans «Critique», n. 630, 1999). Je trouve que ça pourrait être encore plus approprié dans le cadre d’un discours sur la Marionnette (une Exposition récente à Stuttgart m’a convaincue de ce possible territoire de recherche. Je signale aussi l’intervention de Aline Wiame sur «le théâtre de Marionnettes de Gilles Deleuze», 2016¹⁹).

Je me limite ici à rappeler quelques points : 1) La peinture de Bacon renonce à la narration à travers un art de la sensation, non pas à travers l’abstraction ou le conceptuel (la figure est présente, mais elle se trouve déplacée par rapport à son statut ‘figuratif’) 2) Deleuze identifie trois éléments dans la peinture de Bacon : la structure matérielle / la couleur (fonds) ; le «rond-contour» (aussi des formes différentes, cube, etc.) ; l’image, Figure, est isolée par ce «rond» (ou tapis). 3) Le «rond» (dans les différentes formes) et un lieu qui ne constraint pas la Figure à l’immobilité mais qui lui rends possible une trajectoire (un mouvement).

On peut associer le «Fragment» ‘déchirée’ d’un contexte narrative ‘traditionnel’ à cette Figure ‘figurale’, ‘isolée’ et pourtant expressive grâce aux relations avec les autres deux éléments (résultat d’une de-figuration en tant que soustraction de la Figure à un récit linéaire).

La coïncidence de ces thèmes avec la dramaturgie (et les procédés de composition) de certains spectacles de marionnettes est peut être bien plus qu’un hasard : Dottor Bostik consacre à *B & B*, (2005) un spectacle qui réunit un marionnettiste, une actrice et trois marionnettes, où le «noir» pourrait être associé à la matière-couleur dont parle Deleuze.

Pour introduire la dernière étape de cet ‘échange’, il convient de faire recours à la notion d’«Acteur liquide» que Brunella Eruli employait dans ses derniers interventions (à l’empruntant à Zigmunt Bauman) :

«tous ces langages [de la Marionnette] déclinent une vision di monde qui parle de la manipulation et des rapports de force entre celui qui manipule et ce ou celui qui est agi. [...] tout spectacle de

¹⁸ G. Altamura, *Il figurale a teatro. Bacon e l'evento sulla scena del Novecento*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 2, 2013.

¹⁹ Dans *Les scènes philosophiques de la Marionnette*, études réunies par Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marrou, Joelle Noguès, Elise van Haesebroeck, Paris, L’Entretemps/Institut International de la Marionnette, 2016.

marionnettes s'inscrit sur cette toile de fond, si implicite qu'elle est devenue invisible» (Brunella Eruli, *Le marionnettiste, un acteur liquide ?* dans *Présences du marionnettiste*, dossier coordonné par Didier Plassard, dans «Revue d'études théâtrales, Registres 15», automne 2011) (et tout de suite après c'est encore une référence à Beckett et à *Fin de partie...*).

La marionnette et la « mélodie des choses »

Mais les représentations de l'être humain convoquées par la scène marionnettique contemporaine ne font pas seulement appel à la poétique, abondamment commentée²⁰, du matériau humble ou de rebut ; ce qui est figuré, c'est aussi un homme amputé, abîmé, estropié : un mannequin privé de ses bras, une poupée démembrée, des masques grimaçants dans un rictus qui toujours montre leurs dents...

D'où provient cet acharnement contre l'intégrité de la figure humaine ? Cette exploration aux frontières de l'humain ? À l'évidence, l'insistance sur le statut d'objet du support tendu à notre imagination ne se limite pas à produire la représentation d'un personnage fictionnel qui serait à demi chosifié : elle étend les effets de cette « *misrepresentation* », de cette représentation faussée, sur l'élément du monde extérieur auquel il est fait référence : l'humanité tout entière. La figure marionnettique se fait allégorie, représentation symbolique de l'état de notre humanité. Ainsi se trouve esquissée une forme d'arrière-plan de l'action scénique : derrière les mésaventures risibles et pitoyables du personnage de Beckett dans *Pour finir encore* mis en scène par François Lazaro, un fond est donné à imaginer, le monde des choses d'où provient ce fragile bonhomme, un monde de plâtre dont il ne parvient pas à se débarrasser – sa poudre envahit d'ailleurs toute la scène –, et qui l'engloutira peut-être bientôt à nouveau.

C'est là, très exactement, ce que souhaitait le poète Rainer Maria Rilke dans ses *Notes sur la mélodie des choses*, cet étrange petit texte de 1898 : que l'action scénique du premier plan, où se meuvent des individualités, laisse deviner un arrière-plan qui soit tout à la fois l'origine, le destin, l'en-commun des personnages et même, dans une certaine mesure du public.

C'est au loin, dans des arrière-plans éclatants, qu'ont lieu nos épanouissements.

C'est là que sont mouvement et volonté. C'est là que se situent les histoires dont nous sommes des titres obscurs. C'est là qu'ont lieu nos accords, nos adieux,

²⁰ Voir notamment Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre*, Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

consolation et deuil. C'est là que nous *sommes*, alors qu'au premier plan nous allons et venons.

[...] s'il n'y a pas une profonde douleur pour rendre les humains également silencieux, l'un entend plus, l'autre moins, de la puissante mélodie de l'arrière-fond. Beaucoup ne l'entendent plus du tout. Eux sont comme des arbres qui ont oublié leurs racines et qui croient à présent que leur force et leur vie, c'est le bruissement de leurs branches²¹.

L'inscription des marionnettes dans l'univers des matériaux pauvres, des objets de rebut, des formes amputées, des prothèses, a sans doute aussi pour fonction de donner forme à cette « puissante mélodie de l'arrière-fond » sans laquelle nous serions des arbres qui ont oublié leurs racines. Une forme qui, pour être plus précis – mais ce n'est qu'une hypothèse – n'est certes plus un « arrière-plan éblouissant » mais plutôt une mémoire de la traversée du 20^e siècle, de l'histoire des charniers, des déportations et des meurtres de masse, où les êtres humains justement ont été réduits à l'état de choses. À travers le monde matériel qui se donne à voir de façon si troublante sous les traits des marionnettes, c'est sur ces souvenirs partagés que se construit, par le biais de l'œuvre d'art, la communauté des artistes et de leur public.

Mais ce n'est, en effet, qu'une hypothèse, car comme le rappelle François Lazaro « tout reste à dire sur un théâtre de la rupture, de la prothèse, de la fracture et de la juxtaposition entre l'inerte et le vivant. » Ce que peut la marionnette et ne peut pas l'acteur, c'est d'occuper cette zone intermédiaire, comme de non-droit, où la mimésis se glisse et dérape d'un support à l'autre, où l'imagination du spectateur travaille à compléter la figure, où l'humain et le non-humain échangent leurs qualités, où l'action scénique se découpe sur un fond de mémoire inquiète, inapaisée. Où tout est possible, vraiment.

Je dois remercier DP d'avoir introduit un poète dont je m'occupe depuis longtemps, dont l'œuvre théâtrale et ses implications pour la scène contemporaine sont tout à fait sous-évaluées.

Ce parcours nous invite à rapprocher deux univers à vrai dire très éloignés au point de vue de leur conception, même en considérant le contexte de leur origine : le paysage hanté des molécules de matière délabrée de Beckett/Bacon (et on pourrait ajouter : Giacometti) et le paysage atmosphérique, lumineux et sonore de la mélodie de choses de Rainer Maria Rilke. Mais en

²¹ Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, § XVIII et XX, Paris, Allia, 2008, n. p.

considération du thème qui est le centre de nos réflexions, la *mimesis* en tant que processus complexe, les deux déclinaisons de ce fonds-amalgame peuvent se rencontrer/confronter sur le terrain de l'imagination, de cette création supplémentaire et complémentaire qui est la mise en jeu du spectateur.

Dans les écrits de Rilke les motifs du paysage, de l'atmosphère, des liens entre les Choses (Humain et présences 'autres') sont étroitement tissus ensemble.

Sur la scène moderne, selon le poète, «avec le déplacement sur le plan de l'âme, du centre de gravité de l'action extérieure proprement dite, l'événement est devenu une succession mouvementée de sentiments, derrière laquelle rien de plus vaste ne se lève» (RILKE, Rainer Maria, *Maurice Maeterlinck. Der Tod des Tintagiles* in *SW* p. 476-479)

Ce fonds permet de considérer même les objets, les bruits, en tant que présences dramaturgiques : «Comme si, dans la liste des personnages, on trouvait: une armoire, un verre, un bruit, et tout ce qui est plus subtil et plus discret encore. Dans la vie, tout a la même valeur, et une chose vaut bien un mot, une odeur ou un rêve. (RILKE, Rainer Maria, *Notizen zur Melodie der Dinge*, in *SW*, 10, 412-425; trad. de Claude David *Notes sur la mélodie des choses*, in *OPT*, p. 667-676). Et dans cette homogénéité du sentiment dominant, il y a l'espace pour des variations chromatiques de tonalités différentes : ce qui permet (et même constitue) l'évolution de l'action dramatique.

Je propose un autre motif rilkiens qui est profondément lié à la dialectique marionnettiste/marionnette : l'acteur devrait jouer «le visage voilé, humble, dans la mêlée de personnages et de leurs anxieuses rencontres» RILKE, Rainer Maria, *Pelléas et Mélisande* in *SW*, 10, p. 458, trad. de Bernard Lortholary, in *RE*, p. 704. C'est le thème de l'effacement du visage qui émerge ici (et qui coïncide à plusieurs reprises avec la figure d'Eleonora Duse : un regard proche de celui de Hofmannsthal ou de Craig). Emblème d'une actrice «sans visage» qui renonce à son individualité au profit de la poésie ; une actrice qui s'offre à travers le langage du corps, du geste, d'une parole qui a valeur de musique. Dans *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, elle est évoquée (mais significativement pas mentionnée avec son nom) «presque une enfant» à Vérone, quand elle jouait Juliette tenant devant elle un bouquet de roses «comme un masque qui lui faisait une face» et «tenant ses cheveux, les mains, ou un autre objet épais devant les endroits translucides», RILKE, Rainer Maria, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, cit., p. 587-588.

L'image de la Duse revient dans l'essai sur Auguste Rodin, image d'un corps qui est en contact direct avec l'intérieur et, ce qui nous intéresse ici, un corps qui n'a pas besoin de se montrer dans son intégralité. Rilke mentionne la sculpture *Voix intérieure* (ou la *Méditation*) et il compare la figure créée par le plasticien avec l'actrice (dans *La Gioconda* de D'Annunzio) :

«Il est remarquable que les bras manquent. Rodin les ressentit [...] comme quelque chose qui ne fait pas partie du corps qui voulait s'envelopper en lui-même, sans aide extérieure. On peut songer à la Duse, à la manière dont, dans un drame de D'Annunzio, elle tente, douloureusement abandonnée, d'étreindre sans bras et de retenir sans mains. Cette scène, dans laquelle son corps apprenait une caresse qui le dépassait infiniment, compte parmi les événements inoubliables de son jeu», RILKE, Rainer Maria, *Rodin*, in *RE*, p. 851-891 : 866.

