



UNIMAGAZINE



VERSION
FRANÇAISE

LES ARTISAN.ES DE L'OMBRE

COMITÉ ÉDITORIAL

Alessandra Amicarelli (Italie – marionnettiste et éditrice dans le domaine de la marionnette), Ana Díaz Barriga (Mexique – marionnettiste et chercheuse), Mihail Baykov (Bulgarie – Kuklart), Emmanuelle Castang (France – UNIMA et ex-Manip), Yejin Choi (République de Corée – UNIMA Corée), Frans Hakkemars (Pays-Bas – sous-comité Puppetry Publication Online), Maryam Iranmanesh (Iran – Université Soore), Alejandro Jara Villaseñor (Mexique/Venezuela – UNIMA Mexique / Titeroterapia), Dorina Kinga Szabó (Hongrie – praticienne en marionnettes appliquées), Katarina Klančnik Kocutar (Slovénie – présidente de la commission Publication de l'UNIMA), Evelyne Lecucq (France – historienne et chercheuse), Susy López (Mexique – Susy López Titeres/La Hoja Titiritera), Alissa Mello (États-Unis – Puppetry international), Vincent Ranallo (Canada – Revue Marionnettes), Padmini Rangarajan (Inde – Steparc/Puthalika Patrika), Franziska Vömel (Allemagne – Unima D/Das Andere Theater)

EDITEUR

UNIMA - Karen Smith, présidente

COORDINATION GÉNÉRALE

Emmanuelle Castang

COORDINATION ÉDITORIALE

Alessandra Amicarelli, Mihail Baykov,
Emmanuelle Castang, Frans Hakkemars

DIRECTION ARTISTIQUE, CRÉATION GRAPHIQUE ET ILLUSTRATIONS

Astrid Méndez - astridmendress.com

GROUPES CONTINENTAUX CHARGÉS DE LA COLLECTE ET DU SUIVI PAR RÉGION (RÉFÉRENTS)

Afrique : Gilbert Agbevide, Alessandra Amicarelli,
Emmanuelle Castang

America : Ana Díaz Barriga, Susy López,
Alejandro Jara Villaseñor

Asie-Pacifique : Yejin Choi, Maryam Iranmanesh,
Padmini Rangarajan, Franziska Vömel

Europe : Mihail Baykov, Emmanuelle Castang,
Evelyne Lecucq, Susy López, Katarina Klančnik Kocutar

RELECTURE DE LA VERSION FRANÇAISE

Alessandra Amicarelli, Emmanuelle Castang,
Evelyne Lecucq, Vincent Ranallo

PORTRAITS

Karen Smith, Irina Niculescu, Evelyne Lecucq

COORDINATION DU RÉPERTOIRE ET TRADUCTION

Yejin Choi

PARTICIPATIONS PONCTUELLES

Michelle Chanonat (Canada - Revue Marionnettes),
Ko Kyumi (République de Corée – UNIMA Corée/Théâtre
Sangsahwa), Paulo Balardim (Brésil - Université de
Santa Catarina)

La plupart des articles ont été traduits par l'IA DeepL avant
d'être relus, à l'exception des articles mentionnant le.la
traducteur.rice.

UNIMAGAZINE est édité par l'UNIMA - Union Internationale de
la Marionnette

www.unima.org - <https://wepa.unima.org>

Pour acheter une version imprimée en anglais, français ou espagnol,
veuillez remplir le formulaire sur le site Web de l'UNIMA : www.unima.org

En dehors de la coordination générale, de la relecture des traductions
des articles sources et de la création graphique, l'UNIMAGAZINE a été
réalisé par un Comité Éditorial entièrement bénévole.

Les articles proposés dans ce magazine n'engagent que leurs auteurs
et autrices. Ils ont été cédés gracieusement ainsi que les photographies
et autres propositions visuelles. Il n'est pas autorisé d'en faire usage
en dehors du cadre de ce magazine sans l'autorisation des auteurs /
éditeurs / photographes de chaque article. Les contacts peuvent être
fournis par l'UNIMA.

ISSN 3081-0914

Edition UNIMA, mai 2025

5 rue de Mantoue - BP402

08000 Charleville-Mézières, France

Imprimé en France par Prepresse EGAP



Funded by
the European Union



Ce travail a été réalisé avec le soutien financier de l'Union
européenne. Les opinions exprimées dans ce document ne
reflètent en aucun cas la position officielle de l'Union européenne.

ÉDITORIAL

PAR KAREN SMITH, PRÉSIDENTE DE L'UNIMA

Cela fait dix-sept ans que le dernier numéro du journal trilingue de l'UNIMA Internationale, *E Pur Si Muove, Puppetry Today*, a été publié. Imaginée par l'ancienne Présidente et Présidente d'honneur de l'UNIMA, Margareta Niculescu, cette revue a été éditée entre 2002 et 2008 en français, anglais et espagnol. Par la suite, *l'Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, parue en 2009 en version imprimée en français, puis mise en ligne dans les trois langues en 2017, a mobilisé la majeure partie des efforts éditoriaux de l'UNIMA durant la décennie suivante.

C'est donc avec un grand enthousiasme que nous annonçons le lancement officiel de la nouvelle revue de l'UNIMA Internationale, *l'UNIMAGAZINE*, à l'occasion du 24^e Congrès de l'UNIMA, qui se tiendra fin mai 2025 à Chuncheon, en République de Corée.

De nombreuses revues nationales dédiées à la marionnette existent déjà. Elles reflètent la scène locale du théâtre de marionnettes, accueillent parfois des contributions internationales et proposent généralement des comptes rendus de festivals, d'expositions ou de publications récentes. Mais une revue de la dimension et de l'envergure de *UNIMAGAZINE* ouvre la voie à de nouvelles créations, de nouvelles voix et de nouvelles perspectives, tant au niveau local qu'international. Une telle revue peut garantir une représentation riche et diversifiée du monde de la marionnette, ce qui est essentiel pour notre lectorat actuel et futur !

Au cours de la dernière décennie, la Commission Publication de l'UNIMA Internationale a envisagé la création d'un nouveau journal en ligne, rassemblant les meilleurs articles des nombreuses revues nationales — plus de 60 à ce jour. Concevoir une revue de cette ampleur, en trois langues, constitue un travail considérable. Imaginez ! Le comité éditorial dédié, composé de quatre équipes couvrant l'Afrique, les Amériques, la région Asie-Pacifique

et l'Europe, a soigneusement sélectionné et mis en forme près de 200 pages de textes, accompagnées d'illustrations et de photographies créées par nos membres et des chercheurs en arts de la marionnette.

En plus des 43 articles que contient *UNIMAGAZINE* — dont environ la moitié sont des re-publications issues de revues nationales —, figurent également les « Portraits » de 40 Membres d'honneur vivants de l'UNIMA, ainsi que d'un Président d'honneur vivant et de trois lauréats du Prix du Patrimoine. Les titres de Membre d'honneur et de Président d'honneur — beaucoup plus rare — représentent les plus hautes distinctions décernées par notre organisation. Elles sont attribuées en reconnaissance d'une contribution exceptionnelle au monde de la marionnette et d'un engagement remarquable au service de l'UNIMA. Ces prix sont remis tous les quatre ans, lors du Congrès de l'UNIMA.

Pour l'heure, à tous les auteurs, les autrices, les contributeurs et les contributrices de *l'UNIMAGAZINE*, un immense merci pour le partage de votre travail, de vos connaissances et de votre expérience !

Et encore une fois, bravo et merci à notre comité éditorial international pour son engagement exceptionnel.



PAR LE COMITÉ ÉDITORIAL D'UNIMAGAZINE

Mené de longue haleine, l'*UNIMAGAZINE* vous invite à un voyage.

A l'image de l'UNIMA, il parcourt les continents pour partager ce qui se vit, ce qui se pense, ce qui se crée à travers le monde dans le champ immense et multiple des Arts de la Marionnette.

Ce premier numéro de l'*UNIMAGAZINE* est organisé en quatre grands chapitres : les Origines, les Langages, la marionnette comme Médium, les dialogues entre Territoires. Tout au long de l'édition, les auteurs et autrices partagent des parcours historiques, des approches esthétiques, des traditions régionales, des réflexions sur la pratique, sur la relation entre la marionnette et le public, sur sa puissance évocatrice à décrire le monde, à en faire la satire parfois.

L'*UNIMAGAZINE* est à l'image de l'équipe qui l'a bâtie : multiple et éclectique. Artistes, chercheuses, journalistes, éditeur.rices et praticien.nes de la marionnette appliquée, venant d'Allemagne, de Bulgarie, du Canada, de Corée, des Etats-Unis, de France, de Hongrie, d'Italie, d'Inde, d'Iran, du Mexique, de Slovaquie, du Venezuela, nous avons tenté dans un processus collaboratif de faire en sorte que les diverses voix résonnent dans cette édition.

Mais revenons un peu sur le processus mis en place pour la faire exister...

C'est en 2021, sous l'impulsion de Frans Hakkemars et Mihail Baykov, que le travail démarre avec la sous-commission Puppetry Publication Online.

Une première enquête est menée pour repérer et contacter à l'aide d'un questionnaire tous les magazines de marionnette identifiés dans le monde. Ce travail permet la mise en ligne sur le site de l'UNIMA d'une première liste mondiale de magazines sur les arts de la marionnette.

Dans la continuité de ce mouvement, une rencontre des magazines est organisée au sein du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville-Mézières 2023.

C'est au même moment que Mihail Baykov et Emmanuelle Castang posent les bases d'un premier projet éditorial. Mais il faut une équipe solide pour le mener à bien.

C'est au fil de la saison 2023-2024 que l'équipe se constitue et se met en chantier. Travaillant d'abord sur le cœur du projet, l'équipe se donne plusieurs objectifs :

- Mettre en visibilité les magazines de marionnette en activité,
- Faire exister autant que possible toutes les zones du monde,
- Créer du dialogue entre les articles.

Un premier appel à contribution est envoyé en mai 2024 uniquement aux magazines, chacun.e des rédacteur.rices en chef étant invité.es à nous envoyer trois propositions résumées d'articles publiés.

En septembre 2024, Alessandra Amicarelli, Franziska Vöemel et Emmanuelle Castang se retrouvent à Charleville-Mézières en résidence grâce au soutien du programme Culture moves Europe. Cette résidence leur permet de travailler sur le deuxième appel à contribution envoyé aux Centres Nationaux en s'appuyant sur les thématiques émergentes des premières propositions reçues. C'est ainsi que le comité éditorial dégage neuf grandes questions qui sont envoyées à tous les Centres Nationaux ne disposant pas d'un magazine.

- Quel dialogue, confrontations, échanges, chocs, hybridations, collaborations, métissages, jumelages, traversées géographiques, influences et/ou connexions la marionnette permet-elle entre les cultures ?
- La marionnette, objet rituel. Comment l'objet rituel / la forme rituelle se transforment pour devenir objet de spectacle / forme spectaculaire ?
- Quels éléments fédérateurs ont permis d'ouvrir des espaces communs pour les marionnettistes à échelle régionale, nationale et/ou internationale ?
- Quelle relation se joue entre la marionnette et le marionnettiste ? Quel rôle et quel regard du spectateur ?

- Quelle nouvelle fenêtre d'expression et de relation s'ouvre avec l'utilisation des outils numériques ?
- La marionnette, objet de croyance, force de symbole. Qu'est-ce que la marionnette laisse croire ? Quelle croyance, métaphore, symbolique la marionnette porte-t-elle intrinsèquement ?
- De quelle manière la marionnette permet-t-elle un rapprochement singulier avec le réel dans le processus de création ? Comment se traduisent au plateau les narrations du réel ? (Marionnette documentaire, dramaturgies de la guerre...)
- Partir de soi pour aller vers l'autre, puis vers la société, comment la marionnette peut-elle se positionner comme un outil médian entre ces trois niveaux ? (Applications sociales de la marionnette)
- Comment la marionnette vient-elle interroger les conventions, normes et crises existantes (par la satire ou pas) ?

Le comité éditorial s'organise ensuite par sous-groupes continentaux avec des référent.es afin d'assurer le suivi avec les Centres Nationaux et ainsi permettre la plus large participation possible.

S'ensuivent toutes les étapes de conception et réalisation d'un magazine dans lesquelles chacun.e s'engage avec ferveur et tenacité, accompagné.e par la créatrice

graphique et marionnettiste Astrid Méndez qui pose à nos côtés l'identité du magazine, imprégnée par sa vision créative.

Tout au long de ce processus qui aura duré presque deux ans, le comité éditorial a continué de dialoguer pour faire naître ce bel objet. Il souhaite mettre en valeur la magnifique communauté artistique que représente l'UNIMA – Union Internationale de la Marionnette. Nous remercions toutes les auteurs, autrices et photographes pour leurs contributions.

Et c'est avec joie que nous vous invitons dans cette traversée des continents et des visages, des objets et pratiques de toutes formes au fil des 43 articles qui composent ce premier UNIMAGAZINE.

BON VOYAGE !

Alessandra Amicarelli, Ana Díaz Barriga, Mihail Baykov, Emmanuelle Castang, Yejin Choi, Maryam Iranmanesh, Alejandro Jara Villaseñor, Dorina Kinga Szabó, Katarina Klančnik Kocutar, Evelyne Lecucq, Susy López, Alissa Mello, Vincent Ranallo, Padmini Rangarajan, Franziska Vömel



03 - 05	Éditoriaux
06 - 07	Sommaire

ORIGINES

	L'UNIMA MALI : GARDIENNE DE L'HÉRITAGE ET PILIER DE L'INNOVATION DANS LES ARTS DE LA MARIONNETTE	10 - 11
	Par Boucary Ombotimbe • Mali	
	LA GUILDE BRITANNIQUE DE THÉÂTRE DE MARIONNETTES ET DE THÉÂTRE MINIATURE 100^E ANNIVERSAIRE	14 - 17
	Par Michael Dixon • Royaume-Uni	
	L'ARTISTE QUI TIRE LES FICELLES	18 - 20
	Par Hamid Dahmani • Algérie	
	OMMOK TANGO : UN OBJET RITUEL DANS LE QUOTIDIEN DES ENFANTS TUNISIENS POUR RÉALISER DES SPECTACLES DANS LA RUE	21 - 23
	Par Habiba Jendoubi • Tunisie	
	LE SPECTACLE DE MARIONNETTES DE LA PANDÉMIE	24 - 25
	Par Sherwin Rackal • Trinité-et-Tobago	
	IRRUPTION D'UN THÉÂTRE DE FIGURES	26 - 29
	Coordonné par Lise Raivard Guiot • France	
	LES PARADOXES DU SOLO	30 - 32
	Par Michelle Chanonat • Canada	
	PURA BELPRÉ : UNE MARIONNETTISTE AMÉRICAINE RÉVOLUTIONNAIRE	33 - 36
	Par Deniz Khateri • États-Unis	

37 - 43	Au fil de la vie • Portraits
---------	------------------------------

LANGAGES

	PROJET FRANKENSTEIN	46 - 48
	LES DÉFIS DE LA DOUBLE INTERPRÉTATION DANS LE THÉÂTRE DÉDOUBLÉ	
	Par Luciano Mansur • Argentine	
	LE PROBLÈME DES BEAUX-FRÈRES VOLANTS	49 - 51
	UN THÉÂTRE VISUEL ET DE MARIONNETTES INNOVANT AUX PAYS-BAS	
	Par Rieks Swarte • Pays-Bas	
	L'ÂME HUMAINE À BRAS-LE-CORPS	52 - 53
	Par Irène Le Corre avec Natacha Belova • Suisse	
	LA MARIONNETTE, ENTRE PERSONNAGE ET ACTRICE DANS LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES	54 - 57
	Par Dr. Zainab Abdul Amir Ahmed • Iraq	
	DES MOMENTS QUI FONT RÉFLÉCHIR	58 - 61
	Par Silke Technau • Allemagne	
	PUBLICS DE MARIONNETTES, UN PUBLIC EN CONSTRUCTION PERMANENTE	62 - 65
	Par Monica Berman • Argentine	
	TOUTES LES COULEURS DE L'OBSCURITÉ	66 - 69
	LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME RÉVÉLATION DE L'INFINI DANS LE FINI	
	Par Mongiwekhaya • Afrique du Sud	
	IL ÉTAIT UNE FOIS UN MAGAZINE QUI S'APPELAIT « LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE »	70 - 72
	Par Alejandro Jara Villaseñor • Amérique Latine	
	THOL PAAVAI KOOOTHU : LE THÉÂTRE D'OMBRES TRADITIONNEL DANS LE TAMIL NADU À TRAVERS DIX-SEPT GÉNÉRATIONS	73 - 75
	Par Padmini Rangarajan • Inde	
	LE PAYSAGE CHANGEANT DES ARTS DE LA MARIONNETTE	76 - 78
	Par Erzsébet Tamás avec Mervyn Millar • Finlande	
	L'ÈRE NUMÉRIQUE ET LA RENAISSANCE DES ARTS DE LA MARIONNETTE EN TANZANIE	79 - 81
	Par Nkumi H. Mtingwa • Tanzanie	
	DIGITRY : LES RÉALITÉS EN MOUVEMENT	82 - 85
	Par Aga Błaszczak • Pologne	
	LE RÔLE DES POUPÉES ET DES MASQUES DANS LA CULTURE KENYANE	86 - 88
	Par Fedelis Kyalo et Philemon Odhiambo • Kenya	
	LE POTENTIEL DRAMATIQUE DES HISTOIRES ANCIENNES IRANIENNES (AVANT L'ÈRE ISLAMIQUE) POUR LA CRÉATION DE NOUVEAUX SPECTACLES DE MARIONNETTES	89 - 92
	Par Maryam Iranmanesh et Mahnaz Khatibi • Iran	
	JAMES WEBSTER ET L'ART KARETAO MĀORI	93 - 96
	Par Hinemoa Jones • Nouvelle-Zélande	

97 - 101 Au fil de la vie • Portraits

MEDIUM

- UNE FEMME INONDÉE FLOTTE DANS L'AIR** 104 - 107
MARIONNETTES ET EXPÉRIENCES SOCIALES TRAUMATISANTES
 Par Javier Swedzky • Argentine
- CHEMINS ET DÉCOUVERTES DANS LES PROCESSUS CRÉATIFS DE CIA LUMIATO** 108 - 110
 Par Soledad Garcia • Brésil
- LES OBJECTIFS THÉRAPEUTIQUES DU THÉÂTRE DE MATÉRIAUX** 111 - 113
QUELQUES EXPÉRIENCES
 Par Vikramjeet Sinha • Inde
- DES CONTES, EN ATELIERS CONTES ET MARIONNETTES** 114 - 116
 Par Edith Lombardi • France
- LA MARIONNETTE, OUTIL DE LIEN DES COMMUNAUTÉS** 117 - 120
 Par Emmanuelle Castang avec Iry Armand Gogbé et Elijah Cunnison • Ghana-Guinée
- LES MARIONNETTES, UN APPUI À LA DÉCONSTRUCTION DE NORMES NÉGATIVES** 121 - 124
UN CAS D'ÉTUDE AUPRÈS DES RÉFUGIÉS ET DES COMMUNAUTÉS HÔTES EN OUGANDA
 Par Denis Agaba et les membres de l'équipe l'UNIMA Ouganda • Ouganda
- M. LE PRÉSIDENT ET MOI** 125 - 127
 Par Margareta Sörenson avec Jenny Bjärkstedt • Suède
- WAKKA WAKKA - DES ACTIVISTES DU CLIMAT ET DE FORMIDABLES MARIONNETTISTES** 128 - 131
 Par Elin Lindberg • Norvège
- LE POLITIQUE ET LE RADICAL À TRAVERS LES YEUX D'UNE MARIONNETTE** 132 - 135
 Par Benjamin Zajc • Slovaquie

136 - 141 Au fil de la vie • Portraits

TERRITOIRES

- CHUNCHEON, LE CŒUR DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES EN CORÉE DU SUD** 144 - 146
 Par Kyumi Ko • République de Corée
- POURRIEZ-VOUS CROIRE QUE LE BURUNDI FIGURE PARMIS LES TRÈS RARES PAYS** 147 - 149
D'AFRIQUE OÙ LA TRADITION DE LA MARIONNETTE N'EXISTE PAS ?
 Par Eraste Mandera Manyoni • Burundi
- LA MARIONNETTE, OUTIL UNIVERSEL DE CONNEXION CULTURELLE** 150 - 153
 Par Nkuissi Florence Nadège avec Ousmanou Sali • Cameroun
- A LA CROISÉE DES CHEMINS : LA MARIONNETTE** 154 - 157
 Par Brunella Eruli • France
- DES MAINS AUX CŒURS :** 158 - 160
L'INFLUENCE INTERCULTURELLE DES ARTS DE LA MARIONNETTE
 Par Ana Lorite • États-Unis
- TIRER LES FILS DE LA TRADITION** 161 - 163
 Par Victoria Hart • Myanmar
- DE LA CRISE À LA CRÉATION** 164 - 166
L'ÉMERGENCE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES
MODERNE DANS LE JAPON DU DÉBUT DU 20^e SIÈCLE
 Par Yoko Yamaguchi • Japon
- ELI ET LE GOLEM** 167 - 169
 Par Russell Dean • Royaume-Uni
- LA MARIONNETTE CONTEMPORAINE AUX PHILIPPINES** 170 - 173
 Par Amihan Bonifacio-Ramolete • Philippines
- DÉMONTREZ LA « MAISON DE POUPÉE »** 174 - 175
EXPÉRIENCES DU WEEK-END D'ATELIER SUR LA CRITIQUE DU RACISME À MUNICH
 Par Meike Wagner • Allemagne
- SEUL DANS LE FROID :** 176 - 177
LA MARIONNETTE COMME FORME ARTISTIQUE IMMIGRÉE EN ISLANDE
 Par Greta Clough • Islande

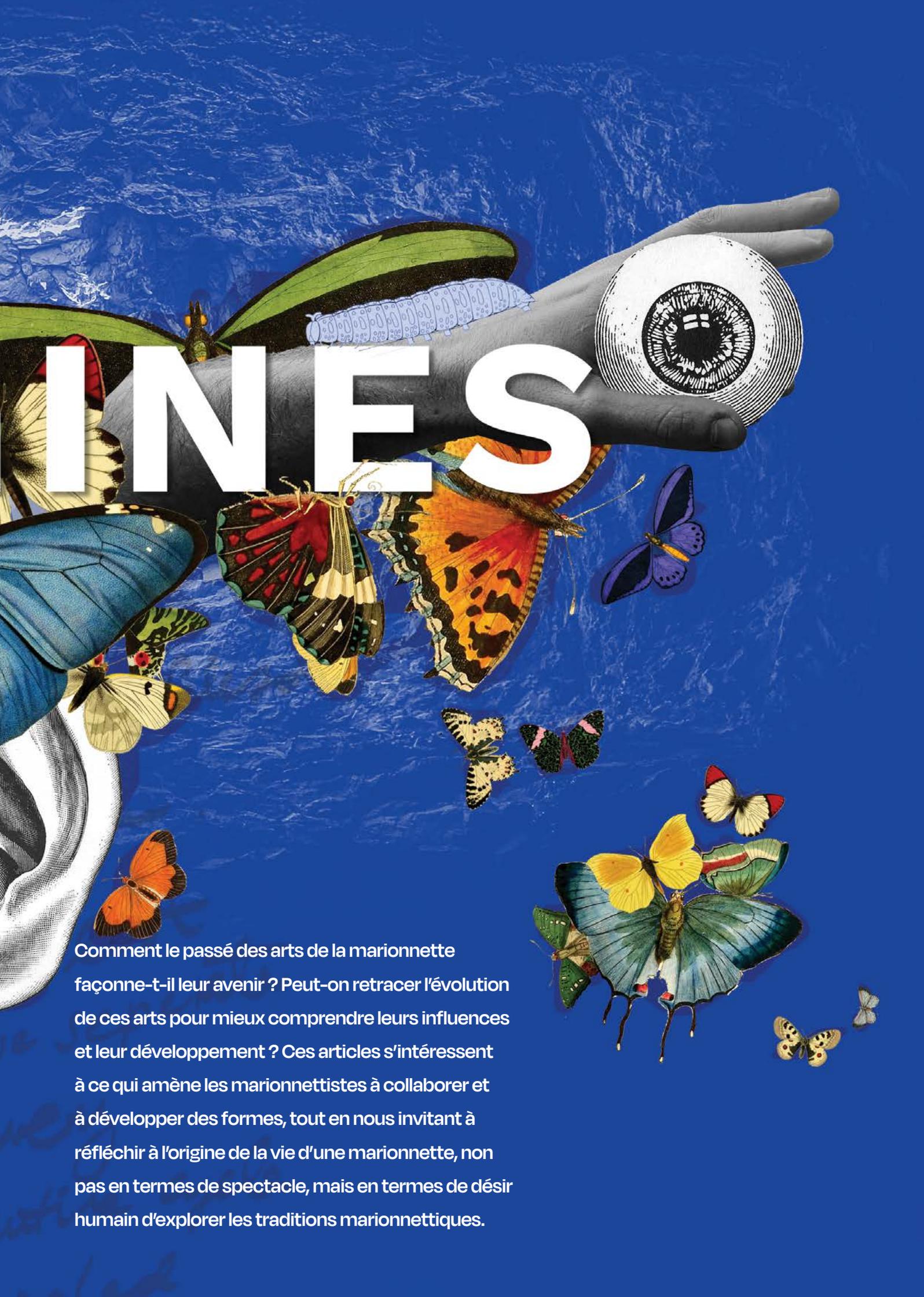
180 - 184 Au fil de la vie • Portraits

186 - 195 Sur le chemin des marionnettes • Formations professionnelles, festivals et revues

196 - 197 L'Équipe UNIMAGAZINE

ORIGI



A hand holding a stylized eye against a background of butterflies and a blue textured surface. The hand is positioned in the upper right, holding a large, detailed eye with a black iris and white sclera. The background is a vibrant blue with a wavy, textured pattern, resembling water or a sky. Numerous colorful butterflies of various species are scattered throughout the scene, including a large blue butterfly on the left, a large orange and black butterfly in the center, and several smaller butterflies in shades of purple, yellow, and green. The word 'INES' is written in large, white, bold, sans-serif capital letters across the middle of the image, partially overlapping the hand and the butterflies.

INES

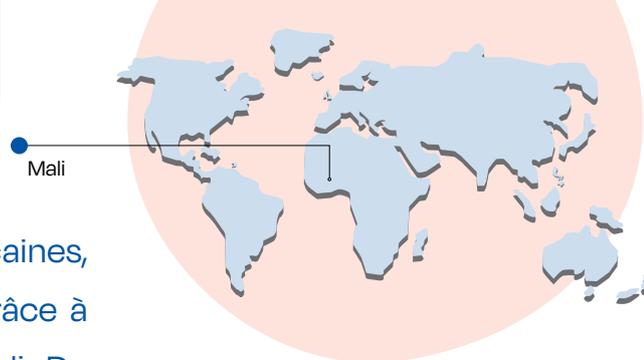
Comment le passé des arts de la marionnette façonne-t-il leur avenir ? Peut-on retracer l'évolution de ces arts pour mieux comprendre leurs influences et leur développement ? Ces articles s'intéressent à ce qui amène les marionnettistes à collaborer et à développer des formes, tout en nous invitant à réfléchir à l'origine de la vie d'une marionnette, non pas en termes de spectacle, mais en termes de désir humain d'explorer les traditions marionnettiques.



L'UNIMA MALI

GARDIENNE
DE L'HÉRITAGE
ET PILIER DE
L'INNOVATION
DANS LES
ARTS DE LA
MARIONNETTE

Par Boucary Ombotimbe



Le Mali, berceau incontesté des marionnettes africaines, continue de rayonner sur la scène internationale grâce à des initiatives audacieuses portées par l'UNIMA Mali. De la préservation des traditions ancestrales à l'innovation artistique, cette organisation nationale façonne l'avenir des arts de la marionnette. Ce texte explore la richesse de cet héritage, les réalisations récentes, et les projets visionnaires à venir, notamment ceux liés au Fesmamas, sous la direction d'Alioune Ifra Ndjaye.

LE MALI : PATERNITÉ DES MARIONNETTES EN AFRIQUE

L'Empire du Mali, héritier d'une riche histoire culturelle, est reconnu comme le berceau des arts de la marionnette en Afrique. Les marionnettes, autrefois utilisées dans les cérémonies religieuses et initiatiques, jouent encore aujourd'hui un rôle central dans la vie sociale et culturelle du pays.

Les marionnettes géantes des Bozo, par exemple, étaient autrefois manipulées pour rendre hommage aux esprits des eaux, essentiels à la vie des communautés de pêcheurs. Les masques-marionnettes Dogon, quant à eux, sont liés aux cérémonies sacrées comme le Sigi, célébrant les ancêtres et les forces cosmiques. Ces pratiques, bien qu'ancrées dans la tradition, continuent d'inspirer les artistes contemporains pour raconter des récits modernes, marquant ainsi la pérennité et l'évolution de cet art.

L'UNIMA MALI : UNE DYNAMIQUE INTERNATIONALE

L'UNIMA Mali s'impose comme un acteur clé dans la promotion et l'innovation des arts de la marionnette. En 2024, elle a brillamment participé à la rencontre internationale de l'UNIMA au Cap, en Afrique du Sud. Avec deux représentations majeures, notamment *Le Chat pèlerin*, l'organisation a captivé un public mondial. Cette pièce, combinant narration traditionnelle et innovation scénographique, incarne le talent et la créativité des artistes maliens.

Au-delà des spectacles, l'UNIMA Mali s'attèle à préserver et diffuser l'héritage culturel du pays. Elle promeut la fusion des contes traditionnels avec des esthétiques modernes, offrant ainsi des créations qui dialoguent entre passé et présent.

©Aboubacar Babilé DRABA



Masques Dogon, les échassiers

Image d'ouverture de haut en bas :

- La Guérisseuse : Incarnation délicate du savoir ancestral, la marionnette honore la guérisseuse, gardienne des plantes et des incantations. Au service des enfants malades, elle symbolise la guérison et la protection, reliant le mystique au concret
- Masque Kondé d'ethnie bambara et malinke.
- Tapama Djenapo, jeune et gracieuse, s'est sacrifiée vivante pour la construction d'un mur spirituel à Djenné. Son destin singulier, empreint d'amour et de dévouement, résonne à travers l'histoire de la ville, laissant une empreinte immortelle.

©Aboubacar Baïké DRABA



Cette marionnette malienne symbolise force et humilité à travers un buffle portant des chasseurs armés et des femmes pilant le mil. Elle illustre la puissance face aux défis, la protection communautaire et l'importance de l'agriculture, incarnant ainsi l'unité et l'équilibre social.

©Aboubacar Baïké DRABA



La déesse de la fertilité incarne une force bienveillante qui dépasse la simple fertilité biologique pour nourrir les aspirations humaines et l'équilibre avec la nature. Elle arrose la terre et l'espoir, symbolisant la prospérité et la croissance. Gardienne du cycle de la vie, elle inspire la générosité et l'abondance.

L'UNIMA MALI : UNE FORCE CRÉATIVE ET INCLUSIVE

L'UNIMA Mali joue également un rôle prépondérant dans la formation et l'autonomisation des artistes. À travers ses initiatives, l'organisation a formé plus de 100 femmes marionnettistes, rompant avec les barrières culturelles qui cantonnaient cette pratique à un domaine exclusivement masculin.

Ces femmes, désormais marionnettistes accomplies, participent activement à des créations contemporaines qui résonnent tant au niveau national qu'international. L'UNIMA Mali a également produit six grandes pièces de théâtre, explorant des thématiques variées tout en utilisant différentes techniques de manipulation. Ces œuvres sont un témoignage vivant de la capacité du Mali à innover tout en valorisant ses traditions.

LE FESMAMAS : UN FESTIVAL VISIONNAIRE SOUS UNE NOUVELLE DIRECTION

Le Festival des Masques et Marionnettes de Markala - Fesmamas, l'un des premiers festivals de ce genre en Afrique, est un événement majeur célébrant la diversité et la créativité des arts de la marionnette. Depuis cette année, il est dirigé par Alioune Ifra Ndjaye, un opérateur culturel de renom, dont l'ambition est de transformer le festival en une vitrine mondiale.

En avril 2025, Alioune Ifra Ndjaye prévoit une création spectaculaire qui marquera l'histoire des arts de la scène au Mali.

Ce projet réunira :

- 40 marionnettes cheval,
- 30 masques Dogon,
- 30 marionnettes géantes,

dans une performance monumentale accompagnée d'une bande sonore originale.

Le Fesmamas accueillera également des groupes traditionnels de 30 villages, qui participeront avec leurs marionnettes et masques traditionnels, témoignant de la richesse et de la diversité des expressions artistiques locales. Une exposition de marionnettes anciennes, retraçant l'histoire et l'évolution de cet art, sera également organisée, offrant un voyage immersif dans le patrimoine malien.

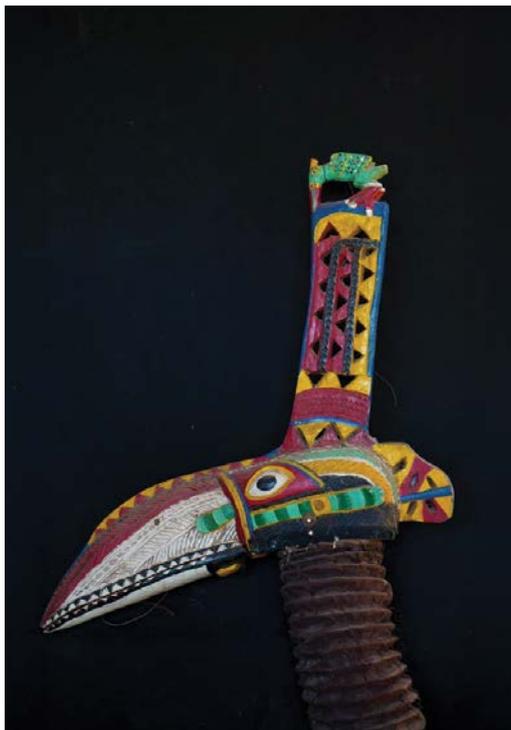
Ce projet ambitieux promet d'allier tradition et modernité, en offrant une immersion totale dans l'univers culturel malien.

LA FUSION DES CONTES ANCESTRAUX ET DES HISTOIRES CONTEMPORAINES

Au Mali, l'art de la marionnette est profondément enraciné dans les contes et récits traditionnels. Les artistes maliens, avec le soutien de l'UNIMA Mali, puisent dans cet immense répertoire pour créer des œuvres contemporaines.

Des récits tels que *Le Lièvre rusé* et *La Légende du Pêcheur Bozo* ont été revisités avec une esthétique moderne, explorant des enjeux contemporains comme l'écologie,

©Aboubacar Babilé DRABA



Kalawo konno. Cet oiseau représente la liberté.

©Aboubacar Babilé DRABA



Momo Traoré, héroïne de Sikasso, incarne un courage exceptionnel en se mutilant pour mieux combattre l'ennemi. Elle terrassa plus de 150 adversaires, défendant sa ville avec une détermination sans faille. Son sacrifice reste une légende de bravoure et de résistance.

l'égalité des genres ou la migration. Cette capacité à actualiser les récits anciens tout en conservant leur essence permet aux marionnettistes maliens de proposer des créations universelles et intemporelles.

DÉFIS ET PERSPECTIVES POUR LES ARTS DE LA MARIONNETTE AU MALI

Malgré ces succès, les arts de la marionnette au Mali font face à plusieurs défis :

Un financement limité : les ressources financières nécessaires pour soutenir les créations ambitieuses et les tournées internationales restent insuffisantes.

Le besoin de transmission : former une nouvelle génération d'artistes pour assurer la pérennité de cet art est une priorité.

Une meilleure visibilité internationale : bien que des spectacles comme *Le Chat pèlerin* aient capté l'attention, des efforts supplémentaires sont nécessaires pour inscrire le Mali comme référence mondiale dans ce domaine.

Pour répondre à ces enjeux, l'UNIMA Mali explore des collaborations avec des institutions internationales comme l'UNESCO ou des bailleurs de fonds tels que l'Union Européenne.

L'UNIMA Mali, en collaboration avec des événements phares comme le Fesmama, continue de porter haut l'héritage des arts de la marionnette. Cet art, qui puise ses racines dans les traditions ancestrales de l'Empire du Mali, s'est transformé en un véritable laboratoire d'innovation artistique.

Grâce à des projets ambitieux, tels que la grande création prévue en 2025 et la participation des 30 villages, le Mali renforce sa position en tant que berceau et avenir des arts de la marionnette en Afrique. Soutenir ces initiatives, c'est investir dans un patrimoine vivant qui inspire, rassemble et éduque à travers les générations.



LA GUILDE BRITANNIQUE DE THÉÂTRE DE MARIONNETTES ET DE THÉÂTRE MINIATURE

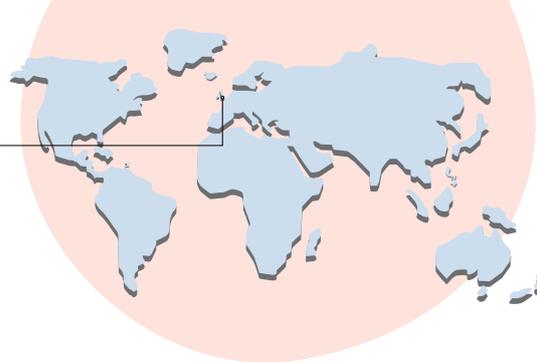
100^E ANNIVERSAIRE

Par Michael Dixon

Archiviste des Archives Nationales de la Marionnette
(National Puppetry Archives) - Guilde Britannique de
Théâtre de Marionnettes et de Théâtre Miniature

Des membres de l'association observent
attentivement les marionnettes du
Théâtre Hanneschen, Cologne, 1954.





En 2025, la British Puppet and Model Theatre Guild fête son 100^e anniversaire, ce qui en fait la plus ancienne organisation de marionnettes du Royaume-Uni. Michael Dixon, archiviste de la Guild, se penche ici sur ses débuts.

C'est en 1923 que Harry William Whanslaw, de Chiswick à Londres, écrit et illustre une série d'articles sur la fabrication d'un théâtre miniature pour un magazine britannique appelé *Chatterbox*. Ces articles connaissent un tel succès que l'éditeur, Wells Gardner Darton & Co, demande à Whanslaw de les développer afin de pouvoir publier un livre. Ce livre, intitulé *Everybody's Theatre* (Le théâtre pour tous), paraît pour la première fois en 1924.

Everybody's Theatre tombe entre les mains d'un jeune homme de 16 ans, Gerald Morice. Morice est l'un des premiers à correspondre avec Whanslaw et à lui rendre visite à son domicile. Au cours de l'un de leurs échanges, il suggère qu'en raison du grand nombre de personnes ayant écrit à Whanslaw à la suite de la publication du livre, une société soit créée pour les personnes intéressées par le Théâtre Miniature et le Juvenile Drama (théâtre en papier). Whanslaw, encouragé par Morice, entreprend de répondre à tous ceux qui lui ont écrit pour leur faire part de la proposition et pour les inviter à une réunion à Londres afin de discuter de la proposition et de la formation d'une société. En décembre 1924, le *Daily Mail* fait déjà état de la formation d'un tel groupe.

La première réunion se tient au 17 Rupert Street, à Londres, le 29 avril 1925. En 1925, Rupert Street est essentiellement résidentielle, le numéro 17 a été transformé en magasin au rez-de-chaussée, et à l'étage, on y trouve une salle de répétition normalement utilisée comme académie de danse pour former les enfants à la pantomime et au spectacle de variété. Whanslaw loue la salle pour deux heures et une quinzaine des personnes invitées y assistent. Parmi elles : Gerald Morice, Lucien Myers, Seymour Marks, Harold Munroe, John Ellerton (un écolier, fils d'un armateur millionnaire), G.P. Catchpole et Dr Leigh Henry (tous deux de la Faculté des Arts). Le groupe réuni discute de la constitution proposée et, après quelques amendements, elle est approuvée. Le nom est également choisi : après quelques discussions et le rejet de Model Stage Club, il est décidé que la nouvelle société s'appellera The British Model Theatre Guild (la Guilde Britannique du Théâtre Miniature). Un comité

est élu et un secrétaire est nommé. Quelques jours plus tard, ce dernier se casse la clavicle et est remplacé par Seymour Marks qui occupera ce poste pendant 15 ans.

Lors de cette réunion fondatrice, il est convenu que la première activité sera une exposition. Les représentants de la Faculté des Arts offrent leur salle et l'exposition a lieu entre le 24 et le 29 août 1925 dans la Galerie de la Faculté des Arts, Upper Johns Street, Golden Square, Londres. La première réunion des membres est ensuite organisée le 6 octobre 1925 à la Poetry Bookshop (propriété du membre fondateur Harold Munroe), dans ce qui est alors Devonshire Street. À cette époque, le nombre de membres a augmenté et plusieurs personnes sont présentes, dont le jeune Waldo Lanchester. L'invitée d'honneur de cette réunion est Mme Clunn Lewis, la veuve du célèbre marionnettiste victorien. Elle visite l'exposition au mois d'août précédent et on lui demande de venir à la réunion pour parler des marionnettes de son défunt mari. Cette librairie de poésie est une petite boutique à la Dickens, d'une surface d'environ 14 m², avec des livres du sol au plafond. Elle est souvent bondée de gens qui choisissent des livres pour les emmener dans la salle de lecture située à l'arrière. C'est dans cette salle de lecture que la Guilde tient sa première réunion de membres. Assez exiguë, il s'agit d'une salle de travail reconvertie, utilisée à l'origine par les batteurs d'or qui habitent encore une grande partie de la rue. En effet, lorsqu'on se trouve

dans le magasin, on peut encore entendre les marteaux des batteurs d'or qui travaillent jour et nuit. Les réunions se poursuivent à la Poetry Bookshop jusqu'à sa vente en 1929.

L'une des premières activités collectives consiste à produire des pièces de théâtre jouées avec des personnages plats agrandis. La première de ces pièces est la pantomime *Ali Baba*, présentée à la Faculté des Arts en janvier 1926. Suivent les représentations de *Robin des Bois*, *Arlequinade*, *Une revue de Noël* et *Le Train Fantôme*, cette dernière ayant des décors et accessoires fournis par un club local de Trains Miniatures.

Dès la première exposition, les marionnettes sont présentes au sein de la Guilde, et ce dès la première réunion, puis lors des réunions et expositions suivantes, y compris les représentations de Whanslaw et Lanchester. Il est donc proposé et accepté lors de l'assemblée générale annuelle de 1932 d'ajouter le mot Puppet au nom de l'organisation afin de mieux refléter les intérêts de ses membres. Depuis lors, l'organisation est connue sous le nom de The British Puppet and Model Theatre Guild (La Guilde Britannique de Théâtre de Marionnettes et de Théâtre Miniature).

Gerald Morice, membre fondateur de la Guilde, est partisan d'encourager les contacts avec les théâtres et compagnies de marionnettes à l'étranger. En fait, c'est Gerald qui crée la

© The National Puppetry Archive



Les marionnettistes de La Guilde se reposent pendant le tournage de *Puppet Parade*, BBC Alexandria Palace, 1939.

branche britannique de l'UNIMA. Dans le cadre de ces liens, Gerald organise plusieurs tournées européennes pour les membres de la Guilde. La première a lieu en 1936 et voit 17 membres visiter les théâtres de marionnettes allemands de Cologne, Stuttgart, Munich et Salzbourg. L'année suivante, une autre tournée a lieu à Berlin, Dresde, Leipzig, Cologne et Dortmund. En 1938, l'itinéraire est particulièrement impressionnant, couvrant à la fois l'Allemagne et la Tchécoslovaquie, y compris la ville de Pilsen où les membres, toujours sous la conduite de Gerald Morice, rencontrent le professeur Josef Skupa dans son premier théâtre de marionnettes avant qu'il ne soit transféré à Prague en 1943. Prague figure également sur l'itinéraire de cette tournée de 1938, et c'est là que les membres y rencontrent le marionnettiste américain Paul McPharlin, qui effectue également une tournée en Europe. L'année suivante, en 1939, a lieu la dernière tournée, cette fois en France et en Belgique, avant le début de la Seconde Guerre mondiale, au cours de laquelle Gerald Morice devient correspondant de la BBC à Vienne. Les tournées reprennent en 1954, 1955 et 1957, où les nouveaux membres ont l'occasion de visiter les théâtres couverts par les tournées précédentes.

En 1930, la télévision n'en est qu'à ses débuts. Des séquences d'essai sont diffusées depuis les John Logie Baird Experimental Studios (studios expérimentaux de John Logie Baird) à Long Acre, à Londres, mais aucune silhouette humaine grandeur nature et encore moins de « spectacles » ne sont possibles. Le fondateur de la Guilde, Harry Whanslaw, et les membres Waldo Lanchester et Jan Bussell, ont la particularité de jouer les premières marionnettes jamais montrées à la télévision, partout dans le monde. La vue de marionnettes jouant en direct sur un écran de la taille d'une carte postale fait sensation, et une fois, alors qu'ils jouent leur spectacle, ils reçoivent la visite de John Logie Baird en personne.

Les membres de la Guilde ont joué un rôle important dans la BBC Television aux premiers moments de sa création, dans les tout premiers studios d'Alexandra Palace. Jan Bussell, des Hogarth Puppets, y est producteur entre 1937 et 1948 et bénéficie du soutien de Cecil Madden, le premier producteur/directeur de la BBC Television. En reconnaissance, Cecil est nommé président de la Guilde de 1965 à sa mort en 1987. Les marionnettes y ont souvent été présentes dans des émissions telles que *Picture Page* et *Puppet Parade*, certains membres développant leurs propres émissions, notamment les Hogarth Puppets avec *Muffin the Mule*.

Au cours de ses 100 ans d'histoire, la Guilde compte plusieurs membres éminents, tant au Royaume-Uni qu'à l'étranger tels Edward Gordon Craig, George Speight, Lotte Reiniger, Harry Tozer, John Blundall et Barry Jackson, pour n'en citer que quelques-uns.

Depuis sa création, elle veille à ce que tous les membres soient tenus au courant par le biais de bulletins d'information réguliers. La première publication de ce type, *Notes and News*, est créée au cours de la toute première année de la Guilde, en 1925, et dure jusqu'en août 1939, date du début de la Seconde

Guerre mondiale en Europe. Elle est ensuite remplacée par le *Wartime Bulletin*.

Le *Wartime Bulletin*, publié pour la première fois en novembre 1939, tient les membres de tout le pays au courant des activités qui se poursuivent malgré la guerre. Au total, 17 numéros du bulletin sont publiés entre 1939 et 1946. En janvier 1946, pour célébrer le retour à une certaine normalité, le tout premier magazine *Puppet Master* est publié.

Édité par Arthur Peterson, le premier *Puppet Master* présente sur sa couverture Snowball

©The National Puppetry Archive



Paul McPharlin, Dr Jan Malik, Seymour Marks et Gerald Morice, à Prague en 1938.

©The National Puppetry Archive

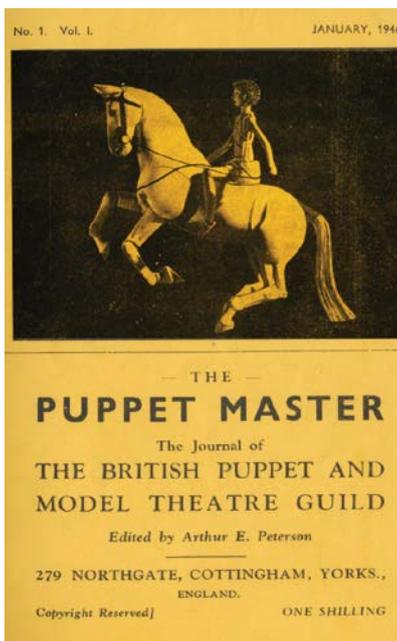
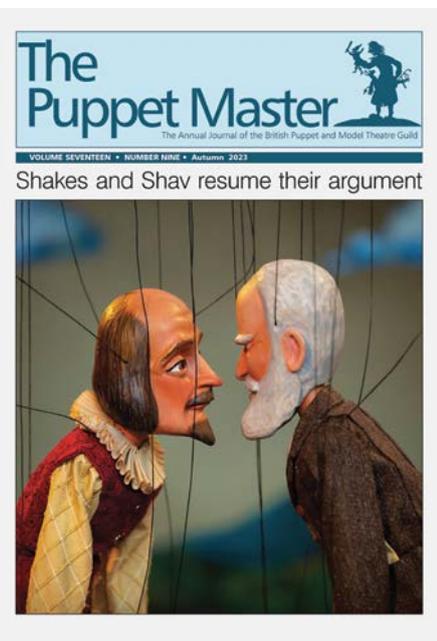


Image de gauche : Le premier numéro de The Puppet Master en 1946.
Image de droite : The Puppet Master aujourd'hui.

©The National Puppetry Archive



et Estrella, deux marionnettes du spectacle *Circus* de William Simmonds et, à l'intérieur, 20 pages de critiques de spectacles, des nouvelles de la récente exposition de la Guilde qui se tient à Londres, des mises à jour de différents membres et un article sur la peinture de décors – très similaire au contenu d'aujourd'hui! Malgré divers changements de format et de fréquence au fil des ans, *Puppet Master* continue de fournir une gamme d'articles qui couvrent les vastes intérêts des membres de la Guilde.

Au cours des 100 ans d'histoire de la Guilde, 13 rédacteurs en chef se succèdent, chacun apportant son propre style et sa propre influence sur le magazine. Depuis 1991, date à laquelle le rédacteur en chef actuel Brian Hibbitt prend ses fonctions, le magazine est publié annuellement et dans un format A4 plus grand. C'est une première en 2012 lorsque la couleur est ajoutée au magazine pour célébrer le 350^e anniversaire de Mr Punch.