Mais encore une note particulièrement significative dans notre contexte :

«Une pédanterie mesquine [...] dit [...] qu'un corps sans bras ne saurait être complet [...]. Il n'y a pas si longtemps, on se révoltait semblablement contre les arbres coupés par le bord de la toile chez les impressionnistes ; on s'est bien vite habitué à cette impression, on a appris [...] qu'un tout artistique ne coïncide pas nécessairement avec le tout banal des choses, et qu'il s'instaure à l'intérieur de l'œuvre de nouvelles unités, des unions, des rapports et des équilibres nouveaux. [...] L'artiste est celui à qui il revient, à partir de nombreuses choses, d'en faire une seule, et, à partir de la moindre partie d'une seule chose, de faire un monde. Il y a dans l'œuvre de Rodin des mains, de petites mains autonomes qui, sans faire partie daucun corps, sont vivantes. [...]»

Une main qui se pose sur l'épaule ou la cuisse d'autrui ne fait déjà plus tout à fait partie du corps d'où elle est venue : avec l'objet qu'elle effleure ou empoigne, elle forme une nouvelle chose, une chose de plus, qui n'a pas de nom et n'appartient à personne ; et c'est de cette chose, avec ses frontières bien déterminées, qu'il s'agit dorénavant

Tout comme dans les poétiques de la Marionnette, le fragment du corps vit de sa nature organique nouvelle, se nourrit des relations dans le *paysage* de la scène, bouleverse la logique habituelle et est l'expression d'une dimension originale et authentique.

Ce fond habité par des fragments et qui leur donne une cohérence (une *fragile cohérence*, dirait Kentridge) grâce aux regards et à l'écoute des spectateurs nous fait revenir à la scène contemporaine. Un exemple que m'a évoqué aussi la référence à la poudre/poussière du plâtre dans le spectacle de François Lazaro, dans le contexte de l'interprétation que nous a offerte DP. L'association est avec *Sfu.ma.to / Sous ma peau* de Cie S'appelle reviens / Alice Laloy.

La conception de la lumière sert ici à traduire l'idée des états de passage (physique, perceptifs, émotionnels), en exaltant l'atmosphère comme territoire de l'incertitude de la perception (visuel et auditif), contre la mise à feu en tant qu'univocité et linéarité de la pensée. Une dimension où on nous appelle à composer les fragments, toujours selon des parcours imprévus, selon des significations nouvelle, à partir des points de vue différents, selon les figures et les trajectoires imprévisibles de la vie ; une dimension où la vérité et l'illusion se superposent et de là surgit une dimension nouvelle, qui échappe à l'une et à l'autre...

Didier Plassard (France):

Professor of theatre studies at the University Paul Valéry - Montpellier III. His work focuses on the theatre of the 20th and 21st centuries (dramaturgy, staging), avant-gardes, relations between theatre and other arts (fine arts, cinema, video), puppet theatre, and new technologies. He has taught at the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, at the National Theater School of Brittany and at the Ecole Nationale Supérieure d'Art Dramatique in Montpellier. He has been a visiting professor and lecturer at the universities of Liège, Lausanne, Frankfurt / Main, Munich, Giessen, Moscow, Sousse, Montreal, Rome, Padua, São Paulo. He has published *L'Actor en effigie* (Editions L'Age d'Homme, 1992, Georges Jamati Theatre Aesthetics Award), *Les mains de lumière* (International Institute of Puppetry, 1996, re-edited in 2005), le *Théâtre des fous* by Edward Gordon Craig (L'Entretemps, 2012, with Marion Chénetier-Alev and Marc Duvillier) and the collective volume *Mises en scène d'Allemagne(s) de 1968 à nos jours* (coll. « Les Voies de la création théâtrale », CNRS Éditions, 2014). He also directed the issue 37 of the « *Annuaire théâtral* (Edward Gordon Craig: relectures d'un héritage, Prix Jean Cléo-Godin, 2006), the issue n° 20 of the publication *Puck* (*Humain - Non humain*, 2014 with Cristina Grazioli) et le n° 28 d'*ArtPress2* (*La marionnette sur toutes les scènes*, 2015, avec Carole Guidicelli). "The Paths of theatrical creation" (Edward Gordon Craig: Revisiting a Legacy, Prix Jean Cléo-Godin, 2006), *Puck* No. 20 (Human - No Humanitarian, 2014 with Cristina Grazioli) and *ArtPress2* n ° 28 (The puppet on all stages, 2015, with Carole Guidicelli). He was appointed Knight of the Arts and Letters by the Minister of Culture in 2015. He is also a dramatist for the company Arkétal. He was an artistic adviser for the Théâtre National de Bretagne, a researcher for the European theatre network Prospero (2008-2012), the editor of Prospero European Review (2010-2013). He is a member of the Board of Directors of the Institut International de la Marionnette and of the Scientific Council of the UNIMA Research and Publication Commission.

*Didier Plassard (France): Professeur en études théâtrales à l'université Paul Valéry – Montpellier III. Ses travaux portent sur le théâtre des 20^e et 21^e siècles (dramaturgie, mise en scène), les avant-gardes, les relations du théâtre et des autres arts (arts plastiques, cinéma, vidéo), le théâtre de marionnettes, les nouvelles technologies. Il a enseigné à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, à l'École du Théâtre National de Bretagne et à l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier. Il a été professeur ou conférencier invité dans les universités de Liège, Lausanne, Francfort/Main, Munich, Giessen, Moscou, Sousse, Montréal, Rome, Padoue, São Paulo. Il a notamment publié *L'Acteur en effigie* (L'Age d'Homme, 1992, prix d'esthétique théâtrale Georges Jamati), *Les Mains de lumière* (Institut International de la Marionnette, 1996, rééd. 2005), le *Théâtre des fous* d'Edward Gordon Craig (L'Entretemps, 2012, avec Marion Chénetier-Alev et Marc Duvillier) et le volume collectif *Mises en scène d'Allemagne(s) de 1968 à nos jours* (coll. « Les Voies de la création théâtrale », CNRS Éditions, 2014). Il a par ailleurs dirigé le numéro 37 de l'*Annuaire théâtral* (Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage, Prix Jean Cléo-Godin, 2006), le n° 20 de *Puck* (*Humain - Non humain*, 2014 avec Cristina Grazioli) et le n° 28 d'*ArtPress2* (*La marionnette sur toutes les scènes*, 2015, avec Carole Guidicelli). Il a été nommé Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministre de la Culture en 2015. Expert auprès de plusieurs instances nationales et internationales, il est dramaturge pour la compagnie Arkétal. Il a été conseiller artistique pour le Théâtre National de Bretagne, chercheur référent pour le réseau de théâtre européen Prospero (2008-2012), rédacteur en chef de Prospero European Review (2010-2013). Il est membre du Conseil d'Administration de l'Institut International de la Marionnette ainsi que du Conseil scientifique de la Commission recherche et publication de l'UNIMA.*

Cristina Grazioli (Italy):

is a professor of *History of Theater and of the Performing Arts* as well as *History and Aesthetics of stage lighting* at the University of Padua. The lines of investigation of her research focus on the relationship between theatre and the visual arts, German drama in the beginning of the 20th century, the Aesthetics of the Puppet, and Lighting in theatre. Among her publications: *Lo specchio grottesco. Marionette e automi sulla scena tedesca del primo '900* (Esedra, 1999), *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale* (Laterza, 2008); the Italian editions of the writings on the theater of Rainer Maria Rilke (Genova, 1995), the authors of German Expressionism (Genova, 1996) ; the studies on the functions and the staging of Bernhard Diebold and Hans Doerry (Firenze, 2002 and 2006). She was a co-editor with Didier Plassard of the 20th issue of the magazine *Puck* (Human-Non-human, 2014). Several of her publications are devoted to the subject of lighting. She is currently preparing a book devoted to Rilke and the theater. She is a member of the International Scientific Committee of the *Revue d'Histoire du Théâtre*. In 2009/2010 she was a Visiting Professor at the Department of Theater Studies in Paris 3-Sorbonne Nouvelle, in 2015 in Unirio (Rio de Janeiro, BR), in 2016 at the Paul Valéry University in Montpellier (Seminair); in all these functions she was in charge of courses on lighting, light, and shadow.

Cristina Grazioli est Professeur à l'Université de Padoue (I), où elle enseigne l'Histoire du théâtre et du Spectacle et l'Histoire et esthétique de la lumière au théâtre. Les axes de ses recherches portent sur le théâtre allemand entre XIX et XX siècle ; sur les poétiques de la Marionnette ; sur l'histoire et les conceptions de la lumière, l'éclairage de scène et ses implications dramaturgiques à travers les siècles et jusqu'à nos jours. Parmi ses publications: Lo specchio grottesco. Marionette e automi sulla scena tedesca del primo '900 (Esedra, 1999), Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale (Laterza, 2008); les éditions italiennes des écrits sur le théâtre de Rainer Maria Rilke (Genova, 1995), des auteurs de l'Expressionnisme allemand (Genova, 1996), des études sur les emplois et la mise en scène de Bernhard Diebold et de Hans Doerry (Firenze, 2002 et 2006). Elle a été corédactrice avec Didier Plassard du numéro 20 de la revue Puck (Humain-Non humain, 2014). Plusieurs de ses publications sont consacrées au sujet de la lumière. Elle prépare en ce moment un ouvrage consacré à Rilke et le théâtre. Elle fait partie du Comité Scientifique International de la Revue d'Histoire du Théâtre. En 2009/2010 elle a été Professeur invité au Département d'études théâtrales à Paris 3-Sorbonne Nouvelle, en 2015 à Unirio (Rio de Janeiro, BR), en 2016 à l'Université Paul Valéry de Montpellier (Séminaire) ; dans tous ces cas elle a été chargée des cours sur l'éclairage, la lumière, l'ombre.

*Dans quelle mesure l'expérience artistique, en particulier celle du théâtre de marionnettes, permet-elle l'émergence des compétences personnelles?*²²

Colloque UNIMA, Targoviste, Roumanie, juin 2017

Philippe Choulet

L'objet de cette conférence est complexe, parce qu'il relève de la *psychologie philosophique et précisément de la psychologie de l'artiste*, ou de celui qui veut se présenter comme tel, afin d'introduire d'abord la question de l'*émergence comme changement radical*, comme "passage à la qualité", ensuite celle de l'*éthique personnelle de la production* chez celui que nous appelons un "auteur".

Je précise que je parle ici en tant que spectateur et théoricien de théâtre et de théâtre de marionnettes, en tant qu'écrivain sur la musique, professeur et écrivain de Philosophie, de Philosophie de l'art et d'Histoire de l'Art. Cela peut paraître "aristocratique" ou "élitiste". Mais la question est aussi *démocratique*, comme on le verra, car elle s'étend à tout le monde ici, puisque nous avons tous soit une expérience artistique (production, fabrication, conception, mise en scène, création, etc.), soit une expérience esthétique, celle du spectateur (le spectateur de ses propres œuvres, le spectateur des œuvres des autres).

1.1. Notre problème relève d'abord de l'esthétique de la création, de la manière dont l'auteur *s'autorise lui-même ou de lui-même*: par quoi se fait, en lui-même et pour lui-même la *légitimation* de son travail, dans la mesure où elle se fait aussi par ses compagnons de travail, par les institutions, le public et le discours de l'histoire de l'art? Car il s'agit de *reconnaître des compétences* et pas seulement de se soumettre à un jugement d'autorité arbitraire venu de la tradition ou de l'histoire, de l'*aura*, du prestige et du charisme de tel ou tel, ou de la gloire et de la célébrité médiatiques... Bien nombreux sont les artistes (mais ils ne sont pas les seuls...) qui ne s'autorisent que d'eux-mêmes et de quelques autres (quitte à former un clan dans un "plan média"...) pour vouloir passer pour des génies notoires, alors qu'ils inventent eux-mêmes leurs preuves. Vieille question: *qui t'a fait roi?* Il nous semble, pour des raisons assez

²² Je rappelle le thème initial de mon intervention, sur lequel on m'a invité à travailler: *Les expériences et les productions artistiques comme découverte des compétences personnelles et leur amélioration au niveau technique, éthique et humain (The impact of theatre experience and of artistic productions in the discovery of personal skills and their improvement in technical, ethical, and human terms)*.

compréhensibles que nous aborderons plus loin, que le théâtre de marionnettes tend à rendre plus modeste et à freiner le narcissisme excessif de l'artiste d'aujourd'hui²³, à défaut de l'abolir.

Pourquoi d'ailleurs vouloir devenir *un auteur*, ou vouloir passer pour un auteur? Pourquoi "être (un) auteur" a-t-il tant de valeur: valeur d'usage et valeur d'échange sur un marché de l'art? C'est que les notions d'*auteur* et d'*autorité* renvoient d'abord à un pouvoir ou une puissance, notamment au sein des institutions. Mais heureusement, elles ne signifient pas seulement l'exercice d'un pouvoir: elles appartiennent, étymologiquement — et c'est ici une des finalités vraies de l'art, et également des rapports humains — au registre de *l'augmentation du monde* (*auctoritas* et *augmenter* ont même racine), de *l'augmentation de la puissance d'être et d'affecter (de produire des effets)*, de *l'intensification de la vie* (Nietzsche) et de *l'augmentation* du champ de conscience, de la lucidité et du sens critique (c'est-à-dire de l'émancipation, par les "Lumières", par l'*Aufklärung*). On peut même rêver, comme le fait Proust, de l'œuvre d'un artiste révélant la vérité de la vie...

1.2. Le problème de "*l'émergence des compétences personnelles*" est de nature "psychologique". Que signifie ici "*psychologique*"? Le terme a trois sens:

a) "*psychologique*" signifie la *logique de l'âme* (*logos / psuchè*), la logique de sa parole, de son expression, de sa rationalité (*logos* signifie *parole* et *raison*); cette "âme" est autant individuelle que collective, à cause de la *dette* que chacun, même isolé, sauvage et indépendant, entretient par nécessité avec les "âmes collectives" ("âmes collectives" est une expression du sociologue Jean Duvignaud). C'est que chacun de nous *est plusieurs*, ou, comme dit Nietzsche²⁴, *notre âme est plurielle*. Nous savons au fond de nous-mêmes que nous ne sommes pas faits que de nous seuls, que nous sommes à la fois des héritiers (René Char dit: "notre héritage est sans testament"), et des passeurs; des nains juchés sur des épaules de géants; que notre substance personnelle est composée de causes, d'influences, de déterminations très diverses, souvent oubliées, déniées et refoulées. Notre idiosyncrasie est un lointain résultat de rapports de production très complexes et inconscients pour beaucoup.

C'est que nous sommes de grands amnésiques. Certes, une certaine forme d'oubli est nécessaire et même parfois souhaitable — comme y insiste Borges dans "*Funes ou la mémoire*" (parue dans *Fictions*), quand il raconte qu'il est impossible à Funes d'être présent au présent, parce qu'il souffre de ne jamais cesser de se souvenir de tout. Le tissu conjonctif de notre esprit, âme et corps confondus, est un "sas", un bassin de décantation, où s'opère un tri sélectif, avec tantôt des leçons parfois bien apprises et bien retenues, et tantôt des leçons refoulées, mais encore et toujours actives, n'en doutons pas une seconde. Nos sensibilités, nos goûts, nos penchants, nos affects, nos passions, ont une histoire, qui nous lie à l'humanité.

²³ Rappelez-vous l'avertissement de Baudelaire, constatant à la fois le pouvoir croissant des artistes auprès de la bourgeoisie, et leur fierté d'être ignorants, dès 1859: "L'artiste moderne est un enfant gâté". Baudelaire sent déjà, à sa façon, la question de l'écart entre ce qui triomphe *en fait* et ce qui devrait l'emporter *en droit*, ou *en raison*...

²⁴ Et ce contre l'unicité substantielle et ontologique de l'âme personnelle, venue du platonisme et du christianisme.

Notre âme individuelle fait ici l'expérience de *l'ambivalence de son histoire*, qui peut être une richesse, une plénitude, une belle santé ou un handicap, une pesanteur, une misère, une maladie (comme dans la mémoire obsessionnelle).

b) “*psychologique*”, ensuite, montre la façon paradoxale dont l’expérience artistique *dépasse* la conscience, comme le disent Kleist, Nietzsche ou Freud (il y a paradoxe car la vérité de la conscience n'est pas en elle-même, si elle est avant tout le lieu des illusions et de l'ignorance). C'est le sens “*métapsychologique*”, au sens de Freud. Et ce dépassement de la conscience n'est pas un dépassement spiritualiste, un dépassement “par le haut” (mystique et transcendant), mais un dépassement “par en-dessous”, “par en bas”, c'est-à-dire par le corps, le désir et la pulsion — la pulsion étant l'élément de l'énergie psychique. Cela fait comprendre à la fois 1° les trois exemples de Kleist dans *Sur le Théâtre de Marionnettes*: l'infériorité du danseur étoile Vestris vis-à-vis de la poupée mécanique²⁵, l'impossibilité de répéter à l'identique la perfection de la grâce d'un geste, la supériorité de l'instinct animal de l'ours escrimeur sur le meilleur escrimeur humain; 2° l'idée de Nietzsche: “Je nie que ce qui se fait par la conscience soit parfait”, car “l'esprit pur est une pure sottise” (*Antéchrist*, § 14 — Nietzsche pense à l'art comme esprit “impur”, comme “raison impure”, qu'il rapporte à “la grande raison du corps”), et 3° la seconde topique freudienne qui définit le Moi comme formation de compromis entre deux instances terribles et contraires, les pulsions de la libido (le Ça) et les interdits (le Surmoi).

c) “*psychologique*”, enfin, s'entend au sens *métasomatologique*, *métapsycho-somatologique*, si on est attentif à l'importance du travail obscur et enfoui du corps dans l'expérience artistique (en allant des cinq sens à l'affect imaginaire de l'intérieur subjective, en passant par les impressions et les modèles / schèmes moteurs de l'action — pour Kant, l'imagination transcendante est la source unique, profonde et secrète des formes mentales en nous). L'idée de *métasomatologie* fait référence à Nietzsche — la puissance de l'ivresse créatrice comme affect supérieur²⁶ —, et celle de *métapsycho-somatologie* fait référence aux héritiers de Freud: Didier Anzieu, Winnicott, Groddeck, Hans Prinzhorn — Hans Prinzhorn est celui qui a “inventé” l'art des malades mentaux.

Voilà pour “*psychologique*”.

2.1. Essayons maintenant de mettre un peu d'ordre dans tout ce labyrinthe de concepts. L'*expérience artistique*, maintenant. “Artistique” signifie:

²⁵ On peut sans doute ranger parmi ces exemples l'invention de la Surmarionnette par E.-G. Craig, mais aussi les figures créées par Oskar Schlemmer au Bauhaus. Cf. O. Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, éd. L'Age d'homme; *Lettres et Journaux*, éd. Carta Blanca; et le collectif *Oskar Schlemmer, L'homme et la figure d'art*, éd. Centre national de la Danse.

²⁶ Le texte *princeps* est: Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, “Flâneries d'un inactuel”, § 8-9. Voir aussi *Par-delà Bien et Mal*, § 230.

1° la réalité *aristocratique*, plus verticale et *hiérarchique* de l'art (les Beaux-arts, les arts libéraux), et

2° la réalité *démocratique*, plus horizontale, plus *équivalente*, mais aussi plus prosaïque, des arts mécaniques: l'artisanat (l'objet d'art), la technique (l'objet technique, l'ouvrage d'art), le bricolage (pensez au personnage de Gaston Lagaffe inventé par Franquin), l'art brut (Jean Dubuffet, Aloïse, Anselme Boix-Vives, Chomo, Le Facteur Cheval, Adolf Wölfli, etc.), l'*arte povera*, l'art des malades mentaux (Hans Prinzhorn), l'art des enfants (Paul Klee)... Le théâtre de marionnettes doit beaucoup à cette réalité là.

Notez que notre modernité, depuis un bon siècle, entend dépasser la hiérarchie entre arts libéraux et arts mécaniques, en reconnaissant une vraie dignité, une égale dignité à toute opération humaine du "faire œuvre", qu'elle soit de l'âge du néolithique (l'art des "primitifs") ou de l'âge industriel (les sculptures, machines et mobiles de Jean Tinguely, ou l'art vidéo, par exemple). La révélation des compétences individuelles dans et par la *praxis poïétique* (celle qui *produit* les œuvres) relève de la dynamique de ce que Lévi-Strauss appelle "la pensée sauvage", qui constitue le fond commun ("fond" est à la fois *fondation*, fondement, principe, et *fonds*, source, origine, trésor de formes) de l'humanité universelle en tant qu'*animal symbolique producteur de son propre milieu psychique*.