La British Puppet and Model Theatre Guild, qui a aujourd'hui 100 ans, est naturellement

différente de celle qui est créée en 1925, mais ses objectifs fondamentaux restent les mêmes :

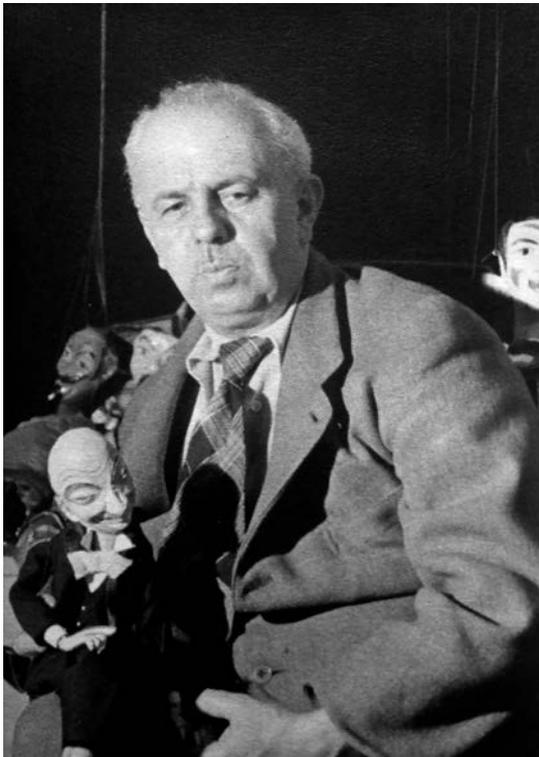
- Promouvoir la pratique de l'art de la marionnette et du théâtre miniature.
- Maintenir un réseau de communication efficace entre les membres, d'autres organisations apparentées et des organismes associés.
- Préserver et partager l'héritage de la marionnette et du théâtre miniature britanniques.

C'est à travers ces objectifs que la Guilde donne à ses membres le sentiment de faire partie d'une communauté, d'un groupe qui s'entraide et s'accompagne mutuellement. De nombreuses discussions qui auraient eu lieu autrefois autour d'une tasse de thé se déroulent aujourd'hui via les réseaux sociaux, mais à chaque réunion de la Guilde, que ce soit par voies numériques ou en personne, vous pouvez être assuré d'un accueil chaleureux, d'un soutien et de conseils sur n'importe quel sujet, des débuts de votre carrière de marionnettiste à un problème technique que

vous devez résoudre. La Guilde compte des membres qui couvrent tout le spectre de la marionnette et du théâtre miniature, qu'ils soient professionnels ou amateurs, et bien que l'inclusion de tous puisse, pour certains, faire débat – et c'est le cas depuis presque sa conception – c'est ce mélange de membres qui donne à la Guilde non seulement son caractère unique, mais aussi sa longévité.

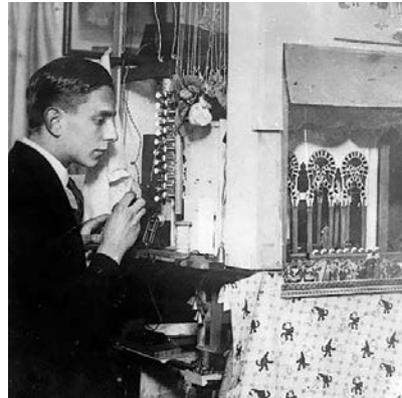
La marionnette britannique a beaucoup évolué au cours des 100 dernières années et continuera à le faire. Alors que nous entrons dans notre deuxième siècle, nous avons l'impression d'assister à une nouvelle renaissance, à l'instar de celle initiée par Harry Whanslaw, Waldo Lanchester, Jan Bussell et d'innombrables autres membres de la Guilde qui changèrent à jamais l'art de la marionnette britannique à la suite de cette première réunion du 29 avril 1925. La Guilde continue d'organiser des festivals, des ateliers techniques, des ventes aux enchères et toute une série d'autres événements destinés à promouvoir l'art de la marionnette en Grande-Bretagne, et elle attend avec impatience les 100 années à venir.

©The National Puppetry Archive



Harry H. Whanslaw avec Soko, l'une des premières marionnettes de télévision.

©The National Puppetry Archive



Le jeune Gerald Morice jouant son Théâtre de papier.

©The National Puppetry Archive



Waldo Lanchester et Margaret Jackson (mieux connue sous le nom d'Ann Hogarth) préparant l'exposition de La Guilde en 1929.

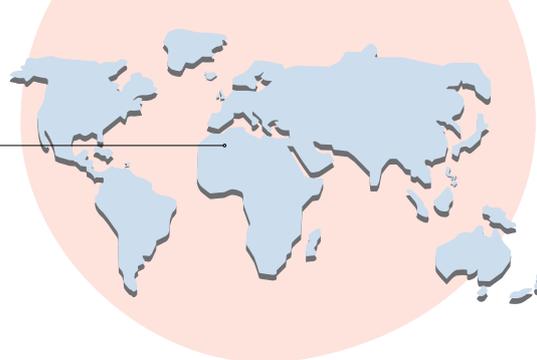
L'ARTISTE QUI TIRE LES FICELLES

Par Hamid Dahmani

Il était une fois en 1969, le centre Cheikh Larbi Tebessi, un lieu mémorable de spectacles de marionnettes. Un théâtre magique pour faire voyager dans le rêve les enfants qui adoraient ces figurines appelées «ârais garagouze» (marionnettes) qui leur donnaient tout le bonheur.

©Hemaldi-zouguilMohamed





L'art de la marionnette est sublime quand il accapare l'esprit et fait rêver les enfants. On dit aussi que la marionnette a le pouvoir de fasciner ses admirateurs de tous âges. Le théâtre de marionnette est aussi vieux que l'antiquité et son histoire est universelle. Ces petites figurines articulées ou inarticulées sont façonnées avec du bois, du carton et du tissu, ainsi qu'avec d'autres moyens plus étonnants. Ce sont des objets d'art qui sont manipulés par les gens du spectacle. Ces pantins font la joie des plus petits quand ils bougent aux bouts des fils. Ils parlent, ils chantent et ils dansent quand ils racontent des histoires. Le monde de la marionnette a beaucoup évolué. Aujourd'hui, on croise souvent dans la rue la marionnette qui joue dans le décor du castelet ou dans des scènes de théâtre ambulant. Même les plateaux de télévision ont leur part de marionnette pour divertir et caricaturer des personnalités politiques ou pour raconter des histoires légendaires. D'ailleurs, il y a une expression qui désigne de « marionnettes » les gens qui sont manipulés par d'autres personnes. Pour en savoir plus sur cette passion éducative et attractive, nous nous sommes rapprochés de monsieur Chioune Abdennour, doyen des marionnettistes de la ville de Chlef, et auteur de plusieurs publications pour enfants qui ont été adaptées sur des scènes du théâtre de marionnette. Ainsi, monsieur Chioune a bien voulu nous raconter le récit fabuleux de cette merveilleuse épopée de la marionnette dans l'ex-ville d'El-Asnam.

Chlef est sûrement le berceau de la marionnette, ici dans le pays, nous affirme notre interlocuteur. C'est en 1969 qu'a débuté le rêve et l'envie artistique pour ces petites poupées devenues très populaires. L'histoire commence dans une maison de jeunes relevant du ministère de la jeunesse et des sports, située sur la route des carrières dans le chef-lieu de l'ex-ville d'El-Asnam. C'est là que la première section du théâtre de la marionnette a vu le jour dans la région. Cette rencontre technique consistait à la mise en place des moyens humains et matériels pour mettre sur les rails la première troupe de marionnettes du pays.

Après une formation initiée par la direction de la jeunesse et des sports sous la houlette des formateurs locaux de l'époque, messieurs Boudria et Sehaïlia – principaux

animateurs de ce séminaire – ont prodigué les ficelles du métier de cette nouvelle discipline artistique aux stagiaires retenus pour cette formation. Elle regroupait localement les candidats de la wilaya (province ou département) d'El Asnam dans un stage accéléré. Monsieur Chioune se rappelle encore ces moments forts du passé au tout début de l'indépendance de l'Algérie : l'activité culturelle y était précaire mais l'enthousiasme débordait avec ces jeunes ayant fait le choix d'embrasser cette passion et de suivre un stage de perfectionnement pour faire fonctionner et animer les spectacles de marionnette. C'est à partir de moyens limités que l'aventure dans le monde de la marionnette a commencé. Dans la maison de jeunes à cette époque, les premières marionnettes ont été façonnées avec du bois, de la pâte à journal, du papier mâché et de la colle, sortant des mains de ces autodidactes pour leur donner l'apparence de personnages de contes. Chioune se souvient de ces moments de la débrouille ou l'on s'inspirait du patrimoine artistique de notre terroir et du patrimoine universel pour confectionner et habiller les figurines, afin de leur donner l'aspect ludique des héros de contes célèbres qui ont bercé notre enfance: il était une fois *Aladin*, *Ali Baba* *Loundja*, *Afrit*...

Notre interlocuteur nous dira que les formes de marionnettes utilisées à cette époque étaient la marionnette à gaine – dans laquelle on enfila la main, la marionnette à tige – qui se manipule par le bas avec des tiges, la marionnette à fils – contrôlée par des fils comme son nom l'indique. Les marionnettes géantes faisaient aussi partie du décor. A cette époque la troupe avait même participé à l'émission *Hadika Sahira* au centre du Cheikh Larbi Tebessi. À cette date, il existait trois maisons de jeunes dans la wilaya d'El-Asnam, qui avaient fait de la marionnette le credo de leur spectacle.

Le premier festival national de la marionnette s'est déroulé dans la ville de Miliana et a été officialisé à Chlef en 1973. Le centre Cheikh Larbi Tebessi a accueilli jusqu'en 2007 les festivals qui se sont déroulés par la suite dans le chef-lieu de la ville d'El Asnam. En 2008, le festival de la marionnette est transféré à Ain Temouchent sur décision des pouvoirs publics. A ce jour les comédiens qui sont derrière ces

“ La marionnette est un instrument de communication, il symbolise le rêve affectueux de l'innocence et de l'enfance... ”
- Chioune Abdennour

divertissements théâtraux utilisent souvent le décor du castelet pour les scènes pour amuser les spectateurs. Et depuis ce temps-là, le spectacle de la marionnette a fait beaucoup de chemin avec de nombreux talents professionnels. Pour cela, il suffit de voir la popularité que rencontrent les amis du théâtre qui brillent par la qualité de leur spectacle quand ils font la joie des enfants dans les écoles, les crèches ou les hôpitaux pour moraliser ou sensibiliser les enfants sur la vie citoyenne à l'échelle locale ou nationale.

La marionnette est un instrument de communication, il symbolise le rêve affectueux de l'innocence et de l'enfance, nous dira Chioune le marionnettiste passionné. Il faut rappeler que monsieur Chioune a une formation nationale à la marionnette, qu'il est titulaire d'un diplôme de formateur marionnettiste et qu'il a collaboré à plusieurs séminaires organisés dans le cadre du développement de cet art éducatif. Cet infatigable artiste a reçu plusieurs prix durant sa carrière artistique. Membre du jury de plusieurs festivals nationaux de marionnette en Algérie, il a beaucoup contribué à développer cet art qui fascine les enfants. Il est membre, premier vice-président de la section Algérie relevant de l'organisation internationale (UNIMA).

Aujourd'hui, monsieur Chioune, ce personnage de l'ombre, est toujours actif et se consacre à la recherche du parfait pour développer et perpétuer cet art. En effet, il participe activement à la transmission de ce savoir aux nouvelles générations de l'association Les amis du centre Cheikh Larbi Tebessi qui a repris le flambeau, et qui est dirigée par l'artiste marionnettiste Hemaïdi Zourgui Mohamed. Le bon temps est toujours là, au cœur de ce centre dédié à l'art, et le doyen de la marionnette continue à goûter à ce plaisir avec ses amis, à confectionner dans l'atelier ces merveilleuses et gracieuses poupées adorées par tous les enfants du monde.

©Hemaïdi-zourgui Mohamed



©Hemaïdi-zourgui Mohamed



OMMOK TANGOU

UN OBJET
RITUEL DANS
LE QUOTIDIEN
DES ENFANTS
TUNISIENS POUR
RÉALISER DES
SPECTACLES
DANS LA RUE

Par Habiba Jendoubi

Metteure en scène



Tunisie

L'étude réalisée par Habiba Jendoubi, relative à l'histoire de la marionnette en Tunisie¹, a mis en lumière les limites que rencontrent aujourd'hui les chercheurs en l'absence d'une documentation suffisamment riche pour leur fournir un maximum de détails sur ce sujet.

Seules quelques traces et la mémoire collective témoignent de la pratique des différents personnages de marionnettes, car ces dernières avaient leur place dans le quotidien des Tunisiens.

Les différentes formes de spectacles populaires joués jadis en Tunisie restent sans traces réelles du fait d'un manque de documentation. Seul le patrimoine oral reste le témoin de cette richesse.

M. Aziza^{2, 3} a mis en valeur les différentes catégories de marionnettes, connues de longues dates sur toute la Tunisie, dont Ommok Tangou dans la catégorie des spectacles – une célébration teintée de croyances populaires et d'une vague religiosité.

C'est une poupée très ancienne (héritière de la tradition berbère et punique) connue sous des noms parfois différents. La coutume veut qu'on invoque Ommok Tangou ou encore Omek Tannou (la Mère Tangou ou Tannou en dialecte tunisien) les années de sécheresse, pour apporter la pluie.⁴ De même, on parle de cultures « Baali » (ba'li) pour indiquer les cultures non irriguées, sans doute pour dire qu'elles dépendent du dieu Ba'al Hammon et de sa consœur Tani, une déesse berbère adoptée par les phéniciens, chargée de veiller sur la fertilité, les naissances et la croissance.

©DomiaProduction, 2017



Image d'ouverture et image ci-dessus : Spectacle *Denietna*

Dans une grande malle, un artiste dévoile des marionnettes d'une époque lointaine. Chaque marionnette retrace son vécu et la richesse de son époque. Ommok Tangou faisait partie de ces personnages.

Denietna est un spectacle tunisien produit par Domia production avec le soutien du ministère de la Culture. Il a été joué en salle et en plein air, au moins 70 fois entre 2017 et 2018.

Tanit était la déesse tutélaire de la ville de Serepta et son culte prit de l'ampleur à Carthage où elle était nommée (Oum) d'où la forme « commune à cette poupée. »⁵

Connue également par les noms de Tinnit, Tannou et Tangou, Tanit a été une déesse berbère de l'Afrique du Nord préislamique. Son culte a débuté à Carthage (Tunisie actuelle), puis s'est propagé à toute l'Afrique du Nord. Elle était la déesse de la fertilité, des naissances et de la croissance. Elle est toujours vénérée aujourd'hui en Tunisie. Selon la coutume, elle est évoquée durant les périodes de sécheresse et de manque de pluie.⁵

C'est un mannequin fait d'une louche ou d'instruments agricoles, promené sporadiquement d'Arménie en Palestine, de Tunisie au Maroc pour demander la pluie.

En Tunisie, Oumouk Tangu est un rite incantatoire en temps de sécheresse, au cours duquel une poupée de chiffons est proménée par des petites filles.³

C'est aussi une grande armature en forme de croix faite de bois habillée par des morceaux de tissu colorés manifestant une femme. Les enfants la promènent entre les maisons lors d'une sécheresse en chantant une chanson qui varie selon les régions. Ce rituel est pratiqué encore de nos jours.⁴

Cette forme d'animation inspire, encore et toujours, les marionnettistes dans différents spectacles pour mettre en valeur la richesse d'un patrimoine immatériel. Ils et elles s'efforcent collectivement à faire vivre, re-crée et transmettre. C'est un patrimoine vivant interactif qui témoigne de la diversité culturelle et des liens sociaux.

Valoriser un tel patrimoine nous permettra de relever les enjeux et visera à garantir l'intégrité et la disponibilité des artistes marionnettistes et d'autres structures tel que les écoles et les maisons de jeunes.

Novembre 2024

Références

- 1 Jendoubi Habiba, *Les marionnettes en Tunisie, la mémoire et la trace*, 2017. 1^{ère} édition. La Maghrébine pour l'Impression et la Publication du Livre, p 4, p71-72.**
- 2 Aziza Mohamed, *Les formes traditionnelles du spectacle*, 1971. Paris, La revue française de l'élite européenne n°244, p 38-42.**
- 3 Aziza Mohamed, *Les formes traditionnelles du spectacle*, 1975. Tunis: Société tunisienne de diffusion, p 28-29 et p 42-43 y p 48-65 et p 66-77.**
- 4 Feuillebois-Pierunek Eve, *Le théâtre dans le monde arabe*, 2011. HAL Archives-ouvertes.fr, p 7, 8 et 9.**
- 5 Sadiki Fatima, *Tanit, Déesse berbère du Maghreb préislamique*, 2016. Publié par Osire Glacier, PhD. Moroccan Feminist discourses (New York : Palgrave Macmillan, 2014).**

© Mikhael HAMDJ, 2021



Spectacle *Histoire de la Terre*.

Deux enfants constatent la pollution de l'environnement après que leurs animaux de compagnies sont tombés malades. Ils invitent Ommek Tangou à venir chanter. Ensemble, les enfants du village font la fête appelant la pluie pour nettoyer. Les fleurs poussent et les animaux sont de nouveau en bonne santé.



ORIGINES

LE SPECTACLE DE MARIONNETTES DE LA PANDÉMIE



Par Sherwin Rackal

Sherwin Rackal avec son
collègue marionnettiste
Travis Khan.



Nous sommes en 2019. Je suis assis avec ma sœur, rêvant d'opportunités monumentales dans le domaine de la marionnette, comme la visite de la compagnie Jim Henson à Los Angeles. Soudain, une publicité apparaît sur mon fil d'actualité : Brian Henson fait la promotion de son spectacle d'improvisation, *Puppet Up Uncensored* (Puppet Up sans censure). Sans hésiter, j'achète des billets et réserve un vol pour Los Angeles. La visite du studio, la rencontre avec Brian et l'expérience de la magie ravivent la flamme des marionnettes de mon enfance. Je me sens vivant et prêt à poursuivre mes rêves ! Mais comme dans toute histoire passionnante, un méchant apparaît – COVID-19.

Lorsque la pandémie frappe, le monde s'arrête. Je me retrouve coupé des marionnettes, des vols en avion et de la joie que me procure la poursuite de ma passion. Livré à moi-même, je me plonge dans toutes les vidéos YouTube et tous les groupes Facebook que je peux trouver. À mon grand étonnement, la communauté des marionnettistes est en pleine effervescence. La pandémie donne à des personnes comme moi, qui n'ont pas accès aux réseaux de marionnettistes établis, une chance d'apprendre, de partager et de se développer.

Une fois la pandémie moins grave (entre 2020 et 2022), je participe à Puppetzilla, un programme de mentorat de marionnettes avec la Los Angeles Guild of Puppetry (LAGP). Sous la direction de Liz Hara, marionnettiste de *Sesame Street*, je découvre le monde passionnant de la marionnette expérimentale de courte durée. Alors que la pandémie se poursuit, je me retrouve à la conférence nationale sur les marionnettes au Eugene O'Neill Theatre Centre dans le Connecticut, où j'apprends l'art des ombres chinoises auprès de Bart Roccoberton Jr. Ses récits sur l'UNIMA me captivent, et je ressens un besoin indéniable de créer ma propre branche de l'UNIMA à Trinité-et-Tobago.

Cependant, le voyage est semé d'embûches. Le premier obstacle est le manque criant de financement. Dans un pays où la marionnette n'est pas reconnue comme une forme d'art essentielle, il s'avère presque impossible d'obtenir un soutien financier. Chaque tentative d'organiser des ateliers ou

des événements susceptibles de susciter de l'intérêt s'apparente à l'escalade d'une montagne dont le sommet n'est pas en vue.

Puis il y a l'apathie écrasante de la population en général. À Trinité-et-Tobago, nombreux sont ceux qui considèrent les marionnettes comme un simple divertissement pour les enfants et qui ne saisissent pas leur riche potentiel en matière de narration et de critique sociale. Ce manque de compréhension crée une énorme barrière, rendant difficile l'intérêt de collaborateurs potentiels, du public et des financeurs. À chaque refus, le poids de l'isolement devient plus lourd, me laissant me demander si mon rêve est vraiment viable.

“*La communauté des marionnettistes me montre que, même dans l'adversité, nous pouvons créer des espaces de créativité, de connexion et de collaboration.*”

– Sherwin Rackal

L'absence d'une communauté locale de marionnettistes ajoute à mes difficultés. Avec peu de collègues marionnettistes avec qui communiquer, j'ai souvent l'impression d'être une voix qui crie dans le désert. Je me tourne vers des plateformes en ligne à la recherche de contacts, mais les interactions numériques ne peuvent jamais remplacer le sentiment d'appartenance qui naît d'un engagement en face à face. La solitude de cette quête est palpable.

Lorsque la pandémie commence à décliner, une lueur d'espoir apparaît : je suis convié à la conférence nationale sur la marionnette en 2022, devenant ainsi le premier Trinidadien à y participer. Représenter mon pays au milieu de tant de talents est exaltant ! Je tisse des liens avec des marionnettistes du monde entier, découvrant une communauté qui embrasse ma passion. Partager le petit-déjeuner avec

Jim Kroupa et écouter les histoires de Pam Arciero et d'autres vétérans de *Sesame Street* me donne une nouvelle inspiration.

Tout au long de la pandémie, des marionnettistes de pays comme le Kenya, la Chine et le Venezuela présentent leur travail lors de slams de marionnettes en ligne. Des initiatives telles que le *48hr Puppet Film Project* et le soutien de Heather Henson permettent de maintenir la communauté en vie et de partager notre art au-delà des frontières. Avec l'aide de Taylor Bibat, j'organise le premier Virtual Puppet Slam à Trinité-et-Tobago, une étape modeste mais significative dans la construction d'une communauté locale. Nous lançons un appel à projets qui débouche sur l'attribution d'une bourse à huit mentorés extraordinaires, associés à des mentors qui les aident à créer une pièce pour un Slam de marionnettes virtuel. Ces œuvres expérimentales sont projetées par le biais d'une technologie étonnante appelée ohYay. Ces artistes continuent de travailler dans leurs territoires respectifs : Porto Rico, Uruguay et Curaçao. Ils ont l'occasion de rejoindre UNIMA Trinité-et-Tobago, mais en raison des barrières linguistiques et d'autres contraintes, cela ne se concrétise pas.

Malgré les défis considérables que représente l'établissement d'une présence de marionnettes dans un pays peu soutenu, la pandémie favorise l'émergence d'un réseau mondial qui nous permet d'exprimer notre amour pour cet art. Aujourd'hui, mon petit atelier de création, SRackal Productions, ainsi que l'UNIMA Trinité-et-Tobago, bien qu'il ne s'agisse pas encore d'un centre reconnu, continuent à faire flotter le drapeau de la marionnette, sans se laisser décourager par les obstacles. Je me réjouis de participer aux festivals de la Martinique et du Mexique en 2025, en espérant que les liens tissés au cours de ces voyages se consolideront.

L'odyssée qui commence par une simple conversation sur les rêves se transforme en une quête remplie de luttes et de triomphes. La communauté des marionnettistes me montre que, même dans l'adversité, nous pouvons créer des espaces de créativité, de connexion et de collaboration.

Peace and Love

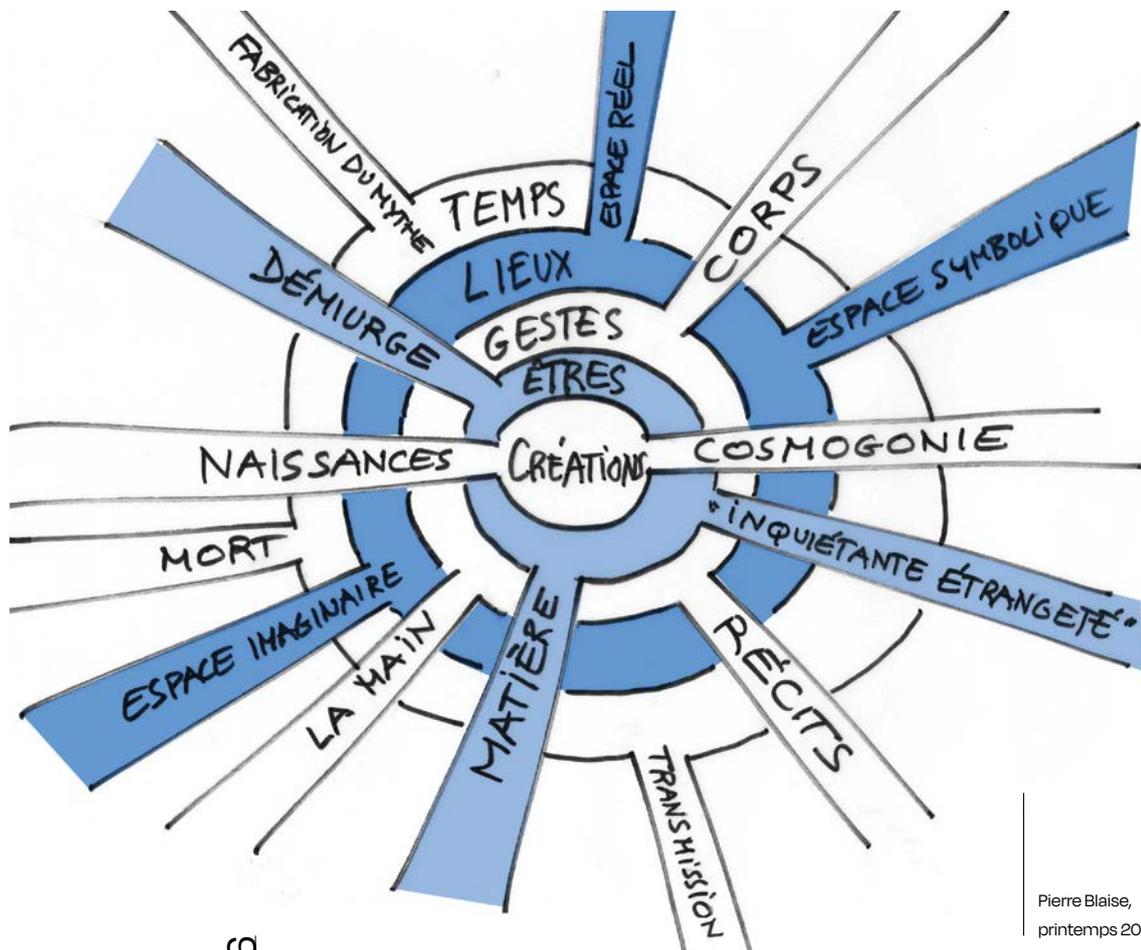
IRRUPTION D'UN THÉÂTRE DE FIGURES

Manip - Le Journal de la Marionnette • n° 67 • 2021

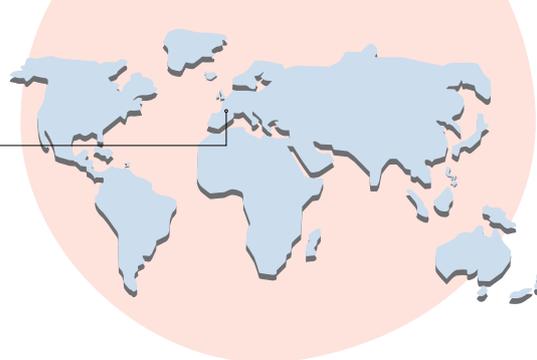


Coordonné par Lise Guiot

Université de Montpellier 3



Pierre Blaise,
printemps 2021.



“ *Mi convinsi, cioè, che noi dobbiamo scrivere come dei primitivi: voglio dire con l'animo dei primitivi, come coloro che inventano i miti.*

J'étais convaincu que nous devons écrire comme des primitifs: je veux dire avec l'âme des primitifs, comme ceux qui inventent les mythes ”
 - Massimo Bontempelli, 1932

DES MYTHES...

Cristina Grazioli, professeure à l'université de Padoue

« Naissance de la Marionnette » : l'incertitude quant au choix d'un mythe d'« origine » de la Marionnette dans la multitude de Mythes en relation avec cette figure polymorphe vient peut-être du fait que la Marionnette incarne elle-même ce processus. Elle (re)double la création. Le geste du démiurge, la matière utilisée, le souffle qui anime la première création. Considérant le « mythe de naissance de la marionnette », les artistes dirigent leur propos vers la création/animation de la marionnette elle-même...

N'est-ce pas utile à cet endroit d'évoquer quelques mythes ? Celui transmis par Pline l'Ancien, du potier Butade attribué, selon les cas, à l'origine de la peinture, du portrait, de la sculpture, à l'origine d'une « Figure ». Cette figure - profil de l'ombre du bien aimé de sa fille - tracée sur le mur par le potier Butade témoigne d'une absence, d'une passion apaisée par le truchement d'une silhouette fluide et évanescence, comme sont les nuages ou les formes de la nature, objets de paréidolie, chers à François Lazaro. Le mythe de Pygmalion ? Récit des « amours incroyables », transformant en « portrait » une liaison d'amour, celle de l'artiste à sa muse inspiratrice. Un Pygmalion marionnettiste glisse le souffle de vie dans la statue : sa fascination et son regard « activent » l'image qui lui donne vie (âme). Le mythe du Golem ? Donner forme/corps à une créature produit un effet troublant, désorientant, mais aussi vivifiant ; le double n'est pas une copie et dépasse la volonté de son créateur. Dans la dramaturgie, un texte, *Les Géants de la Montagne* de Pirandello : naissance des créatures du poète sans la médiation de la réalité, sans la compromission de la chair et des os des comédiens humains. Ce sont les fantoches/les figures marionnettiques, qui vont rendre possible ce miracle.

PRÉSENCE DES FIGURES

Antoine Laprise co-fondateur du Théâtre du Sous-marin jaune au Québec, et François Lazaro, fondateur du Clastic Théâtre

D'où vient la marionnette ? D'où vient le théâtre que nous ne pouvons séparer de la marionnette ? Et qu'y avait-il avant le théâtre ?

Retracer les origines de la marionnette semble hasardeux. Les sources sont inexistantes avant l'Antiquité et les raisons qui ont amené les humains à mettre en place des pratiques de la marionnette varient sans doute selon les époques et les traditions. De la même façon que l'écriture est apparue dans plusieurs foyers de civilisation (Sumer, Égypte, Chine, Mexique), la marionnette est une pratique répandue dans tellement de traditions différentes qu'elle doit être née dans différents lieux et époques.¹ Moins on mettra l'accent sur ses origines, plus on prendra en considération son rôle fonctionnel et en quelque sorte archétypal. Donald Keene l'explique : « L'homme fabrique des images de lui-même depuis tant de millénaires et dans tant de régions du monde que cette pratique semble être partie intégrante du comportement humain ». ² Par contre, on peut essayer de cueillir les traces de notre rapport à la « figure ».

Petite, l'Humanité a, de même, chargé certains lieux et certains hasards de la nature d'identités et de présences. L'éperon rocheux au sommet de la falaise est devenu « La Sentinelle », le tronc noueux porteur de visages s'est érigé en entité qu'il a fallu considérer et honorer, l'écueil au milieu de la mer est devenu Charybde ou Scylla, les nuages capables de faire surgir et disparaître des chevaux et des dieux nous ont porté des messages ainsi que le vol des oiseaux.

Cette propension des humains à projeter des présences et des raisons sur des formes évocatrices, que l'on nomme paréidolie se nourrit de nos récits intérieurs permanents. Elle est une constituante de notre humanité. Nous ne pouvons envisager une présence sans lui construire une histoire.

Le rite collectif naît sans doute de la nécessité de codifier le vivre ensemble et de nous accorder localement sur un certain nombre de présences, de devoirs et de privilèges. La paréidolie aidera grandement l'avènement et la forme de ces rites dramatiques périodiques qui forgeront, bien plus tard, le théâtre.

Pour nous ces présences ont une vie puisque, selon la lumière et le moment du jour, elles paraissent hostiles ou bienveillantes. L'imitation par la sculpture et le modelage les rapprochera encore de nous. Nous apprendrons à les éclairer, à donner l'illusion qu'elles se meuvent, qu'elles vivent, d'elles-mêmes, puis nous les ferons se mouvoir, sans nous montrer pour ne pas rompre l'illusion. Certains s'aviseront de parler pour ces présences, pour qu'elles deviennent intelligibles, portés par le devoir de servir le collectif ou la tentation de manipuler le groupe.

Ce n'est que bien plus tard que les officiants, se dévoilant, rapprocheront ces présences de formes de plus en plus humaines qu'ils finiront par investir et que les figures deviendront des personnages. Mais tout l'art de la marionnette est là, dans cette capacité à utiliser l'irrépressible projection des assistants sur des formes suggestives, de façon à inventer une représentation.

Références

¹ See Bensky, R.-D., *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Nizet, Paris, 1971, p.12.

² Keene, D., *Nô and Bunraku*, Columbia University Press, 1990, p. 123.

“
*Petit, nous craignons la veste
 posée sur un balai, l'ombre de
 la branche projetée sur le mur,
 le grincement indéfinissable et
 persistant derrière la porte. Des
 présences étaient là, fascinantes,
 qui nous guettaient. Nous avons
 imaginé une multitude d'histoires
 et inventé mille comportements
 pour conjurer nos peurs.*”

- Antoine Laprise et François Lazaro

NAISSANCE DE LA MARIONNETTE

Camille Trouvé, co-créatrice de la compagnie Les Anges au plafond, co-directrice du Centre Dramatique National de Normandie-Rouen

Je me souviens d'une époque dans mon atelier où je préparais des rituels de naissance pour chacune de mes marionnettes. Dans le processus de fabrication du personnage, certaines étapes, particulièrement techniques, étaient accompagnées d'une pensée magique. Sur le bord de l'atelier, j'avais un petit autel avec un personnage assis sur sa chaise, à ses pieds une bougie, des petites mains en porcelaine, des photos, des fleurs. Comment la vie va-t-elle entrer dans l'objet ? Quel secret va être implanté dans la matière ? J'enfile le masque à cartouche, les gants et lunettes de protection. Le petit autel protège ce moment où l'on ouvre le moule en deux parties pour voir surgir le visage. Une naissance.

J'ai travaillé ainsi sur plusieurs spectacles jusqu'au moment où une amie, marionnettiste est venue me rejoindre dans l'atelier. Délicatement elle a poussé l'autel, venant avec une balance pour peser avec précision les deux composants : convocation d'une pensée plus scientifique à la naissance de la matière. La réaction chimique de la mousse polyuréthane expansée exige cette exactitude. Cette transition m'a aussi libéré d'un poids.

Mais plus tard... Plus tard, dans le premier passage de la marionnette au plateau, cette question ressurgit. Est-ce maintenant que l'énergie du personnage se trouve ? Est-ce là, la vraie naissance ? Dans cette première improvisation où la marionnette prend vie au plateau ? La question se déplace mais demeure.

Comme toute marionnettiste, je suis sensible à cet instant précis où l'objet s'anime. « Animer », donner une âme. Dans cette période de crise où mes marionnettes ne quittent pas leur housse dans le local de stockage, je m'interroge, je m'inquiète. Cette marionnette est-elle toujours habitée ? Si je ne l'ai pas jouée depuis 6 ou 8 mois, a-t-elle perdu de sa vitalité ? Est-elle redevenue un objet ? Le secret que j'y ai implanté est-il toujours vivant ? C'est difficile à théoriser... Mais ce sont des questions qui m'habitent en permanence lorsque je travaille avec la matière animée.

LA NAISSANCE DU MASQUE

Dominique Bernstein, directeur artistique de la compagnie Xénos

Regard sur la mise en scène de l'Epopée de Gilgamesh - l'un des plus anciens récits de l'humanité : naissance du rival de Gilgamesh, Enkidou.

Imperceptibles mouvements de l'actrice sous la toile qui la recouvre. Son cœur palpite mais le public, lui, écoute le narrateur. Rien ne bouge sous l'étoffe. La parole continue dans un silence sali de bruissements, de chuchotis. Amnios - première improvisation musicale de la pièce - commence dans un silence murmuré.

Puis le spectateur perçoit les mouvements qui se sont faits plus amples, le narrateur s'est tu, l'attention est sur la toile au centre de l'espace. Ça bouge, ça s'organise... comme la musique qui suit ce mouvement... à moins qu'elle ne le guide ?

Un pied, on comprend ce qui se passe : c'est une naissance, la narration l'explique.

Les bruissements ont laissé place à des sons plus organiques, plus familiers, la flûte fait des sons de flûte, les murmures se font psalmodies. Amnios monte du début à la fin dans un lentissime crescendo.

Le ventre de la terre a laissé sortir jambe, main, bras... accouchement par le siège, la tête sortira en dernier.

Le masque apparaît, ou non, le regard apparaît, c'est lui la flèche qui traverse l'espace, qui franchit la barrière de nos pupilles. Celui qui a vécu une éclipse de soleil sait que l'obscurité s'accompagne d'un étrange silence que nous offrent oiseaux et arbres; la naissance du regard s'accompagne du même phénomène tellurique. Le crescendo d'Amnios marque une pause... comme une suspension, comme si finalement la naissance du masque appelait le silence.

C'est l'immobilité du masque qui nous gêne, c'est elle qui nous parle de ce que l'on veut taire, de la mort.

Et son regard ? Le masque me regarde-t-il ?

Non, les objets ne regardent pas, nous sommes dans l'illusion... mais l'acteur sous le masque, lui, me regarde-t-il ? Et si oui... Puis-je m'en rendre compte ?

L'immobilité du masque fait déchirure dans l'immanence, le regard m'attire comme le vide au bord du précipice. C'est la porte vers un espace inconnu, Levinas parle si bien du visage comme passage.

L'actrice quasi immobile ouvre la voie vers mon mystérieux semblable - fenêtre entre moi et l'autre - et la maintient ouverte aussi longtemps que possible.

ÉCLATS DE CONVERSATION

Evelyne Lecuq, journaliste indépendante, historienne et pédagogue des arts de la marionnette

Le théâtre doit commencer par déconstruire les autres mythes pour en faire naître un autre, absolument gigantesque, qui est la faculté de créer des personnages, de créer de la fiction, que l'on donne à partager à d'autres.

Hubert Jégat, auteur et metteur en scène à CréatureS compagnie

Je travaille sur *Intraterrestre*, spectacle né de la collaboration avec un artiste-plasticien, qui crée des géants de terre. [...] La présence immobile de ces monticules de terre raconte déjà. Nous ne sommes pas à la recherche du personnage, on cherche à recréer le phénomène intra-terrestre qui surgit engendrant un bouleversement, une modification qui fait théâtre. La marionnette, elle naît là et elle naît aussi dans le lent processus de construction.

Pierre Blaise, fondateur du Théâtre Sans Toit, directeur pédagogique et artistique du Théâtre aux Mains Nues

Le théâtre de marionnettes n'invente-t-il pas un espace avec sa grammaire particulière qui est à chaque fois réinventée ? Par l'intermédiaire d'un outil - marionnette, objet, etc. - que doit maîtriser absolument le marionnettiste, la projection imaginaire invite à la paréidolie. La qualité du marionnettiste ou de l'invention du marionnettiste serait de laisser la place à la paréidolie du spectateur.

LES PARADOXES DU SOLO

Marionnettes • n° 8 • 2022-2023 

Par Michelle Chanonat

Rédactrice en chef





©Christina Alonso

Ti Gus, Noe Cropsal.

Il y a ceux qui, comme Louis-Philippe Paulhus, du Théâtre de Deux Mains, ou encore Francis Monty et Olivier Ducas, du Théâtre de la Pire Espèce, sont des convaincus. Il y a celles qui travaillent en solo pour préserver leur liberté de création et de mouvement, comme Magali Chouinard. Il y a celles qui revendiquent leur indépendance, comme Marcelle Hudon et Antonia Leney-Granger. Et enfin, il y a ceux qui n'ont pas eu le choix, mais qui, au final, aiment vraiment ça, comme Noé Cropsal. Bref, il y a autant de façons d'évoluer en solo qu'il y a de solistes.

MARCHER SUR UN FIL

Parmi tous ces artistes, Louis-Philippe Paulhus est un cas à part. Lui, il fait vraiment tout, et presque toujours tout seul. Il écrit et met en scène, il joue et manipule : « Je pousse l'audace jusqu'à faire le son et la lumière », ajoute-t-il. Vingt ans qu'il tourne avec sept spectacles différents, en complète autonomie. Ainsi, il peut se produire partout, dans des lieux non équipés, dans les écoles, à l'extérieur : « Cette forme de théâtre, j'aime vraiment ça. Quand on entre en scène, il y a une sensation vertigineuse. En solo, le sentiment de danger est accentué, et c'est très stimulant. Je suis entièrement maître de ce qu'il se passe. »

Maître en scène, c'est aussi ce que revendique Noé Cropsal : « C'est facile de travailler seul, je vais à mon rythme, je profite d'une grande liberté, je peux changer le scénario sans mettre personne en péril ! »

Les deux compères du Théâtre de la Pire Espèce, Francis Monty et Olivier Ducas, sont eux aussi des adeptes du seul en scène : « Il y a un plaisir, quelque chose du défi sportif et de la performance assez agréable », dit Francis, avant qu'Olivier n'ajoute : « Pour le spectateur, l'enjeu du solo crée une communication, un message : devant vous, je vais marcher sur un fil et il se peut que je tombe. Cette vulnérabilité donne de l'importance au parcours, justement parce qu'il est fragile. Le solo, c'est la position du conteur. Il n'y a pas de quatrième mur dans nos spectacles, on est en relation directe avec le spectateur. »

Le choix du solo est aussi un choix de sens, le rapport au public étant différent, plus frontal, plus intime aussi : « En marionnettes, on ne voit pas ce que le public voit », dit Antonia Leney-Granger, qui s'est lancée dans la carrière de marionnettiste avec un premier spectacle en solo, pour des raisons logistiques : « Je ne connaissais personne... Je n'aurais jamais pensé, quelques années auparavant, que je travaillerais en solo un spectacle d'une heure en théâtre d'objets ! Avec le recul, je trouve ça périlleux. Ce que j'ai aimé, c'est la flexibilité de réaction et d'improvisation, la grande latitude pour ce qui est du rythme, des pauses. Mais on ne crée pas en solo, on crée avec le public, et le spectacle évolue au fil des rencontres avec lui. »

EN SOLO À PLUSIEURS

Derrière le bonheur de jouer seul se cache souvent le fruit d'un travail collectif. Être entouré d'une équipe, de collègues ou d'experts, s'enrichir de l'imagination, des connaissances, des idées des autres, cela est nécessaire : « Trouver les bonnes personnes avec qui travailler, en solo, c'est essentiel », dit Magali Chouinard. Toutes et tous l'affirment : la création en solo, ça n'existe pas. Une équipe de conception et une assistance technique sont indispensables à la bonne évolution du spectacle. « Après avoir créé La Femme blanche seule, reprend Magali Chouinard, j'ai manqué d'un « œil extérieur » sur mon travail, cela m'aurait permis de progresser plus vite. »

Au Théâtre de la Pire Espèce, le travail de création se fait en toute collégialité : « Occuper les rôles d'auteur et de metteur en scène, en plus de jouer, c'est exigeant ! Et qui va prendre les décisions ? » dit Francis Monty. « Les artistes et les équipes de conception ont toujours leur mot à dire. Il existe un espace d'échanges qui est important pour nous », complète Olivier Ducas.

Artiste indépendante, Marcelle Hudon mène recherche et création en solitaire, puis travaille en groupe : « Ainsi, je peux collaborer avec toutes sortes d'équipes différentes, avec des gens du cirque, des arts visuels, de la musique contemporaine. Je m'enrichis toujours de l'imagination des personnes avec qui je travaille. Me sentir enfermée dans une structure m'empêcherait de vivre. » Mais, après un temps, elle ajoute : « J'aimerais que quelqu'un remplisse mon agenda, gère mes factures et ne plus passer mes fins de semaine à faire de l'administration ! »

Après sa première expérience en solo, Antonia Leney-Granger a souhaité s'entourer d'une équipe. Si elle a apprécié l'émulation intellectuelle et artistique qui s'en dégageait, la lourdeur de la gestion administrative l'a moins enchantée. Pour son prochain projet, elle est donc revenue à une formule plus intime : « En groupe, l'énergie et les idées naissent à toute vitesse. Mais les projets en solo me permettent de rester connectée aux questions essentielles qui m'habitent. »



Une brève histoire du temps,
Antonia Leney-Granger.

S'il est des artistes dont les solos exigent une cohorte de camions sur la route, une kyrielle de techniciens aux manettes et d'assistants en coulisses, ceux de nos marionnettistes sont plus modestes. Souplesse, flexibilité, liberté sont les avantages du solo dans ses petites formes : peu de technique, peu de matériel, et peu de gens à déplacer. Sa Femme blanche tenant dans une caisse de matériel et une valise, Magali Chouinard est partie sur les routes du monde, pendant plusieurs années : « Ça m'a permis de vivre des choses extraordinaires, de jouer dans des endroits incroyables, de faire de belles rencontres. Un spectacle léger à transporter donne plus d'indépendance, plus de liberté. »

Plus facile à faire tourner, le solo ? À regarder les programmations des festivals internationaux, on serait tenté de dire oui. C'est mathématique : deux personnes sur la route et à l'hôtel coûtent moins cher que cinq. Toutefois, comme le fait remarquer Francis Monty, le problème du solo, c'est la jauge ! Souvent, petite forme égale petite jauge : « Il y a un équilibre à trouver », dit-il, pragmatique. « Un solo ne peut pas rivaliser avec quatre marionnettistes dans un décor sur un grand plateau, fait remarquer Noé Cropsal. Dans le solo, ce qui est agréable, c'est le côté ingénieux, le plaisir de tout faire tout seul et de susciter l'étonnement du public. »

Enfin, le solo représente un avantage économique, puisque l'entièreté du cachet revient à l'artiste. Louis-Philippe Paulhus ne fait aucune demande de subvention : « Je veux vivre de mon métier sans l'argent public, je ne veux pas être assujéti à l'obtention de subventions pour tourner. » Magali Chouinard et Marcelle Hudon fonctionnent avec des aides à la tournée pour l'une, des bourses de recherche pour l'autre : « Le format solo me permet de vivre de ce que je fais, raconte Magali Chouinard. Pour

“ Pour le spectateur, l'enjeu du solo crée une communication, un message : devant vous, je vais marcher sur un fil et il se peut que je tombe. Cette vulnérabilité donne de l'importance au parcours, justement parce qu'il est fragile. Le solo, c'est la position du conteur. Il n'y a pas de quatrième mur dans nos spectacles, on est en relation directe avec le spectateur. ”

- Olivier Ducas

mon prochain spectacle, je serai seule avec une valise. » Quant à Marcelle Hudon, ce qui l'intéresse, c'est de créer et de faire de la recherche : « Je suis programmée dans des festivals spécialisés, je n'ai pas besoin de faire de la mise en marché, du marketing. »

« Toute production importante est l'enfant de la solitude », écrit Goethe dans ses Mémoires. Nos marionnettistes en solo le démontrent si bien...

ORIGINES

PURA BELPRÉ

UNE MARIONNETTISTE AMÉRICAINNE RÉVOLUTIONNAIRE



©The Pura Belpré Papers



**Puppetry International
Magazine • n°51 • 2022**

Par Deniz Khateri

Pura Belpré avec les marionnettes de *Perez et Martina*.
Avec l'aimable autorisation de Pura Belpré papers, 1989-03,
Archives de Puerto Rican Diaspora, Centro de Estudios
Puertorriqueños Archives, Hunter College, CUNY.

DÉFENSE DES DROITS, ÉMANCIPATION ET NARRATION DANS LES BIBLIOTHÈQUES DE NEW YORK

Marionnettiste, conteuse, folkloriste, essayiste et auteure portoricaine-américaine. Pura Teresa Belpré (1899-1982, nom d'épouse, White) était une Portoricaine noire née à Cidra qui a immigré à New York en 1920 peu après avoir terminé sa première année d'université à l'Universidad de Puerto Rico située à Río Piedras (aujourd'hui, le Campus Río Piedras de l'Université de [Porto Rico]). Ses archives et ses exemples de marionnettes se trouvent dans le Centro Collection (Archives de la Diaspora Portoricaine, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY).

Pura Belpré a été la première bibliothécaire portoricaine de la New York Public Library (NYPL) et peut-être de l'ensemble des États-Unis à l'époque. Elle est l'auteur de huit livres pour enfants ainsi que d'essais importants sur le rôle que les bibliothèques peuvent jouer dans le développement des enfants. La bibliothécaire de renom Ernestine Rose (1880-1961) l'a embauchée, en 1921, à la 135th Street Branch Manhattan Carnegie Library à Central Harlem pour répondre à la diaspora insulaire croissante dans le Harlem des années 1920. Cette bibliothèque a fonctionné comme un centre communautaire et un lieu de rassemblement pour les voix émergentes de ce qui est devenu connu sous le nom de Harlem Renaissance. Par exemple, Arturo Alfonso Schomburg (1874-1938), lui aussi Portoricain noir, travaillera plus tard dans la même branche, en conservant son importante collection consacrée à la culture afro-américaine. Tout comme dans les foyers socio éducatifs de New York – qui offraient aux nouveaux Américains l'accès à des programmes éducatifs, récréatifs et artistiques, et où Belpré se produisait également – la bibliothèque de Harlem s'efforçait de faire entendre la voix des immigrants tout en promouvant l'alphabétisation culturelle.

Belpré est devenue plus tard une interprète-conteuse charismatique. Elle se souvient de ses premiers jours en tant que bibliothécaire :

Ma première mission était de lire tous les livres sur les étagères de contes de fées. C'est ainsi que le folklore du monde s'est ouvert à moi. En rangeant les livres, j'ai recherché les contes populaires que j'avais entendus à la maison et que j'avais racontés à mes cousins et amis. À mon grand étonnement, je n'en ai même pas trouvé un seul. Un soudain sentiment de perte s'est élevé en moi... La connaissance de son folklore développerait un sentiment de fierté et d'identification en lui [l'enfant portoricain]. Mais comment accomplir mon souhait... rendre le folklore de l'enfant portoricain plus fort [?]¹ (p209)

Réalisant le manque, Belpré a étudié la narration avec Mary Gould Davis (1874-1956) à la New York Public Library School

en 1925, et, pour des projets de classe, Belpré a d'abord exploité le folklore de l'île. Anne Carroll Moore (1871-1961) était une autre instructrice du programme : elle était la mère fondatrice des programmes de bibliothèque pour enfants à New York, auteure de littérature pour enfants et promotrice active de la narration dans les bibliothèques, ce qu'elle a modelé pour le reste du pays. Ces deux mentors ont guidé les premiers efforts de Belpré, encourageant son éloquence vivante. Belpré a élargi sa vision en ajoutant des marionnettes et du mouvement. Grâce au soutien de ces auteurs-mentors et à ses relations avec les éditeurs, les contes sont passés de la représentation à l'impression.

Grâce à de tels efforts, l'intérêt croissant pour le folklore et l'anthropologie dans les cercles universitaires de New York a trouvé son élan parallèle dans la théorie et la pratique des bibliothèques pour enfants. Belpré s'est rendu compte que les contes de sa grand-mère l'avaient bien préparée à partager la tradition portoricaine. En 1929, Belpré avait développé la narration dans des spectacles de marionnettes pour la célébration de l'Épiphanie, ou le Festin des rois mages, proposant des spectacles de marionnettes en espagnol et en anglais. Elle a fait de la bibliothèque un centre communautaire pour les enfants portoricains et a également entraîné les enfants à interpréter eux-mêmes des contes, créant ainsi une fierté et une compétence culturelle.