2.2. Notre expérience *artistique* qui est celle du producteur-créateur, est fortement liée à notre expérience *esthétique*, qui est celle du spectateur (producteur ou non). Elle vaut aussi pour tout homme ordinaire, qu'il s'agisse de *l'homme du commun à l'ouvrage*, comme dit Dubuffet, du malade mental isolé dans et par sa schizophrénie ou du sculpteur de masques et de totems d'une tribu, investi par l'imaginaire et le symbolique collectifs. L'*expérience artistique* et l'*expérience esthétique* sont certes différentes, mais elles sont liées comme les deux faces d'une pièce de monnaie, car tout artiste-artisan a nécessairement une expérience esthétique, à la fois des œuvres des autres artistes-artisans et des siennes propres — c'est un travail collectif inconscient.

Notre *auteur*, celui dont nous parlions au début, est d'abord *passif*. Il *reçoit* des impressions, des émotions, des images, des formes, même de manière inconsciente (Leibniz a insisté sur le jeu des "petites perceptions", qui "nous inclinent sans nous nécessiter", qui nous font pencher vers tel ou tel goût, sans nous déterminer). Mais cette passivité est à nuancer, car elle n'est pas absolue comme une matière inerte — et encore, nous pourrions défendre l'idée que toute matière n'est pas inerte, puisqu'elle oppose à l'agent une logique, une structure, une résistance déterminée. Notre passivité va en effet de *la passivité la plus molle à la passivité la plus active*: de la complaisance, de l'inertie, de la paresse, bref, de cette passivité de l'acceptation plus ou moins résignée, à la saisie d'une vérité plastique, à la compréhension d'un moment de perfection, à l'affirmation d'une réussite et d'un achèvement... C'est un long processus de transformation, de métamorphose, de conception et de genèse, qui nous renvoie en définitive

à l'énigme de la *finition* de l'œuvre: au fait, quand savons-nous que notre œuvre est achevée, finie, parfaite, c'est-à-dire "parfaite en son genre"?²⁷

2.3. Précisons alors *Expérience*. Selon moi, "au commencement est l'excitation". Les avis sur ce commencement divergent: le prophète de la *Genèse* dit qu'au commencement il y a la "création" divine (modèle inaccessible, car *ex nihilo*, de la "création" humaine); pour Gœthe, c'est l'"action" (dans la Nature), et pour Céline, c'est l'"émotion" (comme mise en mouvement de et par l'affect). Pourquoi dis-je l'*excitation*? C'est que dès la réception nerveuse d'une qualité, la réaction se fait ou bien rejet (on ne prend pas) ou assimilation (on prend). C'est comme une nourriture: c'est un aliment ou un poison. La vie primaire de l'âme physique et sensible est faite d'abord de cette adversité entre les phobies et l'appétit.

Et notre vie psychique supérieure (parole, pensée, jugement) n'est jamais que la continuation de cette logique par d'autres moyens. Nous reviendrons plus loin sur ce devenir de l'excitation en nous. Pour l'instant, insistons sur le fait que dans l'expérience artistique / esthétique, nous éprouvons l'affirmation et la négation, et cela même dans la suspension de l'affirmation et de la négation (suspension à l'œuvre dans l'ignorance, dans le doute, dans le soupçon, par exemple). Comme on dit si bien: "choisir, c'est renoncer" (Gœthe, Hegel). Choisir (affirmer) suppose un "renoncer" (un "nier", un refus). Et donc, que signifie "vivre"? Vivre, c'est se trouver dans la nécessité de choisir de défendre une forme, mieux encore: c'est poser et imposer une forme, qu'il s'agisse d'une forme extérieure dans la matière, ou de la nôtre propre dans le monde (et dans l'esprit des autres); vivre, c'est affirmer ces formes, les maintenir dans l'être, les inventer, les créer, les recréer (j'aime cette idée de l'art comme *re-création, récréation*). C'est ainsi que dans l'expérience artistique, nous affirmons et nous nions en même temps certaines formes, certaines matières, certains styles, certaines pratiques, au détriment de toutes les autres, selon les moments d'élection. Van Gogh, après tout, fut successivement réaliste, naturaliste, impressionniste, "japanisant", pour finir... "expressionniste"... Chacun de nous est plusieurs...

3.1. Analysons alors cette *action* qui vient bien après l'excitation, bien après que l'excitation se soit transformée en bien d'autres choses en nous (impressions, images, fantasmes, scénographies, représentations, notions, concepts, idées...). Cette action se nomme *la pratique*, ou *praxis*. Il y a trois formes de *praxis*, qui s'articulent en nous:

1° la *praxis pure* (l'expression, le geste, le regard, l'attention, la prière, l'extase, l'adresse — non au sens de l'habileté, mais au sens de l'envoi: s'adresser à quelqu'un, lui adresser quelque chose...),

²⁷ Il y a un très beau texte d'Audiberti là dessus: *La nouvelle origine*, publié en Poésie-Gallimard. La réponse à notre question se trouve chez Kandinsky, avec *le principe de nécessité intérieure*.

2° la *praxis poïétique* (la production d'une chose, d'un objet, d'un être séparés de leur auteur) soit: la fabrication, le travail manuel, la création, la procréation dans une dialectique entre la matière (et sa forme) et la "forme" (l'idée, le modèle, le schème), et

3° la *praxis théorique* (la pensée, la méditation, la réflexion, la critique, le doute, le travail intellectuel).

Comment, dès lors, chacun de nous se situe-t-il par rapport à ces formes de pratique? La question engage d'abord notre temporalité: comme dit l'*Ecclésiaste*, il y a un temps pour une chose et un temps pour une autre chose... Dans la durée, nous pouvons passer d'une forme de *praxis* à une autre forme de *praxis*. Mais si l'on cherche ce qui s'enracine en nous et comment cela s'enracine, comment peut-il y avoir simultanéité en nous des diverses formes d'action, il faut poser le problème structurellement et non seulement temporellement. Proust, par ailleurs grand penseur du temps de notre intérieurité, dit en ce sens que notre moi est "feuilleté", qu'il est fait de "repeints successifs", et que chacun de ces repeints est une couche de la mémoire; que notre moi est fait de diverses structures et vitesses de notre action, de notre *praxis*. Le sujet humain n'est alors que *la série de ses actes* (mais ni la somme ni la synthèse), mon âme n'est que la série de mes idées (qu'elles soient idiotes, superstitieuses, fanatiques ou vraies, justes, rationnelles et géniales), mon corps n'est que la série de mes affects (émotions, sentiments ou passions)²⁸... *Ce n'est que sur ce fonds vivant d'excitations et de ressources que peut se faire l'émergence de nos compétences...*

Il faut bien noter cela: justement parce qu'il y a *excitation*, notre âme n'est jamais un encéphalogramme plat. La seule chose que nous ne pouvons enlever à la vie, c'est l'excitation, même sous le plus bas degré de sensation, le plus haut degré d'immobilité²⁹. A chaque fois qu'il y a l'émergence de quelque chose de nouveau en nous, cela suppose l'irruption, le surgissement d'une forme, même inconsciente. C'est que l'*ex-citation* indique cette lutte, cet affrontement, cette adversité sans lesquels nous n'"ex-istons" pas, car l'*ex-istence* est "sortie de soi", elle est un mouvement qui passe par des moments d'altération et d'aliénation où nous sommes *incités* à..., *invités* à... Et c'est justement ce qui fait que l'*existence* n'est pas simplement *la vie*.

Cette adversité est une condition essentielle de la *révélation* et de l'*émergence* de nos compétences. Elle exprime une dialectique entre diverses formes de *réalité dont nous sommes faits*, et qui se répartissent ainsi:

²⁸ L'accent est mis ici sur la fragilité du sentiment du moi, qui ne saurait être un "moi fort", un "moi-substance", un moi défensif, mais plutôt sur un sentiment d'identité instable, variable, non vraiment fixé. C'est une idée très littéraire, qu'on trouve aussi en philosophie: l'empirisme anglo-saxon (Hume), Diderot, Nietzsche ou Freud...

²⁹ Je pense à l'effort inoui de certains animaux qui, pour échapper à un prédateur ou au contraire pour attirer une proie trop curieuse, feignent l'immobilité de la mort, ce qui est une forme de "faire croire" par le jeu des apparences, ce que les éthologues nomment "*mimicry*", qui est une forme de *mimèsis*, en même temps imitation ET simulation (cf. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*).

1° la réalité physique — celle des corps et des choses —, tantôt naturelle (les éléments matériels, les choses, les vivants naturels / sauvages), tantôt culturelle, humaine et historique (les objets techniques, les instruments, les machines, les artefacts, les costumes, les pantins, les ouvrages d'art et les œuvres d'art...). Entre parenthèses, le Théâtre de Marionnettes et le Théâtre d'objet jouent sur la métamorphose d'éléments naturels en éléments culturels, signifiants et symboliques — mais cette métamorphose est l'œuvre de la réalité psychique humaine...

2° la réalité psychique, qui se divise en deux:

d'une part *la réalité psychique individuelle* (vous, moi, Beethoven, Sade, Rodin, Kantor, Jack l'Eventreur, Jésus...), et

d'autre part *la réalité psychique collective spontanée ou sauvage* (à l'"énergie libre": les foules de lynchage, les hooligans...), et *la réalité psychique collective institutionnelle* (à l'"énergie liée", qui "se tient": le public d'une classe, d'une conférence, d'un concert, un défilé militaire...).

Et c'est là le nœud de toutes nos difficultés, en particulier de ces difficultés qui nous empêchent d'apprendre et de changer en fonction de ce que nous apprenons. Car la caractéristique de toute "réalité" est qu'elle résiste — elle résiste d'une part *au changement* et d'autre part à *la connaissance*, ce qui rend toutes choses délicates, l'éducation, l'instruction, la formation, la science, l'art, la politique, par exemple. Nul besoin de s'étonner du constat de la grande difficulté à changer le monde, les hommes, les mentalités, les croyances. Cette adversité commence avec la confrontation avec l'ennemi intérieur: l'inertie, la paresse, le laisser-aller, la bêtise, l'ignorance, la servitude... Bref, tout ce qui est "humain, trop humain" (Nietzsche), et qui nous rabaisse dans l'indignité. La question *éthique* apparaît ici.

Insistons: nos existences sont *dialectiques*, leur nature est la guerre, la lutte et le conflit, *polémos* et *agôn*. Brecht disait: le théâtre, c'est comme la boxe. Il faut se battre *contre* la matière, les corps, les formes, les voix, les masques, et selon les règles (mobiles, les règles, forcément mobiles). Francis Ponge estimait, par exemple, qu'être poète signifie "*parler contre les paroles*". L'art — et nous pourrions préciser cela pour le théâtre et pour le théâtre de marionnettes en particulier — est la *sublimation de ce combat*, sous la forme du *jeu*, comme dit Roger Caillois (*Les Jeux et les hommes*): le conflit (*agôn*), le vertige (*ilinx*), l'imitation (*mimèsis*-imitation, *mimicry*-simulation) ou le hasard (*alea*)... A chacun ses goûts, ses aptitudes, ses penchants, ses passions, à chacun de choisir (et donc de renoncer) librement, ou passivement, son domaine d'expression. Tel est le fonds excitant et énergétique sur lequel s'opère ce changement redoutable qu'est la *révélation* de soi à soi et aux autres, et qui suppose l'*émergence* de quelque puissance nouvelle, imprévue, imprévisible.

3.2. La révélation de nouvelles compétences — c'est-à-dire de nouveaux apprentissages, de nouveaux savoirs-faire, de nouvelles pratiques, de nouveaux savoirs, de nouvelles maîtrises —

se fait donc dans un processus douloureux et contradictoire, douloureux *parce que* contradictoire, dès lors que, comme dans une mue, la nouvelle peau éjecte et remplace la précédente, puisqu'on change de *pouissance*. Cette *métamorphose* est un “passage à la qualité”, une effectuation³⁰: Proust, dans *Le Temps retrouvé*, dit que l'art est la vraie vie, parce qu'il est le révélateur, le développement du négatif de l'existence (*révélateur, développement et négatif* sont des notions empruntées à la photographie — de l'époque de l'argentique, évidemment!). Certes, cela ne va pas sans douleur, comme dans un accouchement — ce que disait déjà la maïeutique platonicienne — sauf qu'à défaut de sage-femme ou de Socrate, c'est le système du réel et des œuvres ainsi que le *work in progress* de la genèse, qui font le... *travail*).

Cet accouchement est une *aventure*, soit l'accouchement de l'œuvre et de soi-même. *Nous sommes ce que nous faisons*, et nous ne sommes peut-être que ce que nous faisons... de nous-mêmes (“de nous-mêmes”: en tant que source comme en tant que résultat).

Pindare avait bien vu le paradoxe qui nous occupe: “Deviens ce que tu es”... Mais *comment le devenir si on ne sait pas qui on est?* L'expérience artistique conduit le sujet à un lieu et une forme inconnus, et à l'inverse du travail mécanique de l'artisan, de l'ouvrier ou du prolétaire, où règne la déduction du général au particulier (du modèle, de la matrice, du plan à l'objet réalisé), le sens de la création est *inductif*, c'est-à-dire qu'il va *du singulier à l'universel*, de l'œuvre originale à son sens valant pour tous les hommes, en droit ou en raison (dans l'idéal)³¹. L'expérience artistique est une *libre aventure*, même si elle comporte un *moment* de travail, de servitude, de consentement, d'obéissance à la logique du matériau (le corps, les cinq sens, le bois, le marbre, le fil de fer, la voix, l'instrument, le texte, le sens-signification, la vérité...). Nietzsche aimait cette formule de Turenne, qui s'adressait ainsi à son corps: “Tu trembles, carcasse? Tu tremblerais bien davantage si tu savais où je te mène!”...

La notion d'expérience a donc un moment passif et un moment actif et elle doit ici être éclairée, entre ces deux moments. Notre expérience est d'abord de l'ordre de la réception, d'intériorisation des formes dès *l'impression* (le terme *d'impression* est révélateur), la sensation et la perception. Cette passivité sensible n'est cependant jamais *seulement passive*: il y a bien une *activité souterraine* de la réceptivité, qui suppose des structurations, des logiques, des formes déjà là, *a priori* (innées) et / ou acquises (*a posteriori*), qui rendent l'accueil des impressions possible, qui *accueillent* les impressions.

Philosophiquement, il y a une énigme, et c'est Aristote, empiriste et rationaliste, qui s'est le premier étonné de cette *affinité logique* entre la sensibilité du sentant et la matière-forme du

³⁰ La notion de “passage à la qualité” indique l'effectuation, la réalisation d'une autre “nature”, d'un autre “régime”, d'une autre vitesse. Mais cela ne suppose pas la réalisation d'une fin naturelle, l'achèvement d'une puissance qui serait inscrite en nous comme un programme: le génie artistique n'est inné, il n'est pas écrit dans notre ADN ou notre génome. Cette effectuation est plutôt une invention, une création anonyme (elle n'est pas de notre fait, de notre volonté, même si nous en sommes le théâtre, le lieu, le sujet). C'est pour cette raison qu'il faut insister sur la passivité et la dimension involontaire / inconsciente de la métamorphose de notre identité.

³¹ Rappelons que Brecht nomme son théâtre comme étant le théâtre de l'ère scientifique: *théâtre inductif*. Cf. *L'Achat du cuivre et Petit Organon pour le théâtre*.

senti³²: comment se fait-il qu'il y ait du senti en nous, comment s'opère la double face de la sensation, de la "co-rrespondance" entre le sentant et le senti, comme si le senti posait une question à laquelle le sentant était déjà armé pour lui répondre, à laquelle il est déjà sensible? Comment se fait-il que nous soyons sensibles à telle matière, à telle couleur, à telle vibration, à tel rythme, à tel grain de voix, à telle forme? Et même comment se fait-il que nous puissions partager ces sensations, que nous puissions nous mettre d'accord sur elles, qu'il y ait un "sensible commun", un universel sensible? A quoi doit-on cette "harmonie"? La réponse classique (c'est celle d'Aristote), c'est: la "Nature". D'autres penseront à Dieu, ou à la Vie (et son évolution)... Creusons encore cette piste pour dramatiser: à quoi doit-on même la dysharmonie de la démesure, dans ces expériences violentes qui dépassent le spectre de nos sens, qui saturent nos sensations, comme dans l'éblouissement ou dans l'assourdissement, où nos seuils de perception de la lumière et du son sont pulvérisés, jusqu'à nous sidérer — ou comme dans ces trop plein d'émotions qui nous font déliter de terreur ou d'enthousiasme? On le voit: la métaphysique de l'énigme du monde commence dès la sensation. Au commencement est bien l'excitation...

Ce moment passif de la réception est donc en réalité déjà très actif, dynamique, à la fois dans la *pré-disposition* nerveuse (la logique de nos sens) — prédisposition à la fois naturelle et culturelle (historique) —, et dans la *disposition* — qui cette fois est *de l'âme*, mentale, psychique, et même *de l'âme singulière*: il faut *se tenir prêt*... La première des préparations est alors *la formation à la préparation*, mieux, *la formation à l'accueil, à sa posture, à son attitude*³³. Il faut donc bien entendre ce que dit Pasteur: "Le hasard ne favorise que les esprits préparés". Les images de l'ouverture l'indiquent bien: recevoir, accueillir-recueillir-cueillir (c'est le sens premier de *leg— lego, logos*: je lis, je relis — du verbe *lire* — et je rassemble, je lie, je relie — du verbe *lier, relier* —, avoir l'esprit ouvert, réceptif, tolérant, sans inhibition ni censure, pour faire des bouquets de sensations. Et ceci afin de capter tout ce qui passe et se passe, pour être attentif à tout, comme les insectes, toutes antennes dehors, comme si on était une proie potentielle pour des prédateurs — être sur ses gardes.

3.3. Allons au bout de l'idée: rassembler des groupes de sensations et de perceptions est sans doute le premier travail du *Logos*, de la raison en nous — et ce n'est pas une raison pure idéale, mais une raison matérielle, sensible (c'est Diderot, à la suite des épiciens, qui a mis le mieux l'accent sur cette dimension immanente du travail de la raison, contre la lecture idéaliste des rationalistes classiques — Platon, Descartes, Kant...).

Mais alors, évidemment, le sujet sensible n'en reste pas simplement là, à ce seul stade de la réception des impressions. Car la question est alors: qu'est-ce qu'on retient, qu'est-ce qui reste, qu'est-ce qui *résiste* en nous de ce réel? Cela suppose un travail de l'esprit, donc du temps, de

³² Cf. Aristote, *De l'Ame*, et surtout *Seconds Analytiques*, dernier chapitre, sur les principes de la connaissance.

³³ Les pédagogues à la mode nous bassinent avec leur "apprendre à apprendre". En réalité, il s'agit plutôt d'un apprendre à sentir, à recevoir, à accueillir, à intuiter / intuitionner, apprendre à nommer, apprendre à fructifier...

la patience, de l'effort, de la souffrance, de l'adversité (celle de la matière, de la forme, des autres esprits).

En effet, l'esprit doit opérer un tri, une sélection parmi les impressions, comme le feraient un tamis, un sas de décantation, et cette activité s'appelle la *mémoire* (une mémoire physiologique, sensible et nerveuse plus qu'une mémoire intellectuelle). Mais cette mémoire a cependant besoin du travail du langage, et en particulier le travail de la dénomination (donner un nom). La *dénomination* peut s'appuyer d'une part sur les noms déjà existants de la langue vernaculaire ou de la langue académique, technique, culturelle (l'art a un vocabulaire technique bien précis), d'autre part sur la capacité de certains (les génies? en tout cas les législateurs de l'art...) de donner des noms nouveaux à ce qui est vraiment nouveau³⁴... Petit jeu collectif: cherchez dans la tradition théorique du Théâtre et du Théâtre de Marionnettes quels concepts ont pu être créés pour indiquer la vérité de tel objet, de tel acte, de tel processus...

Je viens de parler de *dénomination*. Proust a souligné un fait qui se révèle tragique pour nous, qui rêvons sans cesse de fusion et de continuité, alors que cette continuité est impossible: "Nous sentons dans un monde, nous pensons et nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle" (*Le côté de Guermantes*).

Cela est essentiel: comme le signale Aristote à la fin des *Seconds Analytiques*, le nom, le mot, la notion fixent et retiennent, dans l'âme, la logique et la nature des sensations — sinon, ces sensations filent et coulent dans le flux de leur devenir irrésistible et irréversible... Le nom permet de lutter contre la puissance dissolvante du temps, de résister contre l'oubli de la durée psychique. En effet, il nous faut "retenir", il nous faut faire "retenir" ("retenir", ici, c'est *stabiliser, maintenir*, mais aussi *apprendre* par une forme de mémoire). La rétention se fait d'abord par l'"appellation", au sens de la nomination et de l'invocation (au sens de la vocation ou même de la pro-vocation!).

En effet, toute la question est là, et elle se pose à notre esprit: que faire de l'irruption, de la brutalité, de la grossièreté, de la primitivité de la sensation des matières et des formes, sinon la transformer, la métamorphoser, la sublimer en images et en signes de parole et d'expression matérielles / spirituelles? Réponse: priorité à la *forme*. Il faut revenir à ce que dit Proust: nous parlons dans un autre monde que le monde immédiat, particulier, sinon privé, de la sensation. Nous nommons donc dans un monde socialisé par la langue comme institution, qui est notre bain amniotique spirituel commun. C'est sur ce plan des signes corporels (les signes de la *praxis* pure: geste, regard, adresse) et des mots (des noms, des verbes — les signes linguistiques) que nous accédons à l'autre homme, et réciproquement.