Son premier livre, *Pérez and Martina: A Portorican Folk Tale* (aussi, *Perez and Martina and La Cucaracha Martina y el Ratoncito Pérez*, 1932)² était le premier livre de contes pour enfants Latins connus dans l'histoire de l'édition américaine ainsi que le premier livre bilingue (espagnol/anglais). Il raconte l'histoire d'un cafard femelle élégante (Martina) et de son époux, un rat fringant (Pérez), qui mourront plus tard lorsque la cupidité attire ce dernier dans une marmite. En deuil, Martina revêt sa mantille noire. Le premier emploi de Belpré à New York était dans l'industrie du vêtement, assurant des compétences artisanales dans la fabrication de ses marionnettes à gaine et des robes de Martina.

Belpré a cherché à responsabiliser les enfants de toutes les nations en revenant au folklore pour en extraire les valeurs et les qualités auxquelles les enfants pouvaient s'identifier. Elle est devenue une défenseuse et une contributrice de la communauté hispanophone, dans chaque succursale de bibliothèque où elle travaillait, en élargissant la section espagnole, en mettant en œuvre des programmes liés aux fêtes espagnoles traditionnelles et en développant des salles de lecture pour enfants dans la NYPL. Des Nuyoricains (un mélange des termes « New York » et « portoricain » et se référant aux membres ou à la culture de la diaspora portoricaine située dans ou autour de la ville de New York, ou de leurs descendants) qui ont atteint la majorité des années 1950 aux années 1970, une fois adultes se souvenaient de ses spectacles et les citaient comme modèles pour leurs efforts ultérieurs dans

©Carlos Sanchez

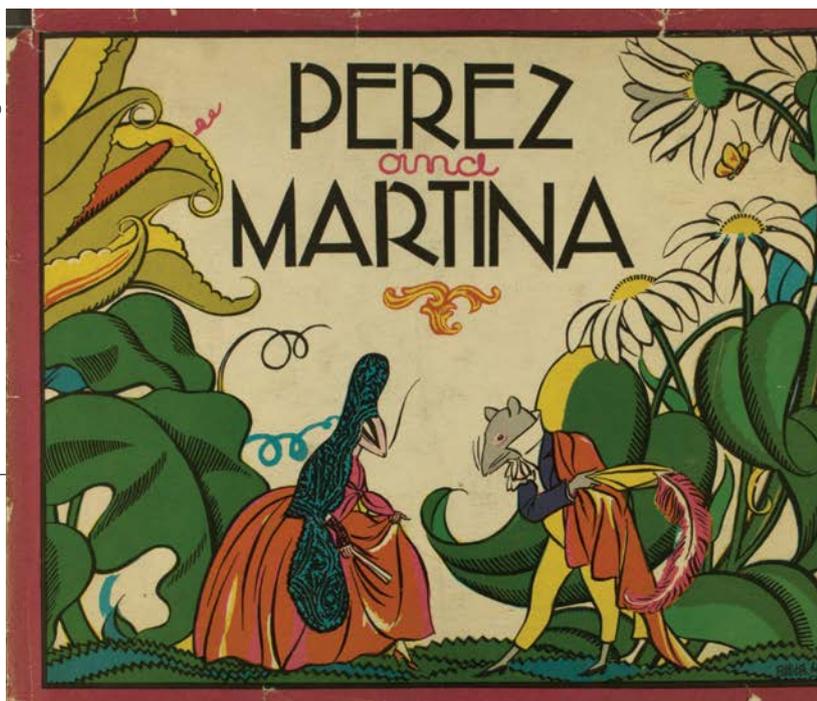


Illustration avec l'aimable autorisation de Pura Belpré papers, 1989-03, Archives de Puerto Rican Diaspora, Centro de Estudios Puertorriqueños Archives, Hunter College, CUNY.

PEREZ AND MARTINA

is an old Porto Rican folk-tale which has been handed down by word of mouth for generations and now appears for the first time in English.

The story has been long familiar to Spanish speaking children, but has never been more delightfully told than in this version by PURA BELPRÉ who gives it exactly as it was told her by her grandmother.

The artist, Carlos Sanchez, has entered fully into the spirit of this quaint old tale and his colorful pictures add interest and character to a unique story.

PEREZ AND MARTINA will be greatly enjoyed by young children, and is also particularly suitable for story-telling and dramatization.

FREDERICK WARNE & Co., INC.
New York, N. Y.

\$2.95

les domaines des spectacles, de l'écriture, du renouvellement culturel et de la résistance.

Belpré parlait couramment l'espagnol, l'anglais, le français et le portugais. Elle a écrit des livres en anglais basés sur ce dont elle se souvenait des contes entendus dans son enfance et a également traduit des livres de l'anglais vers l'espagnol. Ceux-ci, avec ses spectacles de marionnettes, étaient ses réponses fortes au manque de ressources pour sa communauté dont elle a été témoin. Belpré a dit un jour qu'elle souhaitait être une « Johnny Appleseed portoricaine »³ (p436), plantant des graines qui pousseraient, et son succès est évident dans la génération suivante de New-York d'origine hispanique.

En tant que marionnettiste, elle a parcouru toute la ville, souvent avec son mari et célèbre violoniste et compositeur afro-américain, Clarence Cameron White (1880-1960), pour raconter des histoires avec des marionnettes en espagnol et en anglais. Les marionnettes que ses stagiaires bibliothécaires ont fabriquées font partie de ses archives au Hunter College, CUNY. Belpré a rappelé dans son essai, « Contes bilingues », comment elle a commencé la marionnette à la succursale de la 115e rue, puis a lancé plus tard son théâtre de marionnettes à la succursale d'Aguilar et a renforcé la participation des garçons aux activités de la salle de lecture pour enfants grâce à ses spectacles de marionnettes bilingues gratuits. Comme les garçons trouvaient les marionnettes à main (à gaine) trop « féminines », Belpré est retournée à l'école à Columbia et a suivi un cours de marionnettes à fils afin de pouvoir enseigner au groupe cette technique pour le spectacle de marionnettes, Saint-Georges et le dragon. Elle a ensuite lancé un projet de théâtre de marionnettes mobiles à la South Bronx Library dans les années 1970 (Sánchez-González 2019, 5).

Au cours de ses cinquante ans de carrière, elle a publié un nombre d'ouvrages entièrement illustrés, notamment : *Pérez y Martina* (1932), *Juan Bobo and the Queen's Necklace* (1962), *Santiago* (1969) et *The Rainbow-Colored Horse* (1978), ainsi qu'autant de contes inédits – dont une partie est reprise dans un livre de Lisa Sánchez-González⁴ (p112).

Peu de temps avant sa mort en 1982, Pura Belpré a reçu le New York Mayor's Prize for Arts and Culture (Prix du Maire pour les Arts et la Culture). Puis, en 1996, un prix annuel a été créé par l'American Library Association en son nom, honorant la mémoire de cette bibliothécaire et artiste révolutionnaire. Le prix, ainsi que la médaille Pura Belpré qui l'accompagne, est décerné chaque année aux auteurs et illustrateurs dont la littérature originale pour enfants et jeunes représente le mieux la culture latine. Plus récemment, le Centre d'études portoricaines ou Centro de Estudios Puertorriqueños a produit un documentaire sur son travail, réalisé par Eduardo Aguiar (2012). Teatro SEA, la compagnie théâtrale latine pour le jeune public à New York, a créé le *Pura Belpré Project*, un spectacle itinérant solo dans lequel l'interprète incarne Belpré présentant ses histoires et dépeint Belpré dans le documentaire sur les marionnettes portoricaines (Morán et Morán 2016). Un livre pour enfants retrace sa vie et son impact – *The Storyteller's Candle/La Velita de los Cuentos*.⁵ L'héritage de cette importante interprète-bibliothécaire est bel et bien vivant dans le New York du 21^e siècle.

Article relu par Kathy Foley (2020), traduit par Renée Cailloux.

Issu de l'article « Four Black American Puppeteers »

(Quatre Marionnettistes Afro-Américaines)

publié dans *Puppetry International* n°51, Etats-Unis.



Création Pura Belpré Project du Teatro SEA
avec Flor Bromley dans le rôle de Pura Belpré.

Références

1 Sanchez-Gonzalez, Lisa. *The Stories I Read to the Children : The Life and Writing of Pura Belpré, the Legendary Storyteller, Children's Author, and New York Public Librarian.* New York : Centre d'études portoricaines, 2013.

2 Belpré, Pura. *Perez and Martina : A portorican Folk Tale.* New York, Londres : F. Warne, 1932.

3 Hernández-Delgado, Julio L. *Pura Teresa Belpré, Storyteller and Pioneer Puerto Rican Librarian. The Library Quarterly : Information, Community, Policy* **62** no.4 (1992) : 425-440. <https://www.jstor.org/stable/4308742>. Consulté le 18 novembre 2020.

4 Jiménez-García, Marilisa. *Pura Belpré Lights the Storyteller's Candle : Reframing the Legacy of a Legend and What it Means for the Fields of Latino/a Studies and Children's Literature.* *Centro Journal*, vol. 26, no. 1, 2014, 110-147. https://www.teachingforchange.org/wp-content/uploads/2019/10/Pura_Belpré_Lights_the_Storytellers_Candl.pdf. Consulté le 18 novembre 2020.

5 Gonzalez, Lucia M., illus. by Lulu Delacre. *The Storyteller's Candle/La Velita de los Cuentos.* San Francisco : Children's Book Press, 2008.

Bibliographie

Livres et articles

Del Negro, Janice M. *Storytelling in Public Libraries : The Women, the Mission, the Stories.* *Storytelling, Self, Society*, vol. 12, no. 1, 2016, 81-117. <https://www.jstor.org/stable/10.13110/storselfsoci.12.1.0081> Consulté le 18 novembre 2020.

García, Marilisa Jiménez. *The Lens of Latinx Literature.* *Children's Literature* 47, 2019, 1-8. <https://muse.jhu.edu/article/725039> Project MUSE, doi:10.1353/chl.2019.0001. Consulté le 18 de novembre 2020.

Guide to the Pura Belpré Papers. Archives of the Puerto Rican Diaspora Centro de Estudios Puertorriqueños (Evelina López Antonetty Puerto Rican Research Collection, 2180 Third Avenue at 119th St., Rm. 120, New York 10035), Hunter College, CUNY. https://centrop.hunter.cuny.edu/sites/default/files/faids/Belpré_Pura.pdf. Consulté le 18 novembre 2020.

Núñez, Victoria. *Remembering Pura Belpré's Early Career at the 135th Street New York Public Library.* *Centro Journal*, vol. 21, no. 1, 2009, 54-77. <https://www.redalyc.org/pdf/377/37721248003.pdf>. Consulté le 19 novembre 2020.

Pura Belpré Documentary & Teaching Guide (comprend la bande-annonce du documentaire réalisé par Eduardo Aguiar et produit par le Center for Puerto Rican Studies, Hunter College), 2012.

Sánchez-González, Lisa. *A Boricua in the Stacks. Dans Boricua Literature : A Literary History of the Puerto Rican Diaspora.* New York University Press, 2001, 71-101.

Sánchez-González, Lisa. *Pura Belpré : The Children's Ambassador.* Dans *Latina Legacies : Identity, Biography*, éd. Vicki L. Ruiz et Virginia Sánchez Korrol. Oxford : Oxford University Press, 2005, 148-157.

Sánchez-González, Lisa. *Pura Belpré's Puppetry at the NYPL Children's Rooms : 1921-1982. Living Objects :*

African American Puppetry Essays. 23, 2019. https://opencommons.uconn.edu/ballinst_catalogues/23. Consulté le 22 novembre 2020.

Films, documentaires et vidéos

Aguiar, Eduardo J., director. *Pura Belpré : A Storyteller* (55 min.). NY : Hunter College, Center for Puerto Rican Studies, <https://vimeo.com/328854020>. Consulté le 22 novembre 2021.

Centro : Center for Puerto Rican Studies. *A Theatrical Night with Pura Belpré.* 2014. <https://centrop.hunter.cuny.edu/events-news/events/theatrical-night-pura-belpré> (comprend une performance du Teatro SEA du Pura Belpré Project et des conférences de Manuel Morán et Marilisa Jiménez-García). Consulté le 18 novembre 2020.

Morán, Manuel Antonio et Kristian Otero Morán *« Titeres » Puppetry in the Caribbean : Puerto Rico.* New York : Teatro SEA, 2016.

Colorin Colorado. *Pura Belpré : Una visionaria en Pura Belpré : Su vida y su legado.* (entretiens avec Lucía González, Lulu Delacre et Meg Medina), 2012. <https://www.colorincolorado.org/books-authors/pura-belpr%C3%A9-her-life-and-legacy> Consulté le 22 novembre 2021.



©Burkhard Riegels

RAINER REUSCH, 1939

ALLEMAGNE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2016

Artiste de l'ombre, marionnettiste et auteur allemand, fondateur du festival du théâtre d'ombres, du musée et du centre de recherche de Schwäbisch Gmünd. Rainer Reusch, fils d'un pasteur, est né à Neuenstadt, près de Heilbronn, une petite ville du sud de l'Allemagne. Il est devenu enseignant et, en 1982, a fondé le Gmünder Schatten-Trio (Trio d'ombres de Gmünd) avec ses fils et le musicien de jazz Dieter Seelow. Leur première production, *Erschaffen und Erschöpft* (Créée et épuisée), en 1982, dépeint la création et la destruction de la terre par l'homme. Le groupe a été reconnu au niveau national et international pour ses techniques innovantes et pour les questions environnementales soulevées, à une époque où peu de personnes abordaient le sujet.

En 1988, avec le soutien de Schwäbisch Gmünd, Reusch crée le premier festival international de théâtre d'ombres contemporain afin de mieux faire connaître le théâtre d'ombres à l'échelle locale et mondiale. Le festival, qui a lieu tous les trois ans, sert de plateforme aux artistes du monde entier pour se rencontrer et collaborer.

En 1989, en partenariat avec l'UNIMA, Rainer Reusch a fondé le Centre international du théâtre d'ombres (ISZ), un institut de

recherche et de mise en réseau pour les montreurs d'ombres contemporains, qu'il a dirigé pendant 25 ans. Il a constitué de vastes archives de films, de photographies, de correspondance, d'affiches, de programmes et de silhouettes d'ombre. Reusch a publié son premier livre, *Die Wiedergeburt der Schatten* (La Renaissance des ombres), en 1991, suivi de cinq autres volumes de la série *Shadow Theatre* (Théâtre d'ombres), aujourd'hui considérés comme des ouvrages de référence dans ce domaine.

Sa collection comprend 500 marionnettes d'ombres modernes qui illustrent l'évolution du théâtre d'ombres contemporain, ainsi qu'une collection privée de 700 silhouettes d'ombres traditionnelles provenant de Chine, d'Inde, d'Indonésie, du Cambodge, de Thaïlande, de Malaisie, de Grèce et de Turquie. Certaines de ces marionnettes sont exposées dans le seul musée de théâtre d'ombres contemporain au monde, qui a ouvert ses portes en 2022. Conçu comme un espace interactif, le musée encourage les visiteurs, en particulier le jeune public, à explorer l'art des ombres et à l'essayer. Grâce au festival, au musée et au centre de recherche, Schwäbisch Gmünd est aujourd'hui reconnue comme « capitale mondiale du théâtre d'ombres contemporain ».

Rainer Reusch a reçu de nombreuses distinctions, notamment la reconnaissance du groupe de travail sur la culture de Schwäbisch Gmünd (1992), la médaille civique de Schwäbisch Gmünd (2013), le titre de membre d'honneur de l'UNIMA (2016) et la Croix fédérale du mérite (2021).

Les contributions de Rainer Reusch au théâtre d'ombres contemporain sont incommensurables. Son dévouement tout au long de sa vie, motivé par une curiosité, un enthousiasme inépuisable et une véritable vision pour ce genre, a créé à Schwäbisch Gmünd un lieu vivant de rencontre et d'échange incomparable pour le théâtre d'ombres, qui a inspiré de nombreuses personnes, tant au niveau local qu'international.



GABRIEL "GUAIRA" CASTILLA, 1951

ARGENTINE

Membre d'Honneur de l'UNIMA 2021

Maître marionnettiste argentin, auteur de pièces pour le théâtre de marionnettes. Gabriel Castilla est considéré comme l'un des marionnettistes solistes les plus importants d'Amérique latine, maître de la marionnette à gaine. Élevé parmi des peintres, des poètes et des sculpteurs, il commence très jeune à écrire de courtes proses poétiques et à suivre des ateliers de céramique, de théâtre et de peinture. Il travaille d'abord avec José García Bes, dont le frère, Rodrigo Bes, fait découvrir les marionnettes à gaine à Castilla. Il participe à de nombreux festivals dans le monde entier.

Castilla est également auteur de textes et de pantomimes pleins de poésie et d'humour. Il a écrit pour les enfants et pour les adultes. Il a constitué un patrimoine important, enrichissant le répertoire des pièces écrites pour le théâtre de marionnettes. Parmi ses œuvres les plus importantes citons : *Telón de cielo* (Rideau de ciel) 1955, qui a reçu une Mention spéciale au Prix national de littérature pour enfants, 1997/1999 ; *La Trampa* (Le Piège) 2004 ; *El Soñador* (Le Rêveur) 2007, qui a remporté le 1^{er} Prix international Barriga Verde pour les textes pour marionnettes à Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, en 2003 ; *Obras cortas de teatro de títeres* : *Sueño del niño dormido* (Pièces courtes de théâtre de marionnettes : Rêve de l'enfant endormi) ; *Historias de Titiriteros* (Histoires de marionnettistes), édité par Raúl A. González, sur les aventures des marionnettistes au cours de leurs nombreuses années de tournées ; *El Pensamiento del Títere* (2009), (La Pensée de la marionnette), un recueil de réflexions que les critiques ont défini comme le Tao de cet ancien art ; *Una vez fue jamás*, (Une fois n'a jamais été), qui comprend *El Pensamiento del Títere* ; et *Slurp, Obras de títeres y una rutina para payaso* (Slurp,

Pièces pour marionnettes et une routine pour un clown).

Castilla a été conseiller auprès de l'Institut national de théâtre d'Argentine. En septembre 2000, le secrétaire à la Culture et à l'Éducation de la municipalité de San Fernando de Catamarca a nommé Gabriel Castilla « Huésped distinguido » (Invité distingué) au Festival de marionnettes organisé cette année-là en son honneur. En 2009, il a reçu le prix Premio Nacional de Teatro Pablo Podestá pour toute sa carrière, décerné par le Congrès national et l'Association des acteurs argentins. En 2016, il a reçu le Prix national « Javier Villafaña » pour l'ensemble de son œuvre. En 2021, il a été nommé par ses pairs « el Guaira », « le Maître », et choisi pour les représenter et recevoir la distinction de Membre d'Honneur de l'UNIMA « pour l'art noble et ancestral de la marionnette ».

Réfléchissant à la carrière et à l'œuvre de Castilla, le critique Juan Cristian Marthi écrit dans *Origen del teatro de títeres en Argentina* (Origine du théâtre de marionnettes en Argentine), « Guaira Castilla sera l'un des dramaturges de théâtre de marionnettes les plus importants en langue espagnole. »



ANA MARÍA GUADALUPE TEMPESTINI, 1948

ARGENTINE - ESPAGNE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2021

Figure clé du développement du théâtre de marionnettes en Argentine et en Espagne et membre influente de l'UNIMA. En Argentine, Guadalupe Tempestini était membre du Teatro de Títeres El Farolito et avait contribué en 1971 à la fondation de l'UNIMA Argentine. Elle a été co-fondatrice et enseignante de l'Escuela Nacional de Títeres de Rosario. En 1981, Tempestini s'exile avec sa famille à Séville en Espagne et cofonde l'UNIMA Andalousie. Tempestini aura la

fonction de première secrétaire générale de l'UNIMA Fédération Espagne (UFE) qui sera créée en 1984.

Toutes les activités de marionnettes qui suivent en Espagne sont initiées par l'UNIMA Andalousie : le Festival international de marionnettes de Séville (FIT) ; les cours de marionnettes pour les latino-américains hispanophones ; le Théâtre Alameda dédié aux enfants jusqu'à quatorze ans. En tant que directrice du Théâtre Alameda, elle organise et programme vingt-cinq saisons du Cycle de Théâtre Scolaire.

De 1981 à 2015, Tempestini organise le FIT dont elle assure la programmation. Parallèlement, elle organise des cours, des ateliers et des séminaires pour marionnettistes, dirigés par des artistes internationaux marquants, qui influent sur la formation des marionnettistes professionnels d'Espagne et d'Amérique latine. Elle crée des bourses pour les participants latino-américains et espagnols. Chaque marionnettiste latino-américain participant au stage s'engage à partager les connaissances acquises avec les collègues de son pays d'origine.

Les cours de théâtre de marionnettes d'une durée d'un mois organisés par Tempestini auront lieu sous la direction de Margareta Niculescu et Alcides Moreno. Ces événements contribuent de manière exponentielle à la croissance des compagnies de marionnettes, à la qualité de leurs spectacles, ainsi qu'à l'augmentation du public, y compris les parents et les éducateurs qui développent à leur tour une approche plus critique et participative du théâtre de marionnettes, fondamentale dans le développement de cet art.

En 1980, en tant que délégué de l'UNIMA Argentine au 13^e Congrès mondial de l'UNIMA à Washington DC, Tempestini propose l'espagnol comme l'une des langues officielles de l'UNIMA. C'est un moment important dans l'histoire de l'association. Ce congrès a une forte participation latino-américaine. Tempestini siège au Comité exécutif de l'UNIMA International (1984-1996) et est membre de la Commission latino-américaine. En tant que conseillère internationale, elle fait partie de la délégation espagnole aux principales réunions de l'UNIMA. Dans les années 90, elle est déléguée officielle du secrétaire général de l'UNIMA lors des réunions des centres nationaux latino-américains et de la 12^e Rencontre nationale des marionnettistes à Cordoue, en Espagne.



NEVILLE TRANTER, 1955

AUSTRALIE • PAYS-BAS

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Marionnettiste australien, installé aux Pays-Bas. Neville Tranter fit des études théâtrales, au cours desquelles il travailla pour le Billbar Puppet Theatre (compagnie de marionnettes traditionnelles fondée par Barbara et Bill Turnbull à Toowoomba, Queensland), apprenant à manipuler et à créer ses propres marionnettes. Ayant achevé sa formation avec le metteur en scène américain Robert Gist dans le Queensland en 1976, il fonde le Stuffed Puppet Theatre. Invité en 1978 à Amsterdam au festival des Fous, il décida de rester aux Pays-Bas. Il commença ainsi une carrière de marionnettiste soliste pour adultes.

Il manipule à vue de grandes figures avec lesquelles il paraît lutter, car la vie qu'il leur confère semble parfois le dépasser. Dans cette relation ambivalente, l'humour, la tendresse, l'amour même ne vont jamais sans une certaine cruauté. C'est l'une des caractéristiques les plus marquées de l'œuvre de Tranter.

Si, au début de sa carrière, son propre passé alimentait son inspiration, depuis 1990 Tranter se présente toujours plus comme un acteur : l'acteur, le manipulateur et la marionnette sont à égalité dans le jeu, l'homme et la poupée possèdent le même degré de réalité. Il a fait appel à des textes et à des thèmes (théâtraux) classiques : Macbeth, Kaspar Hauser, Salomé, Molière, auxquels ont succédé, en 1999, Frankenstein et, en 2003, *Schickelgruber alias Hitler*, un jeu corrosif autour de personnages du régime hitlérien. En 2025, Tranter sera le metteur en scène et le créateur des marionnettes d'un remake de *Schickelgruber*.

Grâce à ses étonnantes figures, à des jeux de lumières raffinés, à la musique et à son emploi

de techniques de pointe, il s'est acquis un public de théâtre adulte.

En 2009, Neville Tranter retourne vers une approche plus traditionnelle du théâtre de marionnettes avec *Punch & Judy in Afghanistan*, spectacle dans lequel personne d'autre qu'Oussama ben Laden ne tenait le rôle principal. En collaboration avec le Music Theatre Hollands Diep de Dordrecht aux Pays-Bas, et l'ensemble vocal Die Freitagsacademie de Berne en Suisse, Tranter crée trois opéras. En 2012, il présentait l'opéra pour enfant *The House that Sings* (La Maison qui chante) à Paris. En 2025, il construira les marionnettes et co-dirigera *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach au Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf (Allemagne).

Après une tournée réussie d'*Ubu* en 2024, Neville Tranter a décidé d'arrêter de jouer. Il se consacre désormais à la mise en scène, au coaching, à la construction de marionnettes et à l'enseignement.



RICHARD BRADSHAW, 1938

AUSTRALIE

Membre d'Honneur de l'UNIMA 2016

Marionnettiste australien. En 1952, Richard Bradshaw rejoint le Clovelly Puppet Theatre de Sydney où il acquiert sa première expérience de marionnettes à gaine et à fils sous la direction d'Edith C. Murray. Après avoir obtenu une licence en sciences en 1959, il enseigne principalement les mathématiques en Australie et à Londres jusqu'en 1968, tandis que la marionnette, en particulier le théâtre d'ombres, reste un passe-temps. Encouragé et aidé par Edith Murray, il se produit lors d'un festival de marionnettes pour amateurs en Tchécoslovaquie en 1964, et travaille brièvement, cette année-là, avec les Hogarth Puppets dans les parcs de Londres.

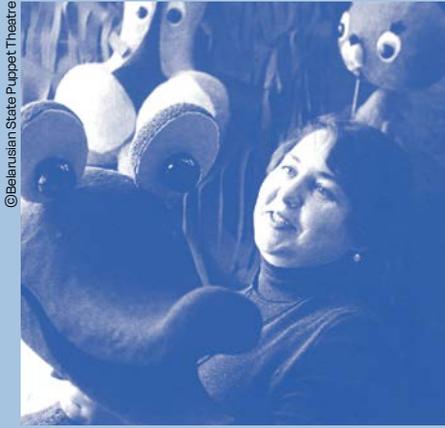
Il est invité par Joan et Betty Rayner, directrices du Théâtre Australien pour Enfants, à créer avec leur aide un programme solo de théâtre d'ombres pour les écoliers, qui tourna en Australie et en Nouvelle-Zélande de 1969 à 1970. En 1972, encouragé par Edith Murray et Jan Bussell, il se produit au festival international de Charleville-Mézières, en France, et au festival Puppeteers of America à Oakland, en Californie. Avant de prendre sa retraite début 2020, il joue pour adultes et enfants dans près de trente pays sur cinq continents. Il crée également des pièces pour la jeunesse à la télévision.

Ses spectacles de théâtre d'ombres étaient constitués de scènes courtes, humoristiques, dont beaucoup ont été jouées pendant des années. Il utilisait la couleur avec parcimonie et de nombreuses figures n'en avaient pas. Les silhouettes étaient actionnées par des tiges à l'arrière, un croisement entre les méthodes chinoises et turco-grecques. Il cherchait à rendre les actions rythmées et vivantes. Il n'utilisait pas de son enregistré, seulement sa voix en direct. Ses pièces les plus connues étaient *The Ostrich*, *the Mouse and the Hippopotamus* (L'Autruche, la Souris et l'Hippopotame), sans paroles, et *SuperKangaroo*, adaptée d'une chanson populaire.

De 1976 à 1983, Bradshaw a été directeur artistique du Théâtre de Marionnette Australien à Sydney. Il a éloigné la compagnie des marionnettes traditionnelles pour explorer une variété de formes nouvelles destinées à un public adulte et enfant, privilégiant les thèmes australiens humoristiques. Dans *Smiles Away* (À cent Lieues/Sourires d'ici), 1981, et *Aussie Rules* (L'Australie au Pouvoir), 1983, il a utilisé de grandes figures manipulées à l'arrière par des marionnettistes qui parlaient pour elles, mais qui étaient également impliqués dans une relation directe avec ces marionnettes.

Il a créé la compagnie Living Dodo Puppets avec sa femme, Margaret Williams, maître de conférences au département de théâtre de l'Université de Nouvelle-Galles du Sud où elle introduit un cours sur la marionnette.

Un DVD de son spectacle a été réalisé par Werner Nekes en Allemagne en 2004 et *Richard Bradshaw's Guide to Shadow Puppets* (Le Guide du théâtre d'ombres de Richard Bradshaw) a été publié en anglais et en espagnol par Charlemagne Press au Canada en 2015. Richard Bradshaw a été l'un des six marionnettistes choisis par Jim Henson pour la série télévisée *Jim Henson Presents the World of Puppetry* (1985). En 1986, Richard Bradshaw a reçu la Médaille de l'Ordre d'Australie (OAM).



©Belarusian State Puppet Theatre

ALINA FOMINA, 1942

BIÉLORUSSIE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2000

Artiste et pédagogue du théâtre de marionnettes biélorusse, le travail d'Alina Fomina a joué un rôle essentiel dans l'esthétique du théâtre de marionnettes biélorusse des années 60-90. Après avoir obtenu son diplôme de l'École des Beaux-Arts à Minsk, en 1962 elle rejoint le Théâtre National Biélorusse de Marionnettes, le principal théâtre de marionnettes de Biélorussie à l'époque. Elle travaille comme scénographe en étudiant simultanément à l'Institut Biélorusse du Théâtre et de l'Art de Minsk. En 1976, Fomina devient l'artiste en chef du théâtre. Elle occupe ce poste jusqu'à sa retraite en 1998, créant des dizaines de productions qui sont devenues des jalons dans l'histoire du théâtre de marionnettes biélorusse. Elle était considérée comme co-créatrice aux côtés des deux principaux metteurs en scène du théâtre, Anatoly Lelyavsky et son fils Alexei Lelyavsky.

Pour son travail, elle reçoit le prix « l'Ange de cristal » de l'Union Biélorusse des Travailleurs de Théâtre, est lauréate du prix Lyubov Mozalevskaya et se voit décerné le titre honorifique d'Artiste distinguée de la République de Biélorussie.

L'œuvre de Fomina a incité le théâtre de marionnettes biélorusse à s'éloigner du naturalisme qui prévalait dans l'art soviétique au milieu du XX^e siècle. Elle cherchait toujours des moyens d'expression visuelle innovants. Son travail se distinguait par sa diversité stylistique. Elle accordait une attention particulière à l'art biélorusse. Dans les productions basées sur des œuvres de dramaturges biélorusses, par exemple dans *Dedi Zhuravi* (Le Vieil homme et la grue), 1973, elle s'inspire de l'art populaire, infusant un sens contemporain dans les motifs folkloriques. Les scénographies et les marionnettes de ses spectacles ont été des réalisations

marquantes du théâtre biélorusse, mettant en valeur son potentiel. Le spectacle *Master i Margarita* (Le Maître et Marguerite), 1987, a suscité des débats sur la capacité du théâtre de marionnettes à surpasser le théâtre d'acteurs dans ses moyens d'expression. Sa scénographie peut encore être vue sur scène. Beaucoup de ses marionnettes sont devenues des « classiques » de l'art biélorusse et sont conservées au musée du théâtre.

La Biélorussie a longtemps été confrontée à des défis dans la formation des marionnettistes. Pendant un temps, l'Institut Biélorusse du Théâtre et de l'Art de Minsk proposait un cours pour les marionnettistes et Fomina en avait été nommée la directrice artistique. Elle a formé de nombreux professionnels dont l'une des artistes les plus reconnues aujourd'hui, Tatiana Nersisyan, artiste en chef du Théâtre National de Marionnettes. Nersisyan a reçu de nombreux prix en Biélorussie et Russie et crée des scénographies dans toute l'Europe.

La recherche de nouveaux moyens d'expression commencée par Alina Fomina continue avec ses étudiants, permettant au théâtre de marionnettes biélorusse d'être à l'avant-garde des théâtres d'Europe de l'Est et un élément important du théâtre dans le monde.



©Press Office, Cultural Foundation of the State of Bahia, Brazil

DENISE DI SANTOS, 1947

BRÉSIL

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Marionnettiste et artiste brésilienne. Denise di Santos s'est imposée comme artiste tout au long de sa vie dans divers contextes socioculturels. Née à Bahia, état situé au nord-est du Brésil, riche en histoire, en art et en culture, elle a passé son enfance au contact d'artistes et d'artisans de divers domaines des traditions populaires, auprès desquels elle a appris à fabriquer des

poupées en céramique et en tissu, des pots en argile et des masques utilisés dans les festivités de sa ville natale. Grandir immergée dans les traditions populaires a été crucial pour façonner son art, enracinant son travail dans un riche héritage culturel.

Arrière-petite-fille d'une esclave libérée, elle travaille dès son plus jeune âge pour aider sa famille, démontrant une détermination qui a imprégné toute sa carrière. À l'âge de 9 ans, elle s'installe avec sa mère à Salvador, la capitale de Bahia, où elle vend des cigares qu'elle fabrique elle-même et où, des années plus tard, elle termine ses études secondaires et commence à faire du théâtre en amateur, avec pour objectif le théâtre de marionnettes.

Elle est diplômée en pédagogie avec une spécialisation en théâtre d'animation à l'Université fédérale de Bahia.

Au cours de sa formation professionnelle, elle suit des cours au Centre latino-américain de théâtre de marionnettes d'Arcozelo (FUNARTE/ABTB - Centre de l'UNIMA Brésil), enseignés par Álvaro Apocalypse, Ana Maria Amaral, Osvaldo Gabrieli, Manoel Kobachuk, Mestre Zé Lopes, Fernando Augusto Santos et Nini Beltrame. Avec d'autres marionnettistes, elle fonde l'Association du théâtre de marionnettes de Bahia et le Centre du théâtre de marionnettes SESC/BA.

En 1989, elle crée le Théâtre Lambe-Lambe avec Ismine Lima. Ce nouveau genre de théâtre de marionnettes s'inspire des boîtes photographiques (lambe-lambe) des photographes ambulants apparus au Brésil au début du XX^e siècle. Les spectacles Lambe-Lambe se déroulent sur une scène miniature confinée dans une boîte aux dimensions réduites, où de très courts actes sont présentés avec des marionnettes, des objets et/ou des ombres pour un ou très peu de spectateurs à la fois, qui regardent le spectacle à travers une petite ouverture. En plus d'être une innovation dans le langage théâtral, le Lambe-Lambe offre des conditions idéales pour que les artistes, en particulier les femmes, soient autonomes en tant qu'auteurs et metteurs en scène. La forme théâtrale s'est d'abord répandue au Brésil et dans d'autres pays d'Amérique latine avant d'atteindre l'Europe et les pays d'Asie et d'Afrique. Denise Di Santos a eu une influence importante sur cette expansion.

En 2020, Denise di Santos fonde avec Ismine Lima l'Association nationale des marionnettistes du théâtre Lambe-Lambe, qui est récompensée par Cultura Viva du Ministère Brésilien de la Culture.



WEREWERE LIKING, 1950

CAMEROUN - CÔTE D'IVOIRE

Prix du Patrimoine UNIMA 2015/2016

Artiste de théâtre, chercheuse et écrivaine d'origine camerounaise d'ethnie Bassa. Après des études en Côte d'Ivoire, Werewere Liking Gnepo poursuit l'étude des traditions avec les Bambaras au Mali avant de s'installer en Côte d'Ivoire en 1978. Chercheuse à l'Institut de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines de l'Université d'Abidjan de 1979 à 1985, elle fonde en 1985 le Théâtre Ki-Yi Mbook, troupe professionnelle d'artistes pluridisciplinaires, basée dans la villa Ki-Yi à Abidjan. Le Ki-Yi Mbook accompagne et forme des jeunes défavorisés aux pratiques artistiques jusqu'à devenir aujourd'hui un village coopératif accueillant des artistes de traditions et d'origines diverses dont des marionnettistes, danseurs, comédiens, musiciens, sculpteurs, peintres, costumiers, techniciens son et lumière. Chanteuse, danseuse, comédienne, peintre, romancière, essayiste et poète, Werewere a également écrit des pièces de théâtre. Elle a reçu le Prix Prince Claus pour services rendus à la culture et à la société et le Prix Noma 2015 pour son livre *La Mémoire amputée*.

Son travail a commencé par une recherche sur les bases rituelles du théâtre africain, essayant de trouver comment elles pourraient influencer les enjeux contemporains et promouvoir le panafricanisme et d'autres valeurs positives plutôt que le nationalisme. Influencée par le Ki-yi (savoir ultime), une initiation secrète de l'ethnie Bassa, elle s'empare de ses techniques et de sa philosophie pour façonner un théâtre où les textes dénoncent souvent les abus et le déclin de l'Afrique d'aujourd'hui. Ce théâtre rituel s'appuie sur la tradition mais l'épure pour n'en garder que le sens premier, la prise en charge de l'homme par lui-même face à l'univers et au divin. Cette prise de conscience de l'humain par le rite est l'une des idées fortes du théâtre de Werewere

Liking. C'est dans cette perspective que, pour elle, dans la conception des pouvoirs, l'approche de la relation entre Dieu et l'humain semble similaire à la relation entre l'homme et la marionnette. Son théâtre utilise tous les arts du spectacle. Ses marionnettes, géantes, parfois manipulées sur des échasses, sont souvent jouées par des marionnettistes femmes alors que, traditionnellement, les femmes n'étaient pas autorisées par les groupes ethniques à se produire dans des spectacles.

Werewere Liking a participé à des tournées internationales avec sa compagnie et animé des ateliers dans différents pays. Aujourd'hui, elle est unanimement reconnue tant pour ses recherches, que pour son travail de directrice, de metteur en scène, de comédienne et d'écrivaine.

« Avec les arts et la culture comme base, le Ki-Yi a prouvé que ses offres de formation et d'éducation sont des éléments indiscutables pour une forme alternative de développement social et économique, avec l'humain placé au centre. » – Werewere Liking



JACQUES TRUDEAU, 1948

CANADA

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Marionnettiste canadien. Jacques Trudeau a débuté sa carrière théâtrale à 18 ans, initialement comme acteur et danseur contemporain avec la troupe l'Arabesque de la ville de Longueuil. Il a complété ses études en théâtre avec une maîtrise à l'UQAM de Montréal. Intéressé par l'art de la marionnette, Trudeau rejoint le Théâtre Sans Fil en 1972, une compagnie de marionnette influencée par le bunraku japonais dont les productions incluent des marionnettes géantes. Il tourne à l'échelle mondiale avec les spectacles *Le Hobbit* (1980) et *Le Seigneur des Anneaux* (1985), basés sur les fameux romans de J.R.R. Tolkien, que Trudeau a coadaptés pour le théâtre.

A partir de 1990, Trudeau s'est fortement impliqué à Saguenay, dans le FIAMS, le plus important festival international des arts de la marionnette au Canada, comme membre du conseil d'administration, consultant artistique et diplomatique.

Les liens de Trudeau avec l'UNIMA ont commencé en 1980, lorsque le Théâtre Sans Fil a été choisi pour représenter le Canada au Festival mondial des arts de la marionnette à Washington DC, associé au 13^{ième} congrès de l'UNIMA. Trudeau a servi comme président de l'Association québécoise des marionnettistes (2002-2004), Conseiller d'UNIMA-Canada (1999-2011) et premier président d'UNIMA-Canada. En 2004, Trudeau est élu membre du Comité exécutif de l'UNIMA au cours du 19^{ième} congrès à Rijeka (Croatie). À cette occasion, il fonde la commission UNIMA-Amérique du Nord et en devient le premier président. Élu Secrétaire général de l'UNIMA durant le 20^{ième} congrès à Perth (Australie), Trudeau devient la première personne, hors de l'Europe, à exercer cette fonction.

En sa qualité de Secrétaire général de l'UNIMA, soutenu par Margareta Niculescu et le Président Dadi Pudumjee, Trudeau travaille en collaboration avec le rédacteur en chef, Thieri Foulc et l'éditeur Christophe Bara de l'Entretiens, à mettre un point final à la publication de *l'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, en version française, le 25 septembre 2009, résultat de trente ans d'un immense effort impliquant des centaines de personnes sur les cinq continents. L'encyclopédie a reçu le prix du meilleur livre sur le théâtre des années 2009-2010 par le Cercle français de la critique.

En 2012, Trudeau a été réélu Secrétaire général de l'UNIMA pour un second mandat de quatre ans durant le 21^o congrès à Chengdu (Chine). Avec ses collègues du Comité exécutif, il réalise trois objectifs importants : un nouveau site internet interactif ; la publication de l'Encyclopédie trilingue (sous la direction de l'éditrice en chef Karen Smith) sur le nouveau site internet de l'UNIMA (wepa.unima.org) accessible gratuitement ; et l'atteinte du chiffre de 100 Centres nationaux.

Durant ses huit ans comme Secrétaire général, Jacques Trudeau a fait la promotion des activités de l'UNIMA et travaillé, conjointement avec l'UNESCO, aux efforts de paix dans le monde. Il a accepté l'invitation de plus de 35 Centres UNIMA et rencontré certains des plus grands maîtres marionnettistes du monde. Comme président de la Commission du Patrimoine de l'UNIMA, il crée les premiers Certificats de reconnaissance qu'il remet à trois maîtres africains. Il demeure actif dans le monde de la marionnette.



ANA MARÍA ALLENDES OSSA, 1942

CHILI

Membre d'honneur de l'UNIMA 2016

Actrice et marionnettiste chilienne. Ana María Allendes est titulaire d'une maîtrise en planification et gestion de l'éducation (Université Diego Portales, 2005), d'un diplôme de troisième cycle en troubles du langage oral (Université Mayor), d'un diplôme en éducation et a enseigné l'éducation différenciée à l'Université Mariscal Sucre. Elle a créé la Fondation pour la valorisation du théâtre de marionnettes (FAMADIT), où elle enseigne. Elle a constitué la troisième plus importante bibliothèque privée spécialisée dans le théâtre de marionnettes en Amérique latine.

Allendes est comédienne et possède une riche expérience dans tous les domaines des arts scéniques. Attirée très tôt par l'art de la marionnette, elle a travaillé pendant plusieurs années dans la compagnie Bululú (1971) de Clara Fernández. Elle a voyagé par la suite en Argentine, au Mexique, en Espagne, toujours en contact avec les marionnettistes, ce qui lui a permis de suivre de près les changements et les nouveautés en ce qui concerne la mise en scène, la scénographie, les répertoires et la littérature spécialisée.

En 1980, elle crée la Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol, que rejoignent Victoria Gamucio, María Paz Santibáñez, José Miguel Santibáñez et Carlos Ferrada. Depuis sa création, la troupe a monté plus de trente spectacles avec des marionnettes et des ombres, notamment : *El principito* (Le Petit Prince) d'Antoine de Saint-Exupéry ; *El fantasmata Pluft* (Pluft le Petit Fantôme, 1982) de María Clara Machado ; *La muñeca abandonada* (La Marionnette abandonnée, 1983) de Alfonso Sastre ; *La gallina papanata* (La Poule Papanata, 1985) de Berta Finkel ; *La flauta encantada* (La Flûte enchantée, 1986) de Alicia Morel ; *La jirafa distraída* (La Girafe distraite, 1987, en théâtre d'ombres) ; *El ladrón*

de margaritas (Le voleur de marguerites, 1988) ; *La tortuga marina* (La tortue marine) ; *Tranco largo* (1989) de María E. Coymans ; ou encore *Circo mágico* (Cirque magique, 1992, en théâtre d'ombres). Parmi ses spectacles pour adultes, citons : *Trilogía del agua* (La Trilogie de l'eau, 1984) de Verónica Cereceda ; *Mariana Pineda* de Federico García Lorca (adaptation d'Ana María Allendes, 1988) ; *Las dos serpientes de la Tierra del Sur* (Les Deux Serpents de la Terre du Sud, 1990) d'Alicia Morel ; *Circo en sueño* (Cirque en rêve, 1995) de Julia Ahumada.

La Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol possède un atelier où ses marionnettes sont confectionnées, les scénographies mises au point, où la musique est composée et où le montage complet de l'œuvre est réalisé.

Ana María Allendes, membre actif de l'UNIMA, participe à l'organisation professionnelle des marionnettistes chiliens. L'UNIMA Chili a été créée en 1983. Elle a été conseillère, membre du Comité exécutif de l'UNIMA International et présidente de la Commission pour l'Amérique latine (2004-2008). Sa spécialité est le théâtre de marionnettes dans l'éducation. À ce titre, elle donne de nombreuses conférences en Amérique latine, en Europe et en Israël et a contribué à des publications scientifiques.

www.titeresenfemenino.com/2012/07/anamaria-allendes-ossa



ELIZABETH GUZMÁN FLORES, 1962

CHILI

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Marionnettiste traditionnelle chilienne, créatrice de marionnettes, dramaturge, scénographe, formatrice et productrice. Diplômée en folklore, Elizabeth Guzmán Flores reconnaît la marionnette comme un excellent outil d'apprentissage dans divers domaines de l'éducation. Depuis 1975, elle a joué au Chili, en Argentine, au

Pérou, en Bolivie, en Colombie, au Mexique, en Équateur, au Guatemala, au Salvador, en Espagne, en Roumanie et en Autriche.

Fille des marionnettistes traditionnels, Luchita Flores et Tito Guzmán (reconnus par le ministère de la Culture du Chili en 2016 comme « Trésors humains vivants », qui furent les fondateurs du théâtre Titeres Candelillas), et héritière de cette tradition, Guzmán Flores promeut la marionnette dans des domaines tels que la santé et le développement communautaire depuis plus de 40 ans.

Elle est fondatrice du Festival interscolaire de marionnettes de la municipalité de Maipú, du Festival de marionnettes de l'Institut culturel Banco Estado, du Festival de marionnettes des écoles ouvertes de Recoleta et la créatrice de Lo Espejo, École itinérante de marionnettes qui a accueilli en 2003 quarante participants entre 3 et 23 ans. Elle produit le Festival international Candelilla trae los titeres qui, lors de sa 24e édition, a réuni des troupes d'Argentine, de Bolivie, du Brésil, de Colombie, d'Équateur, d'Espagne, de France, du Guatemala, d'Italie, du Pérou, de la République tchèque, de Roumanie et du Venezuela. Elle tourne avec ses marionnettes dans de nombreuses communautés chiliennes.

L'enfance est sa source d'inspiration et elle est auteure de nombreuses pièces. Avec *Kuiyen sueño Mapuche*, texte écrit pour diffuser la culture Mapuche, elle parcourt de nombreux pays, invitée à des festivals et des rassemblements, notamment : le Forum Social Mondial à Mexico (2010) ; le Festival Galicreques à Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne (2008) ; le Festival international de marionnettes d'Arad, en Roumanie ; le 33^e Festival international de Mistelbach, Autriche (2011). Ses spectacles sont joués à Titiriltan, à Guatemala City, Sololá et Antigua ; au Festival International Divertiteres du Théâtre Roma à Quetzaltenango, Guatemala (2013) ; au XXI^e Festival International organisé par l'UNIMA Córdoba (2015).

Elisabeth Guzmán a dirigé des ateliers dans : l'École d'Art PRODEMU, le Festival de Marionnettes de Santa Cruz et la Convention des Arts de Cochabamba en Bolivie, le Festival International de Titiriltan au Guatemala, le Festival FIT-Ocelot San Salvador, le Séminaire du Patrimoine du Conseil Culturel, les municipalités de La Granja, Lo Espejo, San Miguel et Maipú, l'École nationale des enseignants et du patrimoine immatériel du ministère de la culture, des arts et du patrimoine. Elle a participé, entre autres, à Thérapie Marionnettes Sans Frontières (UNIMA Chili).



TANG DAYU, 1945

CHINE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Actrice d'opéra chinois du genre Ping, formatrice, directrice de cinéma, de troupe, administratrice et productrice. Les 60 ans que Tang Dayu a consacrés aux arts lui ont valu le prix pour l'ensemble de son œuvre de l'Association chinoise des théâtres de marionnette et d'ombres. Elle a été juré d'importants concours financés par le ministère de la culture, de festivals internationaux, de projets du Fonds national pour les arts, et a siégé au comité d'experts du patrimoine culturel immatériel chinois.

En 1959, Tang Dayu rejoint la classe d'opéra Ping de l'école d'art dramatique de Chengdu où elle jouera des rôles principaux dans plus de 20 drames classiques.

En 1984, elle devient directrice de la troupe de marionnette de Chengdu avant d'élargir les activités de la compagnie en 1989 pour en faire le Théâtre de marionnettes et d'ombres de Chengdu.

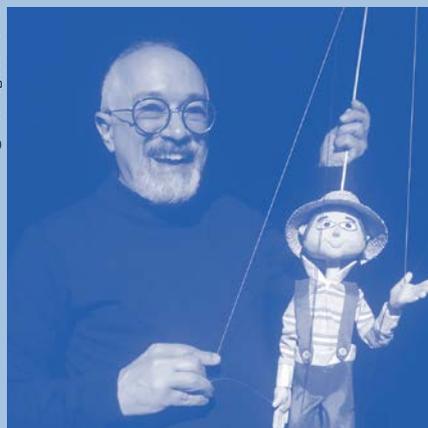
Les pièces qu'elle a mises en scène, comme *Nezha*, *Terre rouge et ciel bleu*, ou *Le Mystère de Sanxingdui et Jinsha*, ont été récompensées à plusieurs reprises par le ministère de la culture. En 1997, une adaptation à grande échelle d'un classique chinois, *Les Trois Royaumes*, a été créée en collaboration avec la compagnie japonaise de théâtre d'ombres Kageboushi. Joué pendant 8 ans au Japon et à travers le monde, il marque la première collaboration transnationale réussie pour les marionnettes de Chengdu.

Dès les années 1990, Tang Dayu travaille avec l'Association chinoise des théâtres de marionnettes et d'ombres, qui rejoint l'UNIMA sur son conseil. Ils accueillent à Chengdu en 2012 le 21^e Congrès de l'UNIMA et organise le festival associé qui rassemblera 1500 participants, 101 troupes de 65 pays et

proposera 1000 représentations. Il attire plus d'un million de spectateurs. Par ailleurs, Tang Dayu a incité l'association à déposer une candidature pour faire reconnaître le théâtre d'ombre chinois comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO, ce qu'il sera en 2011.