Le théâtre est, entre autres arts, la mise en forme artistique complète (au même titre que l'Opéra) de ce complexe intersubjectif, dans la mesure où la sensation et l'impression

³⁴ Cf. Nietzsche, *Gai savoir*, § 261: "Qu'est-ce que l'originalité? Voir quelque chose qui n'a pas encore de nom, ne peut pas encore être nommé, quoique cela se trouve devant tous les yeux. Tels sont les hommes habituellement que c'est seulement le nom des choses qui les leur rend visibles."

immédiates ne suffisent pas. En effet, si la frontière entre le sentant et le parlant est infranchissable, il nous faut trouver des termes équivalents, des *équivalences*. Tel est l'enjeu, entre autres, de la littérature et du théâtre — mais cela concerne aussi la poésie, la danse ou la musique. La transformation des impressions en signes et formes artistiques est ainsi une question de *conversion de l'énergie psychique* par le biais de la *forme*, dont la règle est celle de *l'équivalence entre des valeurs hétérogènes entre elles*.

Conclusion.

Je concluerai avec deux idées.

A. Il faut militer pour une *positivité existentielle de l'art*, une *fécondité de l'art*, fécondité qui concerne la découverte et l'invention de soi, le gain de puissance, l'élargissement du champ de conscience et l'affirmation d'une individualité plus forte. L'obstacle à ce processus, mais c'est aussi sa chance, c'est que l'existence humaine est un mixte, à la fois

1° de nécessité (de déterminismes souvent inconscients — déterminismes matériel, social, physique, physiologique, nerveux, moral, mental, passionnel, idéologique, et même rationnel — ce que les philosophes (Platon, Leibniz, Spinoza, Kleist, Jünger) ont vu avec la notion d'“automate spirituel”³⁵) et

2° de surgissement, d'irruption, de jaillissement de la liberté (l'émergence): quelque chose finit par faire événement, arrive par surprise, par irruption et “ex-pression”. Cette émergence est évidemment éminemment contingente (elle peut ne pas être, elle peut être toute autre que prévu ou attendu). Selon Marguerite Duras (*Les Lieux de Marguerite Duras*), le processus “créateur” suppose une longue attente passive, une attitude de “passoire”, et non une volonté surhumaine et prométhéenne, et non un passage en force. Ce n'est pas “nous” qui nous exprimons (ça, c'est le mythe narcissique de l'expression d'une intériorité profonde — alors que Freud ne cesse de nous rappeler que notre moi est superficiel...), c'est quelque chose qui s'exprime *en nous* et *par nous*. Notre devoir d'expression concerne tout autre chose que nous-mêmes: la guerre, la violence, le malheur, la servitude, la haine, mais aussi l'amour, le salut, la solidarité, la justice.

Cela nous apprend beaucoup sur notre nature humaine, et notamment notre “moi”, formation de compromis (Freud), forme d'identité imparfaite, indécise, non encore fixée, instable et parfois bien malade (Nietzsche); une nature humaine coincée entre deux perfections, celle de l'animal et de son instinct, et celle de Dieu et de son omniscience, de son omnipotence (le

³⁵ Les philosophes en question sont Platon, Spinoza, Leibniz en particulier. Cf. Ph. Choulet, “La Marionnette, instrument d'optique de la condition humaine: l'automate spirituel”, *Les scènes philosophiques de la Marionnette*, collectif sous la dir. d'H. Beauchamps, F. Garcin-Marrou, J. Noguès et E. Van Haesebroeck, éd. L'Entretemps, 2016.

schéma Dieu / Animal vient de Kleist, dans *Sur le Théâtre de Marionnettes*). C'est dire si notre liberté n'est pas absolue: il n'y a pas de libre-arbitre, mais elle dispose d'un volant de jeu, d'un "volant de liberté", comme le jeu vertige (*ilinx*), le jeu combat (*agôn / polémos*), le jeu hasard (*alea*), le jeu *mimesis / mimicry* (imitation / fiction, simulation), et ce dès le mécanisme associatif des impressions, des affects et des pensées.

La longue patience d'une passivité active, c'est ce que j'appelle *l'art de la porosité du moi, l'art de rendre son moi poreux, pénétrable* (le fait d'apprendre à cueillir, à accueillir, à devenir hôte, à faire son miel de tout et de n'importe quoi). Evidemment, personne ne sait quand le fruit sera mûr et tombera de l'arbre. La contingence, toujours. Comme disait Aragon, "tout le monde n'est pas Verlaine" — et encore moins Mozart. Mais chacun sa voie, chacun son travail et sa grâce, chacun son chemin de réalisation de sa singularité. Kant dirait: faute d'être une intuition originaire comme l'est Dieu, nous devons nous contenter d'être des intuitions dérivées. Tout est une question de dérivations et de choix, de préférences quant à ces dérivations. A chacun ses dérivations et ses dérives, donc. A chacun son corps, son esprit et son corpus. C'est une "preuve par les effets", comme disent les philosophes: le principe des indiscernables cher à Leibniz (le fait qu'il n'y a dans la nature que des différences) est un des motifs profonds de l'expérience artistique / esthétique.

Chacun sa perfection, et sa perfection *en son genre*. Même l'art des enfants, l'art brut et l'art des malades mentaux révèlent une vérité du petit "pas de côté" de l'originalité, même modeste, c'est-à-dire: faire éprouver, même dans la nuance, faire voir et faire entendre ce qui n'a jamais été encore éprouvé, vu ou entendu. Une forme de maîtrise, de libération, d'émancipation, de jeu de liberté se fait jour, léger pied de nez au destin.

Il y a là l'annonce d'une forme de sagesse et de modération: il faut rappeler, contre les idéologies emphatiques contemporaines, que nul n'est tenu d'être révolutionnaire: il n'y a pas d'indignité à être seulement bon ouvrier, bon artisan, bon professionnel, bon élève, bon disciple — savoir faire varier des thèmes, c'est excellent aussi. Etre un génie absolu n'est pas la seule dignité créatrice³⁶.

Notre modernité défend ainsi une vraie *démocratie* en art, même si elle garde encore l'axe vertical de l'aristocratie des Génies, des Grands Maîtres et des Créateurs, comme dans l'idéologie de l'histoire de l'art ou dans son discours muséal. Cela signifie tout de même que pour nous autres modernes, il n'y a pas de progrès en art. Mais il y en a sûrement un dans les mentalités qui alimentent ou empoisonnent les théories et les idéologies de l'art³⁷. Cette

³⁶ On peut relire avec joie la diatribe féroce contre le génie lancée par le Neveu du *Neveu de Rameau* de Diderot.

³⁷ Nous avons insisté sur la dimension du jeu comme *mimèsis / mimicry* (Roger Caillois). L'histoire du concept de *mimèsis* est polémique: elle a démarré avec une "vision morale de l'art", relative au théâtre tragique (Eschyle, Sophocle, Euripide), c'est-à-dire au théâtre de la Faute et de la Transgression des interdits (Oedipe, Prométhée, Antigone, Médée, etc.). C'est pour cette raison qu'Aristote, reprenant, dans *La Poétique*, l'assignation platonicienne de l'art en général à l'imitation du réel (*République*, L. X), théorise la *catharsis* comme purification des passions de l'âme par la Terreur et la Pitié, avec pour fin l'édification morale du public. Cette vision morale se continue dans l'histoire des idéologies et des philosophies de l'art (de Racine — la Préface de *Phèdre*! — et les

attention à l'égalité en art s'enracine dans une apologie de l'inconscient et dans une critique du mythe du génie ou de la volonté consciente libre.

B. Insistons également sur l'importance du *décentrement* et du *détour* dans l'expérience artistique / esthétique. Pourquoi? Ce qui est en jeu, c'est le lien entre certaine puissance de la jeunesse et le fait d'apprendre, de *se former* et de *former*. Pour Bachelard (*La Formation de l'esprit scientifique*), la science est toujours jeune car elle *apprend*, alors que notre conscience est toujours vieille de ses préjugés — elle a tendance à répéter des formes de croyances non encore critiquées. La "vieillesse" de l'esprit humain, c'est le mauvais pli de l'âme: le côté "ranci" du système des opinions et des convictions, des *a priori*, des préjugés, des idées toutes faites, des idées reçues; le côté moisi du mépris, de la condescendance, de l'incuriosité, de la frilosité et de la peur panique de l'aventure qu'est la création, de cette mauvaise répétition dont se lamentait le Prophète Quohélet (*L'Ecclésiaste*: "rien de nouveau sous le soleil").

Georges Lapassade, dans *L'entrée dans la vie, Essai sur l'inachèvement de l'homme*, a ainsi valorisé la notion de *néoténie*, qui définit la puissance des éléments de rajeunissement et de renouvellement chez les vivants, et notamment chez les humains. Comme si c'était un processus de cicatrisation mentale, un effet du soin de soi, mais une cicatrisation et un soin qui ne font pas que réparer (comme la *résilience* chère à Boris Cyrulnik), parce qu'ils *inventent de nouvelles formes en nous*.

Remarquez combien le primitif, l'enfant et l'artiste malade mental sont moins sensibles que les artistes mûrs et forts de leur "volonté d'art" à l'inhibition imposée par le Surmoi, à la censure implicite du regard et à la surdétermination du jugement des "autres". Car ce qui est en jeu, c'est *l'innocence du geste*: tout artiste vraiment créateur cherche ce moment sans histoire, avant l'histoire, hors histoire, où il se libère d'un héritage trop lourd parce que trop "pensant"³⁸ — ce moment de grâce, c'est l'extase créatrice. C'est pour cela que l'enfant, le fou, le simple d'esprit et le primitif sont devenus au XXe siècle de modestes et justes modèles de production et de vrais totems de création de l'art moderne.

Or, la jeunesse de l'âme se révèle dans son *courage à se détourner d'elle-même*, voire à *s'oublier* comme dans une révolution copernicienne inversée: le sujet humain qui se prenait

penseurs de Port Royal — grands lecteurs chrétiens d'Aristote —, à Zola, en passant par Rousseau, Schopenhauer et Wagner...). L'idéologie de la *mimèsis* a beaucoup pesé sur la conception véritable de l'art (cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*). Il sera revenu à Nietzsche d'insister à la fois sur le fait que l'art n'est pas un remède à la vie (car la vie n'est pas une maladie), que l'art est au contraire une invention de la vie pour s'augmenter elle-même, une plus grande intelligence de la vie, une intensification de la vie, et enfin que la *mimèsis* en question est davantage fiction, mensonge, masque, simulation, art des apparences et des illusions (donc analogue à la *mimicry* des animaux) — invention d'une autre vie qui n'est pas l'imitation de la vie première, mais re-création, réinvention de la vie par elle-même. Le Collège de Sociologie (Georges Bataille et Roger Caillois) reprend cette idée féconde de l'art comme production autonome des fictions et des illusions ludiques, donc comme lieu de résistance aux illusions asservissantes et aliénantes.

³⁸ Cf. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Prologue, "Les trois métamorphoses", la figure du chameau.

pour centre du cercle du monde, pour “transcendantal” (Kant), en imposant ses formes à l’objet, s’efface devant à l’objet (qui devient *l’objeu* cher à Francis Ponge), objet qui détermine les processus de pensée et de *gestus* du sujet humain (le terme de *gestus* est de Brecht). *Le détour par l’objet trace comme une ellipse*, figure à deux foyers, sujet-objet: l’expérience artistique n’est ni la contemplation de tableaux inertes et muets, ni l’imposition ou l’injection violente de formes subjectives dans une matière qui serait passive. Au contraire, la visée mobile de l’esprit circule et tourne, à partir de sa position et jusqu’à celle de l’objet, aller-retour, et sans cesse. Le cercle narcissique devient une ellipse, figure à double foyer (le sujet humain et l’objet réel, mental / imaginaire ou symbolique)³⁹. C’est un déplacement mental — l’art de l’animation de la marionnette comme pantin inerte, ou l’art du ventriloque en sont de bons modèles. C’est pour cette raison que je trouve que le Théâtre de Marionnettes est une bonne école de modestie du conscient, une bonne inhibition des délires de l’image spéculaire et un bon remède au narcissisme individualiste médiatique pathologique contemporain.

Une formule de Kant énonce fort bien ce travail de *mise en effigie par la notion d’adresse, au sens non d’habileté, mais au sens de “s’adresser à quelqu’un”*: “penser, c'est penser en se mettant à la place de tout autre”⁴⁰ — c'est le 2^e maxime du sens commun, dite maxime de la pensée élargie et partagée) — et elle constitue à nos yeux une vraie matrice pour comprendre ce voyage d’apprentissage: l’accueil (la vision, l’audition, l’observation) et l’invention (la production, la création) des formes supposent une capacité d’abandon de la part du sujet humain, un pouvoir de suspension de la pulsion d’emprise, de la conscience et de la volonté, ce qu’on appelle aujourd’hui le “lâcher-prise”. Comme dit le pianiste canadien Glenn Gould: “La morale n'est jamais du côté des carnivores”...

C'est ce que nous apprend la logique de ce que Winnicott appelle l'objet transitionnel⁴¹, qui fait d'abord tampon entre la violence résistante du réel et mon psychisme. Le doudou, la peluche, le coin de couverture cher à Linus dans les *Peanuts* de Charles Schulz... Ce sont des jouets doux / mous — “soft toys” — élaborés sur l’arrière-fond du “sein de Maman”, ou encore la chanson, la berceuse qu'on chante pour endormir les enfants. Mais l'exemple classique est celui du “Fort-Da” (“Au loin” / “Ici”, en allemand) rapporté par Freud⁴², où un petit enfant invente le jeu de la bobine pour maîtriser l’angoisse du départ de la mère. Le besoin à l’œuvre ici est remarquable: tel objet élu comme objet d’amour, fétiche, amulette, talisman, porte-bonheur, vient *entre* certaines parties du monde extérieur et certaines formes de nos désirs, pour nous permettre d'*encaisser* le choc du réel, qui fait toujours irruption violente dans notre sphère mentale (même si nous l'avons oublié et si nous refoulons cette violence). Ainsi, dans le cas du jeu de la bobine, l'enfant jette une bobine de fil au loin, sous le lit, pour la faire disparaître, en criant “o-o-o”, c'est-à-dire “fort” (en allemand: au loin, là-bas, parti) et il la retire ensuite pour

³⁹ C'est un thème que je précise dans l'article “La Marionnette dans l'histoire des arts”, Revue *Théâtre aujourd’hui*, n°12, “Les Arts de la Marionnette”.

⁴⁰ Kant, *Critique de la Faculté de juger*, § 40. La 1^{ère} maxime est: “penser par soi-même” (pensée autonome); la 3^{ème} est: “penser de manière conséquente” (penser de façon responsable).

⁴¹ Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard.

⁴² Freud, *Essais de psychanalyse*, “Au delà du principe de plaisir” (1920), chap. 2.

la faire apparaître et ainsi apaiser la joie et l'angoisse du retour, de la réapparition, en criant “a-a-a” c'est-à-dire “da” (là, ici, voilà, revenu). Mais l'objet transitionnel est aussi celui qui va, pour nous, à la conquête d'un *autre* réel, dans une fonction d'*utopie*, comme à *notre place*, comme pour nous, comme à *notre service*. A condition que je laisse libre de déployer ses puissances: un personnage de théâtre, un texte de rôle, un masque, une sculpture, un pantin ont une perfection propre, mais parfois bien cachée, et à inventer, que je dois servir. C'est à chacun, tour à tour, de servir la nécessité intérieure de l'autre.

Un peu plus haut, nous parlions de l'éénigme de la finition de l'œuvre: quand savons-nous d'ailleurs que notre œuvre est achevée, finie, parfaite, c'est-à-dire “parfaite en son genre”? Réponse, quand nous “sentons” et quand nous savons qu'il y a une nécessité intérieure, dans le rapport intime que nous entretenons à notre produit, via les formes de *praxis* qui ont présidé à sa genèse (*praxis* pure, *praxis* poiétique, *praxis* théorique). *Nécessité intérieure*: tel est la définition par laquelle Kandinsky nomme, il y a un siècle, en 1912, dans *Du spirituel dans l'art*, le dernier critère de la reconnaissance de l'œuvre d'art et de l'existence comme perfection éthique: *ça tient ou ça ne tient pas? Ça se tient ou pas?* N'oubliez pas Wittgenstein: "*Ethique et esthétique ne font qu'un*" (*Tractatus logico-philosophicus*).

Bibliographie indicative (je ne cite que les textes directement visés par mon propos).

— Sur les notions de *jeu* et de *mimèsis / mimicry*.

Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard.

D. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard.

B. Boie, *L'homme et ses simulacres, Essai sur le romantisme allemand*, José Corti.

— Sur la pensée archaïque humaine.

C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, chap. I: “La science du concret”, Plon.

G. Lapassade, *L'entrée dans la vie, Essai sur l'inachèvement de l'homme*, Minuit.

— Sur les arts de l'homme du commun.

M. Thévoz, *L'art brut*, Skira.

J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard.

H. Prinzhorn, *Expressions de la folie*, Gallimard.

— Sur les Marionnettes.

Kleist, *Sur le théâtre de Marionnettes*.

Ph. Choulet, "La Marionnette dans l'histoire des arts", Revue *Théâtre aujourd'hui*, n°12, "Les Arts de la Marionnette" (bilingue français / anglais).

Les scènes philosophiques de la Marionnette, collectif sous la dir. d'H. Beauchamps, F. Garcin-Marrou, J. Noguès et E. Van Haesebroeck, éd. L'Entretemps, 2016.

C. Gaudin, *La Marionnette et son théâtre*, Presses Universitaires de Rennes.

Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, L'Age d'homme.

Prof. Philippe Choulet (France) : Professeur honoraire (agrégé Chaire supérieure) de Philosophie à Strasbourg, et Professeur d'Histoire de l'Art à l'École Émile Cohl, Lyon. Conférencier au Festival mondial des Théâtres de Marionnettes à Charleville.

Prof. Philippe Choulet (France): Honorary Professor (Associate Professor) of Philosophy in Strasbourg and Professor of Art History at the École Émile Cohl, Lyon. Lecturer at the World Festival of Puppet Theaters in Charleville.

Bibliographie sélective (sur l'art)
Selective bibliography (on art)

- *Nietzsche, l'art et la vie* (avec Hélène Nancy), édition du Félin, 1996.
- “L'Anthropologie de la marionnette”, in (Pro)vocations marionnettiques, revue du TJP Strasbourg, n° 1, 2004.
- “Le fétichisme comme excès de représentation chez Clovis Trouille”, Erès, dans *Le jeu du miroir: le nouveau monde de l'image*, 2004.
- *Glenn Gould, L'idiot musical, Contrepoint et existence* (avec André Hirt), Kimé, 2006.
- “Le bricolage sous ses repeints successifs”, in Des mondes bricolés? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage (F. Odin, Ch. Thuderoz, dir. Colloque INSA Villeurbanne, 2009, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2010).
- “La Marionnette dans l'histoire des arts” (bilingue français / anglais), in Revue “Théâtre aujourd'hui”, n° 12, septembre 2011, "Les arts de la Marionnette".
- “La Marionnette, instrument d'optique de la condition humaine: l'automate spirituel”, in BEAUCHAMP Hélène (dir.), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps, 2016, pp. 193-208.

**1. The presence of directing in the theatre training for puppetry arts
Kata Csató**

Hello everybody, my name is Kata Csató. I would like to talk about two things concerning our topic: The presence of directing in the theatre training for puppetry arts:
 1., my experience as a student in the Academy in Bialystok
 2., my experience as a teacher with students from different Arts Universities.

2. When I was a student in Bialystok I was a little older than my classmeets. I was 26 when I started to learn directing and acting in the puppet theatre in Poland. Before that I had finished the University in Hungary and I had received my diploma as a cultural manager, so I had already learnt theory a lot. It helped me later.

When we started our education in the Polish system it could be described as follows:

- during the first two years, students of directing specialization participated in classes together with students of acting specialization. So every student could learn basic puppet techniques and basic acting techniques and the same subjects in theory as well. This system of education helped directors to understand actor's needs.
- From the third year, actors and directors concentrated mainly on their own part in the process of making performance.

What I learnt from the Polish model was to focus on the capability of students. In the beginning, every student had to make small scene without words (irrespective of puppet or acting technique), after that the student received the text, but just a small part of the play. And with time, students received more and more tasks (more text, more complicated rules, more complicated techniques, longer play, etc.) But everything was built very systematically.

When I graduated from the Academy in Poland, That was the time, when they started to teach students puppet theatre directing in Budapest. They idea was to connect 3 educational models together: the Polish one, the German one (basing on the example of the Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch) and the Hungarian one. The problem with it was that the person who was responsible for it, was a director in drama theatre, not in puppet theatre. So until now, we have a lot of misunderstandings in our method of teaching. But before I am to start to talk about problems, please give me a few minutes to describe my experience with studies from the teacher's point of view.

3. When I started to teach I always asked myself a question: what can I show to the young generation, what is useful for them and what would bring them closer to the puppet theatre. That is why, I taught object theatre in the beginning, because through the objects I could show them abstract thinking directly, which is the first and main level of puppet theatre. I worked with the students on the third year. After that, I had a semester with directors and I helped to prepare their first small projects with puppets. It was very instructive.