En tant que présidente de la commission Asie-Pacifique de l'UNIMA (2012-2025), Tang Dayu a pris l'initiative de rejoindre la Ligue internationale des théâtres de la Route de la soie, a établi la « Base Internationale d'Exposition et Spectacle de Marionnettes et Ombres de l'Asie-Pacifique » à Nanchong, a coorganisé des symposiums, a invité des experts internationaux à enseigner à l'Académie de théâtre de Shanghai ainsi qu'à tenir des conférences et des ateliers lors de festivals internationaux de marionnettes. La commission a participé au projet « Customs » de l'UNIMA et a encouragé des collaborations internationales. Elle a aidé des théâtres de marionnettes en danger en Inde, en Indonésie et au Népal, a facilité la mise en place d'expositions par le Musée national de la marionnette du Sri Lanka, au bord de la faillite.

Tang Dayu a joué un rôle fondamental dans l'extension des échanges et dans le développement international des arts de la marionnette.



CIRO LEONARDO GÓMEZ ACEVEDO, 1957

COLOMBIE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Marionnettiste, acteur, dramaturge, metteur en scène, formateur, producteur et responsable culturel colombien. Pendant plus de 50 ans consacrés à la création théâtrale, Ciro Gómez Acevedo a donné vie à des marionnettes et des objets avec son groupe Hilos Mágicos.

Sa formation scénique a commencé à l'École de Théâtre de Bogotá où il a appris

les bases du théâtre de marionnettes à fils, une technique qu'il perfectionnera plus tard à l'Institut du Théâtre de Séville, en Espagne, avec d'éminents professeurs tels qu'Albrecht Roser ou Henryk Jurkowski. Il a obtenu le diplôme en Arts du Spectacle de l'Université du District de Bogotá (2012), avec son étude « Une méthode de mise en scène dans le théâtre de marionnettes ». Des années plus tard, il a reçu une mention honorifique pour sa thèse « La marionnette, son développement conceptuel et ses pratiques », après avoir complété son Master de théâtre à l'Université de La Rioja, Espagne (2018).

Avec Hilos Mágicos, Acevedo a réalisé plus de 50 spectacles de marionnettes qui ont atteint plus de 30 pays. Il a été invité comme metteur en scène ou conseiller pour des groupes d'Italie, du Mexique, d'Espagne et d'Équateur. Ses recherches ont reçu des bourses régionales, nationales et internationales, notamment de l'IDARTES (Institut des arts du District de Bogota), du Ministère de la Culture de Colombie et du TOPIC de Tolosa en Espagne. Ses écrits comprennent un ensemble de huit livres publiés et des centaines de textes dramatiques, d'enquêtes et d'essais dans des revues d'arts du spectacle. Il est l'un des marionnettistes actuels les plus reconnus en Colombie. Il a reçu de nombreux prix, entre autres : celui du Théâtre Ollantay ; celui du CELCIT (Centre Latinoaméricain de Création et de Recherche Théâtrale, 1992) ; celui des directeurs de théâtre (2003) ; le Prix ATICO pour sa carrière de metteur en scène de théâtre de marionnettes (2011) ; le Prix national de mise en scène (2012) ; la Médaille du mérite du ministère de la Culture (2024) ; le Prix vie et travail du Secrétariat à la Culture de Bogotá (2022) ; la Médaille du Mérite de l'Ordre Civil, Grand-Croix, du Conseil de Bogotá (2024).

Son travail dans la gestion et l'administration culturelles a également été considérable : il a été directeur du Théâtre du Parc National ; il a coordonné l'espace théâtre pour enfants et marionnettes du Festival de théâtre ibéro-américain de Bogota ; il a dirigé la Conférence ibéro-américaine du théâtre pour enfants et les Journées de la marionnette de Bogota, pour ne citer que cela.

Dans le domaine pédagogique, Ciro Gómez Acevedo a dirigé un projet de santé avec des marionnettes pour les soins autonomes et le bien-être, qui a servi de base à une publication de l'UNICEF, appliquée dans différents centres éducatifs d'Amérique latine. Il a formé de nouveaux marionnettistes dans le cadre de ses ateliers et a coordonné plusieurs diplômes universitaires visant à améliorer les compétences théoriques et techniques de collègues d'autres compagnies théâtrales.





eter
ni
ty

comparison
truths
anikills
MARION
ETTE

LANG



from

Message has cycled back

repeated

6

The

सिद्धि

JO

वित्तसिद्धि

etcl



AGES

Comment les marionnettes peuvent-elles communiquer des histoires et des personnages ? Ces articles explorent la relation entre la marionnette, le marionnettiste et le public, entre les marionnettes et leurs histoires, et entre les objets et leurs significations intrinsèques. En considérant l'évolution des arts de la marionnette avec la technologie, nous sommes invités à nous demander: comment l'interactivité et le numérique peuvent-ils élargir le potentiel propre à la marionnette ?

that

experimental

all

faci

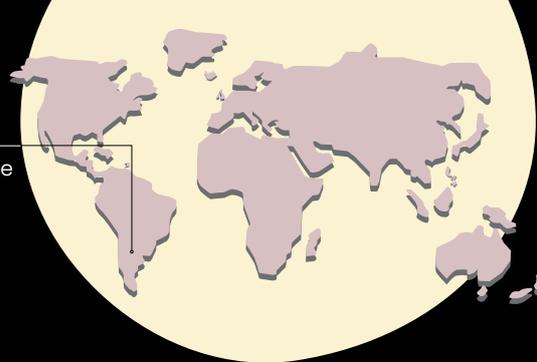
PROJET FRANKENSTEIN : LES DÉFIS DE LA DOUBLE INTERPRÉTATION DANS LE THÉÂTRE DÉDOUBLÉ

La Hoja Titiritera • n°1 • 2024



Par Luciano Mansur





Depuis la perspective d'un artiste de théâtre argentin, mon intérêt porte non seulement sur le théâtre de marionnettes contemporain, mais aussi sur les recherches et découvertes autour de celui-ci. Cet article présente la réflexion théorique qui a guidé le processus de création de mon spectacle *Projet Frankenstein*, et a ensuite été compilée dans un livre,¹ abordant les problématiques liées au travail d'interprétation dans un théâtre de marionnettes aux caractéristiques particulières : le marionnettiste joue à vue du public tout en incarnant deux personnages - l'un en tant qu'acteur/actrice, l'autre « avec » une marionnette. Il approfondit également le concept de « théâtre dédoublé » (Paska, 2000)² et son lien direct avec cette forme d'interprétation et la conception de mon spectacle, pour ensuite aborder les problématiques de ce que j'appelle la « double interprétation simultanée », en décomposant une partie du travail pratique d'interprétation lié à cette dissociation - notamment vocal - qui inclut des notions de ventriloquie, testées dans le cadre d'une recherche de systématisation dynamique.

LE VIVANT ET L'INERTE

Dans une représentation de marionnettes où l'acteur est visible par le public et joue également le rôle de marionnettiste, il est indispensable de comprendre le haut degré de complexité auquel il est soumis. Cela suppose d'agir sur plusieurs plans techniques : utiliser les deux types d'interprétation - directe (acteur) et indirecte (marionnettiste) ; gérer la relation entre marionnette et marionnettiste sur scène en appliquant le mode de la « contrepartie », qui met en valeur une double présence (personnage/acteur et personnage/marionnette) ; et enfin, créer l'illusion que la pulsion de vie de la marionnette est autonome. Pour cela, l'interprète doit pouvoir céder une part de sa présence à la marionnette tout en conservant une autre pour son propre personnage. Il s'agit de développer une intuition fondée sur une forme de distanciation. Une distanciation qui permette de jouer la scène tout en étant attentif aux autres éléments : éclairage, espace, corps de la marionnette, corps de l'acteur. Tous ces aspects deviennent ainsi des points d'appui pour aborder le travail d'interprétation dans le théâtre dédoublé.

LA DOUBLE INTERPRÉTATION SIMULTANÉE ET SES OUTILS

Dans l'un des segments clés du livre, je fais référence au type d'interprétation utilisé dans le jeu à vue avec les marionnettes, directement lié aux modes de fonctionnement qui définissent la relation entre la marionnette et le marionnettiste sur scène. L'un d'eux, le mode de la « contrepartie » ou « partenaire »³, met en évidence la nécessité de l'élargir en tant que catégorie, en raison de sa grande complexité, notamment si l'on considère la marionnette comme un double de l'humain (Paska, 2000).

Je propose donc une nouvelle catégorie pour définir ce qui précède, que je nomme double interprétation simultanée, ou DIS. Du moins sur mon territoire, il n'existe pas d'études structurées ou systématisées sur ce sujet. Je le définis donc ainsi, car cela me permet de centrer ma recherche. Loin d'énoncer une vérité scénique, cette notion est conçue pour être confrontée, débattue et mise en mouvement. Sur un plan pratique, elle m'aide à nommer ce que j'ai développé dans cette recherche.

Je dresse ci-après les caractéristiques qui définissent la DIS, en analysant une scène du spectacle où j'interprète La Créature (marionnette) et Victor Frankenstein (humain) :

- Il y a deux personnages.
- Tous deux sont interprétés simultanément par le même comédien, à vue du public.
- Le théâtre dédoublé est évident : La Créature (personnage/marionnette à bouche mobile) comme double de Victor Frankenstein (personnage/acteur).
- On utilise le mode opératoire « partenaire » pour la relation entre marionnette et marionnettiste.
- Le personnage-marionnette est abordé via une interprétation indirecte, fondée sur un système de dédoublement.
- Le personnage humain est abordé via une interprétation directe.
- La source sonore est le même interprète, qui maintient deux voix distinctes, une pour chaque personnage.
- Deux corps distincts sont visibles sur scène et occupent des espaces différents, bien qu'ils partagent certaines parties d'un seul corps - celui de l'interprète - pour former celui de la marionnette.

STRATÉGIES ET DISSOCIATION

Parmi les stratégies utilisées pour aborder cette interprétation complexe, la dissociation est essentielle : séparer les présences et actions des personnages pour les définir, notamment visuellement. Mais d'autres outils jouent un rôle important, même s'ils restent des approches partielles (je ne prétends ni dresser une liste exhaustive ni en définir un ordre). Je commence par un aspect à la fois spécifique et paradoxal de la marionnette : la parole.

LA PAROLE DANS LA MARIONNETTE

La parole dans l'art de la marionnette est un élément fondamental et - bien que paraissant évident - il mérite une attention particulière. Paska rappelle que « les

marionnettes, en réalité, ne disent rien. La parole peut être une grande illusion dans le théâtre de marionnettes [...] mais [...] les marionnettes sont muettes, et la parole est fausse, c'est un simple tour de passe-passe [...] c'est naturel pour l'acteur de chair, mais contraire à la nature d'une marionnette »⁴ Et si l'on parle de la parole comme illusion, Mauricio Kartun (2015)⁵, citant Paul Claudel⁶ écrit : « La marionnette n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit » (p.141). Sachant que dans le théâtre de marionnettes la parole est une illusion émise par l'interprète et synchronisée avec le mouvement du personnage, un outil essentiel pour rendre vraisemblable le fait que la marionnette « parle » - tout en la dissociant de son manipulateur - est la synchronisation labiale (*lip sync*).

LIP-SYNC ET GESTUALITÉ

Il ne s'agit pas seulement de coordonner l'ouverture et la fermeture de la bouche de la marionnette avec notre voix, en ajustant l'ouverture selon les voyelles, mais aussi d'impliquer la corporalité. Le mouvement transmis à la marionnette part de la colonne vertébrale, passe par l'épaule, le bras et la main, ce qui affecte son mouvement corporel et sa gestuelle, et lui donne du caractère. Il faut donc un corps disponible, au niveau pré-expressif, au service du signe souhaité et de la composition plastique de la scène.

Je souhaite souligner une caractéristique essentielle : le caractère de la marionnette. Les humains disposent d'une large palette de gestes - nos nerfs et muscles modifient notre visage, notre peau change de couleur ou de température. Les marionnettes, elles, ne possèdent pas ces qualités, mais leur pouvoir réside ailleurs : dans la synthèse du geste. Ainsi, la synchronisation permet d'exprimer les nuances du personnage, du style d'ouverture de la bouche jusqu'aux possibilités gestuelles qui composent sa personnalité.

VENTRILOQUIE

Il existe un autre outil, rarement exploité par les marionnettistes, qui permet pourtant la dissociation et l'usage vocal dans la marionnette : la ventriloquie.

Elle relève souvent d'un apprentissage autodidacte, mais ses principes rejoignent inévitablement ceux des marionnettistes. L'une de ses techniques fondamentales consiste à parler bouche à peine ouverte - le travail se fait à l'intérieur de la bouche, c'est la langue qui articule les mots.⁷

CONCLUSION

En fin de compte, la DIS, ou double interprétation simultanée, représente un véritable défi d'acteur, qui ouvre de nombreuses pistes à explorer, pratiquer et structurer - tant sur les plans physique, visuel et vocal, que sur leur contribution au caractère du personnage, au déroulement de l'histoire, et même à la réception du public. Que cette contribution (et, mieux encore, le livre complet) soit un point de départ pour le marionnettiste créatif ou le spectateur curieux qui souhaite explorer les merveilles et la complexité du théâtre dédoublé et de son interprétation.

* Cet article reprend des extraits du livre *Proyecto Frankenstein* de Luciano Mansur, incluant le texte dramatique homonyme (adaptation pour marionnettes du roman *Frankenstein* de Mary W. Shelley) et l'étude intitulée *El Trabajo de Disociación de los Titiriteros en el Teatro Desdoblado: Problemas de la Doble Interpretación Simultánea* (Le travail de dissociation des marionnettistes dans le théâtre dédoublé : problèmes de la double interprétation simultanée). Avec le spectacle *Proyecto Frankenstein*, dirigé par Román Lamas et créé en avril 2022 à Buenos Aires, Argentine, ils font partie du travail final d'intégration pour le diplôme de Licenciatura en Artes Escénicas focalización Teatro de Títeres y Objetos de l'Universidad Nacional de San Martín.

** Nous remercions Susy López Pérez pour les traductions et la relecture de cet article dans le cadre de sa publication dans la revue de la Commission Publication et Écriture Contemporaine de l'UNIMA Internationale et sa sous-commission PPO (Puppetry Publications Online).



© Florencia Mansur

Références

- Mansur, Luciano (2024).** *Proyecto Frankenstein*. Colección Punto Clásico Hoy. Fundamental Ediciones : Buenos Aires.
- Paska, Roman (2000).** *Avant-propos. Alternatives Théâtrales. Le théâtre dédoublé*. Alternatives théâtrales et Institut International de la Marionnette. n°65-66 (novembre), p.4-5.
- Note de la rédaction : Partenaire - en français dans le texte original - désigne celui avec qui l'on travaille, joue, danse ou entretient une relation. Terme popularisé comme mode de fonctionnement au théâtre par des spécialistes européens du théâtre tels que Henryk Jurkowski et Michael Meschke vers la fin du 20^e siècle.
- Paska, Roman (1995).** *Pensée-marionnette, esprit marionnette un art d'assemblage*. Puck, la marionnette et les autres arts n° 8, Écritures - Dramaturgies, p.63-66.
- Kartun, Mauricio (2015).** *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires : Colihue.
- Claudel, Paul (2005).** *Lettre au professeur Miyajima, 17 novembre. Les Mains de la lumière. Didier Plassard (comp.) Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Charleville-Mézières : Éditions de l'Institut International de la Marionnette, p.80.
- Lembo, Miguel Ángel (2007).** *Ventriloquía y Humorismo : técnicas para el arte de hacer reír*. Buenos Aires : Láser Multimedia.

LE PROBLÈME DES BEAUX- FRÈRES VOLANTS

UN THÉÂTRE VISUEL ET DE
MARIONNETTES INNOVANT
AUX PAYS-BAS



De wereld van het poppenspel

n° 66 • édition d'hiver • 2021

Par Rieks Swarte

Le 10 septembre 2021, j'ai donné une conférence lors de l'ouverture du 6e Microfestival international à Dordrecht. Cet article est le texte (presque) littéral de ce discours.

C'était un cri du cœur et une ode à l'imagination depuis le théâtre de marionnettes de l'*Aardappelmarkt*.¹ C'était dans le journal et nous l'avons vu aux informations : trois super-riches se sont affrontés pour un voyage dans l'espace. Le

fait marquant pour les Pays-Bas est qu'un jeune Néerlandais de 18 ans a été autorisé à aller dans l'espace. Enfin, autorisé... Il a été dit que son père avait payé une somme inconnue pour cela. J'ai entendu dire quelque part que le montant était de trois millions d'euros. Apparemment, le voyage a duré onze heures et ils ont été en apesanteur pendant une minute. Tout le monde était euphorique, mais pourquoi ?

Pays-Bas

LE POUVOIR DU THÉÂTRE

Combien de millions d'euros (ou de dollars) ont dû coûter ces voyages dans l'espace pour les super cavaliers ? Que n'auriez-vous pas pu faire avec tout cet argent ? Je pense tout de suite : garder les pieds sur terre ou aller nager, faire l'expérience de l'apesanteur et c'est tout. Pour moi, cet argent aurait pu éradiquer la malaria en une seule fois, ou, plus concrètement, faire en sorte que les habitants de la planète qui n'en n'ont pas les moyens se fassent vacciner² en une seule fois, ce qui aurait permis d'enrayer définitivement la pandémie. Mais non, on applaudit les mauvais passe-temps alors que ce qui doit être fait reste à faire.

Il y a quelques années, j'ai dirigé deux acteurs qui faisaient « quelque chose » sur les voyages dans l'espace parce que c'était « leur truc ». Ils ont réalisé un spectacle visuel qui impliquait de voler et... l'apesanteur. Ils avaient imaginé toutes sortes de choses, mais cela n'a pas vraiment décollé. Dans l'un de mes spectacles, j'ai fait voler quelqu'un. Bien sûr, je ne le dirais pas à ces deux personnes, car elles ont dû le découvrir par elles-mêmes. Ils ont travaillé d'arrache-pied et, un jour, ils ont volé. La façon dont ils l'ont fait dépasse notre entendement, mais c'est arrivé.

Ce que Branson, Bezos et Whitesides ont mis des millions à faire, ils l'ont réussi dans cette salle de répétition. Ils ont découvert le « vol théâtral ». Si vous l'avez vu, vous y avez vraiment cru. C'est le pouvoir du théâtre : faire l'expérience de ce que l'on sait ne pas pouvoir être réel.

GRANM'MA

Ce que ces acteurs ont finalement réussi à faire est dix fois plus facile pour une marionnette. Dans son spectacle de théâtre de marionnettes *Granm'ma* Wensley Piqué joue le rôle de sa grand-mère qui attend un appel téléphonique de son petit-fils. Alors qu'elle est allongée dans son lit, elle s'élève soudain lentement au-dessus du lit. Rêve-t-elle qu'elle vole ? Ou s'agit-il de son esprit ? Piqué la remet prudemment dans son lit et retire ses mains avec précaution. Puis elle reste immobile. Et lentement, nous nous rendons compte qu'elle a dû nous quitter. Parce qu'elle peut voler, elle peut aussi rester couchée, bien plus morte qu'un acteur de théâtre ne pourrait le faire. Toutes sortes

de doutes surgissent dans notre esprit quant à ce que nous voyons réellement. Des suggestions, des questions ouvertes. Qu'est-ce qui est vrai ?

IMAGINEZ...

En tant que spectateur, le théâtre de marionnettes vous fait travailler dur. Vous devez faire en sorte que les choses mortes deviennent vivantes et réelles. C'est précisément ce qui rend cette forme de théâtre si particulière. Car les marionnettes peuvent faire bien plus que les acteurs (voler, par exemple). Tout est lié à la suggestion que quelque chose est vrai. Nous croyons en ce que nous voyons, tout en sachant que l'on se joue de nous et que nous rendons nous-mêmes la suggestion vraie pour un moment. Je pense que lorsque la Terre a été créée avec sa gravité, son créateur / inventeur / l'évolution a également inventé la capacité des humains à croire. Non pas comme un fait ou une vérité, mais comme un outil pour évoluer.

Supposons que vous soyez un scientifique et que vous soupçonniez que quelque chose est vrai, mais qu'on ne sait pas encore que c'est vrai. Vous vous appelez Albert Einstein et vous établissez une théorie de la relativité. Ce que vous avez découvert n'est qu'une possibilité dans votre tête. Mais est-ce vrai ? Einstein avait besoin de faire semblant, il avait besoin de cette croyance comme d'un outil jusqu'à ce qu'il puisse prouver sa théorie. Il supposait que son idée était vraie et pouvait donc poursuivre sa recherche de preuves pour rendre sa proposition vraie. La foi est très différente de ce que de nombreuses tribus voudraient nous faire croire, à savoir que la foi sacrée est vraie par définition, car elle n'est pas vraie. Parce qu'elle n'est pas vraie.

ATTENDEZ, RETOUR À LA CASE DÉPART...

Mon histoire devrait certainement porter sur les difficultés que rencontrent les nouveaux créateurs d'aujourd'hui pour se construire une vie dans les arts ? Que faire en tant que jeune créateur dans notre profession, avec votre abondance de talent et votre manque de tout ?

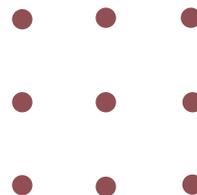
Comment élargir son horizon si l'on doit tout inventer dans sa propre bulle ?

Comment est-on censé recevoir des opportunités, apprendre à développer ses

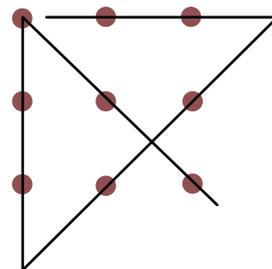
talents et découvrir à la fois ses faiblesses et ses forces ? S'il n'existe pas de formation pour les faiseurs de marionnettes et de théâtre imaginaire, qui vous apprendra comment fonctionne l'imagination, qu'est-ce qui est vrai ? Ou plutôt : le vrai. Et surtout, qui vous apprend à sortir des sentiers battus pour aller à l'essentiel de ce que vous voulez dire au monde ?

HORS DES SENTIERS BATTUS

À l'école primaire, un enseignant a décidé un jour de ne pas nous donner de devoirs, mais de nous envoyer un puzzle : vous dessinez trois fois trois points, ce qui vous donne un carré de neuf points avec un point au milieu. Essayez maintenant de tracer une ligne passant par tous les points en utilisant seulement quatre lignes droites reliées entre elles.



Le lendemain matin, le professeur a regardé les résultats. Aucun d'entre nous n'avait deviné l'énigme. Il a donc dessiné les neuf points au tableau, tracé une diagonale à travers le carré, à partir du coin, la ligne a continué vers la droite et ce qui s'est passé est un miracle : il a prolongé la ligne au-delà du carré pour pouvoir traverser les autres points également. En répétant ce tour une fois, il a atteint tous les points.



Bien sûr, nous avons protesté, mais le professeur avait raison. Après tout, il n'avait pas dit qu'il ne fallait pas dessiner en dehors des points, mais plutôt que l'intention était

précisément de dessiner en dehors des lignes pour parvenir à la solution. C'est ce qu'il voulait nous apprendre. C'est la meilleure leçon que j'ai apprise : « Pensez en dehors des lignes ». Au cours de votre formation professionnelle dans les arts, vous devez apprendre à penser en dehors des lignes pour réaliser une bonne œuvre d'art. Penser en dehors des lignes vous donne de l'imagination, de l'espace. Pour découvrir cet espace et cette imagination, les jeunes talents ont besoin de l'expérience d'artistes plus âgés.

MANQUE D'IMAGINATION : LE PROBLÈME DU BEAU-FRÈRE

Il y a longtemps, à l'occasion d'un spectacle de marionnettes³ au lendemain de Noël, une famille de boulangers de Haarlem, avec ses cinq filles, avait acheté les deuxième et troisième rangées. Ils étaient tous assis là : le père, la mère, les cinq filles, les cinq beaux-frères et un certain nombre d'enfants. Ce qui s'est passé est bizarre. Alors que toute la salle compatissait au sort des lapins, blaireaux, renards et souris, nous n'arrivions pas à convaincre les beaux-frères de se joindre à nous et de rire avec nous. Même lors de l'hilarante scène finale, où les acteurs déguisés en souris aidaient une maison de

poupée grandeur nature à partir en enfer, les beaux-frères ont été les seuls à ne pas en rire. Ils n'ont pas participé au jeu entre les acteurs et le public. Pour eux, ce n'était pas réel. Pour eux, il fallait que ce soit réel. C'étaient de ceux qui, comme des petits garçons pendant un spectacle, ne cessent de dire : « Je sais comment ils font ». Mais est-ce que c'est ça, le théâtre ? Non.

C'est pourquoi, depuis lors, le refus des hommes de se prêter au jeu de l'imagination est appelé le « problème du beau-frère ».

SOUS UN AUTRE ANGLE

Cela montre que l'imagination est une partie très importante de l'existence humaine et que le théâtre de marionnettes et d'imagination y excelle énormément et est donc d'une grande importance pour l'esprit humain. La science et l'art sont liés l'un à l'autre. Einstein jouait du violon et racontait sans cesse des blagues. Il a nourri l'imagination comme personne, réalisant que l'imagination est la capacité de prendre quelque chose comme une vérité provisoire.

C'est une excellente raison de chérir le théâtre de marionnettes, car dans aucun autre art il n'est possible de créer des possibilités que l'on pensait auparavant impossibles. Des possibilités qui pourraient, par exemple, vous conduire à une théorie de la relativité, ou vous permettre de voler. Il semble évident, n'est-ce pas, qu'il serait dans l'intérêt général de l'humanité d'honorer le théâtre de marionnettes et visuel autant que possible, avec un lieu qui lui soit directement associé, où l'on puisse également apprendre ce merveilleux métier — et que le théâtre de marionnettes et visuel, en tant que branche du théâtre, soit pris au sérieux, du moins par ceux qui dirigent le pays et prétendent agir dans l'intérêt du peuple.

Feike Boschna⁴ pensait que la meilleure façon d'apprendre le métier était la pratique. C'est en pensant à lui que Feikes Huis⁵ et moi-même avons élaboré le projet d'une grande production de théâtre de marionnettes, accompagnée d'un certain nombre de blocs d'enseignement, afin de nous immerger dans la profession. Quelque chose avec de jeunes talents et des créateurs expérimentés. Nous avons appelé cela une école de théâtre de marionnettes, mais notre demande de subvention gouvernementale a été rejetée : trop de demandes, trop peu de budget. En même temps, Feikes Huis risquait de perdre sa subvention structurelle. Heureusement, Feikes Huis a survécu.

Mais une fois de plus, notre profession n'a pas été prise au sérieux. Le théâtre de

marionnettes et le théâtre visuel ne sont pas des œuvres de charité ! C'est une profession !

Pendant ce temps, nous, les artisans du théâtre, sommes coincés avec cette réputation. Souvent perçus comme un hobby de gauche, prétendument dépendants des gouttes de subventions, les gardiens du capitalisme hystérique s'adonnent, eux, à leurs passe-temps dévoreurs d'argent, comme partir dans l'espace pour croire pendant une minute qu'ils volent vraiment. Je sais comment ils font. En débranchant l'imagination de tout le monde et en pensant que ce serait alors « réel ». Comment peut-on être un mauvais beau-frère ?

Je vous dis que la grand-mère de Wensley Piqué est la meilleure pilote du monde, suivie par les deux acteurs que j'ai dirigés il y a des années. Faire voler une vraie fusée n'a rien à voir avec cela.

METTEZ L'IMAGINATION EN MARCHÉ

Il est vrai que faire de l'art coûte de l'argent, mais les artistes donnent en retour beaucoup de belles choses, qui ne peuvent pas être monétisées ! Je dis qu'il faut décupler les subventions pour les arts parce qu'alors, nous pourrions faire notre travail correctement. Nous serons alors payés correctement. Nous pourrions alors à nouveau éduquer par le biais d'un institut de théâtre avec un département de théâtre de marionnettes, produire sérieusement, établir un réseau sérieux, construire un public sérieux, introduire le sujet du « théâtre » dans les écoles, élargir la profession, appliquer de nouvelles techniques, regarder au-delà des frontières, penser hors des sentiers battus, se professionnaliser, grandir et rendre le monde meilleur à nouveau. Je pense que nous avons été trop longtemps complaisants avec les administrateurs. Si, en tant qu'artistes et artisans, nous pensons immédiatement qu'une augmentation est impossible, nous faisons fausse route. Après tout, le théâtre est nécessaire ! Pas pour le profit, mais pour faire de belles choses. Pour voler de ses propres ailes !

Alors : adoptez l'absurde, ignorez la norme. Commencez à dessiner hors du cadre, neuf points et quatre lignes. Pourquoi ? Parce que vous devez le faire !

Références

- 1 Emplacement du QG du International Micro 2 Festival à Dordrecht, Pays-Bas.
- 2 Contre la COVID.
- 3 Appelé « Potters Beasts » (Bêtes de potier).
- 4 Marionnettiste et fabricant néerlandais (27 avril 1921 - 13 novembre 2014).
- 5 Société de production néerlandaise de théâtre visuel.

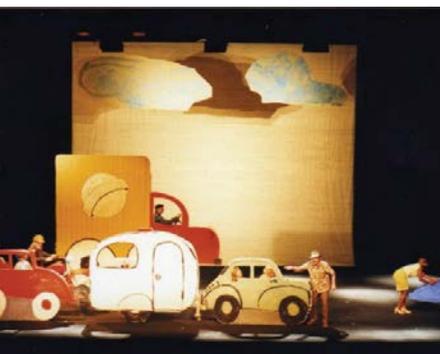
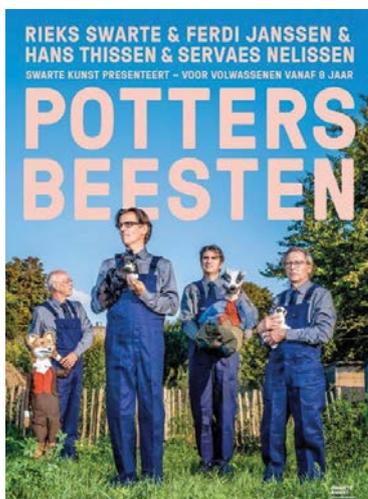


Image ci-dessus : Spectacle *Potters Beasts*.

Image ci-dessous : Spectacle *Doggy*.

L'ÂME HUMAINE À BRAS-LE-CORPS

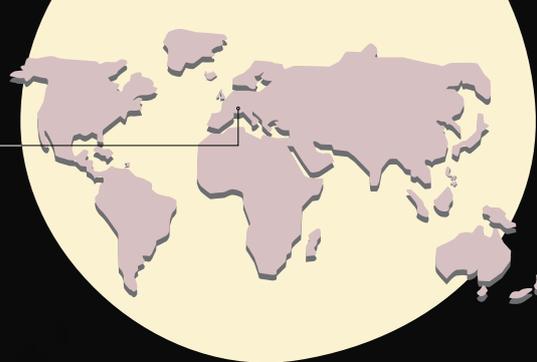


MAGMA - n°4 - 2024 

Avec Natacha Belova

Par Irène Le Corre

Les comédiennes Marta Pereira (à gauche) et
Tita Iacobelli (à droite) dans le spectacle Loco (2021).



La corporalité de la marionnette a toujours fasciné la costumière, constructrice de marionnettes et metteuse en scène Natacha Belova. Dans ce témoignage, elle relate, à l'exemple des nombreuses interactions entre corps humains et marionnettiques explorées au fil des ans, comment la marionnette permet d'exprimer notre intériorité...

Mon premier contact avec la marionnette remonte à l'année 2006 lorsque je travaillais comme costumière pour la Cie Point Zéro de Jean-Michel d'Hoop. Il souhaitait alors monter le texte *L'École des ventriloques*, d'Alejandro Jodorowsky, une pièce dans laquelle des marionnettes incarnent la partie sombre, refoulée, de l'âme humaine. Jean-Michel m'a confié, en plus de la création des costumes, celle des marionnettes. J'ai suivi une formation courte à l'ESNAM* à Charleville-Mézières... et ensuite nous sommes lancés ! Ni lui, ni moi, ni les comédien-nes n'avions d'expérience dans ce domaine. Nous avons cherché et expérimenté ensemble. C'était passionnant !

Pour *L'École des ventriloques*, qui a finalement vu le jour en 2008, notre intention n'était pas de créer un spectacle de marionnettes, mais une pièce où les comédien-nes trouvaient à travers la marionnette un moyen supplémentaire de s'exprimer, tout en utilisant au maximum leur corps et leur présence d'acteur-ice. La marionnette devenait alors un outil de travail pour créer des figures en expansion, un médium sculpté, dans le prolongement des comédien-nes. Dès le début, nous avons donc travaillé sur le concept de la marionnette « portée » à taille humaine, en jouant visuellement sur l'aspect monstrueux, grotesque, « plus grand que nature ».

Ce spectacle a ouvert la voie à une recherche plus poussée sur le jeu des corps. Au fil de nos créations suivantes (*Trois Vieilles*, *La Tempête*, *L'Histoire du Soldat*), l'objectif n'était plus seulement « d'augmenter » le corps humain, mais de créer un autre corps à part entière. Le-la comédien-ne manipulait cet autre corps, tout en incarnant son propre personnage. Marionnette et marionnettiste agissaient au même niveau, sur un même pied d'égalité, et non plus « au service » de l'un-e ou de l'autre. Ce qui nous intéressait, c'était de jouer avec l'idée du double que la marionnette représente et du trouble qui en découle. Entre marionnettiste et marionnette, qui manipule qui ? Qui est plus « vivant-e » ? Cette frontière ténue entre l'objet qui s'humanise et l'humain qui devient objet nous fascinait.

Après presque 15 années passées au sein de la Compagnie Point Zéro, j'ai souhaité explorer ces questionnements à travers mes propres mises en scène. Avec la comédienne et metteuse en scène Tita Iacobelli, nous avons créé

notre compagnie en 2015. Pour notre premier spectacle, *Tchaïka*, inspiré de *La Mouette* d'Anton Tchekhov, je me suis distancée de l'esthétique de l'étrange pour privilégier une approche plus réaliste. Ce « seule en scène » pour comédienne et marionnette portée raconte l'histoire d'une actrice en fin de carrière (Arkadina chez Tchekhov), littéralement animée par la jeune comédienne qu'elle a été. Il s'agit pour nous d'un être en dialogue avec lui-même. La présence de la marionnette et le jeu de Tita permettent de « donner à voir » ces deux voix dans un seul corps et le tiraillement intime, complexe et contradictoire d'un être aux prises avec l'âge.

Rendre visibles les troubles invisibles, qui sont pourtant bien réels et prennent beaucoup de place dans notre monde intérieur, est également l'objet de notre deuxième spectacle, *Loco*, adapté du *Journal d'un fou* de Nikolai Gogol. Pour raconter la perception de son corps d'un personnage considéré comme fou, nous faisons appel à deux comédiennes qui prêtent leurs membres au protagoniste, dont l'unique attribut purement marionnettique est la tête. Cela nous permet de littéralement lui faire « perdre la tête », mais aussi de jouer sur le morcellement du corps, l'éclatement de la personnalité et de montrer comment le protagoniste se ressent lui-même.

Par ce jeu des corps, nous aimons questionner notre subjectivité, le regard que nous portons sur nous-mêmes, les autres et le monde qui nous entoure... mais aussi l'image que les autres se font de nous et nous renvoient. Les pistes entre le réel et l'irréel, l'inerte et le vivant, le visible et l'invisible sont brouillées. Dans ce genre de théâtre, le regard, la perception et le ressenti des spectateur-rices sont constamment sollicités et font partie de l'équation.

Cela sera encore davantage le cas dans notre prochaine création, une adaptation d'*Alice à travers le miroir*, de Lewis Carroll, dans laquelle nous aimerions aller encore plus loin dans l'exploration du concept de « l'illusion du corps » déjà amorcée dans *Loco*. À travers la matière abstraite (tissus, ombres, miroirs, etc.) et sa façon d'être manipulée, nous voulons faire apparaître des corps, des monstres, des présences pour donner vie aux personnages qui peuplent l'imaginaire d'Alice. Au lieu de créer le trouble par la ressemblance de la marionnette avec le corps humain, je cherche désormais à créer le trouble à travers la suggestion d'une présence au-delà de la notion physique du corps.

MAGMA est le magazine du Théâtre de Marionnettes de Genève (Suisse).

*École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette.

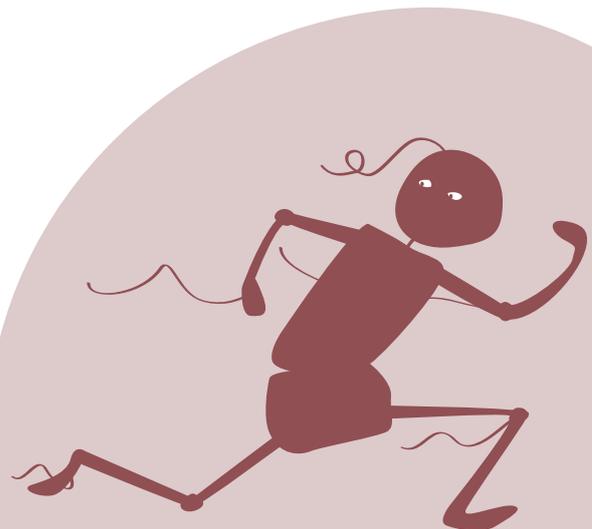
LA MARIIONNETTE, ENTRE PERSONNAGE ET ACTRICE DANS LE THÉÂTRE DE MARIIONNETTES

“...les événements sont liés au personnage et gravitent autour de lui, ce qui éclaire à son tour la nature dynamique complexe de la participation du personnage dans la transmission d'une narration dramatique, par l'expression de ses traits externes et internes, en lien avec son interaction continue avec d'autres éléments artistiques...”

- Zainab Abdul Amir Ahmed

Par Dr. Zainab Abdul Amir Ahmed

Présidente de l'UNIMA Iraq





Les spectacles de théâtre de marionnettes sont conçus avec un ensemble d'éléments artistiques essentiels qui se superposent harmonieusement pour transposer un texte théâtral à travers l'incarnation de la narration du spectacle, puisqu'ils constituent tout ce qui est visible et audible dans un spectacle théâtral. Le personnage est considéré comme l'un des éléments artistiques les plus importants de la narration dramatique, « car il est la présence tangible que voient les spectateurs et à travers laquelle ils suivent son comportement, ses émotions, ses passions et tous les sens que recèle le fait théâtral »¹ puisqu'il est l'élément central qui impulse et motive tous les autres éléments artistiques avec lesquels il interagit sur scène. « Le personnage s'inspire des événements qui se déroulent pour créer une ligne à travers le dialogue et les desseins en conflit »,² cela parce que les événements sont liés au personnage et gravitent autour de lui, ce qui éclaire à son tour la nature dynamique complexe de la participation du personnage dans la transmission d'une narration dramatique, par l'expression de ses traits externes et internes, en lien avec son interaction continue avec d'autres éléments artistiques comme l'éclairage, le costume, la scénographie, la musique, le chant et les effets sonores tout au long de la représentation théâtrale.

Ainsi, aborder le personnage dramatique nécessite de définir ses traits externes et internes; ces traits représentant les dimensions principales sur lesquelles se basent à la fois l'auteur et le metteur en scène pour représenter le personnage sur scène. Dans le théâtre de marionnettes, la marionnette incarne le personnage dramatique, et elle est créée selon les dimensions d'un personnage dramatique spécifique. Le personnage dramatique (la marionnette) est donc unique, à tel point que nous excluons les trois dimensions principales familières sur lesquelles s'appuient l'auteur et le metteur en scène pour créer le personnage, à savoir : la dimension physique/physiologique, la dimension sociale et la dimension psychologique. Ce sont des dimensions générales que partagent le personnage naturel et le personnage dramatique, et qui sont même plus proches du personnage naturel dans la réalité, ce qui les rend inadaptées au personnage dramatique dans le théâtre de marionnettes. Le personnage (la marionnette) se caractérise par la simplicité et l'absence d'exagération pour mettre en valeur ses dimensions. Le personnage (la marionnette) se limite à définir ses grandes lignes, ses traits distinctifs étant accentués sous forme de caricature, sans entrer dans les complexités que ces dimensions abordent.

C'est pourquoi, dans cet article, nous proposons une nouvelle classification des dimensions du personnage dramatique dans le théâtre de marionnettes, comprenant deux dimensions fondamentales qui définissent ses traits extérieurs et intérieurs afin de garantir que chaque personnage se révèle sous une image différenciée des autres personnages, à savoir :

- **La dimension physique du personnage :** elle concerne les caractéristiques apparentes (visibles) du personnage, c'est-à-dire les traits liés à l'apparence du personnage, tels que : le genre (type) du personnage, l'âge, les traits, les vêtements, la coiffure et autres éléments associés à la dimension naturelle et sociale du personnage théâtral.

- **La dimension intellectuelle (morale) du personnage :** elle concerne les caractéristiques cachées (invisibles) du personnage, c'est-à-dire celles liées au comportement et aux paroles du personnage. Aristote distinguait l'action du personnage de ses caractéristiques et leur lien, mais donnait la priorité à l'action du personnage, qui est une imitation de l'action humaine, et considérait que l'identification des traits du personnage se fait par ses actions dans les situations dramatiques conflictuelles de la pièce. Parmi ces actions figurent : les mouvements du personnage et actions associées, incluant sa manière de marcher, ses gestes, ses réactions involontaires, le ton et l'intensité de sa voix, sa façon de parler, sa profession et ses loisirs. Tous ces comportements contribuent à révéler les aspects intellectuels (invisibles) du personnage, tels que ses désirs, motivations et simples normes morales et sociales que le spectateur peut facilement percevoir et distinguer dans les événements de la représentation théâtrale.

En tenant compte de ce qui précède, le personnage dramatique (marionnette) dans le théâtre de marionnettes destiné aux enfants doit présenter les caractéristiques suivantes :

1. Le personnage est clair, proche de la réalité et de l'environnement de l'enfant, simple, facile à reconnaître par sa forme, son comportement et ses dialogues, en prenant soin de dessiner son apparence externe et en harmonisant cette apparence avec son comportement interne, afin que l'enfant puisse le percevoir aisément et comprendre les objectifs et les thèmes du spectacle.
2. Il est doté d'un sens de l'humour simple, car il réjouit le cœur de l'enfant et suscite chez lui émotion, suspense et plaisir.
3. Il est persuasif et possède une forte présence artistique, jouant un rôle spécifique dans le déroulement des événements sans être envahissant, de sorte que l'enfant puisse s'identifier à lui, ressentir ses sentiments et réagir à ses situations conflictuelles dans le spectacle.
4. Il est stéréotypé (typique) dans son comportement, c'est-à-dire représentatif d'un type plutôt qu'individuel dans sa représentation.
5. Son caractère imaginaire ne doit pas être poussé au point d'être difficile à croire, comprendre, reconnaître ou intégrer.
6. Le nombre de personnages doit être conséquent, chaque personnage devant avoir une caractéristique qui le distingue des autres, en veillant à choisir

ses noms, caractéristiques et autres traits selon ses dimensions physiques et intellectuelles, afin que l'enfant spectateur puisse les connaître et les différencier facilement.

Le personnage dramatique (marionnette) dans le théâtre de marionnettes se décline en plusieurs types, selon plusieurs classifications, dont les plus importantes sont :

Première classification : Types de personnages selon l'étendue et l'ampleur de leur action dramatique :

1. Le héros
2. Le personnage principal
3. Le personnage secondaire

Deuxième classification : Types de personnages selon leur tendance morale et comportementale :

1. Le personnage bon
2. Le personnage mauvais
3. Le personnage changeant

Troisième classification : Types de personnages selon leur nature dramatique :

1. Le personnage humain
2. Le personnage animal
3. Le personnage végétal
4. Le personnage inanimé
5. Le personnage fantastique

Le processus d'incarnation des différents types de personnages dans le théâtre de marionnettes est dans la plupart des cas réservé à la marionnette, mais certains spectacles mettent en scène la participation également de l'acteur humain avec les marionnettes. La possibilité pour l'acteur de participer avec la marionnette à un spectacle est une voie soutenue par de nombreux spécialistes du théâtre de marionnettes dans le monde, à condition que le metteur en scène prenne en compte que la participation de l'acteur avec la marionnette vise à mettre en valeur son rôle, sa position et son importance pour le public, tandis que d'autres estiment qu'il faut être conscient de l'importance de cette méthode (la participation de l'acteur avec la marionnette), car elle accroît la profondeur intellectuelle du spectacle et le rend plus captivant et influent.

Ainsi, le metteur en scène comme l'auteur doivent être conscients que la marionnette sur scène diffère dans sa forme et ses capacités expressives de l'acteur humain, car elle ne peut pas se mouvoir et s'exprimer comme l'acteur, ses mouvements très limités l'empêchant de représenter fidèlement un être vivant. D'autre part, l'acteur ne possède pas certaines capacités imaginaires que la marionnette peut réaliser, telles que voler, apparaître ou disparaître. Fait surprenant, en s'éloignant davantage de l'imitation des mouvements d'un acteur vivant, la marionnette nous plonge encore plus dans le monde imaginaire. Par nature, le théâtre de marionnettes est un monde de larges horizons de liberté dans le domaine de la créativité artistique, sans équivalent dans le théâtre d'humains.

Les marionnettes réalisent des performances que les acteurs humains ne peuvent accomplir sur scène.

La relation entre la marionnette et l'acteur dans un spectacle conjoint doit prendre en compte la nature du spectacle et les besoins de chaque rôle, sans que cela ne devienne un débat ou une compétition où l'un l'emporte sur l'autre en terme d'interprétation. La marionnette, au minimum, « ne représente pas le personnage qu'elle supplante, mais est le personnage lui-même ».³

Par conséquent, pour réaliser l'action dramatique qui lui est assignée, la marionnette a besoin d'un autre médiateur, représenté par le marionnettiste (acteur). La marionnette dépend du marionnettiste : de son engagement dans la narration du spectacle et, de plus, de ses capacités vocales et physiques, qui déterminent la compétence avec laquelle le marionnettiste peut donner vie à la marionnette, afin qu'elle produise l'effet désiré chez l'enfant. Quant à l'acteur, il n'a pas besoin d'un autre médiateur pour jouer son rôle sur scène, il exprime directement le rôle du personnage qui lui est assigné. Ainsi, l'interprétation du rôle du personnage par la marionnette nécessite deux médiateurs (la marionnette et l'acteur), tandis que l'interprétation du rôle du personnage par l'acteur humain n'en nécessite qu'un seul, à savoir l'acteur lui-même. Cela peut être illustré par le schéma suivant :

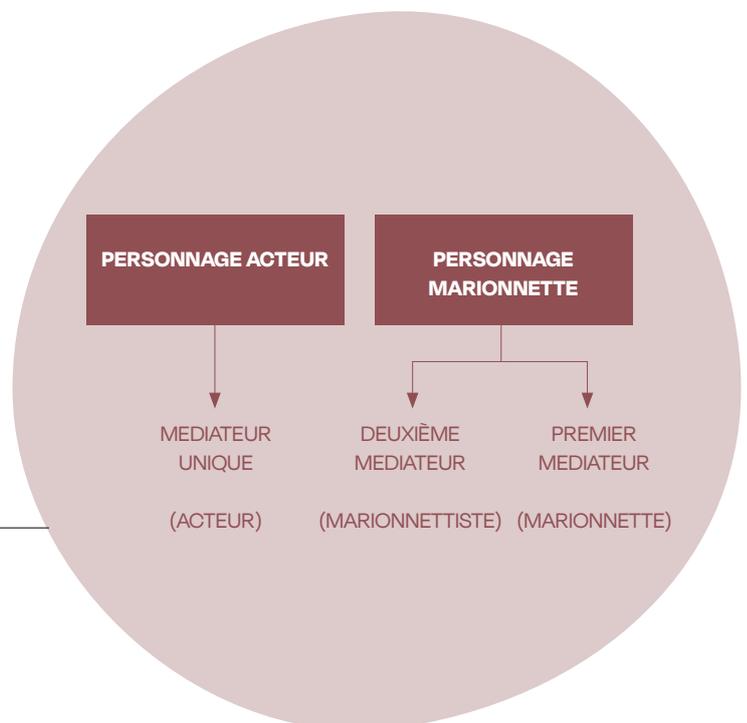


Schéma montrant la relation entre la marionnette et l'acteur.

“ La prestation d'acteur dans le théâtre de marionnettes se limite-t-elle aux spectacles où l'acteur participe avec les marionnettes ? Ou existe-t-il un autre type d'acteur ? ”

- Zainab Abdul Amir Ahmed

Il existe également un débat concernant la prestation dans le théâtre de marionnettes entre ceux qui la considèrent comme de l'animation et ceux qui la considèrent comme du jeu. Y a-t-il quelqu'un qui s'oppose ou contredit l'idée de qualifier ce que l'on appelle communément un « marionnettiste » comme un acteur ? La prestation d'acteur dans le théâtre de marionnettes se limite-t-elle aux spectacles où l'acteur participe avec les marionnettes ? Ou existe-t-il un autre type d'acteur ? De nombreuses questions qui attendent des réponses, et ces réponses nécessitent des preuves pour ne pas sous-estimer ce type de théâtre. C'est du théâtre, et le théâtre est un art fondamentalement basé sur l'art du jeu. Sur scène, l'acteur se concentre sur ce qui se déroule au plateau. Ce n'est pas le travail de l'auteur ou du metteur en scène, cela dépend de l'interprétation de l'acteur, unique élément face au public pendant toute la durée du spectacle... Oui, l'acteur est le maître du spectacle, et son jeu dans le théâtre de marionnettes requiert une spécificité qui le distingue du concept traditionnel d'acteur dans d'autres formes de théâtre.

Les représentations modernes de marionnettes insistent sur la présence de l'acteur devant le public avec la marionnette à travers laquelle il joue. Cela confirme l'importance et la spécificité du rôle qu'il interprète. C'est lui qui exprime ses propres outils internes et externes par le biais de la marionnette pour les transmettre au public. En réalité, c'est lui qui incarne la marionnette (comme personnage) pour lui donner vie et la rendre convaincante sur scène ! Oui, la marionnette est créée comme un personnage et rien d'autre, et c'est l'acteur lui-même qui l'humanise et lui insuffle la vie pour représenter l'action théâtrale, à travers son imagination, sa mémoire, sa concentration et sa réflexion s'appuyant sur l'aspect intellectuel de ses propres supports, ainsi que par ses sentiments, ses émotions, ses passions et son énergie spirituelle puisant dans la part émotionnelle de ses supports internes.

Ces deux aspects sont liés à ce que l'on appelle la mémoire émotionnelle, en plus de ses supports externes que sont sa voix et son corps, en totalité ou pour partie. Alors, comment l'acteur peut-il utiliser efficacement

tous ses outils à travers la marionnette ? Ce n'est pas une tâche facile, et on ne peut pas simplement l'appeler « marionnettiste » comme c'est couramment le cas. En effet, le mouvement est un processus purement physique qui tend vers un concept mécanique dépourvu de sentiments et d'émotions, c'est-à-dire dénué d'aspect émotionnel et, en définitive, éloigné du sens et de la finalité de l'art.

L'acteur qui interprète le rôle de la marionnette doit suivre des exercices intensifs pour acquérir une flexibilité physique, pour que son corps soit capable de s'exprimer et de tenir le rythme. Du côté de la voix, elle doit être expressive, profonde, forte, d'une grande portée, capable d'imiter d'autres sons, comme ceux des animaux, entre autres, et sa voix doit aussi être variée. Toutes ces compétences doivent être disponibles chez celui qui joue à travers la marionnette pour que nous puissions l'appeler acteur et non simplement marionnettiste.

La marionnette théâtrale n'a pas de limites dans ses énergies expressives ni dans ses processus créatifs, et celui qui la manipule doit être à la hauteur, comprenant son potentiel et ses dimensions en tant que personnage, conscient des espaces de son fonctionnement esthétique, sinon ce serait comme faire bouger de droite à gauche un morceau de tissu, de bois ou de liège, etc. L'interprète dans le théâtre de marionnettes est un acteur et il possède les capacités motrices, émotionnelles et vocales de l'acteur.

Par conséquent, à travers cet article humble et sincère, je lance un appel au changement, pour redonner aux choses leur vrai nom et le rôle qu'elles jouent ; car le jeu de l'acteur à travers la marionnette repose sur des bases et des règles qui en font un art lié à la pensée et à l'objectif que l'on cherche à exprimer sur scène, dans un cadre plaisant, esthétique et artistique. Le jeu de l'acteur est considéré comme un élément fondamental dans sa création, et non comme de simples mouvements ou gestes destinés à divertir le public ou à le faire rire sans intention ni sens.

Références

1 **Abdul Fattah Abu Maal. In children's theatre** 1^{ère} éd., Dar Al-Shorouk pour l'édition et la distribution, Amman, Jordanie, 1984.

2 **Al-Sailhi, Fouad et Hussein Ali Harif. The science of drama and the art of its writing**, 1^{ère} éd., Maison universitaire d'impression et d'édition, Bagdad, 2002.

3 **Bojokkoulia. Bojokkoulia. The art of puppets and their animation**, Traduit par : Najat Qassab Hassan, révisé par : Julian Markovina, Presse du Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale, Damas, 1963.

DES MOMENTS QUI FONT RÉFLÉCHIR

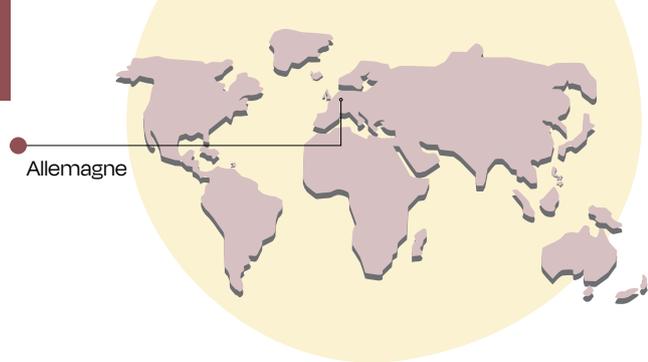
Das andere Theater • n° 88 • 2015 

Par Silke Technau



© Silke Technau, Maschen 1688





C'est le moment entre l'inspiration et l'expiration, entre la montée et la descente d'une balançoire, d'un mouvement de pendule.

C'est le moment qui donne à un geste sa signification irrévocable et sa force intérieure perceptible, le moment qui donne à un regard sa cible, ou à une histoire son rebondissement - ou même qui signifie sa fin.

Pour moi, il y a des moments de théâtre particuliers qui ne peuvent être vus qu'avec des marionnettes, uniquement dans un théâtre de marionnettes. Huit exemples allemands.

SCÈNE VIDE ?

Faust par Walter Büttner, marionnettiste de la Heide.

Imaginez : les années 1980, une cabine de théâtre - dehors - le soir, les fans de Walter Büttner (marionnettiste forain 1907-1990) se rassemblent ; car on joue *Faust* et Büttner a plus de 80 ans.

Walter Büttner a accompagné l'histoire mouvementée du XX^e siècle avec ses marionnettes. Outre ses lourdes têtes traditionnelles en bois, il a également fait sculpter des têtes modernes plus légères, par exemple Mephisto et Faust par Fritz Herbert Bross (1910-1976), l'un des plus célèbres sculpteurs de marionnettes allemands de son époque et professeur d'Albrecht Roser. L'intensité de l'interprétation rythmée et puissante de Walter Büttner est extrêmement appréciée dans les milieux professionnels. Le rythme vital et les gestes joyeux, la force anthropologique théâtrale du spectacle de marionnettes forain. Le traditionnel spectacle européen de marionnettes à gaine est aujourd'hui décrit et documenté par des enregistrements vidéo, il peut être enseigné et retrouve peu à peu sa place dans le paysage théâtral.

La pièce de *Faust* est en cours. Méphisto veut attirer Faust à Parme, mais il a encore besoin de sa signature en lettres de sang

sur le contrat d'âme. Faust hésite, tergiverse et se montre très méfiant. Mais Méphisto le persuade doucement, avec insistance, en le suppliant, en chuchotant. Finalement, il conduit l'homme hésitant en accélérant en cercle, la voix de Méphisto atteignant un crescendo avec les deux mots « Dis Parme... dis Parme ! » répétés encore et encore d'une manière implorante.

En tant que spectateur, vous êtes assis là et vous vous dites : « Non, non, Méphisto ne peut pas réussir ! Mais le Faust procrastinateur est trop faible. Le joueur tourne en rond de plus en plus vite, pressant « Dis Parme ! ». Faust ne peut plus s'échapper. Méphisto le tient presque. Walter Büttner tire alors les deux personnages vers le bas d'un coup de balancier, étire sa colonne vertébrale et son larynx en même temps et pousse son dernier cri : « Dis Paaaaarme ! »

La scène est vide ! Le temps de quelques respirations, elle est simplement vide !

À ce moment-là, la pièce s'interrompt et le public comprend seul que le pacte sanglant a été conclu - il ne le voit pas, il le sent - comme par magie. Lorsque Walter Büttner redescend le rythme de sa respiration et qu'il repousse très lentement les deux personnages vers le haut, les laissant revenir, tout le monde sait que c'est arrivé, que le drame suit son cours de manière irrévocable.

J'aime les marionnettes à gaine traditionnelles, j'aime la danse, les gestes rythmés et puissants, j'aime ce langage visuel qui interpelle le public. Le moment où le public doit supporter la scène vide et poursuivre l'histoire par lui-même (et donc prendre ses propres responsabilités) est aussi un moment dramaturgique où il faut faire une pause pour réfléchir - sans retour en arrière.

Le metteur en scène Lambert Blum a intégré un moment de ce type dans la création de l'opéra *Rigoletto* avec des marionnettes sur table. Lorsque Rigoletto découvre que sa fille Gilda a été enlevée, il n'y a rien à ajouter à la musique de Verdi : Rigoletto est assommé de souffrance et de rage et est tombé de la scène

(dans sa maison), la scène est vide ; le public est laissé seul avec la musique magnifique et les émotions. Ce n'est que dans le silence qui suit que Rigoletto s'effondre devant sa maison, et que le meurtrier Sparafucile peut maintenant venir...

JEUNE AMOUR

Der Schimmelreiter (Le cavalier au cheval blanc) d'après la nouvelle de Theodor Storm, KOBALT Figurentheater Lübeck.

Hauke Haien veut faire son projet de nouvelle digue dans un environnement superstitieux. Mais la grande tempête de 1756 arrive et fait des victimes. Theodor Storm mêle de façon poétique une histoire de fantômes à la forme du roman réaliste.

L'ingéniosité humaine de Hauke et l'impénétrabilité des événements naturels s'affrontent avec intensité. Theodor Storm ne tranche pas la question, il laisse le lecteur songeur : comment mettre en scène la force de la nature du nord de l'Allemagne, comment transmettre l'atmosphère complexe de la prose ? Les projections s'offrent comme une possibilité : Les saisons peuvent se fondre les unes dans les autres, les vastes étendues d'un paysage hivernal du nord de l'Allemagne peuvent être saisies, la force de la mer agitée, la rupture catastrophique de la digue, avec l'eau qui déferle sur les gens, les hommes et les femmes.

Les surfaces de projection sont un grand tissu blanc diagonal et un rideau à franges étroit et agité, sur lesquels apparaissent les forces réelles de la nature : le changement des saisons, la mer et le passage du temps à l'image de la couronne du vieil Yggdrasil. Dans la mythologie nordique, le grand arbre-monde Yggdrasil est le frêne, qui porte le monde entier ; Theodor Storm parle toujours de cet arbre lorsque des choses archaïques sont répétées : les saisons, l'amour, les jeux d'enfants.

Elke est assise sur les genoux de l'artiste et tricote - une cigogne blanche est représentée sur son tricot. En Allemagne, selon la légende,

la cigogne met au monde des bébés - le clin d'œil complice de Theodor Storm à travers cette image est clairement perceptible. Elke est assise dans la projection de la couronne de frênes verdoyants, nous, les artistes, formons pour ainsi dire le tronc de l'arbre et l'arrière-plan des personnages. Ma voix - je parle pour les deux jeunes personnages - forme une colonne sonore semblable à un tronc d'arbre.

Hauke grimpe par la cime du frêne, passant sa silhouette par-dessus mon épaule. Un flirt s'ensuit, qui se termine par le saut d'Elke, qui perd son tricot et s'enfuit timidement. Hauke tente de mettre en mots son intense confusion (dans un poème de Theodor Storm) et découvre le tricot. Il le prend tendrement dans ses bras et s'arrête dans une position de rêve. La grande projection fait passer la couronne de frêne vert de l'été à la couronne d'hiver dénudée et recouverte de neige, Hauke ne bouge pas et rêve.

Pour le spectateur, tout le paysage change, pour moi, en tant qu'interprète, rien ne semble changer : les projections ne sont pas des reconstructions tridimensionnelles, elles se déroulent dans le silence - au mieux accompagnées par les sons de la nature. Je me trouve dans un changement de lumière conçu délibérément : le tricot est d'abord un gage d'amour, et pendant le changement de projection, dans le changement de saison, il devient une couverture, une protection réchauffante, une image des amants qui se rapprochent de plus en plus l'un de l'autre.

Le changement profond de cette atmosphère m'est toujours clairement communiqué en tant qu'interprète par la perception plus intuitive du public - les

spectateurs maintiennent toujours la tension « narrative » dans leur imagination. C'est ainsi qu'avec Hauke Haien, je trouve une pause de réflexion qui constitue l'un des fondements émotionnels de l'ensemble du récit théâtral.

ANIMATION ET MISE EN GARDE

Le Rossignol d'après le conte de H.C. Andersen, Théâtre Miamou, Berlin.

Un grand trône siège dans ce qui est à la fois une bibliothèque, un parc de château ou une salle. À gauche du trône, un bassin d'eau - un étang de château, à droite un arbre aux branches étroites qui semble enraciné dans des pierres : Mirjam Hesse, en tant que narratrice, fait passer le conte d'Andersen du rossignol entre ces deux pièces. Dans sa narration calme, elle fait confiance à la puissance de la langue de Hans Christian Andersen. Son visage concentré et sérieux, les scènes soigneusement construites à partir d'objets et son jeu précis avec des personnages surprenants fascinent le public.

C'est alors que le rossignol entre en jeu ! Vous auriez pu le voir depuis longtemps, il faisait partie de l'arbre élané depuis le début. Mais a-t-on fait attention à lui à l'entrée, pendant la musique d'ouverture, au début de l'histoire ? La narratrice porte l'index à la poitrine de l'oiseau. Elle parvient maintenant à soulever délicatement le rossignol de la branche, tout comme une personne attire un canari apprivoisé de son perchoir avec son index : la délicate sculpture, presque un mannequin d'artiste, est si soigneusement soulevée.

Même ce geste subtil se communique au spectateur comme un point d'attention

particulier. Comment animerait-elle maintenant l'oiseau, comment lui insufflerait-elle la vie ? Involontairement, on inspire avec précaution, comme si l'on ne voulait pas déranger l'oiseau, et on retient son souffle. Mirjam Hesse fait exactement la même chose, mais elle souffle ensuite légèrement sur l'oiseau délicat : Le rossignol se met à osciller doucement et, dans la salle, on a l'impression d'avoir insufflé la vie à la structure faite de fil de fer et de papier. L'expérience de ce moment subtil et intense nous transporte tout au long de l'histoire, qui porte sur le contraste entre la vivacité sensible et les automates ; cette expérience invite également que les spectateurs de tous âges à quitter le théâtre différemment de ce qu'ils étaient en arrivant.

MAINS

Toute l'énergie de nos spectacles est entre les mains des interprètes qui les animent ou les lâchent. Elle peut souvent être ressentie très clairement, qu'il s'agisse d'une tige, d'une marionnette de mains ou d'une croix de marionnette qui la fait naviguer :

Liebe und das ganze Theater (L'amour et tout le théâtre) de Kristiane Balsevicius, Kobalt Figurentheater Berlin.

Le principe de la mise en scène est simple et ingénieux : quelques accessoires et petites têtes créent constamment de nouveaux personnages à partir de mains, par ailleurs nues. Les têtes déterminent les mouvements des mains, qui sont toujours différents : des sociogrammes entiers peuvent être exprimés avec les mains nues : jeunesse, âge, inhibitions, peurs, tempéraments, joie du travail, etc. Un couple d'amoureux s'approche timidement l'un de l'autre et finit par s'étreindre : les deux paumes se blottissent doucement l'une contre l'autre, les doigts s'entrelacent lentement, les deux têtes se touchent - et l'interprète ne peut plus séparer ses mains. La symbiose qui s'est développée entre les deux personnages ne peut être dissoute si l'interprète respecte les deux personnages et leur histoire.

L'interprète est soudainement captivée par ses propres figures et s'arrête. Elle joue ensuite sa propre « confusion » et son « incompréhension » à l'égard des deux personnages en se détournant, nous privant de la vue de ces mains et mettant ainsi un terme irrévocable à la scène pour elle-même et pour nous.



©Enno Podehl

Die Nachtigall (Le Rossignol)
d'après H.C. Andersen.

Mise en scène : Enno Podehl.
Marionnettes, jeu : Mirjam Hesse.



Der Schimmelreiter (Le Cavalier au cheval blanc),
d'après Theodor Storm.

Mise en scène : Dietmar Staskowiak.

Marionnettes : Antje Hohmuth.

Jeu : Silke Technau, Stephan Schlafke, KOBALT

Figurentheater Lübeck.

Ligne 1 (Ligne 1) de Volker Ludwig, Kobalt
Figurentheater Lübeck.

Lumpi, droguée, qui ne dit pas un mot dans la pièce, trébuche à la station Schlesisches Tor. L'actrice Franziska Technau s'accroche au corps de la marionnette, la fait pivoter et la jette finalement sur le tube d'aluminium du métro. Lorsque la tête dure de Lumpi heurte le tube d'aluminium, le mouvement s'arrête et Franziska lâche la marionnette, effrayée. Lumpi reste coincée, la manipulatrice regarde ses mains avec perplexité pendant un moment avant que l'histoire ne se poursuive à la station Schlesisches Tor parmi les autres jeunes gens. Dans ce moment et dans ce geste, le suicide de Lumpi, qu'il n'est plus nécessaire de montrer, est annoncé.

CONSCIENCE DE SOI

Parfois, les marionnettes elles-mêmes s'arrêtent simplement un instant.

Klickerdiklack – Glück ist im sack

(Abracadabrac - Le bonheur est dans le sac),
Fabula Theater, Idstedt (vers 1975).

À l'époque où Peter Rödgers n'incarnait pas encore Samson dans *Sesamstraße* (la coproduction allemande de *Sesame Street*), et bien avant qu'il ne dirige le Centre d'éducation libre d'Idstedt/Schleswig Holstein et ne permette à toute une génération de marionnettistes ouest-allemands de se former et de travailler en réseau, nous soudant ainsi tous ensemble, il a présenté ce délicieux spectacle de Kasper (Kasper étant une marionnette à gaine traditionnelle allemande) à propos d'un sac dans lequel on supposait qu'il y avait un trésor, qui s'est avéré n'être qu'un simple ballon. Voici tous les personnages qui ont joué un rôle dans le spectacle : un Kasper qui ne comprend jamais rien et qui, par conséquent, demande et découvre toujours tout dans des conversations très élaborées avec les enfants ; un nain qui domine tout le monde, en a terriblement honte et se cache toujours dans son costume ; une sorcière dont la solitude est profondément gravée sur son visage mélancolique ; et aussi un dragon qui dévore toujours tout, comme les dragons doivent le faire s'ils prennent leurs bouches et leur rôle au sérieux. Lorsque tout est englouti, ou du moins le sauveur, l'histoire ne peut pas continuer, mais le dragon, qui sait qu'il ne peut pas sortir de sa peau de dévoreur, a heureusement une fermeture éclair sur le devant de son ventre, qu'il ouvre honteusement, mais volontairement, pour que l'histoire puisse continuer.

Cette histoire de Kasper s'arrêtait toujours lorsqu'un personnage acceptait ses défauts et les surmontait.

Ils ont tous parlé aux enfants le long du chemin - il ne s'agissait pas de cris indifférenciés de « oui », mais d'une assistance dramaturgique sérieuse. Cela a créé une structure relationnelle enchanteresse et compréhensive entre eux qui pouvait se passer du véritable trésor dans le sac. Le trésor s'est d'ailleurs avéré être une rumeur sous la forme d'un gros ballon vulnérable.

Le souvenir de ce spectacle de Kasper à la fin des années 70 m'a toujours réconcilié avec Kasper, que je considérais par ailleurs avec beaucoup de scepticisme.

Ein Schaf für's Leben (Un mouton pour la vie),
théâtre de marionnettes Ginggaanz, Meensen.

Le mouton a sauvé la vie du loup qui était presque mort de froid. En plein hiver, ils sont blottis l'un contre l'autre dans leur lit ; le mouton dort, mais pas le loup ! Une vision cauchemardesque l'empêche de dormir : son interprète affamé et vorace veut manger le mouton, délicieusement préparé avec un couteau et une fourchette - le loup doit se

défendre de toutes ses forces contre son propre interprète, bien qu'il se comporte « comme un loup ». Le loup se déchaîne et parvient finalement à faire en sorte que l'artiste rapace lâche le mouton, mais il se rend compte qu'il n'existe pas sans son artiste. Le loup désespéré en tire les conséquences, assume la responsabilité de son interprète inexcusable et quitte le mouton le cœur lourd.

Vollpfosten (Football Fou), flunker
productions, Wahlsdorf.

Une équipe de football composée de peluches et de poupées, une histoire de Coupe du monde pour enfants pleine de jeu et d'humour ; les deux personnages principaux, le garçon Mütze et la fille Molle, s'affrontent de manière ludique pour remporter la coupe de football, tout en restant unis jusqu'à la fin. Au milieu de l'histoire, un accident laisse le garçon avec une lésion cérébrale qui change tout. Ils sont tous les deux assis là, l'artiste et sa marionnette, et ils savent et sentent que le pacte pour raconter cette histoire représente un obstacle « injuste » qu'ils doivent tous les deux surmonter. Le jeu s'interrompt, il y a une hésitation, puis l'interprète demande presque à Mütze de continuer à jouer, et Mütze hoche la tête avec prudence et résignation à la fois. C'est peut-être un peu cool d'être la vedette d'une tragédie, mais seulement un peu, l'accident fait quand même mal. Comme deux vieux amis, ils se mettent d'accord pour passer à la scène suivante cette fois aussi.

Et il en va de même pour chaque représentation.

L'histoire aussi a ses règles.

La tension s'accroît considérablement, une césure énorme est mise en place : Quelle chose terrible va se produire ? Pourtant, Mütze et son interprète montrent en même temps que tout cela est « juste » un jeu - un jeu qui vous percuté aux tripes.

Quoi qu'il en soit, Mütze reste pour le public l'ami qu'il était auparavant. Ils comprennent son comportement « différent », « étrange » après cette pause et peuvent le soutenir.

Les relations fascinantes et complexes entre les trois personnes impliquées dans le théâtre de marionnettes, à savoir le spectateur, l'interprète et le personnage de théâtre, semblent apparaître avec une clarté cristalline dans les moments de pause.

PUBLICS DE MARIONNETTES

UN PUBLIC EN
CONSTRUCTION
PERMANENTE

Par Mónica Berman

Faculté de philosophie et de lettres /
Faculté des sciences sociales (UBA)
Institut de recherche en ethnomusicologie /
Direction générale de l'enseignement artistique /
Ministère de la Culture de la ville de Buenos Aires.





Les études liées aux publics / audiences / spectateurs des arts de la scène sont en plein essor.¹ En effet, elles sont légitimées, obtiennent des financements, donnent lieu à des conférences, des écrits, des discussions, des réflexions de toutes sortes ; les références à des stratégies vers les publics rapportent des points dans les critères d'évaluation. Le fait que l'on écrive peu, que l'on parle peu dans les rencontres et que l'on ne donne pas d'exemples de stratégies marionnettiques en relation avec les publics ne signifie en aucun cas que ceux qui pratiquent le métier de marionnettiste n'opèrent / ne réfléchissent / ne promeuvent pas de propositions sur la question des publics.

On pourrait dire qu'il n'est pas très important « d'oublier » ce qui est lié aux marionnettes / objets lorsque l'on réfléchit aux stratégies d'audience, mais je pense que cela a des conséquences concrètes. En effet, le pourcentage d'enfants qui ont assisté à un spectacle de marionnettes - par exemple lors de représentations scolaires - est très élevé, mais lorsque les études sur les publics regardent les premières représentations, ces spectacles de marionnettes à l'école ne sont pas retenus et donc pas pris en compte comme un début dans l'habitude d'être un spectateur d'arts scéniques. En d'autres termes, cette généalogie encore en formation reste peu valorisée concrètement. Mais en outre, il semble y avoir une distance par rapport à la marionnette pour adultes, presque comme si la reconnaissance superficielle de l'existence de la marionnette pour enfants bloquait la relation avec la marionnette pour adultes. Pourquoi est-ce que je dis cela ? Parce que l'assimilation de la marionnette à l'enfance, et même parfois à une vision infantilisante de la marionnette, inhibe la possibilité pour le public adulte et autonome de choisir le langage de la marionnette pour une expérience scénique. Cela présuppose que si c'est de la « marionnette », elle n'est pas destinée à l'attente des adultes. Il arrive même souvent que l'on précise qu'il ne s'agit pas d'une pièce destinée aux enfants et que les adultes ignorent cette suggestion, confrontant les petits à quelque chose qui ne les concerne en aucun cas.

À l'école, les spectacles de marionnettes bénéficient d'un public captif - du moins en termes de présence physique. Il n'est certes pas nécessaire de les faire venir mais il faut pour autant conquérir ces vrais spectateurs.

Avant d'entrer dans l'univers spécifique de la marionnette, et puisque la question qui

nous intéresse est celle du « rôle et du point de vue du spectateur », je souhaite pointer depuis ma position de sémiologue une série d'éléments : pour travailler sur le point de vue du spectateur, le vrai, c'est-à-dire le sujet empirique qui se trouve devant un spectacle de marionnettes, il est nécessaire d'effectuer un travail de terrain. Le travail de reconnaissance nécessite des entretiens, une interaction avec les spectateurs, le reste n'est que spéculation. Il en va de même pour ce qui est de leur « rôle » spécifique dans un spectacle donné.

Cependant, il existe bien sûr des outils d'analyse. À l'instar de ce qu'Umberto Eco propose à propos du lecteur modèle,³ on peut envisager un spectateur modèle. Dans un texte qui a maintenant quatorze ans, il affirmait :

« Chaque spectacle construit un spectateur. Un spectateur qui est implicite dans la pièce, qui n'est pas le spectateur "en chair et en os" qui assiste au théâtre, mais un spectateur présupposé. Ainsi, [...] en observant la mise en scène, on peut voir quelles sont les caractéristiques du spectateur que la mise en scène suppose [...] On pourrait dire que proposer une mise en scène induit d'appliquer une stratégie qui inclut les prévisions du mouvement de l'autre, on pourrait dire qu'il y a des mises en scène qui font appel aux compétences du spectateur modèle, et d'autres qui les construisent. En d'autres termes, certaines mises en scène "prévoient" un spectateur modèle, tandis que d'autres contribuent activement à le faire exister en mobilisant des ressources variées ».^A

Pour donner un exemple très simple, une production en espagnol s'adresse à un spectateur hispanophone ; si l'on fait référence à l'histoire d'un pays : le 9 juillet 1816, jour de l'indépendance de ce qui est aujourd'hui l'Argentine, est mentionné, cela présuppose cette connaissance. Il s'agit là d'un appel aux compétences du spectateur modèle. Il se peut que parmi les spectateurs empiriques, il y en ait qui ne parlent pas espagnol ou qui ne connaissent pas l'histoire argentine, bien sûr, mais ce n'est pas « prévu » par la mise en scène. Au contraire, certaines mises en scène renforcent les compétences : une marionnette représentant Zeus apparaît

et explique d'une certaine manière qu'il s'agit d'un dieu grec. Parmi les vrais spectateurs, il y a ceux qui le savent et ceux qui ne le savent pas. La mise en scène ne présuppose toutefois pas cette connaissance. Les exemples donnés ici sont très basiques.

Le pourcentage de propositions marionnettiques avec une empreinte didactique est important car si les écoles sont des lieux possibles de représentation, la prévision de tout ce qui peut et ne peut pas être dit et fait est alimentée par la perspective du regard de l'institution scolaire : Qui sera le spectateur modèle, le garçon, la fille ou les responsables de l'établissement ? La question se pose face aux lectures qui analysent le théâtre pour enfants : « Sous le prétexte du soin et de la protection, n'est-ce pas en réalité le contrôle qui opère avec le plus de force et de légitimité institutionnelle ? » se demande Cecilia Piccioni.^B

Le lien entre la marionnette et l'enfance frôle sans cesse la question du possible et de l'impossible. Mais c'est le langage lui-même, le marionnettiste, qui permet le coup, la violence, le saignement, la cruauté suprême, célébrée, désinhibée, applaudie, n'est-ce pas un lieu paradoxal dans lequel elle s'inscrit ? La marionnette est un objet de contrôle, de censure, mais en même temps, elle est pure possibilité matérielle expressive, sans limites. La tête d'une marionnette peut être démontée sur une place et dans une salle de spectacle. Il est rare de voir avec autant de clarté que ce n'est pas une question de langage, mais de public.⁴ Car le langage ouvre un grand nombre de possibilités que la mise en œuvre d'une proposition inhibe en fonction du public potentiel.

Pour en finir avec cette perspective qui restreint souvent les possibilités de lecture de l'enfance, citons Suzanne Lebeau : « Donner au spectateur le droit de résoudre la situation et d'en tirer lui-même une conclusion, ne serait-ce pas lui rendre sa souveraineté ? ».^C Le questionnement sur les façons dont le langage est doté de possibilités infinies ? Face à ce qui est finalement raconté, thématiqué, construit de façon perceptiblement limitée est une chose à laquelle il faut au moins réfléchir.



©Compañía al pie de la cama

Mais tout ne se résume pas à l'école et à ses variantes. La Compañía al pie de la cama⁵ (Compagnie au pied du lit) est un groupe qui fait de la marionnette dans les hôpitaux. Elle œuvre au sein de l'hôpital Dr. Juan P. Garrahan, un centre de santé pédiatrique d'excellence et de haute complexité, public et gratuit, situé au sud de la ville de Buenos Aires fondé en 1987. Lorsque la compagnie de marionnettes arrive, la première chose qu'elle fait est de demander aux enfants s'ils veulent voir le spectacle de marionnettes. Comme ils se trouvent dans un endroit où ils pourraient facilement devenir un « public captif », et qu'en raison des caractéristiques de leur séjour à l'hôpital, ils n'ont guère la possibilité de décider, il est extrêmement important de leur demander s'ils veulent voir la pièce ou non, car c'est l'occasion pour eux de l'exprimer. La Compañía al pie de la cama porte sur ses épaules ses spectacles et une immense résistance à la frustration pour pouvoir accomplir son travail. Ou est-il facile de se voir dire non ? (Je ne mentionne cela que parce que l'accent est mis sur le public, inutile de mentionner tout ce qu'implique le travail avec des enfants à l'hôpital).

Le nom de la compagnie, « Au pied du lit », résume à la fois son objectif et sa fonction, mais il inscrit également d'autres questions significatives : Que signifie être spectateur ou spectatrice depuis son lit, comment cela fonctionne-t-il du point de vue de l'expérience spectateur, de la construction esthétique de la proposition ? Elle doit être déployée dans un espace limité, c'est une œuvre qui semble être enfermée dans une pièce d'un espace public-institutionnel - tel qu'un hôpital pour enfants - dans lequel cette démarche est singulière, autant par la nature de l'intervention dans cet espace que par la conception de l'espace de réception du spectateur.

Au pied du lit, pour ce qui est des échelles, seules les marionnettes sont autorisées à entrer. Sans cette dimension - la référence est la taille - il serait impossible d'accéder aux patients singuliers qui, de par leur condition et leur circonstance, sont les destinataires d'une affectivité sous forme de marionnette.⁶

Pour terminer, je voudrais présenter une autre expérience qui n'est pas liée à l'enfance. Je reprendrai un travail que j'ai réalisé dans le cadre d'un bilan de recherches publié dans un livre sur les publics, appelé *Proyecto Pierre, creando el hábito de ir al teatro* (Projet Pierre, créer l'habitude d'aller au théâtre). Dans le cas présent, les objectifs étaient politico-partisans : il s'agissait de marionnettistes anarchistes dont l'histoire a été reconstituée par le grand chercheur Carlos Fos.

Fos ne s'est pas concentré sur les publics, mais je tiens à souligner quelque chose : dans de nombreux cas, les artistes ne se concentrent pas sur le public ou n'y pensent pas, pas plus que les personnes qui étudient différents phénomènes scéniques ; cependant, d'après leur description, la catégorie du public s'insinue sans qu'ils l'enregistrent en tant que telle. Il est assez fréquent que lorsqu'ils prennent la voix de certains protagonistes et la reproduisent, c'est là que le public apparaît.

Depuis le début de l'ère théâtrale, le public est pris comme un objet à convaincre de quelque chose. Cette volonté de convaincre va de « leur apprendre à respecter Dieu (quelle que soit sa forme) » à souligner l'importance « d'utiliser une brosse à dents ». Le public est considéré comme un « sujet à convaincre ». Les marionnettes connaissent bien cette fonction.⁷

Je reviens à Carlos Fos qui a traité, entre autres, du théâtre ouvrier et qui, dans ce cadre, a analysé le cas des marionnettistes anarchistes en Argentine. Il a utilisé des entretiens pour donner la parole à ceux qui avaient été marginalisés dans les histoires officielles (et nous pourrions presque dire deux fois : en tant qu'anarchistes et marionnettistes).

La recherche de Carlos Fos décrit leur travail, leur approche dramaturgique, leurs voyages. A partir de ces « anecdotes », il est possible de lire comment les interviewés concevaient leur public, bien que ni eux ni Fos ne l'aient mentionné directement. Depuis leurs espaces de représentation : ils surprenaient les passants sur les places, devant les usines, sur le bord de la route ou à la gare ; autrement dit, ils s'approchaient du public, ils allaient le chercher. Et bien sûr, ils n'apparaissaient pas dans les lieux dédiés à la représentation. Le fait qu'ils soient marionnettistes a évidemment facilité cette flexibilité en termes de lieux.

En ce qui concerne la dramaturgie, Fos recueille des témoignages dans lesquels ils affirment qu'ils ont eu recours à des textes connus, à des textes historiques, et que l'écriture était de l'ordre de l'urgence. C'est logique, si l'urgence prime, il n'y a pas de possibilité de construire une argumentation, il faut donc partir de ce qui est déjà connu, de ce qui est connu pour que la recherche de la conviction soit efficace. Comme le public de ces marionnettistes n'avait aucune pratique de spectateur et ne connaissait pas les conventions théâtrales (ce qui est confirmé par eux-mêmes et par Fos), ils travaillaient sur une dramaturgie s'appuyant sur des répétitions et des thèmes connus.

“ La marionnette est un objet de contrôle, de censure, mais en même temps, elle est pure possibilité matérielle expressive, sans limites. La tête d'une marionnette peut être démontée sur une place et dans une salle de spectacle. ”

- Mónica Berman

À partir de fragments d'interviews, de la perception du travail des marionnettistes eux-mêmes et des commentaires de Carlos Fos, on peut dégager une série de caractéristiques de leur production : le didactisme, l'adaptation à l'environnement dans chaque représentation, la présentation de pièces schématiques, le nomadisme créatif et la dramaturgie de l'urgence sans schémas préalables. Dans chacune de ces caractéristiques, il y a une conscience du public auquel ils s'adressaient.

Si l'on réfléchit à la force propagandiste du théâtre selon la conception des marionnettistes, c'est-à-dire avec cet objectif du théâtre : être une propagande politique, la conséquence est la reconnaissance du public. Si vous ne connaissez pas le public, vous ne pouvez pas l'atteindre. Il ne s'agit pas d'une simple expression de désir, ils avaient des stratégies pour atteindre leur objectif. Dans les entretiens, on trouve des ressources telles que : faire apparaître des personnages ou les remplacer en incluant des noms du lieu où ils se sont produits, incorporer des éléments de l'agenda du lieu où ils sont arrivés (ils se sont installés, ont pris connaissance de ce qui se passait dans la région et l'ont ajouté à la dramaturgie), ils avaient recours à l'improvisation en fonction du public qu'ils avaient en face d'eux. Fos note qu'il a vu certains textes raturés à plusieurs reprises, avec des ajouts et des modifications. Dans les interviews, il est également clair que le

public allait des travailleurs aux enfants. Les mentions de leurs réactions, de leurs visages, de leurs commentaires, en guise d'anecdotes, permettent cette reconstitution. Il est évident que la dramaturgie a été adaptée au lieu où ils se rendaient plutôt qu'imposée. Je ne voudrais pas omettre de mentionner qu'ils ont fait des spectacles de marionnettes et que les publics directs et privilégiés étaient des adultes et, fondamentalement, qu'ils ont apporté une contribution à « l'étude » des publics qu'ils n'ont pas systématisée mais qu'ils ont mise en pratique. Ils ne l'ont pas théorisé mais cela indique clairement qu'ils savaient comment tenter d'accéder à leurs publics. Cette « recherche » de la pratique était paradigmatique. Bien que la finalité de

ces propositions soit de convaincre, leurs apports ont largement dépassé cet objectif, car leur recherche de connaissance du territoire et de leurs spectateurs empiriques (non pas potentiels ou hypothétiques, mais bien réels — ceux à qui ils prêtaient l'oreille) nous laisse une série de ressources utiles et pertinentes.

Pour conclure cet article, on peut dire que le nombre de cas mentionnés est très faible, mais son objectif est d'alerter sur la nécessité de se concentrer sur cet axe. Les publics de marionnettes sont variés et nombreux et doivent être pris en compte dans les discussions sur l'analyse des publics car ils ont beaucoup à apporter.

Mónica Berman. Docteur en sciences sociales (UBA), maître en analyse du discours (UBA), licenciée et professeur d'enseignement secondaire et supérieur en littérature (UBA), adjointe en sémiotique de la médiatisation (communication UBA). Responsable du domaine de la communication et des arts du spectacle (Faculté des sciences sociales, UBA), elle a enseigné l'analyse des textes dramatiques et de spectacles, et l'histoire du théâtre (UNA, Université nationale des arts). Elle effectue des recherches à l'IIET (Institut de recherche en ethnomusicologie) et à la DGEART (Direction générale de l'éducation artistique, ministère de la culture, ville de Buenos Aires).

Elle se dédie à la recherche et à la critique de spectacles depuis 1991. Elle est l'auteur de *Teatro en el borde, La construcción de un género radiofónico: el radioteatro, Las resistencias del objeto: Máquina Hamlet y co autora de Pasado y presente de un mundo posible. Del teatro independiente al teatro comunitario (junto con Ana Duran y Sonia Jaroslavsky) et de Proyecto Pierre, Creando el hábito de ir al teatro (avec Fernanda Blanco et Ludmila Botta). Elle va publier prochainement Modos de habitar la ciudad de los títeres y los objetos.*

Références

1 Dans notre pays, certaines institutions telles que l'INT (Instituto Nacional de Teatro) apportent généralement des aides financières à la production de pièces de théâtre. Les éléments liés aux stratégies de gestion du public sont inclus dans l'évaluation de l'octroi ou non de ces aides.

2 En Argentine, le festival de San Martín de los Andes constitue une exception concrète à cette règle. Voir le bilan de recherche publié dans *Proyecto Pierre, creando el hábito de ir al teatro* mentionné dans la bibliographie.

3 Umberto Eco dans *Lector in fábula*, affirme qu'un texte est une chaîne d'artifices expressifs à la surface desquels se trouvent des espaces vides ou des interstices qui exigent ou ont besoin d'un lecteur modèle afin que, par son activité et ses mouvements coopératifs, ils puissent être complétés. Le lecteur modèle est une construction théorique, c'est le lecteur présumé par ce texte.

4 Il existe d'innombrables exemples de ce qui pourrait être fait avec des marionnettes/objets sans conséquences éthiques (en fait, les marionnettes sont brûlées) que le langage de la marionnette permet. Pourquoi certaines choses ne sont-elles pas faites ? Parce qu'elles prévoient un public potentiel d'enfants que l'on ne veut pas mettre mal à l'aise, ou parce que l'on ne veut pas mettre mal à l'aise les adultes responsables de ces enfants ?

5 Fiche technique. Jeu d'acteur et manipulation : Leonardo Volpedo, Javier Swedzky, Laura Cardoso et Florencia Sartelli (en Argentine), Sophie Matel et Charlotte Pruneau (en France). Textes : Javier Swedzky et Kossi Efovi. Direction : Nicolás Saelens et Javier Swedzky. Conception du retable et équipement technique : Hervé Recorbet. Construction du retable : Roberto Garita Oñandía. Construction des marionnettes et des décors : Alejandra Farley, Juan Benbassat, Alfredo Iriarte, Silvina Vega, Silvia Lenardón,

Guillermo Martínez, Leonardo Volpedo, Javier Swedzky et Laura Cardoso. Musique : Karine Dumont.

6 J'ai travaillé avec cette compagnie en regard du corpus de ma recherche. En Argentine, il y avait une autre compagnie de marionnettes qui travaillait dans les hôpitaux, Los titiribióticos. Je ne sais pas s'il existe d'autres compagnies de marionnettes dans mon pays, mais de même qu'il existe de nombreuses compagnies de clowns dans les hôpitaux, il ne serait pas étrange qu'il y en ait d'autres.

7 En Argentine, il est courant que les marionnettes soient les objets préférés pour tout type de sensibilisation : l'écologie de nos jours, l'importance de se laver les mains, la prévention dans le cadre de l'éducation à la sécurité routière. Dans les jardins d'enfants, les enseignants utilisent les marionnettes comme une ressource pour tout ce qui est imaginable. Et ce qui ne l'est pas.

Bibliographie

A Berman, Mónica « Modelo de espectador. Para recortar y armar ». *Funámbulos*. Avril 2010 <http://funambulosenotas.blogspot.com/2010/04/modelo-de-espectador.html>

B Piccioni, María Cecilia. *Teatros imposibles*. Thèse pour l'obtention de la licence en théâtre. Faculté des lettres et des sciences, Universidad Nacional del Litoral, 2024.

C Werder Avilés Mélanie. *Sobre Suzanne Lebeau, Escribir para el público joven*. Madrid, ASSITEJ, 2019.

Berman, Mónica ; Blanco, Fernanda ; Botta, Ludmila Proyecto Pierre, creando el hábito de ir al teatro. Buenos Aires : Editorial Escénicas-Sociales, 2024.

Berman, Mónica « Entre el espacio público y las escalas: un recorrido por el lenguaje de títeres/objetos » (2024). *Artilugio*, 10, 11-27.

<https://doi.org/10.55443/artilugio.n10.2024.45965>

Girotti, Bettina (ed.) Los titiriteros obreros : poesía militante sobre ruedas. Textos de Carlos Fos. Buenos Aires : Eudeba, 2016.

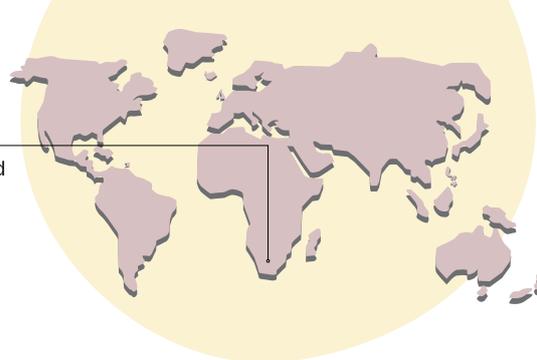
TOUTES LES COULEURS DE L'OBSCURITÉ

LA PRATIQUE ARTISTIQUE
COMME RÉVÉLATION DE
L'INFINI DANS LE FINI

Par Mongiwekhaya

Auteur et directeur artistique de la
Victoria Falls Theatre Company





PARTIE I : UNE FEMME AU COEUR BRISÉ CULTIVE SON JARDIN

« La grâce arrive après que la connaissance a traversé le monde de l'infini... dans cette structure qui n'a pas de conscience du tout - ou qui a une conscience infinie - c'est-à-dire dans la marionnette mécanique ou dans le Dieu »

- H. von Kleist (dramaturge, poète, romancier allemand) 1810

Il arrive quelque chose à la conscience lorsqu'elle pénètre dans l'inconnu.

Cela commence avec une FEMME qui vient chercher son petit ami à l'aéroport O.R. Tambo. Elle le surprend à la porte d'embarquement, tenant une pancarte à son nom.

Elle l'aide à porter ses bagages dans le Gautrain et, tandis qu'il s'enfonce dans les entrailles de la ville sur des rails métalliques qui crient doucement, elle parle de ce que Johannesburg ressent lorsqu'il n'est pas là. Épuisé par elle, le petit ami lui annonce qu'il ne rentrera pas à la maison avec elle.

Choquée, elle demande pourquoi et reçoit l'annonce publique de facebook que cette relation ne fonctionne pas :

« Nous ne sommes pas compatibles », murmure-t-il, « Nous ne l'avons jamais été, chérie ».

Il confie que le choix qu'elle a fait de quitter Le Cap et de vivre avec lui à Johannesburg, de l'aider à s'occuper de sa mère malade, de connaître intimement sa famille et ses amis et garder la sienne à distance, tout cela pour pouvoir être avec lui, représentait la lueur d'espoir dans chaque épreuve qu'elle a dû endurer. Il lui précise que ces choix ont été faits avec quelqu'un avec qui elle n'était apparemment pas compatible.

Il descend du train. Et elle ne le revoit plus jamais.

Personne ne remarque qu'elle prend le Gautrain depuis 12 jours, regardant les gens rentrer chez eux pour retrouver leurs proches, tous incapables de voir les racines qui poussent en elle, s'enfoncent dans le siège, l'empêchent de fuir ce moment.

Jusqu'au 13^e jour. Un enfant, en colère parce que sa mère a dit qu'elle ferait des betteraves pour le dîner, remarque les fleurs qui débordent de la cage thoracique de la femme. L'enfant montre les jolies fleurs.

La mère remarque que les fleurs sont couvertes de sang. Elle remarque les lianes qui sortent des yeux et des oreilles de la femme en cascade, qui s'enroulent sur les poteaux, qui poussent le long du sol, qui occupent les sièges des autres. La mère chuchote à l'enfant, un air de dégoût sur le visage :

« Une femme ne devrait pas cultiver son jardin en public de cette manière ».

La femme, en entendant cela, rit et leur demande : « Savez-vous ce qu'est la trahison ? »

« Savez-vous quel goût a la trahison ? »

« Oui », répond l'enfant, « ça a le goût de la betterave au dîner ».

Peut-être avez-vous ri à cet instant. Peut-être avez-vous fait une pause et vous êtes-vous trouvé dans un état de révélation. Cette histoire d'une femme qui cultive son jardin en public vous semble soudain personnelle, d'une manière que vous ne pouvez pas expliquer. Cette histoire, qui n'a aucun sens, implique d'une manière ou d'une autre un lien avec un état d'être dont vous avez fait l'expérience. Mais vous ne pouvez pas facilement expliquer pourquoi. C'est ce que j'ai cherché, en tant que marionnettiste professionnel, dans la pratique de l'art de la marionnette.

La marionnette a de nombreuses significations secondaires : la gardienne des traditions, le défi du pouvoir, le jouet de l'enfant et bien d'autres choses encore. Je ne parlerai pas de ces aspects car ils ont été explorés par d'autres. Je veux plutôt aller à l'essentiel.

La marionnette est une manipulation, une tentative alchimique de donner vie à l'immatériel. C'est l'objet inanimé à travers lequel une personne transfère volontairement sa chaleur vitale, le feu prométhéen de la création et de l'identité. Le marionnettiste meurt à chaque instant pour que la marionnette puisse vivre, respirer et bouger, incarnant le désincarné.

En échange de ce don de la vie, la marionnette nous offre un pouvoir chamanique : la capacité de voir ce qui s'est passé avant, ce qui pourrait se passer après, où je vais quand je rêve, qui je suis quand mon cœur est brisé. Nous sacrifions notre moi idéalisé pour trouver quelque chose dont l'existence ne peut être connue à l'avance. Il faut en faire l'expérience par le biais d'un sacrifice volontaire et actif qui se compte en moments.

Ce faisant, nous révélons une manière d'explorer le pluralisme de l'indicible en redécouvrant les réalités profondes de ce qui vaut la peine, de ce qui est précieux, vrai, voire beau. Tout cela se fait par la production d'images dans la simplicité. Non pas une image simple d'un monde d'une richesse inouïe, comme le chagrin est un jardin qui pousse à partir de notre cage thoracique. Le pluralisme de notre expérience est contenu dans la forme d'un jardin.

J'ai passé ma carrière à travailler sur la conception, c'est-à-dire à partir d'une question, de quelques matériaux de base et de la volonté de creuser en profondeur. Au moment où vous êtes profondément concentré sur la marionnette, sur le modèle

Faustus in Africa (Faust en Afrique) Handspring Puppet Company, Capetown Baxter Theater, 2025.

©Mongivekhaya



de mouvement, où votre souffle et l'inconnu se rejoignent, et où la marionnette dit quelque chose de terriblement, merveilleusement beau... vous êtes-vous déjà demandé : qui ou quoi est cette chose qui parle ?

PARTIE II : L'ÉTERNEL ET LE DEVENIR

« Tout doit avoir un commencement... et ce commencement doit être lié à quelque chose qui l'a précédé... L'invention, il faut l'admettre humblement, ne consiste pas à créer à partir du vide, mais à partir du chaos ; les matériaux doivent d'abord être fournis : elle peut donner une forme à des substances sombres et informes, mais elle ne peut pas faire naître la substance elle-même. »

- M. Shelley, Préface de Frankenstein

Vous avez peut-être remarqué la danse dangereuse que tente cet article : être pertinent dans un espace académique tout en suscitant des réactions émotionnelles, révélant le pouvoir chamanique en action. La philosophie s'est toujours intéressée à l'acte de penser, à la moitié de l'humain. L'art, quant à lui, s'intéresse toujours aux sentiments. « Chantez, ne criez pas » déclarait le romancier D.H. Lawrence, nous montrant l'échelle qui va de la violence à l'art, une échelle mue par une sensibilité à l'immatériel.

Tout ce qui est immatériel existe à l'intérieur. Et le voyage dans l'âme n'est pas toujours synonyme de guérison, mais il est toujours synonyme de découverte. L'histoire de vos ancêtres réside à l'intérieur, avec nos souvenirs, nos premières expériences sacrées, nos rêves inassouvis, tous nos secrets. Carl Jung l'a appelé notre héritage spirituel, cette obscurité inconsciente en chacun de nous, qui renferme l'immensité de toutes les possibilités humaines. Nous sommes des corps finis, mais les plus grands

penseurs de l'histoire affirment que l'infini existe en chacun de nous.

Pour accéder à cette profondeur, un artiste doit aller au-delà des réponses qui viennent de la société, abandonner notre sentiment de sécurité pour trouver des questions dangereuses.

Cela n'a rien d'inhabituel. Tous les humains entrent régulièrement dans l'obscurité, car la société n'est ouverte qu'entre le lever et le coucher du soleil, et la nuit, comme la scène vide, produit un sentiment de vertige, car ce qui est connu se dissout dans le chaotique. « S'il vous plaît, laissez votre sens du moi à la porte » dit la nuit « et souvenez-vous de ce que vous êtes ».

L'art n'est-il pas la pratique quotidienne de cet état ? Nous nous détachons de notre identité pour tenter d'acquérir une nouvelle perspective sur... quelque chose. Un objet intervient toujours pour créer cette séparation.

Tous les objets sont des marionnettes parce qu'ils sont sujets à la manipulation. L'étendue de cette manipulation varie ; à un niveau superficiel, les objets remplissent des fonctions quotidiennes. Cependant, plus un objet a une signification personnelle pour quelqu'un, plus la manipulation devient une substance sombre et informe.

Quel est le rôle de l'objet dans ce processus ? C'est ce que le philosophe Michel Foucault appelle l'éclair dans la nuit, une étincelle de lumière qui donne une intensité dense et noire à l'obscurité, qui l'éclaire de l'intérieur... mais qui doit à l'obscurité sa propre présence visuelle.

La nuit et l'étincelle se connaissent mieux en présence l'une de l'autre. Il en va de même pour l'objet et l'homme. L'éternel et le devenir.

PARTIE III : MYSTERIUM TREMENDUM ET FASCINANS

« Ce que Paul dit de Pierre en dit plus sur Paul que sur Pierre. »

- Baruch Spinoza

Nous pensons savoir pourquoi nous pensons ce que nous pensons. Cela est dû à la valeur que nous accordons aux réponses convenues de la société, qui l'emporte de loin sur la valeur des questions personnelles et dangereuses — celles-là mêmes qui, souvent, sont les meilleures parce qu'elles sont sans réponse.

Nous avons commencé par vouloir comprendre pourquoi notre cœur est brisé. Peut-être avec la croyance naïve que nous pouvons nous tenir près de Dieu et dire « J'AI le cœur brisé » et prétendre que cette déclaration a capturé l'ensemble de notre expérience. Mais contrairement à Dieu, qui est éternel, nous sommes limités et ce que nous sommes à un moment donné n'est pas ce que nous serons au moment suivant. Vous prenez donc un objet, par exemple une pipe à fumer, et vous le tripotez dans vos mains pendant un moment. Mais attendez un peu. Êtes-vous sûr qu'il s'agit bien d'une pipe ?