5 years ago I got my first class (I am one of the head masters of students, who are learning puppet theatre directing in the Academy in Budapest) and I tried to make some changes in the system. This was the first time when I could experience the full education process. The truth is that I could follow only just a half of the system, because the other master who

taught them directing was a drama theatre director, and he did not let me into his classes... 4. Anyway I built a system with my colleague – Gábor Tengely, which was based on the director's preparation work. My students had the first 2 years together with actors, as I had in Poland, and from the third year they went separately. From the beginning, they had to prepare their theoretical exam - they had to defend their own scenario. In the first year - only a scenario, in the second year - scenario and a model, and from the third year, they had to prepare a scenario with model and with adaptation. And in practice, during the first two years, they prepared basic etudes in puppet techniques, acting, etc., together with actors. From the third year, they started to make their realisations as directors. In the third year in each semester, they made only a scene with puppets. In the forth year, they had to make a performance for children, but they could decide about the age of the audience, the topic and the puppet technique. In the fifth year, they had to make their diploma work. But next to my subjects, they had another subject with the other masters, e.g. directing in drama theatre, directing in opera, directing new circus, etc.

My students are in the fifth year now. This is their diploma year. So this is the time when I should make some conclusion about the system, in which we worked. So I collected questions and enumerated the problems concerning this education model.

So here it is:

5. 1., What is our (teacher's) real focus point?

We (teachers) would like to help them (the students) to find the way to show what they have in their minds, but it is rather that they do what we show them (as our way of thinking) and we want them to follow us. Specially for directors, for creators it is a big different. But actually, they should learn the basic things from us, but it would be really nice, if they can fly alone after learning the basic things. But until now, it is not like this. Because immediately when we are talking about certain limits of puppet theatre we are talking about certain conventions as well. And we put students between borders of the existing system, so they start to think according to our logic. And it is really hard to get out from our order.

6. 2., What is the difference between directing in the theatre training for puppetry arts and other arts?

When I start to talk with the students about any project (it can be an etude or it can be a performance) - they have to answer the first question: why do you put it in puppet theatre? What does it mean to You – giving life for the dead matter? If the answer is sensible, we can talk about other parts of the creation, if not, the student has to appeal forward until he/she can find the answer.

7. 3., What kind of teacher should teach directing in puppet theater?

In Budapest, we have just a few teachers, who have the appropriate degree, and this is why the students meet mostly the teachers not working in the puppet theatre. I think it is really problematic. We have some professors, who think that it would be the key for puppeteers, if they learn all about the genre, and than they will choose a puppet form from the existing possibilities. I see it completely different. The students should learn as much as they can about puppet theatre and after that they choose the best topic for the technique, or they find the technique and after they can adapt the technique to the topic. But they consciously use this kind of theatre language.

8. 4., How can we motivate the new generation?

This is my favourite question. Because this generation whom I met is not submissive. Their are lost. We have a difficult political situation, where the theatre is not acceptable, and these young people confront mostly with arrogance and cynism, so in addition to providing them art we have to give them faith in themselves.

9. 5., What about scheduleplan?

Our student has to make a lot of exams, for example on the fourth year each student has 4 practical exams. It means that they have to prepare a product with puppets and a product in drama theatre per semester. I think it is too much for them. They can not absorb more than one topic, they can only learn how they can prepare a performance quickly.

10. 6., What does it mean: directing in puppet theatre?

I found out that we have to say openly that puppet theatre is an independent genre. We are teaching them too much. In Budapest they can meet with different genres, because they have one semester with new circus, one semester with opera, one semester with operette, and they have to prepare drama theatre products in each semester during 5 years. In this case unfortunately puppets are just complements.

11. 7., What does an exam mean for a student in theatre academy?

In our reality, each students have to make their best. There is no place to make a misktake. And I think it is wrong. They actually should make their mistakes in academy. Because I am sure that they could learn more from their mistakes than from the words we are giving them. The problem is that the exams, especially in my country, look like a job market. Each student has to make products and from the first exam, he/she is estimated to be good or bad in what he/she does, and whether it is worth to work with such student or not.

12. 8., Why are the students so afraid of children?

Because they are not interested in children. Of course, I am talking in general, there are few exceptions as well. And it is normal. They are around 19-20 years old. Their life has just began and they are learning to be adults and we are expecting that they go back to the past and be curious and expansive about the age which they would like to forget.

13. 9., What about positive confirmation?

I realised that after our first joint visit in the puppet festival (whether it is for professionals or for academies, where students learn puppet theatre) my students were more motivated. Because they saw that they are not alone with puppets in the earth. There are others who cope with the same problems, ideas. They saw students from different countries, from different cultures and they saw the differencies in the education system.

And the second step was, when we organised after the second year a collective showcase about them. To this showcase we invited directors of institutes, other artists and professors. They were really exciting before the show.

14. 10., How can a student observe othe artistic phenomena?

There are not many possibilities. In Europe we can help them with Erasmus. They can travel for two semeters to different Academies and to different countries. But not every student has the courage to do it. On rare occasions, they can find a scholarship of course or workshop with a master. But mainly, they are spending the whole time in the same building with the same people. No fluctuation.

15. 11., Is it enough if we are just doing a verbal lesson with them?

No. Not at all. I had problems with such situation during work on each scenario. I had subject concerning preparation of the scenario during 4 semesters. I tried to show them what does it mean from different points of view. And until they do not meet the problem I mean in the real life, I think they are just not able to understand it.

16. 12., Which age would be best for the study?

I think the old system was not so bad. Before us there was a rule, which stated that the student entering the exams to direction specialization should have a diploma from other field. I think it was useful. Such student gained some life experience and also had some general knowledge as well, what is really missing now. And last but not least, this older student is not afraid so much of the children, so it gives bigger possibilities for the students and for the teachers as well during the education.

17. 13., How can we show them?

Each academy has difficulties with it. Of course, we have some festivals specially for students (for example: Spotkanie/Meeting/Találkozás in Nitra, Slovakia; or Lalka nie lalka in Białystok, Poland). Except for those student festivals we put some of their realisation to the programs of festivals for professional puppetteers. We have an independent producer, who has made a mini festival with the directors work and sold it in different places. And of course for few times, their *alma mater* is playing their exams too. But it is not enough. The directors of the institutes do not know much about them, and they have not enough information to give a job for them. So, it is really hard to enter the market after the Academy.

18. 14., What kind of future picture can they have?

Everyone is expecting from them to do things, which are done by the older generation. The institutional theatre is not ready to have an unexperienced artist. And the independent theatre has no money to pay for the director to be busy only with one job, so they have parallel projects. Because they get less money with these jobs, they have to get 4 or 5 realisations per year – in this case they don't have enough time for preparing the next one.

19. 15., So how can we help them?

We have to keep on. We have to show them our knowledge, our logic and we have to share with them everything what we have. And after? After, they have to change it.

KATA CSATÓ (Hungary):

puppet theatre director, actress, cultural manager and professor of puppet theatre acting and directing for puppet theatre. She graduated from the Department of Cultural Organization (specialization: theatre) at Janus Pannonius Academy in Pécs, Hungary in 2000. In 2001 she enrolled at the Aleksander Zelwerowicz State Academy of Theatre Arts – the Puppet Theatre Art Department in Białystok and graduated in 2006 with a degree in both specializations: puppet theatre acting and directing. Since 2008 she has been pursuing a doctoral degree in liberal arts (DLA) at the University of Theatre and Film Arts in Budapest, Hungary. At first, she worked in Budapest as a programming assistant at HBO, then as assistant director in Szkéné Theatre and as an actress in various Budapest theatres. Since 2004 she has been acting and directing independently in Hungary and abroad. She staged performances in Budapest, Zalaegerszeg, Veszprém, Szombathely, Miskolc, Eger and Kecskemét in Hungary, and worked in Lithuania, Serbia, Romania, Russia, and Poland. She taught puppet theatre acting and directing for puppet theatre at the University of Theatre and Film Arts in Budapest from 2010 to 2012. She received many awards for her work, and recently she got prizes for best directorial work, including the award-winning show "Lenka", performed at the Białystok Puppet Theater.

Organisé par / *Organized by :*

UNIMA

**COMMISSION FORMATION PROFESSIONNELLE UNION
INTERNATIONALE DE LA MARIONNETTE
ONG partenaire officiel de l'UNESCO**

Non-Governmental Organization affiliated to UNESCO

**Secrétariat Général de l'UNIMA
10, Cours Aristide Briand BP 402
08107 Charleville Mézières - France
tel +33 (0) 3 24 32 85 63
[www. unima.org](http://www.unima.org)**

Partenaires / Partners :
**Teatrul Tony BULANDRA
TARGOVISTE**

UNIMA ROMÂNIA

Nos Soutiens / Our Sponsors :
**Ministère de la Culture
La Région Grand Est
Le Conseil Départemental des ARDENNES
La Ville de Charleville-Mézières**

LA COMMISSION FORMATION PROFESSIONNELLE

Objectifs fondamentaux

- La Commission a comme mots d'ordre: « Échanger, rencontrer et stimuler ».
- Elle souhaite faciliter la mobilité des pédagogues entre les différentes écoles et encourager les échanges de leurs étudiants.
- Elle poursuit une réflexion au niveau international sur la pédagogie et les divers enseignements, les apprentissages au cœur de la formation et l'entraînement des marionnettistes.

Actions concrètes

Chaque année, trois bourses sont offertes pour les étudiants de divers horizons pour assister à des cours ou stages, offerts par quelques unes des Écoles/Programmes/Institutions de formation en marionnette. Cette offre s'adresse également à des jeunes qui se trouvent en formation non institutionnelle dans des pays où n'existent pas d'Écoles

La liste des écoles et lieux de formation est actualisée constamment.

Depuis 2014, le projet principal de la Commission de Formation Professionnelle est de réaliser, tous les deux ans, des Conférences Internationales sur la Formation, réunissant des artistes et des maîtres pour partager idées et expériences quant à la formation professionnelle sur les arts de la marionnette.

Chaque rencontre donnera lieu à une publication.

- La première s'est tenue à Charleville-Mézières, en septembre 2015.
- La deuxième s'est tenue en juin 2017, à Targoviste, Roumanie.

Il est également prévu d'organiser quelques projets conjoints entre les écoles (spectacles, ateliers) et de proposer des projets spéciaux de production réunissant des étudiants de divers pays.

Président

Tito Lorefice (Argentine)

Membres

Irina Niculescu (USA)
Lucile Bodson (France)
Marthe Adam (Canada)
Greta Bruggeman (France)
Marek Waszkiel (Pologne)
Eloi Recoing (France)
Níni Valmor Beltrame (Brésil)
Svein Gundersen (Norvège)
Kata Csató (Hongrie)
Xiaoxin Wang (Chine)
Lise Messika (Israël)
Hamidreza Ardalan (Iran)
Collaboratrice
Veronika Door (France)

CONTACT

professional-training@unima.org