Le peintre mystique belge Magritte a un jour été accusé de révéler cette vérité à travers ses œuvres d'art trompeuses : ceci n'est pas une pipe. L'objet n'est rien, sauf si quelqu'un dit qu'il est quelque chose. Supprimons donc le mot « pipe » de l'objet et toutes ses règles d'engagement. Qu'est-ce que c'est ? C'est...

Sentez-vous la question vivante, l'état de devenir situé à la fin de la phrase ?

C'est...

Cet éclair d'inspiration que votre esprit a fait surgir a été instantanément refusé parce qu'il

« Une pipe est une pipe tant que quelqu'un le dit. Mais si, par des mains habiles et un cœur attentif, nous manipulons l'objet pour produire des actions individuelles qui forment un geste, qui imitent la respiration, qui semblent refléter des personnalités habituelles, drôles, charmantes, audacieuses, aimantes, des modèles de comportement que seuls les vivants peuvent adopter, nous arriverons à voir l'objet s'arrêter et penser. »

- Mongiwekhaya

©Mongiwekhaya



est protégé par des règles et des attentes, par le système moral externalisé auquel vous vous êtes enchaîné dans l'espoir de vous protéger contre la souffrance. C'est le chemin qui mène aux parties cachées de vous-même. Éclairée brièvement par deux mots :

Ceci est..

Deux mots qui nous orientent vers l'inconnu. Une pipe est une pipe tant que quelqu'un le dit. Mais si, par des mains habiles et un cœur attentif, nous manipulons l'objet pour produire des actions individuelles qui forment un geste, qui imitent la respiration, qui semblent refléter des personnalités habituelles, drôles, charmantes, audacieuses, aimantes, des modèles de comportement que seuls les vivants peuvent adopter, nous arriverons à voir l'objet s'arrêter et penser. Nous voyons le vide, nous pensons à des pensées que nous ne soupçonnions pas. Le « Je Suis » de Dieu s'exprime à travers le « Ceci est » de la matière.

En d'autres termes, qu'est-ce que le mouvement, si ce n'est le modelage de la matière ? Qu'est-ce que le mouvement, si ce n'est la mise en forme de l'immobilité ? Qu'est-ce que le son si ce n'est le contenant du silence ? Qu'est-ce que l'objet si ce n'est la révélation de l'âme humaine ? L'objet ne change pas, mais en s'engageant profondément et répétitivement avec lui, nous sommes révélés.

Le marionnettiste entre dans un état d'être et de non-être pour découvrir ce que signifie être humain. Il est difficile, voire angoissant, d'être marionnettiste. L'esprit doit se concentrer et le corps est mis à rude épreuve. Il faut se demander pourquoi souffrir autant juste pour faire respirer cet objet.

Il y a trois niveaux à maîtriser. Le premier est technique. Respirer comme la marionnette, marcher, parler, sauter, s'habiller, tous ces

détails banals que le metteur en scène veut voir faire par la marionnette. Que l'on travaille seul ou avec un partenaire, pour réussir ces tâches, il faut décomposer les actions en éléments et les répéter encore et encore, avant de les combiner finalement en une longue séquence soutenue.

La deuxième couche est mentale. Comme un être vivant, la marionnette doit manifester des désirs et des envies, avoir des relations, agir pour provoquer des changements et en subir les conséquences. Pour ce faire, le marionnettiste doit transcender les tâches banales qui lui ont été confiées et devenir la marionnette. Cela va au-delà de la technique. C'est l'être. Il faut entrer dans un état de fluidité :

« [...] les meilleurs moments de notre vie ne sont pas les moments de passivité, de réceptivité et de détente - bien que de telles expériences puissent également être agréables, si nous avons travaillé dur pour les atteindre. Les meilleurs moments surviennent généralement lorsque le corps ou l'esprit d'une personne est poussé à ses limites dans un effort volontaire pour accomplir quelque chose de difficile et de valable »

- Mihaly Csikszentmihalyi, Flow: The Psychology of Optimal Experience (Le flux: la psychologie de l'expérience optimale)

C'est une merveille de voir une marionnette penser, respirer et ressentir. Pourtant, le... quelque chose nous échappe. Certes, la répétition et le questionnement semblent d'abord concerner le marionnettiste qui travaille sur la marionnette. Mais si l'on continue à pousser, on finit par voir la marionnette travailler sur le marionnettiste. Nous entrons dans la troisième couche de la substance sombre sacrée, mieux décrite par Federico Garcia Lorca, poète et philosophe espagnol :

Ces sons sombres sont le mystère, les racines qui s'accrochent à la fange que nous connaissons tous, que nous ignorons tous, mais d'où provient la substance même de l'art. « Les sons noirs », dit l'homme du peuple espagnol, en accord avec Goethe qui, en parlant de Paganini, le violoniste du diable, a donné une définition des sons noirs : « Duende. La force mystérieuse que tout le monde ressent et qu'aucun philosophe n'a su expliquer ».

Dans toutes les musiques, danses, chants ou élégies arabes, l'arrivée des sons noirs est saluée par de vigoureux cris de « Allah ! Allah ! », si proche du « Oyé ! » de la corrida, et qui sait s'il ne s'agit pas de la même chose ? Et dans tout l'art qui contient le noir, il est suivi de cris de joie sincères ; des cris profonds, humains, tendres, de communication avec Dieu à travers les cinq sens, grâce aux sons noirs qui secouent la voix et le corps de l'interprète, une véritable évasion poétique de ce monde, aussi pure que celle obtenue par le poète le plus rare de cette époque ou de n'importe quelle autre.

- Federico Garcia Lorca, Jeu et théorie du duende

On le voit, à travers la souffrance de l'artiste, à travers la manipulation de l'objet, quand la somme des parties manifeste un tout indicible. Un mystère effrayant et fascinant au cœur même de tous les hommes. De l'obscurité nous sommes venus, à l'obscurité nous retournons. Tout ce que nous avons créé, tout ce que nous craignons et tout ce que nous désirons provient de cette vaste substance obscure : le « Je suis » révélé par le « Ceci est ». Si vous ne me croyez pas, posez-vous simplement l'une de ces questions : Qu'est-ce qui a précédé cela ? Qu'est-ce qui vient après ? Où vais-je quand je rêve ? Qui suis-je quand mon cœur est brisé ?



Faustus in Africa (Faust en Afrique) Handspring Puppet Company, Capetown Baxter Theater, 2025. Asanda Riliityana (actrice).

Mongiwekhaya est un auteur et metteur en scène originaire d'Afrique du Sud. Il est actuellement directeur artistique de la Victoria Falls Theatre Company au Zimbabwe. Passionné par les arts du spectacle, il parcourt le monde en tant qu'acteur et marionnettiste professionnel, partageant son art et sa créativité sur les scènes internationales. En plus de ses spectacles, Mongiwekhaya enseigne l'art dramatique en ligne, inspirant la prochaine génération d'artistes. Vous pouvez le retrouver sur Instagram à l'adresse @the_afromystic.

IL ÉTAIT UNE FOIS UN MAGAZINE QUI S'APPELAIT

« LA HOJA DEL TITIRITERO
INDEPENDIENTE »

La Hoja Titiritera 

n° 1 • May 2014

Par Alejandro Jara Villaseñor

Dans le monde de la marionnette, l'édition de revues consacrées exclusivement aux arts de la marionnette est très rare, d'autant plus lorsqu'elles sont publiées uniquement sur papier. L'effort nécessaire à leur publication était et est encore énorme : il faut concrétiser l'idée éditoriale, obtenir des articles, concevoir la revue, chercher des moyens économiques pour l'imprimer et ensuite la diffuser, tout cela demande un travail immense ; pourtant, il y a des gens courageux qui le font encore. L'avènement d'internet a permis de reprendre ce travail, désormais en ligne, ce qui facilite grandement la publication.

Aujourd'hui, nous allons faire un bref historique de l'une d'entre elles : *La Hoja del Titiritero independiente* (La feuille du marionnettiste indépendant).



PREMIÈRE ÉPOQUE (1977-1993)

En 1977, au siège de l'UMTAC (Unión Mexicana de Titiriteros, A.C.)¹, plusieurs marionnettistes, dont Roberto Lago Salcedo, se chargent d'éditer un bulletin sur la marionnette appelé DON FOLÍAS, qui durera quelques numéros. Fort de cette expérience et déjà indépendant, Lago décide de créer en 1979 LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE, dans la simplicité de son appartement de la rue Saltillo #74-8 à Mexico, accompagné de sa fille « Nena » et à l'aide d'une petite machine à écrire.

Qui aurait imaginé que sur cette table remplie de livres, de marionnettes et d'illusions naîtrait une tradition de communication marionnettique, une tradition qui restera présente pendant 47 ans au cours de 4 époques différentes.

LA HOJA..., était rédigé sur des feuilles de format lettre, pliées en deux la plupart du temps, et elle avait un contenu allant de 8 à 24 pages, à quelques exceptions près. Lago, toujours attentif au poids du document pour ne pas dépasser un certain tarif postal, n'utilisait pas d'enveloppe et collait les timbres au dos de la couverture, en écrivant à la main le nom et l'adresse des destinataires. De cette façon artisanale, la publication héroïque qui communiquait les bonnes nouvelles des arts de la marionnette dans le monde a été diffusée dans beaucoup de pays; évidemment peu d'exemplaires ont été distribués, car les contributions envoyées par les collègues à l'intérieur et à l'extérieur du Mexique n'étaient pas nombreuses.

Pour la couverture du numéro 12, célébrant le deuxième anniversaire officiel de la publication en 1981, le visionnaire Roberto Lago écrivait : « ...et nous ne doutons pas que dans un avenir pas trop lointain (cette Hoja) sera ou deviendra l'organe de la plus ample communication - communion - et la voix la plus écoutée des marionnettistes de tous les pays de notre Amérique... ».

Avec le soutien, dès le début, du maître Gilberto Ramírez Alvarado « Don Ferruco » et de quelques collaborateurs occasionnels, maître Lago, avec une discipline exemplaire, a édité et distribué jusqu'à peu de temps avant sa mort une cinquantaine de numéros qui, nous l'espérons, seront bientôt numérisés.

DEUXIÈME ÉPOQUE (2004-2015)

Il aura fallu onze ans et quelques initiatives infructueuses² pour que *La Hoja* entame une seconde étape. C'est la Commission pour l'Amérique Latine de l'UNIMA, avec Ana María Allendes (Chili) et Susanita Freire (Uruguay-Brésil) à sa tête, qui reprend l'aventure et publie constamment et en ligne *La Hoja del Titiritero*, sans le mot *independiente*.

Elles sont soutenues par Fabrice Guillot (France) en tant qu'éditeur, et l'expérience est rejointe par des collaborateurs qui permettent à la revue, d'abord appelée « Bulletin », de grandir. Les 25 pages du deuxième numéro passent à 137 pages dans l'une de ses dernières éditions. L'expérience dure 12 ans, de septembre 2004 à mai 2015, jusqu'à ce que la Commission termine son cycle, laissant Susanita et Ana María avec leur énorme contribution au mouvement de la marionnette latino-américaine.

Cette deuxième étape donne lieu à la publication de 32 numéros³ Ana María Allendes coordonne les numéros 1 à 12, et Susanita Freire les numéros 13 à 32; presque tous les articles sont publiés en espagnol et très peu en portugais.

Dès le premier numéro, sa devise est la suivante :

« Si nous semons, nous récoltons

Si nous marchons ensemble, nous traçons le chemin au fur et à mesure. »

et c'est ce qu'elles ont fait...

TROISIÈME ÉPOQUE (2017-2020)

Un an et demi plus tard, avec la création de la Commission Trois Amériques de l'UNIMA, la troisième étape de *La Hoja del Titiritero* commence sous la coordination de Manuel A. Morán (Puerto Rico - États-Unis) et Rubén Darío Salazar (Cuba), avec une nouvelle conception et un nouveau concept éditorial.

Ils publieront 12 numéros en ligne, de janvier 2017 à décembre 2020, avec différentes sections qui incluent une « sélection de nouvelles et de textes historiques, critiques et théoriques sur l'actualité des arts de la marionnette sur notre continent », ⁴ ainsi qu'un focus sur un pays du continent avec des articles sur le théâtre de marionnettes; la liste est longue : Nicaragua, République Dominicaine, Brésil, Canada, Costa Rica, Puerto Rico, Uruguay, Mexique, Panama, Guatemala, Salvador, Honduras, Cuba, Argentine et les États-Unis d'Amérique - édition bilingue. Le magazine, qui comptait de 27 à 56 pages, était édité par Abdel de la Campa Escaig, et chaque numéro accueillait des rédacteurs et des écrivains invités.⁵

Nos collègues et leur équipe de travail ont réalisé une œuvre vraiment louable qui restera également dans l'histoire du théâtre de marionnettes du continent. Gardons cette phrase que Rubén Darío a exprimée dès le premier numéro : « Toute lutte perdue est celle qui est abandonnée »⁴ ... et *La Hoja* n'a pas été abandonnée.

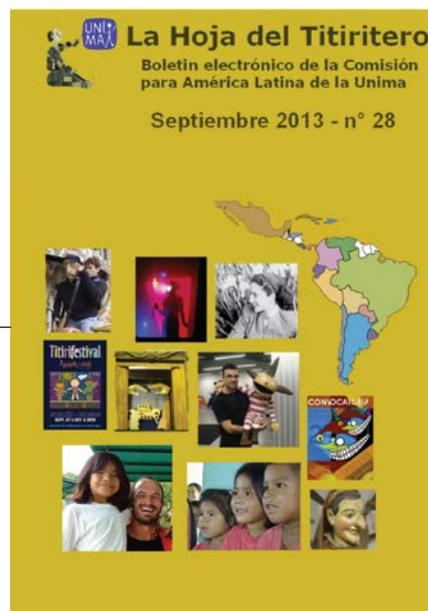
QUATRIÈME ÉPOQUE (2024-)

Trois ans se sont écoulés et aujourd'hui, avec ce numéro, le nouveau comité éditorial reprend la lutte et le flambeau de cette nouvelle étape avec LA HOJA TITIRITERA. Il y a tant à faire, tant à rechercher, tant à diffuser...

Nous souhaitons un grand succès à cette publication et vous invitons, chers lecteurs et lectrices, à la lire, à la commenter, à la critiquer et à la diffuser, pour continuer à partager la vie de cette illustre revue, lancée il y a 47 ans, et qui fait partie des plus anciennes dans le monde marionnettique actuel.

Félicitations !

Tepeyácac, Mexique, janvier-février 2024.



Couverture du numéro 28 de *La Hoja del Titiritero*, 2^e époque. Récupéré depuis <http://www.hojacal.info/>
Susanita Freire a maintenu active la page Facebook *La Hoja del Titiritero Independiente* jusqu'à son décès (déc. 2024).

Références

- 1 L'Union internationale de la marionnette, branche mexicaine, a été fondée à Querétaro en 1981.
- 2 Comme celle menée par Guillermo Murray Prisant au Mexique.
- 3 Extrait de <http://www.hojacal.info/hojalink.htm>
- 4 https://www.unima.org/wp-content/uploads/2017/03/la_hoja_del_titiritero_01.pdf
- 5 <https://www.unima.org/es/comision/tres-americas/la-hoja-titiritera>

Alejandro Jara Villaseñor a fondé les festivals internationaux de marionnettes de Tlaxcala (Mexique) et d'Aragua (Venezuela) ; il a posé les bases du Musée national de la marionnette de Huamantla (Mexique). Marionnettiste dans 18 pays avec son groupe Tiripitipis, membre fondateur de l'UNIMA-Mexique et de l'UNIMA-Venezuela. Chercheur sur les arts de la marionnette millénaires d'Amérique et sur la thérapie par la marionnette, il a écrit pour les quatre époques de *La Hoja del Titiritero Independiente*.

©Martin Molina



Partie de la collection de *La Hoja del Titiritero Independiente*, 1^{ère} époque.

Nous remercions Martin Molina Castillo (Pérou) pour cette photographie et sa collaboration à cet article.

THOLPAAVAI KOOTHU:

LE THÉÂTRE D'OMBRES
TRADITIONNEL DANS LE
TAMIL NADU À TRAVERS
DIX-SEPT GÉNÉRATIONS



Puthalika Patrika - Mai 2023

Par Padmini Rangarajan Sterparc



A gauche, marionnette d'Hanumar,
du Ramayana, à droite, marionnette
de Lakshman du Ramayana
(représentant le tir de 4 flèches).

Inde

Le théâtre d'ombres, également connu sous le nom de Tholpaavai Koothu au Tamil Nadu, est une forme d'art traditionnel qui a vu le jour dans cet État sous le règne du roi Seforiji II. Le théâtre d'ombres est mentionné pour la première fois dans le célèbre système de philosophie et de croyance de l'Inde du Sud, écrit par le saint poète Manikavachagar au cours des VIIIe et IXe siècles de l'ère chrétienne. Le poète compare sa vie paresseuse à une marionnette en cuir sans grande signification (*Tiruvacagam, Anandamalai hymn 3*). Kalaimamani Shri Muthu Chandran, du village de Thirumalaipuram, Kanyakumari-Nagerkoil, a été informé de l'existence du Tholpaavai Koothu au Tamil Nadu par son grand-père. Les marionnettistes de la caste des « Mandikkar » pratiquent cet art depuis 17 générations. Après la mort des souverains, ils se sont installés dans différentes parties de la province.

Le professeur A.K. Perumal, spécialiste des marionnettistes d'ombre de l'Inde du Sud, explique que cette forme d'art a commencé comme un art de cour ou de roi sous les monarques Maratha et qu'elle a prospéré sous leur patronage. Les Mandikar, une sous-division de la caste des Kannikar, se sont installés dans la partie méridionale du Tamil Nadu en raison de la popularité de formes de spectacles folkloriques comme le Therukoothu (théâtre de rue) et le Bharathanatyam (danse classique du Tamil Nadu) dans les districts septentrionaux. Des recherches récentes ont révélé que des histoires tirées du *Ramayana* (une ancienne épopée sanskrite) étaient jouées avec des ombres chinoises dans les districts du sud visités par des membres des castes Konar, Naidu et Naicker. Cette forme d'art a été transmise de génération en génération, y compris par Muthu Chandran, qui mène une existence nomade depuis dix-neuf ans.

Le spectacle traditionnel de marionnettes a subi d'importants changements au fil du temps, notamment l'utilisation de lampes pétromax, de lampes halogènes et d'installations permanentes. Muthu Chandran utilise diverses sources lumineuses, comme des lampes à huile de ricin et des lampes LED, pour créer ses spectacles.

Autrefois, cette forme d'art était pratiquée à l'aide de lampes à huile, qui étaient placées au-dessus de la tête de l'artiste pour l'éclairer tout au long de la nuit. Aujourd'hui, cette forme d'art continue de prospérer dans plusieurs districts du Tamil Nadu.

Au Tamil Nadu, la pratique ancestrale du théâtre d'ombres implique l'utilisation de peaux d'animaux, notamment de cerfs, de chèvres et de moutons, comme matériau de base pour la fabrication des marionnettes. Cependant, les marionnettistes contemporains utilisent des feuilles de cuir fabriquées dans des usines et fournies par des fonds gouvernementaux. La peau passe par un processus de séchage au soleil pendant 2 à 3 jours, avant d'être

enveloppée dans de la paille et placée dans un pot de boue. Elle est nettoyée en profondeur dans de l'eau courante, puis séchée au soleil jusqu'à ce qu'elle atteigne une texture semblable à celle du parchemin.

Les personnages engagés dans un conflit ou une dispute sont fabriqués à partir de peaux de chèvre, tandis que Rama, Sita et d'autres personnages plus délicats sont façonnés à partir de peaux de mouton. L'écran d'ombres chinoises que nous voyons aujourd'hui n'existait pas à l'époque de leurs ancêtres. Les teintes appliquées aux ombres chinoises sont dérivées de peintures à base de feuilles de palmier Olai Sayam, qui sont également utilisées dans la création de tapis traditionnels connus sous le nom de Pai, font souvent référence à des tapis ou moquettes.

Les principales teintes utilisées dans les spectacles d'art populaire sont le noir, le blanc, le rouge, le jaune et le vert (PanchaVarnam), auxquelles s'ajoutent d'autres teintes telles que l'orange et le bleu violacé. On utilise alors des pigments chimiques achetés dans les établissements voisins pour la mise en couleur, le noir servant à délimiter les contours et les caractéristiques.

La taille des marionnettes d'ombre du Tamil Nadu varie de 9x8 pouces à 32x20 pouces, les marionnettes de clown étant les plus grandes. Les personnages principaux des épisodes du Ramayana sont plus grands, tandis que les démons et les danseurs sont des marionnettes de taille moyenne.

Historiquement, les instruments de musique utilisés dans les spectacles du Tholpaavai Koothu étaient dérivés de matériaux naturels, notamment une plaque de bronze combinée à de la cire et une tige de lys nocturne. Actuellement, l'harmonium, le mridangam et le kinchara sont utilisés. Le Kamba Ramayanam, composé en tamoul, est à la base de la tradition du Tholpaavakoothu observée au Kerala. Au Karnataka et dans l'Andhra Pradesh, les marionnettistes suivent des scénarii composés en kannada et en telugu, mais les marionnettistes du Tamil Nadu ne suivent pas de scénarii.



©Muthu Chandran

Le spectacle est basé sur le texte oral de *Sri Ranganatha Ramayana*, qui est exclusivement présenté à l'aide d'ombres chinoises. Le spectacle comprend plus d'une centaine de chansons et l'histoire de *Dasakanta Ravana*, une adaptation du Telugu. Parmi les autres spectacles, citons *Ashwamedha Yagam*, *Nallatanga*, *Satya Harishchandra* et *Gyana Soundari*.

Tholpaavai Koothu est un seul en scène de Muthu Chandran, sa famille le soutenant en coulisses à l'aide de marionnettes et d'accessoires. L'interprète central est considéré comme le principal interprète, capable d'imiter 14 à 15 voix différentes. L'humour des spectacles d'ombres du Tamil Nadu les distingue des autres spectacles, car ils s'adressent à des personnes de tous âges, en particulier aux enfants. Pour remonter le moral du public, les personnages comiques Uchi Kudumban et Uzhva Thalayan sont présentés et des situations comiques sont mises en scène.

L'origine de ces personnages dans le théâtre d'ombres n'est pas connue, mais les chercheurs pensent qu'ils proviennent probablement du royaume Chola. Le Tholpaavai Koothu, un spectacle traditionnel de marionnettes en cuir, est joué par la communauté Mandikar du Tamil Nadu, qui parle l'Are-Marathi. Le professeur A.K. Perumal affirme que les Marathas n'ont pas inventé cette forme d'art, mais qu'elle existait avant qu'ils ne prennent le pouvoir. Il a constaté que les artistes les plus anciens affirmaient être des locuteurs tamouls ou des Tamouls. Le livre de Stuart Black Burn intitulé *Inside Drama House* va dans le même sens, en identifiant les Pulavars comme des Tamouls du royaume de Chola. Muthu Chandran, marionnettiste, partage son expérience avec le professeur A.K. Perumal, qui l'aide à élaborer le story-board et le scénario. Il partage également ses expériences avec son jeune frère, qui est doué pour créer des images pour le théâtre d'ombre et jouer du Mridangam (instrument à percussion).

Muthu Chandran remarque que la situation actuelle des marionnettistes d'ombre du Tamil Nadu est lamentable, car de nombreuses personnes sont obligées de chercher un autre emploi pour assurer leur subsistance. Il avance qu'un nombre important de troupes ou de familles aurait abandonné cette forme d'art à la recherche d'une stabilité financière. Il observe que les marionnettes nécessitent un entretien considérable et qu'il y a un manque d'engagement de la part de la population en ce qui concerne la préservation de cette forme d'art. Quoi qu'il en soit, Muthu Chandran s'est engagé à préserver cette forme d'art et à enseigner à ses enfants à perpétuer la tradition.

Muthuchandran a reçu plusieurs récompenses, notamment le prix Kalaimamani décerné par le ministre en chef en 2018, le prix « Acme Book of Awards - Ulaga Sadanai » décerné par les groupes Loyola de Chennai, le prix « Mannu Maravum » décerné par le gouverneur de l'État de Telangana et de Puducherry, le prix « Kalai Elaiykiya » décerné par le député, et le prix « Maravu Kavalari » décerné par le légendaire comédien de cinéma Thiru Senthil.



Kalaimamani MuthuChandran en représentation - Vu des coulisses.

L'ARBRE GÉNÉALOGIQUE DE MUTHU CHANDRAN

Muthuchandran est la septième génération à perpétuer cette forme d'art. Il retrace l'histoire de sa famille depuis Krishna Rao → Fils Sami Rao → Fils Krishna Rao → Fils Gopal Rao → Il a eu cinq fils - le 1^{er} fils était Subba Rao -1900-2005 (il a vécu 105 ans), le 2^e fils Ganapathi Rao, le 3^e fils Ramchandran Rao, le 4^e fils Paramashiva Rao et le 5^e fils Kannan Rao.

Fils de Subba Rao → Bal Krishna Rao (1920-1995). Il a trois fils - (on ne sait pas grand chose sur le troisième fils) → Muthu Chandran (1975-) et Muthu Murugan - sa famille continue avec la forme d'art.

Muthu Chandran a quatre fils → le 1^{er} fils Muthu Balan, le 2^e fils Muthu Avinash (un enfant handicapé), le 3^e fils Muthu Magesh et le 4^e fils Muthu Murthy.

Son frère cadet Muthu Murugan a trois enfants : → la 1^{ère} fille Muthu Shanthy, le 2^e enfant, fils, Muthu Kannan et la 3^e enfant, fille, Muthu Parvathi.

LE PAYSAGE CHANGEANT DES ARTS DE LA MARIONNETTE

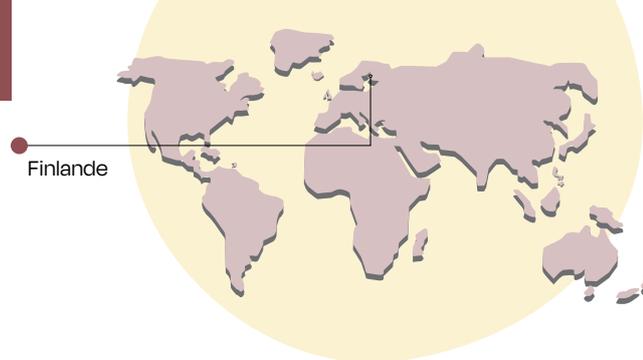


Nukketeatteri-lehti • n° 40 • 2024

Par Mervyn Millar

Interviewé par Erzsébet Tamás

Avec les progrès technologiques, la marionnette n'est aujourd'hui plus confinée aux formes et aux matériaux traditionnels. L'utilisation de l'animatronique, de la robotique, de la projections numériques, etc. a ouvert de nouvelles possibilités aux marionnettistes pour créer des spectacles immersifs et interactifs. Cette évolution suscite des débats sur l'authenticité et l'essence de la marionnette dans le théâtre contemporain, ainsi que sur l'impact de la technologie sur la portée culturelle de cette forme d'art.



Mervyn Millar, membre de l'équipe d'origine de la création *War Horse* au Royal National Theatre of Great Britain, possède un ensemble impressionnant de réalisations artistiques, notamment la conception de Newman, le robot du single « Appreciate » de Sir Paul McCartney, et le travail sur la production en cours de *Mon voisin Totoro* au Barbican. En outre, il participe activement au Puppet Centre, une organisation caritative londonienne qui se consacre au développement des arts de la marionnette et du théâtre d'objets. Nous avons proposé cet entretien à Mervyn du fait de sa participation active à la redéfinition de l'art contemporain de la marionnette. Son travail souligne également le rôle important que joue le public dans un spectacle, une approche profondément intéressante qui fait partie intégrante de son approche artistique. L'imagination et l'engagement actif du public sont essentiels pour que le spectacle ait du sens et de l'impact.

Je suis convaincu que se plonger dans son approche artistique pourrait nous offrir une compréhension plus approfondie de l'évolution de cette forme d'art, de sa situation actuelle, de ses atouts et de ses défis.

Erzsébet Tamás: Les créateurs dans le théâtre intègrent de plus en plus la technologie numérique dans leurs productions, peut-être en réponse à l'implication croissante dans le monde numérique. J'aimerais savoir ce que vous pensez de l'état actuel des arts de la marionnette. Selon vous, où en sont-ils aujourd'hui ?

Mervyn Millar: Je suis enthousiasmé par les avancées technologiques que nous permettent les nouveaux outils. Cela ne sera pas forcément visible pour le public, mais dans les ateliers, les gens impriment en 3D des mécanismes qui leur permettent de dessiner des articulations et des choses plus précises, c'est formidable.

Ce n'est pas un changement profond en fait, c'est le flux normal de la technologie qui va de l'avant. Je suis assez vieux jeu dans ma façon de faire, vous savez. Je dessine toujours sur du papier, mais j'adore les nouveaux matériaux avec lesquels nous pouvons travailler.

Cependant, je crois que l'aspect numérique représente un changement important, vous ne trouvez pas ? Je suis particulièrement intrigué par les technologies liées aux réalités virtuelle et augmentée. C'est fascinant : tout ce qui se fait dans ces domaines numériques est de la marionnette, et chaque avatar ou personnage animé utilise des techniques familières aux marionnettistes.

Les marionnettistes maîtrisent depuis des siècles l'art de saisir les mouvements et de façonner les silhouettes. Les animateurs numériques s'intéressent aujourd'hui à ce domaine. Lorsque nous parlons de ces processus, nous rencontrons la problématique commune de la vivacité. Dans le monde numérique, les choses peuvent sembler préenregistrées ou programmées. L'objectif ultime est d'insuffler plus de vie et d'authenticité à ces créations.

Mais j'aime aussi l'idée qu'il y a beaucoup de gens qui font de la marionnette à leur manière - nous ne devrions pas en être les gardiens.

ET: En ce qui concerne la manipulation, pensez-vous que le robot, par exemple, pourrait jouer un rôle plus important dans l'avenir de la marionnette ?

MM: L'idée de robots est intéressante, et je pense que l'IA est un défi important auquel je n'ai pas vraiment réfléchi, mais une IA peut-elle faire de la marionnette ? C'est une bonne question. Ce qui est décevant avec les robots, c'est que fondamentalement, on en revient toujours à une sorte de structure de programmation. Il y a une suite logique de choses.

Ainsi, un simple robot, comme une porte qui s'ouvre toute seule, si je pose le pied dessus, la porte s'ouvrira. Si j'enlève mon pied, la porte se refermera, et c'est un robot. Vous savez, si vous ajoutez d'autres facteurs, vous obtenez un objet qui ressemble à une personne, mais qui reste très limité, dont la logique et la réflexion n'appellent pas l'interaction. La vivacité est donc... la vivacité est faible et la connexion avec le public est faible.

ET: Peut-être que l'intégration de l'expertise humaine à la robotique, plutôt que de dépendre uniquement du contrôle mécanique, pourrait entraîner des progrès substantiels dans le domaine de la marionnette.

MM: Et bien, il me semble que, comme pour les programmeurs de réalité virtuelle, les programmeurs de robots pourraient apprendre beaucoup des marionnettistes.

ET: Que pensez-vous de l'efficacité de la communication verbale par rapport à la communication non verbale ? Avez-vous observé des distinctions entre les deux lors de vos rencontres personnelles ? L'utilisation d'indices non verbaux pour établir une compréhension mutuelle pourrait-elle améliorer les résultats ?

MM: Je pense que oui, parce que les arts de la marionnette ont toujours eu un public de petite jauge, ils ont toujours voulu avoir un public international et le fait de ne pas être basé sur la langue est un excellent moyen de faire des tournées internationales. Il y a par ailleurs un élément important : les arts de la marionnette mettent l'accent sur la communication non verbale. Ils ne s'appuient pas sur les mots ; une bonne marionnette, un bon spectacle, utilise beaucoup le langage physique et non verbal.

Je pense qu'il y a une grande différence entre un spectacle qui n'utilise pas de langage et un spectacle dans lequel personne ne parle. Je ne sais pas si cela a un sens pour vous. Un personnage qui n'utilise pas de mots mais qui pourrait en utiliser me semble plus vivant qu'un spectacle entièrement enveloppé de musique où la possibilité de parler a disparu.

La respiration est un aspect crucial de la performance, car elle a un impact direct sur l'expression de la parole. Lorsqu'un artiste est incapable de parler, cela peut entraver sa capacité à respirer et, par conséquent, diminuer la force vitale de la marionnette.

J'aime que mes marionnettes puissent parler, rugir, crier ou faire du bruit. Ainsi, on peut sentir qu'elles sont vivantes, mais elles ne dépendent pas d'un langage verbal pour communiquer.

ET : Je me souviens avoir lu votre livre sur la manipulation des marionnettes. Je me souviens qu'il contient un exercice où les marionnettistes sont encouragés à faire des bruits. Cet exercice est très bénéfique car il aide les individus à séparer les deux éléments.

MM : Intellectuellement, ils font une séparation entre le verbal et le physique. L'un des problèmes des acteurs qui improvisent est qu'ils utilisent beaucoup leur bouche et pas assez leur corps, et l'un des problèmes des marionnettistes qui improvisent est qu'ils utilisent le corps de leur marionnette tout le temps, mais que leur marionnette parle rarement car il est difficile de faire les deux choses en même temps, nous les séparons dans notre tête. En fait, la marionnette est beaucoup plus vivante lorsqu'elle peut vocaliser un peu, et l'une des façons les plus simples, probablement, d'y entrer est de marmonner ou bien d'utiliser un langage absurde ou encore de faire simplement du bruit. J'adore ces spectacles, vous savez, que l'on voit souvent à l'internationale, où les marionnettes ont un langage inventé ou absurde, nous permettant de comprendre beaucoup de choses.

ET : Ce sont les signes de vie. J'en parle délibérément car vous avez mené des recherches sur les signes de vie. S'agit toujours d'un projet toujours en cours ? Continuez-vous à collaborer avec des experts tels que des neurologues, des neuroscientifiques et des psychologues ?

MM : C'était un projet assez discret dans le cadre duquel j'ai interviewé un groupe de scientifiques - et je suppose qu'il reste à l'œuvre dans ma tête parce que je n'en ai jamais fait une production artistique, même si cela me semble affecter tout ce que je fais. Mais il s'agissait d'une question - nous en parlons depuis le début: j'avais remarqué que certains marionnettistes parlaient avec désinvolture de sciences du cerveau, comme s'ils savaient de quoi ils parlaient, et je me suis dit que je ne savais pas de quoi je parlais, concernant les sciences du cerveau.

Pourquoi ne pas demander aux spécialistes de ces sciences s'il est possible pour un être humain de tomber amoureux d'une marionnette ou de ressentir la même chose qu'un objet ? Et ces mêmes spécialistes ne le savent pas parce qu'ils ont des choses plus importantes à penser. D'accord. Alors posez-leur cette question précise. Mais il est intéressant de le lire si vous aimez ce genre de choses.

Il est intéressant de lire sur les neurones miroirs, sur la façon dont nous comprenons que quelque chose d'autre est vivant, sur la façon dont nous pouvons être trompés en pensant que d'autres choses sont vivantes, sur le fait

qu'il y a une partie du cerveau qui réagit immédiatement lorsqu'elle perçoit que quelque chose pourrait être vivant. Il est peut-être en réseau, répondant à une sorte d'instinct de survie inconscient pour le reconnaître. Le cerveau n'a pas d'accès direct au monde extérieur, il s'appuie uniquement sur les informations limitées fournies par les yeux, les oreilles et les autres sens. Il invente de nombreuses choses et en fait beaucoup en même temps, ce n'est donc pas un processus linéaire. Il semble que de nombreux de ces processus se produisent simultanément, et le cerveau fait essentiellement des suppositions éclairées, tandis que la conscience ne prend pas activement de décisions sur ce qui se passe.

C'est une sorte de d'estimation constamment renouvelée de l'état des choses, de l'endroit où l'on se trouve, de qui l'on est, des raisons pour lesquelles les choses se produisent, de ce qui est vivant et de ce qui ne l'est pas. Je trouve cela très libérateur, car nous sommes tous imparfaits et créatifs à chaque seconde. Et évidemment, j'aime les choses qui alimentent ma théorie, donc je suis ravie que cela m'aide à croire que les spectateurs sont faciles. Vous savez, ils sont vraiment experts pour inventer des mondes parce qu'ils le font toute la journée. Nous le faisons tous. Dès notre réveil, nous devons décider si nous sommes la même personne qu'avant.

Le point de vue de Mervyn Millar sur la marionnette est admirable, car il souligne le dévouement et la passion des marionnettistes pour leur métier. Mervyn pense que l'attention portée aux détails et le soin que nous apportons à notre travail renforcent véritablement la nature enchantée de nos spectacles. Dans un contexte formel, le terme « soin » peut être jugé plus approprié que « amour », mais le sentiment reste le même. L'attention que nous portons à notre travail permet à la véritable essence de la marionnette de briller et de s'exprimer : « C'est à ce moment-là que la marionnette s'épanouit vraiment, vraiment, vraiment ».

Un moment fascinant tiré de *Flying*, une création de Significant Object, où les frontières entre marionnettes, mouvement et poésie visuelle s'estompent. Le spectacle explore l'essence du vol, de la gravité et de la transformation à travers une narration visuelle époustouflante. *The Hatchling*, un événement en plein air révolutionnaire. Plymouth, 2021.

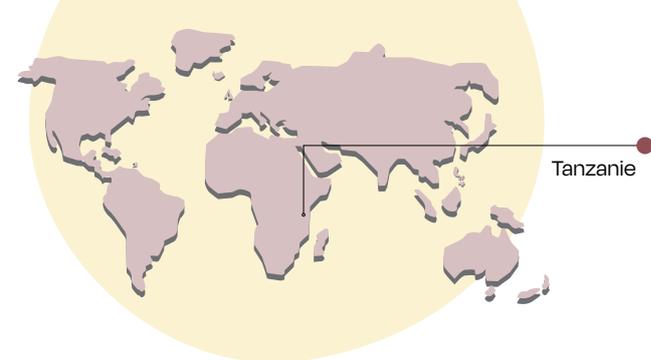


L'ÈRE NUMÉRIQUE ET LA RENAISSANCE DES ARTS DE LA MARIONNETTE EN TANZANIE

Par Nkumi H. MTINGWA



Une marionnette sur le plateau de la saison 2 de *Katwe Corner*.



L'art de la marionnette en Tanzanie a un avenir prometteur car de plus en plus d'artistes, d'institutions et de mécènes émergent pour soutenir cet art. Il y a quelques années, il était considéré comme un art oublié par beaucoup, mais sa résurrection récente a suscité l'émerveillement et l'enthousiasme des amateurs d'art, leur rappelant des souvenirs d'enfance, des marionnettes d'ombre aux mannequins en carton.

Si l'on regarde en arrière, l'industrie des arts de la marionnette n'était pas très bien établie, ni développée, car elle n'a jamais été considérée comme un art à part entière, étant donné qu'elle était principalement rattachée à des troupes et compagnies culturelles¹ produisant des spectacles.

Après la disparition progressive de la plupart des troupes culturelles pour diverses raisons, notamment le retrait du gouvernement de son soutien au secteur culturel, les arts de la marionnette ont également disparu de la scène. Quelques artistes sont descendus dans la rue avec des marionnettes à fils. Ils se déplaçaient d'un endroit bondé à un autre avec leurs marionnettes, proposant des spectacles pour une petite somme d'argent. Ils se produisaient au son d'une chanson enregistrée, diffusée par un haut-parleur ou une radiocassette, en dansant au rythme de la musique. Au milieu des années 1990, ces artistes de rue ont également disparu, les uns après les autres, au fil des ans. La marionnette en Tanzanie n'a jamais été bien documentée et archivée, ni considérée comme une forme d'art à part entière, et il est donc difficile de retracer son histoire et ses pionniers.²

L'industrie de la marionnette a connu une longue pause, qui a duré des années, voire des décennies. C'était tellement silencieux...

Plus tard, au début des années 2010, du fait de la révolution numérique et des progrès technologiques dans la production médiatique, plusieurs pionniers de la nouvelle ère ont commencé à émerger. La première émission avec des marionnettes filmée pour la télévision a été *PikaBoom* en juillet 2012, produite par Robert Mwampembwa. Il s'agissait d'une satire politique utilisant des marionnettes en latex provenant du Kenya. L'émission a été un succès et a été diffusée sur une chaîne de télévision grand public pendant deux saisons. Par la suite, la production s'est arrêtée et tout est redevenu silencieux.

Cela a commencé à devenir de nouveau intéressant en 2016. C'est cette année-là que l'on pourrait qualifier d'année d'or pour la marionnette filmée en Tanzanie puisqu'une poignée de nouveaux marionnettistes ont fait leur apparition. En février 2016, une ONG a organisé une formation professionnelle de deux semaines sur la marionnette à Dar es Salaam, en Tanzanie. Deux marionnettistes professionnels américains, Lisa Buckley et Ronald Binion, se sont rendus en Tanzanie dans le cadre de cette formation et ont apporté aux futurs marionnettistes tanzaniens les compétences nécessaires pour devenir des marionnettistes professionnels. La formation s'est concentrée sur la production de marionnettes à filmer avec l'utilisation de marionnettes en tissu. Après la formation, certains marionnettistes ont été sélectionnés pour participer à la production des sketches de *Katwe Corner*, qui faisaient partie du principal programme télévisé sur la jeunesse et l'éducation sexuelle, appelé *Chicken and Chips*, diffusé en Ouganda.

Ils ont ensuite produit deux saisons de l'émission, en 2016 et 2017, qui ont été couronnées de succès, puis ils ont arrêté. Deux des principaux marionnettistes qui avaient participé à la formation ont décidé de plonger dans le monde de la marionnette filmée en lançant leurs propres émissions. Abdalah Mambia a lancé *Kilinge*, une émission de télévision dans laquelle des marionnettes parcourent et lisent quotidiennement les titres des journaux à la mode. L'émission a été diffusée pendant plusieurs mois. L'autre marionnettiste, Nkumi Mtingwa, a lancé une satire socio-politique appelée *Ubandani Puppets*. L'émission est diffusée depuis 7 ans et présente sur différentes plateformes de médias sociaux, avec une forte présence sur Youtube et Facebook.

L'accueil du public a prouvé que les marionnettes étaient toujours pertinentes et nécessaires dans notre société. Ces deux programmes utilisent divers outils numériques pour produire et commercialiser leur travail. La technologie et ces outils ont ouvert des perspectives du côté de la



production permettant par exemple l'usage de caméras dslr et de smartphones, qui restent moins chers que les outils traditionnels. Cela permet aux artistes de produire leur travail tout en utilisant des plateformes numériques de diffusion telles que Youtube, vimeo, Instagram et WhatsApp pour publier et partager leur contenu.

La technologie numérique devenant de moins en moins chère chaque année, les artistes, en particulier ceux des arts de la marionnette, ont donc un accès facilité à ces outils et technologies en Tanzanie. Dans un avenir proche, nous nous attendons à voir de nouveaux marionnettistes, émergents ou établis, produire et publier leurs œuvres pour toucher un public plus large. En outre, de nombreuses opportunités et collaborations peuvent être rendues possibles grâce à l'utilisation de ces outils.

Afin de démontrer l'importance des outils numériques dans la promotion et le développement des arts de la marionnette, la commission Formation Professionnelle de l'UNIMA International a conçu et organisé plusieurs programmes de formation à travers l'Afrique en 2023, qui étaient tous à la fois en ligne et hors ligne. Les ateliers de formation impliquaient plusieurs centres dans les pays d'Afrique qui participaient en même temps, tout en interagissant chacun avec leurs stagiaires sur site. Ces ateliers historiques ont été rendus possibles grâce à l'utilisation d'outils numériques. Les tâches et divers conseils étaient partagés entre les participants par voie numérique. À la fin du programme, ils ont réussi à produire plusieurs spectacles de marionnettes, qui ont ensuite été présentés à un festival. Tout cela s'est déroulé par voie numérique, sans budget ni déplacement importants.

À l'ère des outils numériques et de la technologie, l'élément de collaboration entre les marionnettistes et leurs compagnies a été renforcé. Il est désormais possible pour des marionnettistes vivant dans des lieux ou des pays différents de travailler ensemble sur un projet de manière virtuelle.

@KijijiWorks



Des apprentis marionnettistes jouant devant une caméra.

Dans certains pays, les outils numériques ont réussi à faire sortir les marionnettistes et leur travail du théâtre, et leur ont permis de gagner leur vie en monétisant leur production, en vendant leurs marchandises (marionnettes, t-shirts, tasses, mascottes, etc.) et leurs compétences. Compte tenu de la taille de l'UNIMA et de ses centres dans plus de 30 régions, l'ouverture du centre UNIMA Tanzanie à la fin de l'année 2023 pourrait-elle signifier quelque chose pour les marionnettistes tanzaniens ? L'UNIMA Tanzanie peut-elle être un fer de lance et promouvoir l'utilisation des outils numériques parmi ses membres afin qu'ils puissent profiter des opportunités qu'ils offrent ? Laissons-leur le temps.

Références

- 1 Note de la relectrice : L'expression « troupes culturelles » fait référence à des groupes de performance artistique.
- 2 La recherche est l'un des éléments les plus importants de l'UNIMA Tanzanie.



@KijijiWorks

Les stagiaires explorent un dialogue à double sens avec des marionnettes.

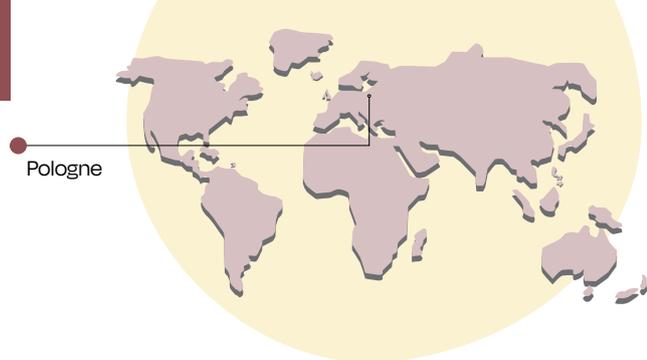
DIGITTRY : LES RÉALITÉS EN MOUVEMENT



Teatr Lalek - n° 4 (142) - 2020

Par Aga Błaszczak

Il ne fait aucun doute que nous vivons à l'ère numérique. La technologie est entrée dans notre vie quotidienne à un rythme effréné. De nouvelles structures et réalités naissent chaque jour. La marionnette commence à avoir besoin d'une mise à jour numérique pour pouvoir suivre et refléter l'humanité dans cette nouvelle ère.



Quelles expressions que le théâtre de marionnettes « analogique » n'a jamais pu offrir, pourraient éventuellement être apportées par des extensions numériques ? Qu'est-ce qu'un robot doté d'une intelligence artificielle exprimera sur scène qu'un acteur vivant, une marionnette en bois ou un arrosoir rouillé ne peuvent pas exprimer ?

En commençant mes réflexions sur ce sujet, je propose d'introduire un nouveau terme dans la nomenclature théâtrale et performative : la digitry, créée à partir d'une combinaison de numérique (digital) et de marionnette (puppetry) et faisant référence à la fusion à plusieurs niveaux des arts de la marionnette et des médias numériques. Le fondement de ce concept est de créer un pont entre les mondes analogique et numérique dans le contexte des arts performatifs. Le phénomène de la digitry peut se produire avec la participation conjointe de trois éléments : la marionnette (par exemple sous forme d'animation, de concepts de mouvement ou de mimétisme), la technologie numérique et l'être humain (artiste, scientifique ou spectateur). Ces trois réalités sont liées au sein du concept de digitry, combiné à différents niveaux - pratique, métaphorique et métaphysique, formant ainsi un tout indissociable.

PUPPET.(T)RY¹

L'histoire et l'origine du théâtre de marionnettes indiquent clairement que, dès ses débuts, l'art des marionnettes était une forme d'art hétérogène et hautement hybride, largement influencée par d'autres domaines artistiques. Plus important encore, en examinant de près le développement du théâtre d'automates, nous pouvons clairement voir la place que la science et la technologie occupent aux côtés des marionnettes. La seconde moitié du XXe siècle a été marquée par des changements radicaux et une fusion culturelle totale, tant dans la vie sociale que dans l'art. Le théâtre de marionnettes n'a pas échappé à ce processus. Nous nous sommes débarrassés de l'écran traditionnel et une personne vivante est apparue à côté de la marionnette. Un nouveau contexte et un nouveau langage se sont créés, et la marionnette est devenue un art contenant toutes les formes et tous les êtres humains, existant dans des configurations et des relations interpersonnelles les plus diverses. Cet état de fait n'a pas beaucoup changé, même si nous venons d'entrer dans les années 2020.

DIGIT.AL(L)²

La technologie numérique est née avec la création du boulier primitif dans l'ancienne Mésopotamie, vers 2500 av. JC. Les premières machines à calculer ont commencé à être utilisées aux 15e et 16e siècles. En 1822, Charles Babbage a construit une Machine à Différences (Difference Engine) et, un an plus tard, Ada Lovelace a formulé la toute première idée d'un programme informatique. Ce n'est que dans les années 1930 qu'une machine numérique simple a été créée, capable de résoudre des systèmes d'équations. Elektro, le premier robot humanoïde simple capable de marcher, a été présenté dans les années 1930. Peu après, le légendaire auteur de science-fiction Isaac Asimov a utilisé le mot « robotique » pour la première fois. L'introduction de l'ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Computer, 1946), le premier ordinateur électronique pesant plus de 30 tonnes, a constitué une véritable percée. Dans les années 1960, Intel a breveté ses premiers microprocesseurs. En 1976, Steve Jobs fonde Apple Inc. La fin des années 1980 a été marquée par un développement rapide des ordinateurs personnels. En 1990, l'internet fait son apparition en Pologne et, un an plus tard, un SMS est envoyé pour la première fois. Google a été lancé en 1997, Facebook en 2004, YouTube un an plus tard et Instagram en 2010.

Le traitement des données numériques et le multimédia ont déclenché une révolution qui, avec le temps, comme toute autre révolution, remplacera les croyances et les pratiques existantes, fera naître des inventions totalement nouvelles et générera de nouveaux besoins. Aujourd'hui, le numérique est à la base des économies mondiales et organise la vie de milliards de personnes. Il est indispensable au développement de nombreux domaines, dont l'art théâtral et le théâtre de marionnettes.

ANIMATRONIQUE

Depuis l'Antiquité, les artistes et les ingénieurs ont créé des figures mécaniques dont les mouvements pouvaient exprimer des comportements précis, souvent très réalistes. Lorsque l'on envisage la possibilité d'utiliser les nouvelles technologies sur scène, il est intéressant de se pencher sur les animatroniques, ces marionnettes

mécatroniques directement issues des automates, des mécanismes d'horlogerie et des robots. Largement utilisés dans l'industrie cinématographique et les parcs d'attractions, ils font appel à des technologies robotiques avancées qui permettent d'animer les personnages à distance à l'aide de joysticks ou d'autres contrôleurs. Dans la comédie musicale *King Kong* (2013), une marionnette réaliste de 6 mètres de haut représentant un gorille est apparue sur scène et a interagi avec des acteurs en chair et en os. Creatures Technology Co, responsable de sa construction, a utilisé une forme hybride de manipulation combinant des éléments animatroniques, l'automatisation et des acteurs en chair et en os. Les mouvements et les gestes de base de la marionnette ont été partiellement programmés à l'aide d'un système de rail automatique, tandis que les gestes avancés et les expressions faciales ont été contrôlés par 13 marionnettistes : 10 personnes animant la marionnette directement depuis la scène et trois contrôlant les animatroniques à distance. Une autre production pour laquelle Creatures Technology Co. a conçu les marionnettes est *How To Train Your Dragon : Live Spectacular* (2012), où pas moins de 23 dragons animatroniques de différentes tailles sont apparus sur scène, dont le plus grand avait une envergure de plus de 14 mètres. La manipulation, même à distance, se fait en temps réel, ce qui signifie que malgré le niveau élevé d'automatisation et de mécanisation, l'animateur humain reste d'une importance capitale.

Une technologie similaire a été utilisée dans *Colored Sculpture* (2016), une sculpture animatronique de Jordan Wolfson représentant une marionnette de 2,5 mètres de haut, faisant référence stylistiquement à des figures masculines de la culture pop américaine. La marionnette est placée sur un grand échafaudage cubique et est brutalement soulevée, tirée et lâchée sur le sol au moyen de chaînes reliées à un système de rail automatisé. Les yeux de la marionnette sont dotés d'écrans intégrés affichant une image des yeux et des paupières, et sont équipés de capteurs qui permettent de détecter l'emplacement des personnes qui regardent l'installation, grâce à quoi la marionnette peut « regarder » directement les spectateurs. L'installation est animée par des opérateurs qui contrôlent

les mouvements de la marionnette à l'aide de manettes. Grâce à la dramaturgie complexe du mouvement, au texte audible, au son et à la musique, ainsi qu'au regard véritablement perçant de la marionnette, les visiteurs peuvent faire l'expérience d'un théâtre semi-immersif de la cruauté. Pendant les expositions, la marionnette est soumise à des actions si intenses que des parties de son corps doivent être remplacées régulièrement.

HYBRIDATION ET PROTHÈSES

En partant du concept de marionnette hybride et en le combinant avec les technologies numériques et l'idée de prothèse, nous nous dirigeons vers la découverte de dispositifs innovants, qui pourraient être considérés comme des extensions et des compléments du corps humain. Cette fusion offre au corps de nouvelles possibilités, en particulier dans le domaine de l'expansion et du transfert de ses mouvements.

Marco Donnarumma, dans la performance *Azathot* (2018) introduit une prothèse robotique appelée Amygdala, entrelacée entre les corps de deux performeurs nus, créant ainsi un hybride biomécanique. La vision du futur devient réalité sur scène - l'homme et le robot ne font qu'un. La prothèse est un mécanisme dont le comportement est piloté par des algorithmes d'IA (intelligence artificielle), tandis que les acteurs doivent tenir compte de l'aspect imprévisible de son comportement. La prothèse reste tout le temps montée sur le visage d'un interprète, qui peut être considéré comme l'animateur du dispositif. Cependant, il s'agit d'une animation indirecte - le performeur peut décider de la direction à donner à l'Amygdala, mais les mouvements de la prothèse elle-même échappent totalement à la décision humaine. En raison de son paradoxe d'être une prothèse qui se comporte indépendamment de la personne qui la porte, Amygdala jette un nouvel éclairage sur la relation animateur-animé.

RÉALITÉS ?

Le concept de théâtre immersif (théâtre de participation active) est basé sur l'implication directe de la prise de décision du spectateur dans l'action du spectacle. Actuellement, le théâtre immersif explore de plus en plus les questions liées à la réalité virtuelle (RV), qu'il utilise volontiers comme outil.

Stage Your City, une performance immersive en plein air, a été créée dans le cadre du projet *European Theater Lab: Drama Goes Digital*, mené par la Convention européenne du théâtre. Le projet contient des éléments de réalité augmentée (AR) et de réalité virtuelle (VR), des vidéos à 360°, des jeux interactifs et une visite de la ville. *Stage Your City* est une légende utopique sur une ville gouvernée par l'intelligence artificielle. À chaque représentation, le spectacle est adapté à la ville dans laquelle il est présenté. Tout d'abord, les spectateurs sont introduits dans l'histoire à l'aide d'une installation holographique. Ensuite, ils sont divisés en groupes par une application que chacun d'entre eux doit télécharger sur son smartphone avant le début du spectacle, puis, guidés par cette application, ils partent en voyage. La bande sonore transforme une ville réelle en un espace dystopique du futur. Dans les « stations », où se déroulent des scènes arrangées, les spectateurs peuvent observer des acteurs en direct et virtuels et effectuer des tâches à l'aide de leur smartphone. À la fin du spectacle, à l'aide de décors VR, les membres du public regardent l'installation générée à partir du contenu qu'ils ont partagé et rendu disponible. L'une des idées les plus impressionnantes utilisées dans le spectacle est la combinaison d'acteurs réels et virtuels. Dans certaines scènes, les spectateurs assistent à une conversation entre un acteur réel assis dans un espace réel et une autre personne visible uniquement sur l'écran d'un smartphone, après avoir pointé ce dernier dans la bonne direction. Cette extension fascine et effraie à la fois, soulignant clairement la fin prochaine de la réalité telle que nous la connaissons.

JE REVIENDRAI...

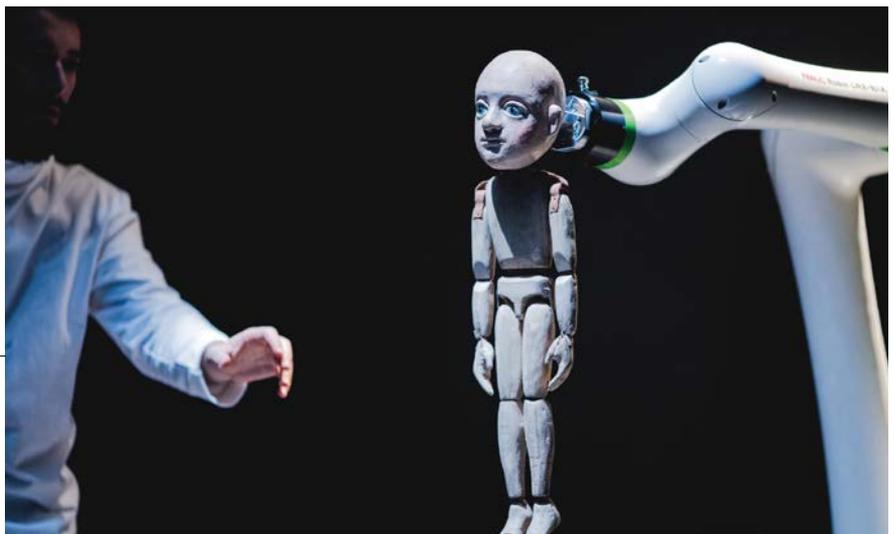
Étant donné qu'il s'agit de constructions artificielles, constituant une image évidente de l'homme, le rôle des robots n'est pas clair. Ils peuvent interagir avec l'environnement et le modifier. Au théâtre, la robotique n'existe plus seulement en tant que forme objective, mais aussi en tant que forme subjective - les robots sont souvent montés sur scène au même titre que l'homme vivant, par exemple dans les spectacles d'Oriza Hirata. Dans *I, Work* (2008), deux acteurs vivants et deux robots Wakamaru apparaissent ensemble sur scène. La performance raconte l'histoire métaphorique d'un homme qui tente de faire face à un deuil et de l'un de ses robots, qui a perdu toute motivation pour travailler. Dans *Sayonara* (2010) nous suivons l'histoire d'une jeune femme en phase terminale qui achète un robot androïde (un Gemini hyperréaliste) pour trouver du réconfort. Les acteurs vivants et robotiques coexistent sur scène et créent une nouvelle réalité partagée. D'autre part, *Improbabilities* (2018), de Piotr Mirowski et Kory Mathewson combine le théâtre improvisé et l'intelligence artificielle. Il s'agit d'une sorte de stand-up comedy sous la forme d'une conversation entre l'homme et une chatbox basée sur un réseau neuronal personnalisé dans le corps d'un petit robot humanoïde.

CRÉATEUR, IMITATEUR OU MÉDIATEUR ?

Le terme « digitry » peut être utilisé pour définir non seulement une combinaison directe de marionnettes et de technologies numériques, mais aussi toute action performative qui utilise les technologies numériques pour transformer le spectateur en marionnette et en faire un élément actif de l'intrigue.

Dans les arts performatifs contemporains, les réflexions sur la nature humaine hybride exprimée par un mélange d'aspects « bio » et « techno » sont présentes depuis longtemps. Marcelli Antúñez Roca, inspiré par les sacrifices rituels, a créé *Epizoo* (1994),

© Justyna Ząclio



Spectacle *Arm to Arm* à la conférence internationale Laika Nova 2 à Wrocław.

dans lequel il a connecté différentes parties de son corps à des dispositifs conducteurs de courant. Un moniteur affichant une image numérique du corps de l'artiste permet aux spectateurs de décider des impulsions électriques que l'artiste recevra. Ainsi, en abordant des questions liées au pouvoir, à la relation entre le corps et la technologie, et à la responsabilité sociale, Roca est devenu une marionnette entre les mains du public. Ces questions avaient déjà été explorées par Yoko Ono dans *Cut Piece* (1966) et Marina Abramovic dans son célèbre *Rhythm 0* (1974). Dans l'une de ses performances les plus célèbres : *Ping Body* (1996), Stelarc a utilisé un large éventail de moyens multimédias (ordinateurs, caméras, projections vidéo, Internet et bras robotique) pour se mettre entre les mains des spectateurs qui, par l'intermédiaire d'un site Web, pouvaient donner à son corps une impulsion électrique, de sorte qu'il exécute des mouvements indépendamment de sa volonté. L'artiste est ainsi devenu un robot contrôlé par les utilisateurs via Internet. Dans *Propel* (2015), une autre de ses pièces, Stelarc relie l'homme à une machine industrielle en installant son corps sur une perche robotique tournant dans tous les plans et à tous les niveaux. Les mouvements extrêmes du robot sont à peine supportables pour un être humain, mais la position physique atteinte par le corps ne pourrait l'être d'aucune autre manière. Il s'agit sans aucun doute d'une forme d'art radicale, voire brutale, qui, si on l'examine dans le contexte de la marionnette et de la manipulation, peut s'approcher de l'extrémisme. Néanmoins, malgré la controverse, il faut garder à l'esprit que la technologie utilisée par Stelarc et d'autres artistes créant dans un registre similaire peut toujours servir de base à la conception d'une nouvelle technique de manipulation révolutionnaire.

.PL

Plusieurs facettes intéressantes de l'art de la marionnette avec les technologies numériques se retrouvent également dans l'art de la marionnette polonaise. *Bajki Robotów* (Contes de robots, 2016), mis en scène par Romuald Wicza-Pokojski au Miniatura Theatre de Gdańsk, a introduit des robots dirigés par des acteurs directement depuis la scène. Au Teatr Robotyczny du Centre Scientifique Copernic de Varsovie, seuls des robots se produisent sur scène. Des robots anthropomorphes de haute technologie, les RoboThespians, se déplacent à l'aide d'air comprimé, ils peuvent marcher, hocher la tête, gesticuler et exprimer des émotions à l'aide de petits écrans qui remplacent leurs yeux. Le Teatr Robotyczny peut être considéré comme un héritage

Expérience
de VR.

© Justyna Żądło



du théâtre automatique - les robots sont programmés à l'avance pour recréer des actions spécifiques et l'ensemble du décor sonore et visuel est synchronisé avec eux.

Un autre exemple intéressant est le projet *Enter The Puppet-Golem 01* (2019) de Przemysław Żmiejko, qui utilise un espace VR dans lequel l'animateur (en l'occurrence le public) rencontre, contrôle et interagit avec une marionnette virtuelle pilotée par un réseau neuronal artificiel.

À l'occasion de la mise à jour de cet article en 2024, il est impossible de ne pas mentionner la conférence performative internationale LALKA NOVA, qui se tient depuis 2021 à la faculté de marionnettes de l'Académie nationale des arts du théâtre de l'AST à Wrocław. C'est un événement qui combine le format d'une conférence scientifique, avec un espace présentant des arts théâtraux, performatifs et visuels, principalement axés sur la marionnette moderne. Le terme « lalka nova » (traduit par « marionnette nouvelle »), initié par la doctorante Ewelina Ciszewska, défie l'exploration de voies entièrement nouvelles pour le développement de la marionnette, et devient de plus en plus utilisé, entrant dans le lexique des arts performatifs. En tant que co-commissaire de la conférence, j'ai présenté deux de mes travaux : *To Be(ep) or Not to Be(ep)?* (2021) et *Arm to Arm* (2023). La première œuvre est un entretien performatif avec le robot Eugenius, préparé en collaboration avec General Robotics, dans lequel le robot, piloté par un humain, réfléchit à la relation homme-machine. Dans la seconde œuvre, trois marionnettistes animent un bras industriel robotisé, puis, avec le robot, animent une marionnette classique, construisant des ponts sémantiques et des connexions entre le biologique et le mécanique, ainsi qu'entre l'analogique et le numérique.

La multitude et la complexité des exemples d'œuvres pouvant entrer dans le concept de digitry appellent à sa reconnaissance comme une tendance indubitablement

importante dans le développement de l'art de la marionnette. Elles montrent également qu'il n'y aura pas de nouvelles découvertes sans une recherche constante, des expériences et des combinaisons d'éléments divers. Le progrès croissant des expériences artistiques et technologiques nous permet d'envisager l'avenir avec une curiosité inébranlable. L'idée du digitry s'avère également particulièrement importante dans le moment de l'histoire où nous nous trouvons aujourd'hui.

#TEMPSMODERNES

Dans la réalité de la scène théâtrale, ce n'est pas la rencontre du vivant avec le vivant qui contient toujours la plus grande tension, mais la rencontre du vivant avec le non-vivant. C'est précisément dans cette rencontre que naissent les questions les plus grandes et les plus difficiles. Aujourd'hui, le numérique apparaît également entre le vivant et le non-vivant. Quelles en seront les conséquences ? Qu'est-ce que cela signifie pour les récits théâtraux, en particulier pour le récit du théâtre de marionnettes ? Henryk Jurkowski, interviewé par Byrne Power, a déclaré : « À mon avis, la marionnette est éternelle. C'est un simulacre humain. Nous avons beaucoup de marionnettes - des sculptures, des silhouettes, des machines, des robots. Nous avons besoin de nos reflets, de nos miroirs. Nous ne pouvons pas vivre sans eux. Ils existeront toujours. Nous ne savons pas s'il s'agira d'un théâtre de marionnettes ou d'un théâtre d'androides ».³ Et tenons-nous le pour dit.

Références

¹ Note de la relectrice : PUPPET.(T)RY est un jeu de langage à la croisée de trois mots : puppet (marionnette), puppetry (arts de la marionnette), try (essayer).

² Note de la relectrice : DIGIT.AL(L) est un jeu de langage à la croisée de trois mots : digit (chiffre ou doigt), digital (numérique) et all (tous/toutes).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=ZeRXIzqCh-4&t=> (accès le : 24 avril 2020).

LE RÔLE DES POUPÉES ET DES MASQUES DANS LA CULTURE KENYANE

Par Fedelis Kyalo et
Phylemon Odhiambo

UNIMA Kenya

Masques utilisés par le Krystal Puppet Theatre
pendant le spectacle *Tears by the river*,
représentant le style de masques Akamba.





Les poupées occupent une place particulière dans de nombreuses cultures, et le Kenya n'échappe pas à la règle. Des chercheurs comme Esther A. Dagan, Zuzzana Glowacka et Nigel Pavitt soulignent à quel point les poupées sont liées aux traditions, aux rituels et à la vie quotidienne du peuple kényan. Cet essai explorera l'importance des poupées traditionnelles, en particulier au sein de deux communautés : les Turkana et les Giriama. Nous examinerons également le rôle des masques dans diverses cultures kényanes, en montrant comment les poupées et les masques remplissent d'autres fonctions que celles de simples jouets ou costumes.

LE BESOIN CROISSANT D'UTILISER DES MASQUES

En 1994, les marionnettistes kényans ont commencé à utiliser les marionnettes et les masques comme outils pédagogiques. Ils ont mis en œuvre plusieurs programmes éducatifs au Kenya et dans le monde, avec le soutien de différents donateurs et sympathisants. Cependant, il est de plus en plus nécessaire de retracer l'histoire des poupées et des masques traditionnels, car ils nous aident à comprendre les racines de l'art de la marionnette au Kenya. Les masques ont toujours joué un rôle important dans les cultures du monde entier, en tant que symboles, expressions de l'identité et outils essentiels dans les rituels. Au Kenya, les différents groupes ethniques ont des utilisations et donnent des significations distinctes aux masques, qui reflètent leurs valeurs culturelles et leurs croyances, comme indiqué ci-dessous.

LA COMMUNAUTÉ MASAÏ (SUD DU KENYA)

Les Masaï sont bien connus pour leurs perles et leurs vêtements de cérémonie, qui font partie intégrante de leur identité culturelle. Cependant, ils incorporent également des masques dans certaines cérémonies culturelles. Bien que les masques ne soient pas aussi importants dans les traditions Masaï que dans d'autres communautés, ils jouent un rôle essentiel lors des rituels d'initiation comme la cérémonie de l'Enkirot. Cet événement marque le passage d'un garçon à l'âge adulte et fait intervenir des artistes masqués qui racontent des histoires et dansent. Ces spectacles mettent en avant les valeurs de bravoure et de force qui sont essentielles dans la culture guerrière Masaï. Les masques représentent souvent des personnages de leur folklore, ce qui permet à la communauté d'apprendre et de se rapprocher de son héritage.

LA COMMUNAUTÉ LUO (OUEST DU KENYA)

Le peuple Luo est connu pour sa musique et ses danses vibrantes, qui font souvent appel à des masques. Ces masques sont très importants dans les cérémonies traditionnelles, telles que le «*Jaduong*», au cours duquel la communauté cherche à obtenir la bénédiction de ses ancêtres. Au cours de cette cérémonie, les danseurs portent des masques représentant différents esprits, ce qui leur permet de prendre les traits de ces personnages et de rendre hommage aux êtres chers qui sont décédés.

Dans la culture Luo, le lien avec le monde spirituel est essentiel, reflétant la croyance selon laquelle les ancêtres fournissent des conseils dans la vie de tous les jours. Par exemple, le théâtre de marionnettes *Krystal* a intégré des chants et des danses de la tribu Luo dans son spectacle de contes populaires intitulé *Tears By The River* (Larme au bord de la rivière).

Les masques sont également utilisés dans de nombreux événements communautaires, aidant les gens à entrer en contact avec le monde spirituel. Cela crée un sentiment d'unité et d'identité partagée parmi les participants, renforçant ainsi leurs liens en tant que communauté.

LA COMMUNAUTÉ AGIKUYU (KENYA CENTRAL)

Les Agikuyu, un sous-groupe de la communauté Kikuyu, ont leurs propres pratiques distinctes impliquant des masques. Ces masques revêtent une importance particulière lors de la cérémonie de la circoncision, un rite de passage essentiel pour les garçons qui deviennent des hommes. Au cours de cette cérémonie, les garçons portent des masques qui symbolisent la protection de leurs ancêtres, en signe de respect pour

la lignée dont ils font partie. En outre, des masques représentant divers esprits peuvent être inclus dans des rituels destinés à éloigner le mal et à assurer le bien-être général de la communauté. L'inclusion de masques dans des cérémonies aussi importantes met en évidence le lien entre l'identité culturelle et les croyances spirituelles au sein de la communauté Agikuyu.

LA COMMUNAUTÉ AKAMBA (KENYA ORIENTAL)

La tribu Akamba, également connue sous le nom de Kamba, est un groupe ethnique important de l'est du Kenya, particulièrement connu pour ses compétences traditionnelles en matière de sculpture sur bois, notamment pour la fabrication de masques. Les masques ne sont pas seulement des créations artistiques, ils ont aussi une profonde signification culturelle, historique et spirituelle, reflétant les croyances et les valeurs de la communauté Akamba. Ils font partie intégrante des cérémonies et des rituels, servant de moyen de connexion avec le monde spirituel en incarnant les esprits ancestraux. Riches en symboles, ces masques présentent des traits faciaux exagérés et des motifs complexes qui véhiculent des récits culturels importants.

Aujourd'hui, la tradition de la sculpture sur bois de l'Akamba a évolué pour s'adapter au marché mondial du tourisme. Les artisans fabriquent désormais des masques destinés à la fois à la population locale et aux touristes. Si cette évolution crée de nouveaux moyens de gagner de l'argent, elle risque aussi de faire perdre aux masques leur signification originale et leur importance culturelle. Afin de préserver cet artisanat, des programmes éducatifs ont été mis en place pour enseigner aux jeunes générations l'art de la sculpture. Les masques Akamba représentent l'identité, la créativité et les liens historiques de la tribu. Ils soulignent le rôle vital de l'art dans leur culture,



©Museum of Kenya

Les masques Kikuyu.

et des initiatives telles que les arts modernes de la marionnette au Kenya contribuent à maintenir cette tradition vivante malgré les défis de la modernisation.

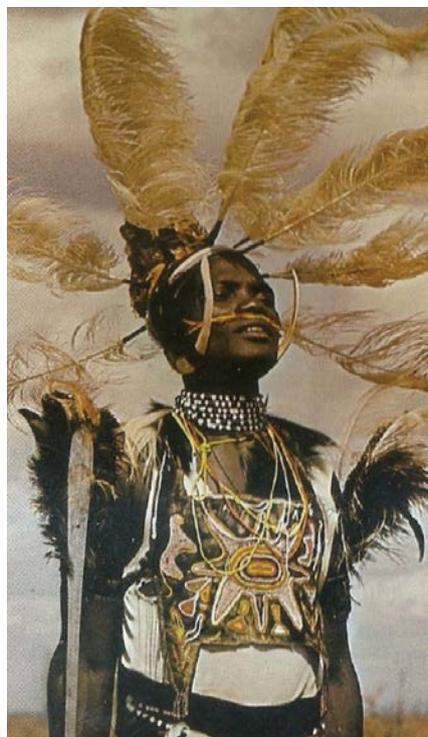
POUPÉES DANS LA COMMUNAUTÉ TURKANA (NORD DU KENYA)

Dans le nord du Kenya, les Turkana créent des poupées en argile et en bois, qu'ils habillent de tenues colorées. Ces poupées sont bien plus que de simples jouets pour les filles ; elles ont une signification culturelle et historique importante. Traditionnellement, les femmes portaient des poupées d'argile comme symboles pour encourager la fertilité, tandis que les poupées de bois servaient de divertissement. Selon le chercheur Nigel Pavitt, les Turkanas fabriquent encore des poupées spéciales appelées « ikideet » qui représentent la fertilité. Une fille reçoit souvent une de ces poupées de sa mère, qu'elle suspend au plafond de sa maison tous les soirs. Chaque soir, elle lui chante des berceuses en espérant que son avenir sera béni par des enfants. Cette pratique souligne non seulement l'importance culturelle des poupées, mais aussi le lien profond entre les femmes et leur rôle dans la vie familiale.

LES POUPÉES DANS LA COMMUNAUTÉ GIRIAMA (KENYA CÔTIER)

Les Giriama, peuple de la région côtière du Kenya, ont des traditions bien à eux qui font intervenir des poupées, en particulier lors des funérailles. Leurs cérémonies peuvent durer jusqu'à quatre jours et mettent en scène différents types de poupées, dont Karuru, Kasinje, Kinyago et Paramoto. La poupée Karuru est particulièrement importante, car elle symbolise un animal mythique et

représente le premier ancêtre dans les croyances Giriama. Fabriquée à partir de matériaux naturels tels que des feuilles et de l'herbe, la poupée Karuru sert de pont entre les vivants et les esprits de leurs ancêtres. Une autre poupée importante dans la culture Giriama est la Kinyago, qui peut mesurer jusqu'à quatre mètres de haut et nécessite plusieurs danseurs pour l'animer lors des cérémonies. La poupée Casino, quant à elle, représente un homme âgé et est utilisée pour symboliser le début des rituels quotidiens. Lors de ces événements, les poupées semblent s'animer au rythme des tambours et de chansons entraînant. Les marionnettistes, qui font souvent partie de sociétés secrètes, se déplacent depuis des villages éloignés pour accomplir ces actions sacrées. Une fois les cérémonies terminées, les poupées sont souvent détruites en signe de respect et de révérence pour les défunts.



©Museum of Kenya

L'ÉVOLUTION DU PAYSAGE DES MARIONNETTES ET DES POUPÉES

Même si les influences modernes ont modifié l'art de la marionnette au Kenya, de nombreux marionnettistes ne semblent pas conscients de la richesse des traditions qui font partie de leur art. Ils considèrent souvent le théâtre de marionnettes comme un moyen d'enseigner et d'aborder des questions sociales, plutôt que comme un moyen de perpétuer des pratiques culturelles importantes qui existent depuis longtemps. Ce point a été mis en évidence lors du Festival international de la marionnette de 2002 à Nairobi, où certains artistes ont déclaré que le Kenya ne disposait pas d'un solide patrimoine traditionnel en matière de marionnettes. Ils pensent que cette histoire devrait être incluse dans leurs spectacles. Pour remédier à cette situation, l'UNIMA Kenya entend jouer un rôle important dans la préservation de ces informations précieuses et de ce recueil de pratiques traditionnelles.

Cependant, la chercheuse Oleřka Darkowska-Nidzgorski affirme que les différents noms donnés aux poupées dans les diverses langues africaines révèlent les racines culturelles de ces formes d'art à travers le continent. Par exemple, au Niger, le terme « diyan dabo » signifie « enfants magiques », tandis qu'au Mali, « man » se traduit par « petites personnes ».

Au Kenya, les poupées sont bien plus que de simples jouets ; elles sont des éléments essentiels de l'identité culturelle et de la structure sociale. Qu'il s'agisse de promouvoir la fertilité chez les Turkana ou d'établir un lien avec les ancêtres lors des funérailles des Giriama, les poupées et les masques jouent un rôle essentiel dans diverses pratiques culturelles. La compréhension de ces riches traditions nous permet d'apprécier les liens profonds entre l'art, la spiritualité et l'ordre social dans la société kényane. En reconnaissant l'importance de ces objets culturels, nous pouvons célébrer la riche mosaïque des traditions kényanes et les histoires puissantes qu'elles racontent, en veillant à ce que ces aspects importants de la culture soient maintenus et appréciés pour les générations à venir. Les marionnettistes kényans lancent également des programmes visant à garantir la transmission de ces techniques de sculpture traditionnelles. En collectant et en exposant ces objets, ils souhaitent préserver l'importance de la fabrication des masques et leur héritage culturel.

Homme de la tribu Luo portant un costume traditionnel utilisé pour la danse.

LE POTENTIEL DRAMATIQUE DES HISTOIRES ANCIENNES IRANIENNES (AVANT L'ÈRE ISLAMIQUE) POUR LA CRÉATION DE NOUVEAUX SPECTACLES DE MARIONNETTES



Par Maryam Iranmanesh
et Mahnaz Khati

L'histoire de la littérature iranienne peut être divisée en deux grandes périodes : la littérature préislamique et la littérature post-islamique. La littérature post-islamique, qui a une histoire d'environ mille cent ans, est elle-même divisée en plusieurs périodes, et l'examen séparé de chaque période peut faire l'office d'un projet de recherche indépendant. Dans cet article, nous tentons de proposer aux lecteurs de merveilleux récits et histoires en parcourant des textes anciens antérieurs à l'islam, afin qu'ils puissent permettre la création de nouveaux spectacles s'en inspirant.

Avant l'adoption de l'islam en Iran, la rédaction d'œuvres littéraires et religieuses n'était pas considérée comme primordiale, car, selon les croyances religieuses du peuple de cette région, la parole avait plus de valeur que l'écrit. Ainsi, les textes furent transmis oralement pendant des siècles, de génération en génération. Ce n'est que bien plus tard, à l'époque sassanide, que l'*Avesta* – le livre sacré du zoroastrisme – fut mis par écrit à partir de la tradition orale, afin de répondre aux critiques des religions révélées et face à la progression rapide de l'islam. Cette entreprise visait également à alerter les fidèles sur la nécessité de codifier leur foi. À partir de cette période, de remarquables légendes, mythes et récits virent le jour, porteurs d'une richesse narrative pouvant inspirer des œuvres dramatiques.

DISCUSSION ET REVISION

Il s'agira d'examiner les récits iraniens anciens sous l'angle des éléments dramatiques, à savoir le protagoniste et l'antagoniste, l'action dramatique, le dialogue, le conflit, le nœud et le dénouement.

DRAKHT ASURIK (ÁRBOL ASURIK)

L'arbre Asurik est un magnifique poème de l'époque parthe qui traite du débat entre l'arbre Asurik (palmier) et la chèvre. Au pays de Saurastan, il y avait un grand arbre au tronc sec. Il avait des feuilles vertes et portait des fruits sucrés. Un jour, le grand arbre se disputa avec la chèvre et lui dit : « Je te suis supérieur du fait des nombreux avantages que j'ai : lorsque je porte les premiers fruits, le roi mange de mes fruits, on construit des bateaux avec mon bois, on fabrique des balais avec mes feuilles, on fait des cordes de moi pour t'attacher, mon ombre est une canopée en été, je suis le nid des oiseaux... et si les gens ont besoin de moi, je resterai éternel et vert jusqu'au Jugement dernier ». La chèvre répondit : « Bien que ce soit

une honte pour moi de répondre à tes paroles inutiles, je suis obligée de parler. Tes feuilles sont aussi longues que les cheveux du méchant divan qui était le serviteur du peuple au début de l'ère de Jamshid (le premier humain). Je suis celle qui peut louer la religion des Mazdas mieux que quiconque, parce qu'ils utilisent mon lait dans l'adoration des dieux. Ils font de moi une ceinture avec des perles, et ils font du Mashk (sac de stockage d'eau) avec ma peau. Ils décoorent de ma chair les tables de la ville. Ils fabriquent avec moi des tabliers pour les rois. Ils écrivent des traités sur ma peau. Ils font de moi des cordes d'arc. Ils fabriquent des Barak (une sorte d'étoffe de laine) et des Etriers avec moi. Je peux voyager de montagne en montagne dans de grands pays et voir des gens d'autres races. De mon lait, on fait du fromage, de l'afrosheh (viande sucrée), du yaourt et du lait caillé. Même mon prix au marché est beaucoup plus élevé que celui de vos dattes. Bien que mes paroles soient pour vous comme des perles jetées aux cochons, sachez que je broute dans des montagnes odorantes, que je mange des herbes fraîches et que je bois l'eau pure des sources, tandis que vous êtes comme un clou enfoncé dans le sol, incapable de bouger ».

« C'est ainsi que la chèvre est sortie victorieuse et fière, et que le dattier est resté en disgrâce. On peut dire que la chèvre représente la religion zoroastrienne et que l'arbre Asurik représente la religion des diverses formes de culte des Assyriens. Dans les cérémonies religieuses des Assyriens, on utilisait un arbre sec, décoré d'or artificiel et d'ornements. L'insouciance et la cruauté de la chèvre peuvent également être dues à la supériorité sociale des adorateurs de Mazda ».¹

AVESTA

Le Darayesh (bavardage) d'Ahriman avec les démons est l'un des récits religieux les plus stimulants de la langue pahlavi-sassanide. Chaque nuit, Ahriman disait

aux démons : « Allez dans le monde. D'abord, asséchez les mers, puis les arbres Haoma blancs, car en mangeant leurs feuilles, les gens atteignent la vie éternelle dans la résurrection (Haoma blanc : l'arbre Avestan Gaokerena qui élimine la mort) ». Ahriman créa un antidote sous la forme d'un crapaud dans les eaux profondes. Ormuzd en confia la garde à dix ânes-poissons aux oreilles osseuses qui tourment toujours autour d'Haoma, l'une de leurs têtes étant tournée vers le crapaud, et qui s'affronteront jusqu'à la fin du monde. Ahriman ordonna aux démons d'ébranler les montagnes qui sont le décor du monde, puis de couper toutes les plantes et de tuer tous les êtres vivants, et de faire du bien aux ignorants pour que les sages soient dans le doute et jamais ne regarde « Hepto-Rang » (la Grande Ourse, la Basse Ourse ou les Filles des Morts, l'Étoile de Saad) et « Venand » (le nom de l'Étoile). Ils ne devaient jamais regarder les étoiles jusqu'à ce qu'ils soient capables de travailler. Les démons se rendirent donc à la mer, mais lorsqu'ils entendirent le sifflement de Simurgh (un oiseau légendaire avec une queue de paon, un corps d'aigle, une tête de chien et des pattes de lion, qui est représenté dans les peintures, les livres et les dessins comme des oiseaux de proie, et dans les œuvres zoroastriennes, le nid de Simurgh se trouve au sommet de l'arbre Gaokerena au milieu de la mer de Varukasha), ils perdirent leurs forces. Ils se rendirent donc au Haoma blanc (l'herbe médicinale Ephedra), et là aussi, ils perdirent leurs forces lorsqu'ils virent dans l'eau le poisson-âne à oreilles bleues qui montait la garde. Les démons allèrent dans la montagne, où ils perdirent leurs forces en entendant le sifflement du vautour (un oiseau qui mange les corps des morts zoroastriens au sommet des collines et des montagnes). Dans la plaine, ils perdirent également leurs forces en entendant l'appel de l'oiseau Bahman (le patron des créatures de la plaine). Lorsqu'ils se dirigeaient vers les maisons des gens, le cri du trône et de l'Amesha Spenta, qui venait en aide aux gens, les affaiblissait. A Kangdez aussi, le cri de Peshotan (nom du fils aîné de Ki-Gashtasb, le roi de Kiani) les empêchait de bouger. Et lorsqu'ils regardèrent le ciel et virent le « Hepto-Rang » et le « Venand », leurs forces s'envolèrent. Après cela, Soroush frappa dans ses mains. Le coq (l'oiseau sacré) entendit le son et cria. En entendant le cri du coq, le feu de Bahram, le feu qui éclaire la maison à minuit, le Menog-i intérieur (l'esprit de la cérémonie intérieure, l'ange de la plante Haoma) et Soroush Haoma détruisit les démons.²

BUNDAHISHN

Le *Livre de Bundahishn*, qui signifie la création initiale ou fondamentale, est une source basée sur Zand ou Zand-savoir, qui est attribuée à la fin de la période sassanide, bien que sa codification finale remonte au troisième siècle de l'ère chrétienne. Dans l'histoire de la bataille d'Ahriman, les créations d'Hormuzd se sont levées pour le combattre, et Ahriman, voyant sa fin, a voulu s'enfuir, mais les dix créatures lumineuses se sont levées pour l'emporter sur lui : Les Menog-i Sky, comme l'armée d'Arvand, firent face à Ahriman, et Hormuzd construisit autour d'eux un mur plus dur que le ciel et bloqua la fuite d'Ahriman. La bataille qui suivit fut celle de l'eau. Tishtariya (le dieu de la pluie), avec l'aide de Vohu Manah (qui signifie bonne pensée, l'un des Amesha Spenta qui siège à la droite d'Ahura Mazda), du dieu de Haoma, du dieu de Burz et d'Ardây Fravahr, fit tomber la pluie. Une pluie si forte que tous les insectes



La dernière bataille entre Hormuzd et Ahriman à la fin des temps.

(insectes et créatures nuisibles) furent détruits, puis le vent dispersa toute cette eau, et une vaste mer en sortit. Ces insectes morts tombèrent sur le sol, puis leur poison et leur saleté se mélangèrent à la terre. Tishtariya entra dans l'eau sous la forme d'un cheval blanc pour éliminer leur poison. Au même moment, le démon Apeus (le démon de la sécheresse) vint le combattre sous la forme d'un cheval noir. Tishtariya demanda l'aide d'Hormuzd qui lui donna le pouvoir de dix chevaux mâles, dix chameaux mâles, dix taureaux, dix montagnes et dix rivières, et c'est ainsi que Tishtariya vainquit le démon Apeus. Après cette bataille, trois grandes mers et trente petites mers, ainsi que deux lacs de source nommés Chichest (lac d'Urmia) et Suvar émergèrent de l'eau de pluie. Deux fleuves, Arvand Rud et Ve Rud, furent également créés. La troisième bataille concernait la terre. Ahriman attaqua la terre et de cette secousse naquirent des montagnes. La première d'entre elles fut Alborz. La quatrième bataille concernait les plantes. Ahriman attaqua d'abord la plante et l'assecha. Amrodat (qui signifie immortalité, l'un des Amshaspands et un symbole féminin) ramolli la plante sèche et la mélangea à l'eau de Tishtariya. L'eau se répandit sur toute la terre et des plantes poussèrent à la surface de la terre. Après cela, la première vache créée (Gavaevodata) entra en guerre avec Ahriman et Ahriman la détruisit. Après la mort de la vache, cinquante-cinq types de céréales et douze types de plantes médicinales poussèrent à partir de ses organes. Le sperme de la vache fut donné à la lune et, avec l'aide de la lumière de la lune, il fut orné, la vie lui fut insufflée, et de lui vinrent sur terre une paire de taureaux et une femelle, ainsi que d'autres moutons et oiseaux qui apparurent par la suite. La sixième bataille fut contre Keyumars (le premier être humain). Zurvan (le dieu du temps infini) avait donné à Keyumars une durée de vie de trente ans avant l'arrivée d'Ahriman. Ahriman entra d'abord dans le corps de Keyumars par le petit orteil de son pied droit. Une sensation de faim se fit sentir dans le cœur de Keyumars. Hormuzd donna à Keyumars de la viande et de l'huile pour affronter Ahriman. Ahriman entra par la poitrine de Keyumars, puis par son épaule et enfin par sa tête. La lumière sortit du corps de Keyumars et, à partir de ce moment, tous les humains moururent de la même manière. Après la mort de

Keyumars, en raison de sa nature métallique, sept types de métaux sortirent de son corps et, comme Keyumars était tombé sur sa main gauche au moment de sa mort, son sperme tomba sur le sol. Ce sperme fut purifié par la lumière du soleil. Alors Spenta Armaiti (l'ange qui protège la terre) accepta une partie du sperme de Keyumars, ainsi Mashya et Mashyana, comme une rhubarbe, poussèrent de la terre après quarante ans. Les deux étaient unis et l'âme était entre eux. Lorsqu'ils prirent corps, Hormuzd les informa qu'ils étaient le père et la mère des mondes et qu'ils devaient suivre la loi et la bonne religion. Au début, les deux témoignèrent du Dieu de Hormuzd, mais à cause de la tromperie des démons, ils tombèrent dans le péché et considérèrent Ahriman comme le créateur. Ils offrirent des sacrifices, confectionnaient des vêtements, filaient le fil, fondaient le fer et fabriquaient des ustensiles en bois. Hormuzd les priva de leur royauté pendant cinquante ans à cause de leur désobéissance. Après cela, ils voulurent des enfants. Deux paires d'enfants naquirent. En raison de leur désir excessif d'enfants, l'une d'elle fut mangée par la mère et l'autre par le père. Hormuzd fit disparaître leur désir d'enfant et ainsi naquirent des filles et des fils : six paires. De ces enfants, toutes les races de gens virent le jour et, sur ordre de Dadar (Hormuzd), chaque race parti vivre sur une terre et dans un climat différents. La bataille suivante fut celle de ce feu qui s'opposa à Spanjarush (le compagnon d'Apeus). Le feu de Vazishta (qui est dans les nuages), qui fait également la pluie et Azar Faranbagh (le feu des prêtres) et Azargoshasp (le feu des soldats) et Azar Burzen-Mihr (le feu des fermiers), protégea le monde et prit soin de la survie et de la croissance des plantes, des gens et des moutons. La huitième bataille fut lancée par les étoiles contre les étoiles de Druj (Créateurs de mensonges et de tromperies). La neuvième bataille fut celle des dieux de Menog-i contre Ahriman, au cours de laquelle les démons furent vaincus et jetés en enfer. Au cours de cette bataille, les dieux ont été privés de sommeil et de soif pendant quatre-vingt-dix jours. La dernière bataille fut celle des étoiles qui n'étaient pas mélangées. Elles ne laissèrent pas les ténèbres et les démons atteindre la place de Menog-i et Hormuzd. La religion de Mazdayasnā, comme la ceinture d'étoiles religieuses, était placée autour du ciel.

LE LIVRE D'ARDA VIRAF

Le *Livre d'Arda Viraf* est le nom d'un ouvrage datant de la fin de la période sassanide, rédigé en langue pahlavi, et qui aurait apparemment été écrit au troisième siècle de l'Hégire. Cette œuvre traite des croyances zoroastriennes relatives à l'au-delà, et raconte l'histoire d'un prêtre nommé Viraf. Après l'invasion d'Alexandre, la dispersion de l'Avesta et du Zand, ainsi que la propagation du doute parmi le peuple, les prêtres se réunirent. Afin de prouver la véracité de leur religion, ils décidèrent de choisir parmi eux le prêtre le plus pur, Viraf, pour entreprendre un voyage dans l'autre monde et en rapporter le témoignage de ce qu'il y verrait. Ils lui firent boire un mélange de vin, de mang (substance psychoactive rituelle) et de haoma (plante sacrée), puis il s'allongea et s'endormit. Son âme s'éleva alors vers l'au-delà. Après sept jours, il revint et raconta aux autres ce qu'il avait vu. Au cours de ce voyage, il fut accueilli par une belle femme nommée Dēn, qui représentait sa foi et sa vertu. Après avoir franchi le pont de Chinvat, il fut conduit par Sraosha le pieux et Azar, le yazata, à travers la

voie des étoiles, la voie de la lune et la voie du soleil – des lieux situés hors du paradis, réservés aux justes qui, bien que vertueux, n'avaient pas pleinement observé les lois du zoroastrisme. Il décrivit alors le destin de l'âme après la mort, son passage sur le pont de Chinvat, puis à travers le paradis, le purgatoire et l'enfer ; il exposa les récompenses accordées aux bonnes âmes et les supplices infligés aux âmes mauvaises. Chaque personne, disait-il, menait dans l'au-delà une existence idéalisée de la vie qu'elle avait menée sur terre – que ce fût celle d'un guerrier, d'un agriculteur, d'un berger, ou d'un autre métier. Accompagné de ses guides, il descendit ensuite aux enfers pour y contempler les souffrances des impies. Il énuméra les péchés selon sa religion, et expliqua les châtements réservés à chacun d'eux. Parvenu au paradis, il rencontra Ahura Mazda, qui lui confia la mission de transmettre un message aux hommes : la foi zoroastrienne était la seule voie juste et véritable, et elle devait être préservée dans la prospérité comme dans l'adversité. Certains chercheurs avancèrent que Dante Alighieri s'inspira du *Livre d'Arda Viraf* pour composer sa *Divine Comédie*, et que cette œuvre influença également la *Risālat al-Ghufrān* (L'Épître du Pardon) d'Abū al-Alā' al-Ma'arrī.

La tradition orale de la narration dans la littérature préislamique en Iran a limité l'accès à ces sources, et nous n'avons pu examiner que les documents écrits, bien que nombre d'entre eux aient été modifiés ou perdus après l'invasion arabe. D'autres livres, tels que *Sindbad-Nameh*, *Bakhtiar-Nameh*, *Barlaam et Josafat*, *Kalila et Demna* et *Tutinama*, écrits en pahlavi mais tirés d'histoires indiennes, n'ont pas été abordés dans cet article. En fin de compte, bien qu'en ayant cité ce nombre limité, nous espérons avoir pu faire un petit pas dans la présentation de ce grand trésor au monde et avoir introduit de nouvelles histoires dans l'art de la marionnette. Nous espérons également qu'en poursuivant ce long chemin, nous serons en mesure de présenter les prochaines époques de l'histoire littéraire iranienne à tous et d'ouvrir ainsi de nouvelles portes pour la production de spectacles de marionnettes créatifs.

Références

1 Tamim-dari, Ahmad. (1998) *Histoires iraniennes*. Téhéran. La secte artistique (P.94-95).

2 Idem, p.106.

Bibliographie

Affī, Rahim. (1995) *Mythologie et culture iraniennes dans les écrits Pahlavi*. Teherān. Toos.

Amouzegar, Jaleh. (1995) *Histoire mythologique d'Iran*. Téhéran. Samt.

Avesta. (1992) Traduit par Jalil Dostkha. Téhéran. Morvarid.

Le *Livre d'Arda Viraf*. (2003) Traduit par Jaleh Amouzegar d'après la traduction de Philippe Gignoux. Téhéran. Moin.

Dadgi, Farnabagh. (2018) *Bundahishn*. Traduit par Mehrdad Bahar. Téhéran. Toos.

Drakht Asurik. (2007) Traduit par Mahiyar Navabi. Téhéran. Frohar.

Maki, Ebrahim. (2006) *Comprendre les facteurs d'affichage*. Téhéran. Soroush.

Tafazili, Ahmad. (1997) *Histoire de la littérature iranienne avant l'islam*. Téhéran. Sokhan.

JAMES WEBSTER ET L'ART KARETAO MĀORI

Par Hinemoa Jones
(Te Arawa, Tainui)



Nouvelle-Zélande

James Webster est d'ascendance māorie de Nouvelle-Zélande et européenne, avec des affiliations tribales à Tainui et Te Arawa. Il est renommé pour son travail avec Karetao Māori (marionnettes māories), fer de lance du mouvement de revitalisation de cette ancienne forme d'art. Il continue d'être un contributeur majeur à la réappropriation des savoirs māori, en particulier du Karetao māori, en tant que forme d'art vivante et pratiquée.

« L'une des plus grandes passions des 20 dernières années de ma carrière artistique a été la création et l'interprétation de Taonga Pūoro (instruments de musique māoris) et sa fusion avec la naissance de Karetao Māori (marionnettes māories chantantes). Les Taonga Pūoro, comme le te reo māori (langue māorie), reflètent les sons naturels et les rythmes de la nature et de l'environnement. Les instruments ont une whakapapa (généalogie) et des pūrākau (histoires d'origine) appartenant aux nombreuses familles et aux différentes variétés d'instruments associées aux Taonga Pūoro (musique et instruments māoris). Ma passion pour le pūoro et l'art maori m'a amené à créer, à sublimer et à continuer de faire revivre l'art du Karetao Māori (marionnettes maories) ». James Webster.

La renaissance des taonga pūoro, menée par Hirini Melbourne, Richard Nunns et Brian Flintoff, a éveillé la fascination et le cœur de Webster dans les années 1990. Inspiré par Melbourne et les taonga pūoro, Webster a continué à explorer l'art indigène à travers le whakairo (sculpture). Influencé par les enseignements de Melbourne et d'autres, combiné à son propre talent pour l'art et la musique, il était inévitable que Webster en vienne à combiner ses passions et crée une famille de Karetao Pūoro - marionnettes māories dotées de voix chantantes. Dans ses recherches sur les karetao māoris, Webster note:

« En ce qui concerne la recherche, il n'existe pas beaucoup de documentation sur les Karetao. Cependant, lors de la renaissance des Taonga Pūoro, dirigée par le regretté Dr Hirini Melbourne, des discussions ont eu lieu sur l'utilisation conjointe des Karetao et des Taonga Pūoro pour améliorer et enrichir la performance et la transmission de nombreux éléments de la culture māorie - son/musique, esprit du Karetao à travers les marionnettes et la narration, participation du public ainsi que le wairua (esprit) qui est créé tout au long de l'échange. »

Au cours d'une résidence artistique dans une école locale en 2008, Webster a commencé un voyage qui l'a amené dans le monde du théâtre de marionnettes et du théâtre

rituel. À cette époque, Webster a créé deux karetao, basés sur des formes classiques qu'il avait étudiées dans plusieurs musées nationaux. Ces deux premiers karetao étaient des personnifications de Ranginui (père du ciel) et Papatūānuku (mère de la terre) qui, selon une vision māorie du monde, représentent le début de la création. L'idée de Webster était que s'il créait d'abord les parents, les autres karetao/enfants suivraient.

En 2009-2010, il a ajouté Hine-pū-te-hue (déesse de la Calebasse et déesse de la paix), Hine Raukauri (gardienne de la musique de la flûte māorie), Tāwhirimātea (gardien des vents), Tangaroa (gardien de l'océan) et Tāne (gardien de la forêt / des oiseaux). Ces cinq derniers karetao ont des instruments intégrés dans leur corps, représentatifs de leur gardien, et lorsqu'ils sont interprétés, leurs voix prennent vie, superposant la voix inhérente de chaque gardien. Webster a nommé cette collection « Karetao Pūoro - Marionnettes Chantantes ». Les Karetao Pūoro ont été exposées dans des galeries en Aotearoa, Nouvelle-Zélande, et ont été jouées dans le monde entier.

Webster, avec sa femme Hinemoa Jones et d'autres artistes, a travaillé en tant que collectif créatif indigène pour raviver les karetao māoris comme un art du spectacle contemporain ancré et guidé par les systèmes de connaissances indigènes.

Il convient notamment de mentionner Te Ahukaramu Charles Royal et son initiative visant à faire revivre Te Whare Tapere (« maison » dédiée au récit, à la danse, à la musique, aux marionnettes, aux jeux et autres divertissements), qui ont aidé et soutenu Webster et Jones dans leur travail de renaissance de l'art du karetao.

Ayant créé sa propre forme de karetao pūoro, Webster a entrepris un projet de recherche sur l'histoire des karetao. Il était évident que de nombreux fragments concernant l'utilisation traditionnelle de ces marionnettes manquaient et qu'une recherche plus approfondie était nécessaire et cruciale pour aider à développer une nouvelle tradition de performance pour les karetao pūoro et pour la

renaissance de l'art des karetao dans une perspective culturelle vivante, plutôt qu'une vision endormie, reléguée au fond des musées et silencieuse.

Dans l'intérêt de la recherche, en 2012, Webster et Jones ont assisté à leur premier Congrès international de l'UNIMA à Chengdu, en Chine, où ils ont trouvé des spectacles qui résonnaient avec leurs propres marionnettes et leur philosophie de la performance, en particulier ceux qui intégraient un accompagnement musical en direct.

Suite à leur visite en Chine, le duo a commencé à inclure d'autres musiciens de taonga pūoro pour jouer aux côtés des karetao lors des performances, ajoutant ainsi à la trame sonore globale et superposant une résonance plus profonde, enrichissant et évoquant une vision māorie du monde à travers la généalogie indigène du son et des karetao.

Au fil des ans, la pratique et les performances de Webster et Jones avec les karetao māoris ont évolué, suscitant de nouvelles conversations sur l'utilisation de ces anciens trésors dans l'art de la guérison indigène. En plus d'explorer l'utilisation des karetao dans la guérison, ces trésors ont été intégrés à divers espaces de performance, y

compris une apparition dans un clip musical du célèbre groupe néo-zélandais Trinity Roots. Webster et Jones ont également utilisé les karetao dans des pratiques rituelles, comme la récolte des Calebasse (Hine-pū-te-hue), et ont partagé la scène avec des compagnies de danse māories, notamment Atamira Dance Company. Ces trésors ont voyagé vers d'autres communautés indigènes, établissant des liens durables avec des tribus autochtones en Amérique et au Canada.

Webster et Jones, ainsi que leurs pairs, continuent d'explorer les usages des karetao Māori, s'appuyant sur les plans ancestraux transmis par leurs ancêtres afin de créer, innover et explorer comment ces trésors anciens peuvent continuer à servir de vecteurs d'émotion, de performance et de guérison dans le monde moderne.

KARETAO MĀORI - MARIONNETTES MĀORIES

Karetao est l'un des noms māoris utilisés pour décrire l'ancienne forme d'art des marionnettes indigènes māories. D'autres noms incluent Korotao, Keretao, Kārari, Rapatāhuri, Repetāhuri, Tokoraurupe et Tokoraurape. Ces noms sont basés sur des différences dialectales ainsi que sur des récits généalogiques indigènes liés à ce trésor



© Tahu Hollis

Taowaru Karetāo :
Hinemoa Jones et James
Webster - Représentation
de Karetāo à Pakowhai
Marae, Gisborne 2024.

māori. Des exemples de karetao peuvent être trouvés dans des collections de musées en Nouvelle-Zélande et à l'étranger. Bien que tous n'aient pas été identifiés, plusieurs des karetao conservées dans des collections muséales peuvent être rattachées à leurs zones tribales d'origine.

Dans sa forme classique, le karetao se présente comme une figurine en bois sculpté avec des bras mobiles attachés au corps (au niveau des épaules) par une corde en lin. Le karetao est activé en tirant sur la corde depuis l'arrière et en déplaçant les bras. Il existe, comme le décrivent plusieurs auteurs et historiens, des récits de l'usage des karetao dans la société māorie traditionnelle - allant de figurines géantes utilisées par les guerriers māoris pour danser en signe de défi, jusqu'à de petits pantins articulés tenus à la main servant de jouets pour enfants.

Ces figurines en bois étaient sculptées à l'image des tūpuna māori (ancêtres) et étaient souvent finement ornées de moko (tatouages traditionnels māoris) sur le visage et le corps. Comme l'a noté la défunte et extraordinaire créatrice Rose Beauchamp :

« Les Karetao étaient considérés comme des taonga - objets sacrés - méritant une grande révérence et un profond respect, car on croyait qu'ils possédaient le mauri - force vitale - de l'ancêtre, qui se manifestait lorsqu'ils étaient manipulés par le manipulateur. Le manipulateur tenait la figurine par une poignée sculptée sous ses jambes et tirait sur les cordes en lin depuis l'arrière pour animer les bras articulés de manière lâche. »

Avec l'arrivée des Européens à Aotearoa (Nouvelle-Zélande) au début du XIXe siècle, l'art et la pratique du karetao māori furent réprimés et presque réduits à néant en raison des effets persistants de la colonisation. Une grande partie des informations sur les karetao a été perdue et enterrée avec ceux qui ne sont plus là pour raconter leurs histoires. On sait que les karetao étaient utilisés dans des spectacles, car ils apparaissent dans des récits ancestraux traditionnels comme celui de *Tinirau* et *Kae*, ainsi que dans diverses mentions de ces anciens trésors dans des karakia (prières māories), waiata, haka et mōteatea (anciens chants māoris).

Comme pour de nombreuses traditions māories, la pratique du karetao fonctionnait selon un paradigme de dualité. Tout comme ils étaient utilisés dans les arts de la scène, ils servaient également d'outils pour les tohunga (guérisseurs, prêtres) dans des pratiques rituelles, des incantations et des soins. Les karetao étaient notamment utilisés dans les maisons traditionnelles de sages-femmes et d'accouchement. En ce sens, les karetao servaient de canal entre le tohunga et te ao wairua (monde spirituel).

Ainsi, la combinaison du respect sacré réservé uniquement aux grands prêtres, associée à la disparition des traditions des arts de la scène māoris en raison de la colonisation, signifiait que les karetao étaient mis de côté et qu'une grande partie des connaissances et des pratiques ont été perdues dans l'histoire. Cela nous amène aux temps modernes et à la revitalisation du karetao māori dans le monde contemporain, en utilisant les fragments laissés par nos ancêtres du passé.

©Hene Melton Photography



James Webster est né en 1966 à Auckland, en Nouvelle-Zélande. Il vit maintenant à Coromandel, une petite ville de l'île du Nord de la Nouvelle-Zélande, avec sa femme, Hinemoa, et leurs deux enfants, Kokowai et Te Amokura. Il travaille dans l'industrie artistique depuis plus de 20 ans en tant qu'artiste multidisciplinaire indépendant, spécialisé dans le récit et la forme de l'art indigène māori. Il est sculpteur accompli, interprète, fabricant et joueur d'instruments traditionnels māoris, ainsi qu'expert en moko (tatouage indigène māori) reconnu internationalement.

Références

- Beauchamp, Rose. *Living Puppets*.** Wellington (NZ) : Steele Roberts, [n.d].
- Best, Elsdon. *Games and pastimes of the Maori*.** Wellington (NZ) : Government Printer, 1925, pp.96-97
- Cowan, James 1911. *The Adventures of Kimble Bent: A Story of Wild Life in the New Zealand Bush*.** London : Whitcombe and Tombs.
- Poutu, Ngarangi. *Te Hunga Pūkaretao. Puppet masters*.** Motueka (NZ). Research Paper Royal, C. Whare Tapere NZ. <https://wharetapere.nz/history/>
- Royal, C.** <https://www.charles-royal.nz/whare-tapere>
- Trinity Roots : *This Road*.** <https://www.youtube.com/watch?v=dtmEAvvXPY>
- Webster, J. 2011. *Karetao : A story of Māori Puppetry*.** Whitianga: Orotokare Research paper.

AU FIL

DE LA VIE



KIM OCK-RANG, 1945

CORÉE DU SUD (RÉPUBLIQUE DE)

Membre d'honneur de l'UNIMA 2016

Protectrice des figures traditionnelles kokdu (alias kokdu) et de l'esthétique coréenne, marionnettiste et directrice de musée. Kim Ock-rang est directrice du Kokdu Museum à Séoul, directrice du Dongsung Art Center et présidente de la Foundation Ock-Rang pour la culture. Bien qu'il puisse avoir des liens avec des mots étrangers, kokdu est un terme coréen autochtone qui désigne les marionnettes en général. Kim Ock-rang l'utilise principalement pour désigner les marionnettes traditionnelles en bois qui ornent les cercueils ou qui sont placées à l'intérieur des tombes.

Kim raconte : « Les magasins d'antiquités de Séoul [dans les années 1970] vendaient des objets culturels anciens et des reliques. J'étais passionnée par la collection de sculptures en pierre, d'objets artisanaux en bois, de livres et de peintures anciens, et je me rendais souvent à Cheonggyecheon ». Dans ces boutiques, elle a été captivée par les expressions mystérieuses, rustiques et parfois humoristiques des marionnettes en bois kokdu. Elle a commencé à en acquérir pour un prix modique ou gratuitement.

Sa collection lui a procuré une impression réconfortante de protection et elle s'est complètement immergée dans l'atmosphère créée par ces figures. Elle note qu'elle ne peut pas ressentir ce sentiment avec les sculptures occidentales modernes et « sophistiquées ».

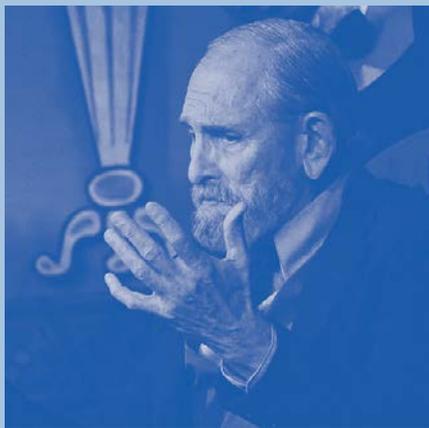
Inspirée par la pièce de théâtre de marionnettes traditionnel coréen, kokdugaksi noreum, Kim Ock-rang a voulu trouver un moyen de donner vie à ces figurines funéraires. Elle a travaillé avec le folkloriste Lee Du-hyun, qui a découvert que l'origine étymologique du mot coréen pour marionnette est kokdu, tiré de Seokbosangjeol, une biographie de Bouddha en langue coréenne datant du XVe siècle. En 1984, elle a fondé la troupe de théâtre de marionnettes Nanglang et publié le magazine trimestriel de théâtre de marionnettes Kkokdugeuk. Dans sa troupe, elle a largement incorporé des marionnettes en bois pour créer un style théâtral distinctement coréen. Sa rencontre avec les kokdu l'a également amenée à créer le Dongsung Art Center en 1989 et à fonder la Foundation Ock-Rang pour la culture en 1992. Ces efforts visaient à promouvoir des œuvres artistiques contemporaines inspirées par l'esthétique coréenne traditionnelle. Au fil des ans, Ock-rang Kim a collectionné plus de 300 figurines kokdu. En 2010, elle a ouvert le musée Kokdu où sont exposées ces marionnettes. De décembre 2024 à mars 2025, sa collection a fait l'objet de l'exposition Kokdu, au Musée national folklorique de Corée.

Kim a dirigé le cinéma d'art et d'essai Dongsoong Cinemathèque et a été vice-présidente de la Société du Musée national des arts populaires. Elle a récemment été nommée présidente de la Société des arts de la scène de Séoul ; son mandat s'achève en juillet 2026.

Pour ses contributions, elle a reçu le Prix du théâtre Dong-A en 1990 et un prix du ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme en 2009.

PORTRAITS





RENÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SANTANA, 1944

CUBA

Membre d'honneur de l'UNIMA 2016

Directeur de théâtre, dramaturge, pédagogue, scénographe et chorégraphe cubain. En 1964, dans la ville de Matanzas, René Fernández Santana fonde le Théâtre Papalote (créé initialement en 1962 sous le nom de Grupo Guiñol de Matanzas) qu'il dirige jusqu'en 1971 puis de 1981 à nos jours. La compagnie travaille sur des œuvres de la culture populaire traditionnelle, le folklore afro-cubain, ainsi que des classiques universels et des thèmes contemporains sur l'enfance et la jeunesse.

La plupart des productions du Teatro Papalote ont été adaptées et écrites par René Fernández Santana. Parmi les plus importantes : *Okin, eiyé ayé* (1988), *Otra vez Caperucita y el lobo* ((Encore une fois le Petit Chaperon rouge) 1991, une version libre du conte de Charles Perrault, *Una cucarachita llamada Martina* (Un petit cafard nommé Martina) 1991, *Los Ibeyis y el Diablo* (Les Jumelles et le diable) 1992, *Disfraces* (Costumes) 1992, *El poeta y Platero* (Le poète et l'orfèvre) 1993, *Divertimento Moderato* (1993), *Historia de burros* (L'histoire des ânes) 1994, *Obiaya Fufe lele, Romance del Papalote que quería llegar a la Luna* (Romance du Papalote qui voulait atteindre la lune), *El tambor de Ayapa* (Le tambour d'Ayapa), *Norai y el maíz* (Nokan et le maïs) y *Tierra a la vista* (Terre en vue).

La compagnie a présenté de nombreux spectacles à Cuba et à l'étranger. Elle a participé à beaucoup de festivals dans différentes régions de Cuba et dans des événements internationaux d'envergure.

Depuis 1994, le Teatro Papalote organise la biennale Taller Internacional de Títeres de Matanzas (TITIM, Atelier international de Marionnettes) qui se tient dans la ville de

Matanzas. La compagnie a aussi largement participé à la publication du *Boletín de Títeres la Mojiganga* (Bulletin des Marionnettes la Mojiganga), éditée durant plusieurs années.

Après soixante ans d'existence, le Théâtre Papalote, toujours dirigé par Santana, travaille avec une nouvelle génération de marionnettistes, dont Migdalia Seguí, Rubén Darío Salazar, Freddy Maragoto, Lea Milagros Hernández, Ulises García, Mayda Seguí, Arneldy Cejas, et des scénographes comme Zenén Calero Medinal. Il a monté récemment *Tres somos tres* (Trois, nous sommes trois) y *Nubes azules* (Nuages bleus).

René Fernández Santana a reçu plusieurs prix et de nombreuses récompenses avec sa compagnie. Entre autres, le Prix Villanueva de la crítica (1999), le prestigieux Prix national du théâtre de Cuba (2007), le prix Maestro de Juventude et, lors du 19e Congrès Mondial de l'ASSITEJ qui s'est tenu au Cap, en Afrique du Sud, le Prix des dramaturges inspirants (2017).

René Fernández Santana a été président du Centre Cubain UNIMA de 2010 à 2022.



MARIANNE VIBAEK, 1933

DANEMARK

Membre d'honneur de l'UNIMA 2008

Ethno-anthropologue et professeure d'histoire danoise, cofondatrice du musée consacré à l'Opera dei Pupi sicilien. Marianne Vibaek est arrivée à Palerme en 1957 à l'invitation d'Antonio Pasqualino, son futur mari, qui lui a fait découvrir l'Opera dei Pupi, le théâtre de marionnettes traditionnelles de Sicile. Ses recherches ultérieures en tant qu'ethno-anthropologue et professeure de muséographie anthropologique à l'Université de Palerme ont été façonnées par sa collaboration avec une constellation de professionnels,

parmi lesquels Antonio Pasqualino, Antonino Buttitta et Peppino Bonomo.

En 1965, les recherches de Vibaek ont conduit à la fondation de l'Association pour la conservation des traditions populaires et à l'ouverture, en 1975, du Musée international des marionnettes Antonio Pasqualino à Palerme.

En tant que secrétaire générale de l'Association (1973-1995), puis sa présidente pendant vingt ans (1995-2015) et directrice du Musée pendant trois décennies (1975-2006), Vibaek a mis en œuvre un projet de sauvegarde qui comprenait la recherche et la collecte, la conservation et le catalogage des marionnettes, des décors, des toiles de fond, des accessoires et des objets scéniques de la collection du musée. Elle a également institué un programme d'activités éducatives et de diffusion scientifique, qui a favorisé la découverte progressive des marionnettistes siciliens par de nouveaux publics.

D'abord considérée par certains comme une tentative de sauver cette forme théâtrale de l'oubli, l'initiative a obtenu le soutien de la ville de Palerme. Au fur et à mesure que la relation entre l'Opera dei Pupi et le public se développait, Vibaek a mis en œuvre une nouvelle stratégie qui, d'une part, a élargi les collections du musée en acquérant des exemples de traditions non européennes et, d'autre part, a fait revivre des spectacles qui avaient été absents des scènes siciliennes pendant des années. Ces activités ont jeté des bases solides à la revitalisation de l'Opera dei Pupi. Des spectacles mettant en scène les exploits antiques des vaillants paladins sont présentés non seulement au musée mais dans des théâtres de toute la Sicile.

Parmi ses écrits universitaires, Marianne Vibaek Pasqualino est co-auteur (avec Piercarlo Grimaldi) d'*Il patrimonio museale antropologico: Itinerari nelle regioni italiane. Riflessioni e prospettive* (Le patrimoine des musées anthropologiques : parcours dans les régions italiennes. Réflexions et perspectives).

En mai 2001, sur une candidature soutenue par le Musée, l'UNESCO a proclamé les pupi siciliens « chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ». La même année, l'Association a reçu le prix Costantino-Nigra pour la muséographie.

Pour plus d'informations sur l'Association : www.ich.unesco.org/fr/ong-accreditees/ong-accreditee-00991 et le Musée : www.museodellemarionette.it/en www.museodellemarionette.it/en/il-museo-2/junesco-accreditation

**IDOYA OTEGUI, 1960****ESPAGNE****MEMBRE D'HONNEUR DE L'UNIMA 2025**

Directrice d'institution espagnole, spécialisée dans le théâtre de marionnettes, Idoya Otegui est la cofondatrice du TOPIC (2009) à Tolosa. D'une superficie de 3600 m², le centre est dédié à la marionnette. Le TOPIC dispose de deux théâtres, d'un espace de création, d'une résidence d'artistes, de deux espaces d'enseignement (l'un sur place, l'autre en ligne), d'un centre de documentation numérique, d'un musée et de deux salles d'expositions. Idoya Otegui a codirigé le TOPIC avec Miguel Arreche (2009-2013), puis seule jusqu'en 2022. Elle a codirigé le Festival international de marionnettes de Tolosa - TITERIAI, fondé en 1983, jusqu'en 2022.

Elle a présenté deux importantes expositions de marionnettes espagnoles à New Delhi et à Séoul, parrainées par la Société nationale d'action culturelle à l'étranger (SEACEX). En 2014, elle a mis en place une exposition de marionnettes au Parlement européen. Des marionnettes ont figuré sur les stands espagnols de l'Exposition universelle de Shanghai et de Dubaï et de l'Exposition universelle d'Osaka en 2025. En 2013, elle a conclu un accord avec le Centre dramatique national du ministère de la Culture d'Espagne pour soutenir un programme régulier de théâtre de marionnettes organisé, sélectionné et coordonné par le TOPIC.

Idoya Otegui est membre de l'UNIMA depuis 1986. Elle a été secrétaire générale (1992-1996) et présidente (2008-2015) de l'UNIMA Fédération Espagne (UFE). Elle a plus que doublé les subventions reçues de l'État, a facilité l'obtention par l'UFE d'un siège au Conseil d'État des Arts du Spectacle et de la Musique, et a obtenu un accord et un financement des institutions espagnoles pour présenter la candidature de l'Espagne (Tolosa-Donostia) pour accueillir le Congrès

et le Festival UNIMA 2016, qu'elle a organisé et coordonné.

Elle a occupé différents postes au sein de l'UNIMA. Elle a été conseillère internationale pour l'UNIMA Fédération Espagne, présidente du Comité des élections de l'UNIMA, membre de la Commission révision et de la Commission publications et communication. Elle a été membre du Comité exécutif de 2016 à 2025 et présidente de la Commission patrimoine, musées et centres de documentation de 2021 à 2025.

Secrétaire générale d'UNIMA International de 2016 à 2021, Idoya Otegui est la première et la seule femme à ce jour à avoir occupé ce poste en 96 ans d'histoire. Au cours de son mandat, avec son équipe, elle a mené de nombreux projets dont une exposition itinérante internationale, la remise en route d'un projet collectif avec les partenaires du continent africain, l'accompagnement d'une dynamique avec les centres latino-américains. Elle a, par ailleurs, donné un nouveau souffle à la Journée Mondiale de la Marionnette avec, notamment, le lancement de sa célébration annuelle à Charleville-Mézières, la mise en place d'outils pour les membres : une commande d'affiche à un artiste avec possibilité d'avoir l'affiche dans sa langue, un logo et un projet vidéo contributif fédérateur permettant de donner une meilleure visibilité aux arts de la marionnette.

**HARRY GUSTAVSON, 1944****ESTONIE**

Membre d'honneur de l'UNIMA 2021

Acteur, marionnettiste, chercheur, éditeur et enseignant estonien. Harry Gustavson a étudié la marionnette au Studio de l'Union des théâtres estoniens (1962-1966). Il a travaillé au Théâtre national de marionnettes estonien de 1965 à 2002 comme acteur, régisseur, directeur des ventes et directeur général adjoint. *L'Enfant*

des étoiles d'Oscar Wilde est l'une de ses créations mémorables.

En 1984, Gustavson fonde son propre théâtre. Il utilise des marionnettes variées dans ses spectacles, mais principalement celles à gaine et à tige. Il estime que, malgré la nature changeante du théâtre de marionnettes, d'objets et visuel, la tradition doit être préservée. Il participe à de nombreux festivals, dont Théâtre dans une valise à Viljandi et le festival de théâtre visuel Treff de Tallinn, joue dans des spectacles de marionnettes à la télévision estonienne et prête sa voix à de nombreux personnages de dessins animés.

En tant que chercheur en histoire de la marionnette, il a été rédacteur en chef de *65 Years of the Professional Puppet Theatre in Estonia. History and Chronicles* (2004, CD interactif) d'Eike Värk. En 1999, l'article de Gustavson « Théâtre de marionnettes en Estonie. Un aperçu historique », a été publié dans la revue norvégienne de marionnettes *Hand i Hanske*. Il participe à des événements internationaux, notamment « Après des cours éducatifs pour jeunes marionnettistes » (2003). De 2003 à 2023, il est professeur, et utilise des marionnettes dans ses cours pour les enfants d'âge préscolaire et comme aide thérapeutique pour les jeunes et les adultes souffrant de handicaps physiques et mentaux. Depuis 2019, il dirige le projet « Une meilleure qualité de vie pour les personnes ayant des besoins spéciaux, grâce au théâtre de marionnettes ».

Gustavson a apporté une contribution importante à la marionnette en promouvant l'UNIMA en Estonie et en rétablissant les relations de son pays avec le monde de l'UNIMA. En 1997, il a fondé l'UNIMA Estonie-UNIMA Eesti Keskus, reconnue officiellement en 1999. Il en a été le président jusqu'en 2003, puis vice-président, membre du conseil d'administration et, depuis 2014, secrétaire. En tant que conseiller (1999-2012 et 2016-2025), il a assisté aux congrès de l'UNIMA à Magdebourg (2000), Rijeka (2004), Perth (2008), Tolosa (2016), au congrès en ligne (2021) et au Conseil de Bali (2023, en ligne).

Harry Gustavson organise des campagnes promouvant l'UNIMA et offre aux théâtres de marionnettes estoniens la possibilité de rencontrer de nouveaux publics. De 1999 à 2003, il organise la Journée de l'UNIMA à Tallinn, rassemblant des personnes intéressées par les marionnettes. Le « Projet d'un million de marionnettes » au Congrès de Perth lui a donné l'idée d'organiser le projet « Faisons mille marionnettes ». Entre 2009 et 2011, des enfants de toute l'Estonie ont fabriqué environ 1600 marionnettes qui ont été présentées dans des expositions itinérantes.



REIN AGUR, 1935

ESTONIE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2008

Metteur en scène estonien. L'une des personnalités les plus importantes du monde de la marionnette estonienne après la deuxième guerre mondiale, Rein Agur était membre d'une famille bourgeoise, il dut se réfugier à Tomsk, en Sibérie, de 1941 à 1946 puis de 1952 à 1954. Pour des raisons politiques, il lui fut impossible d'entrer à l'université de Tartu et il fit ses études à l'Institut de Théâtre, de Musique et de Cinéma de Leningrad sous l'égide de Mikhaïl Korolev. Il a été tuteur dans deux Studios de théâtre de marionnettes (1963-1966, 1968-1971). En 1963, il quitte l'Institut avec un diplôme de montreur de marionnettes. A partir de ce moment, il travaille à l'Eesti Riiklik Nukuteater (Théâtre d'État estonien de Marionnettes), d'abord comme assistant metteur en scène, puis comme metteur en scène (1966-1981) et, enfin, en tant que directeur artistique (1981-1992). Il travaille en indépendant depuis 1994.

Dès sa première production (*Grebe, le Caneton*, 1966), Agur mêle, en une pantomime, les masques et les marionnettes. Dans les années qui suivent, il se consacre à l'aspect visuel de la marionnette, n'hésitant pas à passer outre aux lois de la physique et aux échelles réalistes. Associer les acteurs « vivants » et les marionnettes, sans jamais essayer d'atténuer leurs différences, mais au contraire en les exploitant, lui permit d'explorer les significations de leur relation (*Un conte de fées sur une petite souris*, 1970 ; *Les fourmis rusées et le vieux diable*, 1971). Son *Petit Chaperon rouge* (1973) et *Le Conte de Fées de Muumi* (1974) étaient novateurs : les acteurs ne dominaient pas les marionnettes mais, au contraire, les mettaient en valeur et servaient, en outre, d'éléments de décor sur scène (œuvre du décorateur Jaak Vaus).

Capable de réinterpréter n'importe quelle histoire classique, estonienne (*Petite Illimar*, 1975 ; *Les Flocons de l'Oiseau-Cerise*, 1986) ou appartenant au répertoire mondial (*Gulliver et Gulliver*, 1987), Agur se fait connaître comme explorateur de l'œuvre de Shakespeare. Dans les années quatre-vingt, il dirige *Roméo et Juliette* et *Le Songe d'une Nuit d'Été*, par deux fois en Estonie (1984 et 1985) puis à l'étranger. Suivirent *Cymbeline* (1998) et *Henri V* (2000), données au VAT-Theatre de Tallinn avec acteurs, marionnettes en légumes et accessoires grandeur nature. Le cycle Shakespeare comprenait également *La Comédie des Erreurs* (1978) donnée au théâtre Obraztsov de Moscou avec des décors d'Elena Loutsenko.

Agur a travaillé dans de nombreux pays, dont la Bulgarie, la Finlande, l'Allemagne et la Russie et a dirigé des pièces de théâtre classique : *Le Chant de la Forêt* de Lesya Ukrainka (1976) et *Pigmalion* de Bernard Shaw (1977) au Théâtre estonien de la Jeunesse ; *Hercule et les écuries d'Augias* de Friedrich Dürrenmatt (1989) à l'école d'art dramatique de l'Académie estonienne de Musique.

Rein Agur est membre du conseil d'administration de l'UNIMA Estonie depuis de nombreuses années.



MARJUT HELENA TAWAST, 1952

FINLANDE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Productrice, chercheuse, conférencière et auteure, Marjut Tawast travaille dans le théâtre finlandais depuis 1974. De 1981 à 2003, elle travaille au Nukketeatteri Vihreä Omena d'Helsinki comme productrice, secrétaire des affaires nationales et internationales, et depuis 1980, avec l'Académie de théâtre et danse nordique de Finlande et d'autres institutions.

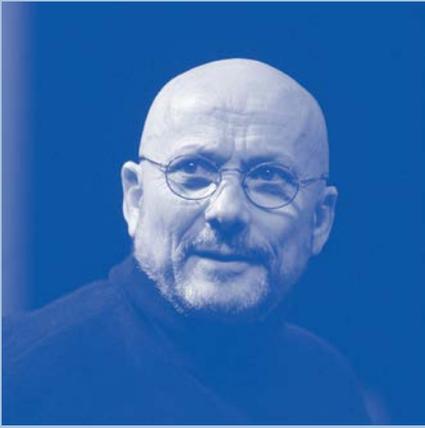
Elle est impliquée dans le développement de la formation professionnelle des marionnettistes dans les pays nordiques et dans des projets dans les États baltes.

En 1991-1992, elle est membre de la Commission planification de la formation professionnelle des marionnettistes en Finlande, ce qui conduit à un programme dédié à l'Académie des arts de Turku. En 2004-2008, elle est chargée de cours au programme d'études des marionnettes à Adulta College of Art et en 2012-2015, chargée de cours lors du symposium sur l'art et la philosophie de la marionnette à l'Académie de théâtre. En 2013-2014, elle dirige le rapport *Théâtre de marionnettes 2013*, commandée par le ministère finlandais de la Culture et de l'Éducation, et est nommée membre de la Commission nationale des arts scéniques (2015-2016) pour la marionnette. Depuis 2017, elle travaille comme consultante en marionnettes. Elle participe aux symposiums scientifiques et, en 2022, à la Journée Mondiale de la recherche en collaboration avec la Société de recherche théâtrale de Finlande, l'Université de Tampere et la Commission recherche de l'UNIMA.

Elle est secrétaire de l'UNIMA Finlande (1989-1991), membre de son conseil d'administration (1994-2004), présidente (2013-2014), vice-présidente (2017-2019), mentor de la nouvelle organisation Metropolitan Puppet (2018-2019), vice-présidente de son conseil d'administration (2021-2022). Elle est nommée Membre d'Honneur de l'UNIMA Finlande en 2013.

Elle est conseillère UNIMA pour la Finlande (1992-2002, 2020-2023) et secrétaire de la présidente internationale de l'UNIMA, Sirppa Sivori-Asp (1992-2000).

En 2006-2009, Tawast est chercheuse et coéditrice en chef de *Nukketeatteri suomalaisilla näyttämöillä* (Histoire, développement et statut actuel de la marionnette finlandaise, 2009). Parmi ses publications figurent : *Le projet de formation continue pour les marionnettistes des pays du pourtour de la mer Baltique* (rapport 2003), *Le séminaire nordique des marionnettistes* (rapport 1984-85), des articles sur la marionnette, écrits pour des publications nordiques, britanniques, italiennes et finlandaises, *l'Encyclopédie Mondiale du Théâtre Contemporain, vol.1: La marionnette en Finlande* et des entrées co-écrites sur la marionnette finlandaise pour la WEPA.



PHILIPPE GENTY, 1938

FRANCE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2016

Marionnettiste et metteur en scène français. Après une formation de graphiste, Philippe Genty a commencé sa carrière par un voyage durant lequel il a exploré les arts de la marionnette à travers le monde. Il obtint le prix de l'originalité au Festival de Bucarest en 1965 pour son film *Le Tour du monde des marionnettes*. Orfèvre des différentes techniques de manipulation, Genty a fondé sa propre compagnie en 1968 avec sa femme, la danseuse et chorégraphe Mary Underwood ; ils se sont produits à Bobino, à l'Olympia, ou encore au Casino de Paris, avec des numéros restés célèbres, comme *Pierrot* ou *Les Atruches*. Au milieu des années soixante-dix, il s'est également fait connaître par des séries télévisées (*Gertrude et Barnabé* ou *Les Onyx*). Si sa pratique tient d'abord du cabaret, on y trouve déjà les prémices de la forme à venir, notamment la technique du théâtre noir, qui permet, par la maîtrise de la lumière (des faisceaux latéraux), de jouer sur l'illusion d'autonomie des objets manipulés.

Dès 1976, ses créations régulières au Théâtre de la Ville (Paris), suivies de tournées mondiales remarquées (*Le Monde de la marionnette de Philippe Genty*, émission télévisée de Jim Henson, 1985), ont conféré à la suite de sa production artistique une nouvelle dimension. Dans *Rond comme un cube* (1980), *Désirs parades* (1986) ou *Dérives* (1989), les mouvements de la matière et des formes ont fait naître des fantasmagories dans des spectacles mettant en jeu un langage scénique d'une grande élasticité. On observe ainsi une expansion progressive de l'objet marionnette en objet scénographique pour l'animation duquel il a fait appel à des interprètes danseurs et aux chorégraphies de Mary Underwood. Genty a poursuivi ces immersions dans des univers fantasmagiques

avec *Ne m'oublie pas* (1992), *Voyageur immobile* (1995), *Passagers clandestins* (1996), jusqu'à la création de *Dédale* dans la cour d'honneur du Palais des Papes au festival d'Avignon en 1997.

Sa notoriété l'a amené à des réalisations telles qu'*Océans et utopies* pour l'Exposition universelle de Lisbonne (1998) ou *Le Concert incroyable* à la Grande Galerie de l'évolution du Muséum d'histoire naturelle de Paris en 2001, spectacles dans lesquels la représentation s'établit à partir d'une dramatisation de l'espace (un investissement global du lieu par le son, la lumière et les projections).

Ses tentatives avec texte sont rares (*Zigmund Follies*, recréation en 2000 du Sigmund Follies de 1983), mais confirment le penchant de Philippe Genty pour les pérégrinations dans les psychoses individuelles et l'inconscient.

On retrouve ces préoccupations au cœur de *Lignes de fuite* (2002), *Fin des terres* (2005) et *Boliboc* (2007) où le langage « marionnettique » repose sur une manipulation de l'espace et de sa perception, en même temps que sur des figures anthropomorphiques (jeux de doubles et de mise en abyme), dans un théâtre d'images et d'illusion.



DADI PUDUMJEE, 1951

INDE

Président d'honneur de l'UNIMA 2021

Marionnettiste indien, directeur de théâtre de marionnettes et de festival. Diplômé du Wadia College de l'Université de Pune en 1971, Dadi Pudumjee étudie la communication visuelle au National Institute of Design d'Ahmedabad de 1971 à 1975 et se forme à la marionnette auprès de Meher Rustom Contractor à la Darpana Academy of Performing Arts. Se produisant au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de 1972 à Charleville-

Mézières à l'occasion du 11^e Congrès de l'UNIMA, il voit la diversité des spectacles et décide de faire carrière dans la marionnette. En 1976-1977, il étudie au Marionette Theatre Institute de Stockholm auprès de Michael Meschke, où il suit également un atelier de bunraku. En 1979, au Puppentheater de Berlin, il conçoit, met en scène et scénographie *The Double Shadow*, (L'Ombre double), inspiré d'un conte populaire du Rajasthan. Il travaille également au théâtre Vår de Stockholm dirigé par Gunter Wetzel.

En 1980, il fonde et devient directeur artistique du premier théâtre de marionnettes moderne de l'Inde, le Sutradhar Puppet Theatre, plus tard Shri Ram Repertory Puppet Centre, qui comprend des marionnettistes de kathputli du Rajasthan, des chanteurs d'histoires bhopa et des acteurs diplômés de l'université.

En 1980-1986, Pudumjee et le Sutradhar font de la marionnette un art théâtral dynamique pour enfants et adultes, avec de nouvelles œuvres dont *Ramayana*, *Motu ki Moonch*, *Ek tha Joota*, *Rangila Rakshasa*, *Dhola Maru*, *Circus*, *Circus*, *Utsav*, *Pakhandi Sher* et *La Petite Sirène*, mise en scène par Gunter Wetzel.

En 1986, Pudumjee fonde Ishara Puppet Theatre Trust, dont les productions combinent danse, théâtre gestuel, marionnettes, théâtre d'objets, projections et musique : *Kalpataru* (ombres sur multi-écrans), *Genesis*, *Heer ke Waris*, *Simple rêves* (avec des objets), *Transposition*, *Voyages*, *Images de la vérité* (sur la vie et la philosophie de Mahatma Gandhi), *Allégorie*, *Anoke Vastra* (avec de grands masques). Il crée également des marionnettes géantes pour des festivals. Ishara fait des tournées en Europe, dans les pays d'Asie-Pacifique, en Ouzbékistan, Iran, au Danemark, Canada, aux États-Unis, au Brésil et au Mexique. En collaboration avec la section de l'éducation non-formelle de l'UNESCO, Ishara forme des jeunes du Salaam Baalak Trust, une ONG basée à New Delhi qui travaille avec les enfants des rues et les jeunes défavorisés, et crée des spectacles pour la sensibilisation au VIH/SIDA, à la drogue et à aux problèmes sociaux pertinents.

Pudumjee organise des expositions de marionnettes pour le Festival de l'Inde en Russie de 1987 à 1988 ; pour l'Indira Gandhi National Centre for the Arts (IGNCA) en 1998 ; l'exposition Putul Yatra, avec 300 marionnettes provenant de la Sangeet Natak Akademi en 2004-2005 ; des marionnettes et des masques pour Aaakhyan : masques, marionnettes et récits illustrés sur tissu – Traditions de l'Inde à l'IGNCA en 2010.





IMMED



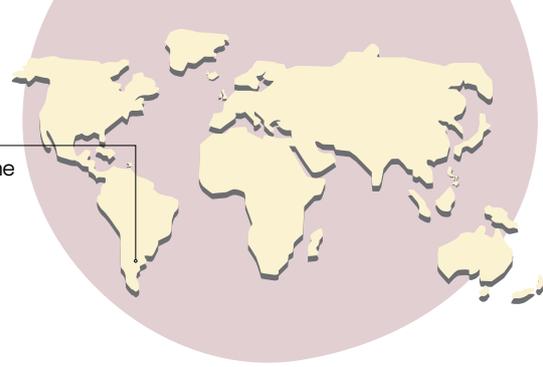
La marionnette a souvent été un moyen de résistance, luttant pour les opprimés et les sans-voix. Elle a permis de dépeindre efficacement des situations réelles et de refléter des aspects complexes de la réalité. Les auteurs explorent la capacité des marionnettes à aborder des sujets délicats à partir de perspectives non humaines qui rendent néanmoins la marionnette plus humaine, de façon plus profonde et plus distanciée que d'autres formes.

UNE FEMME INONDÉE FLOTTE DANS L'AIR

MARIONNETTES ET
EXPÉRIENCES SOCIALES
TRAUMATISANTES

Par Javier Swedzky

Dans cet article, nous parlerons de deux spectacles créés à partir de témoignages de situations sociales traumatisantes et de la manière dont le théâtre de marionnettes et d'objets aborde ce thème, reprend ces témoignages et pose des questions à notre communauté.



Argentine

© Claudia Quiroga

*Aquí hay leones.*

L'un des deux spectacles est *Aquí hay leones*¹ (Ici, il y a des lions) a été créé en 2018 et pensé à partir de la crise économique argentine de 2001. Son processus a par la suite inspiré la création de *Flota, Rapsodia Santafesina*² (Flotte, rhapsodie santafésine) créé en 2024 et dont le point de départ est l'énorme inondation de la ville de Santa Fe en 2003.

Je fais du théâtre documentaire depuis que j'ai commencé dans les années 80 avec Graciela Ferrari, qui faisait partie du groupe LTL (Libre Teatro Libre), l'un des plus importants d'Amérique latine dans les années 70 pour sa façon d'aborder la création collective à partir de documents sur le réel, d'abord politique, puis plus tard, explorant des dimensions plus personnelles. C'est grâce à Graciela que j'ai appris comment le personnel pouvait devenir universel, comment considérer le public comme un égal et les spectacles comme des moments de citoyenneté et de rassemblement communautaire. C'est également avec elle que j'ai commencé à travailler avec des objets comme source de discours scénique.

Depuis lors, dans mes spectacles, les personnes, les marionnettes et les objets coexistent et partent d'une situation réelle. Parfois, il s'agit d'une situation personnelle, comme la maladie de ma mère dans *Mis Cosas Favoritas* (2003), ou l'effondrement économique de 2008 dans *4 Temporadas* (2010). Dernièrement, ces dimensions ont été articulées pour, d'une part, donner de la chair à l'expérience collective et, d'autre part, donner un contexte à l'expérience intime.

Les questions qui guident mes créations sont les suivantes : comment traiter un sujet douloureux sans être obscène, misérable ou pathétique ? Quels mots utiliser, quelles images peuvent rendre compte d'une expérience ? Comment être émotif, délicat, affectueux, respectueux, et en même

temps ne pas être solennel et ne pas perdre l'humour ?

AQUÍ HAY LEONES

La pièce se concentre sur l'expérience intime de la crise de 2001 et ne tente pas une reconstitution historique. Elle s'appuie sur les témoignages et les expériences des membres de la compagnie, qui ont donné lieu à la conception d'un dispositif scénique, de marionnettes, d'objets et à la collecte d'objets d'époque. Le dispositif est une tour de matelas qui se désagrège et se reconstruit sans cesse. Les marionnettes sont les seules à témoigner à la première personne devant le public et sont traversées par une sorte de traumatisme : leurs vêtements qui étaient luxueux sont en ruine, ou leur corps est plat parce qu'il a été écrasé par les matelas, ou ils ont perdu une moitié (de leur corps, de leur épée) quelque part. Les objets sont de différents type : ce sont des objets catastrophiques qui mettent sur le même plan la catastrophe liée aux objets et la catastrophe humaine³ (souvenirs de voyage dans un état calamiteux, objets enchaînés) ou ce sont des documents d'époque (objets que les gens apportaient aux clubs de troc pour obtenir de l'argent ou des vêtements, billets de banque régionaux qui ont supplanté la monnaie nationale), des objets qui reprennent la fragilité et l'urgence de la vie quotidienne à Cuba pendant la période spéciale⁴ (chaises fabriquées à partir de morceaux d'autres chaises, verres à vin fabriqués à partir de bouteilles en plastique découpées, etc.) et des automates (une machine à consoler, une machine à bonheur, une torche qui projette des fantômes). Il existe également des projets de machines capables de résoudre des problèmes personnels : comprendre ce qui se passe à l'extérieur ou réagir à l'inactivité ou au malaise.

Toute cette réalité matérielle ne se limite pas à être le thème de la pièce, elle assume

également une responsabilité informative et discursive sur scène, influençant ainsi la dramaturgie, les corps, et déplacent la fonction informative qui est généralement attribuée au texte lui-même. La véritable charge dramaturgique-informative se trouve en grande partie dans la conception et dans les matérialités qui composent une image ; elle a une charge symbolique qui, par le simple fait d'être montrée ou mise en œuvre, devient le discours principal de la scène. Dans la pièce, il n'est pas nécessaire de faire référence par des mots à l'instabilité, à l'anxiété, à la précarité, à l'incertitude. Tout cela est « dit » par les objets et leur effet sur les corps. Il n'est pas nécessaire de dire que la crise économique a détruit les gens. Les corps des marionnettes en rendent déjà compte. Le texte est libéré, la parole est plus légère, plus ludique.

Les marionnettes ont des corps particuliers et différents qui nous imposent une distance, elles nous empêchent de nous identifier (mimesis aristotélicienne), comme le dit justement Paska.⁵ Mais c'est précisément cette distance qui permet à une parole traumatique d'être dite sur scène d'une manière qui n'est pas insupportable. D'après notre expérience, la dimension poétique des marionnettes, l'étrangeté de leur constitution physique et de leurs matériaux, l'irréalité de leurs mouvements et de leurs paroles,⁶ sont les outils scéniques qui permettent, précisément, de témoigner d'une réalité qui, autrement, par sa crudité, sa douleur ou sa dimension tragique, provoquerait le rejet.

Dans la pièce, le son a également été manipulé. Tous les sons de la pièce proviennent de l'extérieur de la salle, comme si un voisin gênant avait joué une musique festive pendant la représentation, ce qui engendre une importante superposition de plans (souvent ridicules) qui renforce l'étrangeté de la scène.

La connaissance qu'a le public argentin des personnages de la pièce donne une dimension sociale et crée un contexte qui modifie chaque action, chaque réplique ou image. La compréhension communautaire du spectacle est immédiate. Cependant, comment articuler cela avec la présentation du spectacle dans d'autres communautés ? Un spectacle doit-il être complètement universel ? En particulier, avec *Aquí hay leones* il nous est arrivé que lorsqu'il a été présenté en Europe devant un public international, ceux qui venaient de pays ayant connu une crise économique ont vu un spectacle, tandis que ceux qui ne l'avaient pas vécue en ont perçu un tout autre. Trouver un équilibre entre ceux qui ont l'information et ceux qui ne l'ont pas, et créer un univers qui universalise le problème et interpelle tout le public, a été un véritable défi. Ce qui est remarquable avec cette pièce, c'est que nous continuons à la présenter six ans plus tard, et ses questionnements se réactualisent constamment.

Nombre de ces principes ont été repris dans *Flota, rapsodia Santafesina*.

FLOTA, RAPSODIA SANTAFESINA (2024)

Dans *Flota, rapsodia Santafesina*, le thème est l'énorme inondation que la ville a subie en 2003, dans laquelle, en plus des pertes matérielles, il y a eu des morts ; dans laquelle les biens et la mémoire ont été perdus, seulement deux ans après la crise économique de 2001. Le collectif de marionnettistes Hasta las Manos m'a invité à réaliser une création collective et à aborder cette situation traumatique collective qui est généralement passée sous silence. L'Universidad Nacional del Litoral a accepté que le projet soit présenté dans son forum, ce qui, nous le savions, lui donnerait une grande visibilité.

L'inondation est abondamment documentée et il y a beaucoup de productions littéraires, et elle a finalement été abordée sous forme théâtrale, mais jamais dans le langage des marionnettes et des objets. Le collectif a fait une sélection de textes, de témoignages enregistrés et d'images, nous voulions nous concentrer sur les sensations physiques et les émotions ressenties, mais aussi rendre compte de l'expérience sociale. Nous avons travaillé à partir du chaos, nous n'avons pas cherché l'uniformité, l'unité ou la cohérence. Cela nous a semblé, en fait, la manière la plus fidèle de penser ce qui s'est passé ; et nous avons créé une rhapsodie, cette forme musicale dans laquelle chaque partie a une indépendance stylistique, en accord avec ce moment historique absolument étrange et inhabituel.

Nous avons plusieurs défis à relever : il y avait un intérêt particulier à s'interroger collectivement, aujourd'hui, sur les formes possibles d'un théâtre politique, d'un théâtre de marionnettes et d'objets politique et, plus largement, d'un théâtre d'images, contemporain et aussi politique. Notre travail devait ouvrir des questions, mettre en lumière des aspects qui avaient été gardés ou passés sous silence, aborder des sujets inconfortables, mais surtout, il devait être amusant, supportable et excitant. Nous voulions explorer l'humour noir, corrosif et irrévérencieux. Tout cela en même temps.

Mais revenons à l'idée de l'absence de mimesis immédiate des marionnettes. Dans la pièce, les corps des personnes ne sont pas directement présents, mais suggérés par des allusions, des représentations, des simulacres et des évocations. Nous savions que les corps catastrophiques des marionnettes, entre vivants et morts, entre réel et fantastique, entre une mémoire de chair et de sang et les sacs jetés dont elles sont faites, seraient la meilleure façon de donner une voix aux témoignages.

Les marionnettes se sont transformées en sacs. Pas des sacs « de » ou « avec », mais en personnages-sacs. « Estar hecho bolsa » / « Être fait sac » est une expression argentine utilisée pour décrire quelqu'un d'épuisé, détruit, abattu, malmené. La littéralité nous a permis de transformer des phrases et des mots en images scéniques.

Certains matériaux présents dans l'inondation - plastique, carton, boue et quelques autres - constituaient une puissante métaphore sur scène : un monde pauvre et éphémère, les vestiges de la catastrophe. Les

objets étaient aussi des témoignages avec un énorme pouvoir de montrer et d'exposer leur destruction. Le contact avec les objets était une expérience forte que nous voulions partager avec le public.

Les objets et les matériaux vus dans la pièce remplissent deux rôles simultanés : d'une part, ils évoquent le paysage de l'objet et le moment historique, et d'autre part, ils exposent la vulnérabilité, la fragilité et la pauvreté des ressources disponibles, à la fois dans l'inondation et dans le processus d'assemblage. De cette manière, ils parlent aussi de notre présent théâtral.

Ces « objets pauvres », silencieux et discrets, fonctionnels et sans dignité, sont capables de porter une grande charge poétique. En ce sens, nous avons repris l'idée de « l'objet pauvre » du théâtre de Kantor.⁷ Le fait qu'en voyant les personnages, les sacs soient reconnaissables nous a permis de travailler sur quelque chose qui nous intéressait : que les objets puissent être identifiés et ne soient pas perdus dans le personnage, et donc dans la métaphore. Nous voulions qu'ils soient vus et reconnus comme tels, c'est-à-dire qu'ils résistent à la métaphore,⁸ afin que la réalité matérielle de l'inondation soit présente tout au long de la pièce.

Parmi les thématiques propres à la dramaturgie pour marionnettes et objets, nous avons retenu les idées d'échelle, qui permet d'introduire et de penser les généralités - les maquettes - dans l'espace ; l'idée des corps des marionnettes comme une révélation ; et, enfin, le travail avec des corps et des matériaux instables pour montrer des métamorphoses en direct, renforçant la sensation d'un présent scénique intense.

© Juan Martín Alfieri



Flota, Rapsodia Santafesina.

Les marionnettes de la pièce font référence à des personnes dans une sorte de non-temps ; ce sont des présences fantasmagiques qui viennent raconter ce qui s'est passé à un moment précis. Ce sont des marionnettes ironiques et ridicules, qui montrent avec leur corps une réalité aussi merveilleuse que monstrueuse. Certaines remplissent des rôles symboliques et éphémères,⁹ ou donnent corps à ce qui n'en a pas. Les marionnettes n'ont pas un seul rôle, ni une seule technique de manipulation. Avec un air amusé et parfois naïf, elles racontent des témoignages atroces, absurdes et terrifiants.

Les objets de la pièce sont présentés dans un espace qui permet à un discours d'émerger de la présentation (par exemple, un livre mouillé qui pend et coule). À un moment donné de la pièce, nous avons pensé qu'il était important que le public touche la matérialité des objets de l'inondation, et cette idée a guidé la scène qui reconstitue le fonctionnement d'un centre d'accueil pour les personnes évacuées. Toutes les actions que le public effectue impliquent un contact direct avec des objets : des vêtements, des matelas, des cartons, des bonbons, un ballon, une liste de personnes évacuées, un mégaphone, etc. Ainsi, nous déléguons directement la construction dramaturgique à la relation entre le public et les objets.

Dans ce travail, nous nous sommes intéressés à la construction d'objets non animés en tant que personnages. Nous n'osons pas dire qu'une photo de famille gorgée d'eau ou qu'un document présentant des déformations et des fissures manque de charge psychologique ; ce qui manque, c'est une intériorité telle qu'elle est comprise dans le théâtre classique. Nous découvrons qu'une action quotidienne - comme plier du linge - peut, dans le contexte du théâtre, devenir un acte d'une émotivité presque incontrôlable.

Nous travaillons également avec les connaissances de la communauté : un automate fait allusion à la place centrale de la ville et un autre synthétise les luttes entre les familles des victimes et la police lorsqu'ils placent ou enlèvent des croix en guise d'hommage. D'un simple mouvement, la police s'approche et les croix descendent ; la manifestation s'approche et les croix remontent. Le mouvement, qui commence en douceur, s'accélère et devient frénétique : l'image raconte toute l'histoire.

Les matériaux sont réels : de la boue qui sèche, des plastiques qui se mouillent et sèchent, protègent de l'eau, reflètent la lumière et ressemblent à une rivière sans jamais cesser d'être du plastique. Ces matériaux mettent en scène l'expérience physique de ce moment

sans mentionner explicitement le mot « inondation », et en l'exposant discrètement de manière constante.

Le son de la pièce, composé de musique avec une pointe d'ironie, de témoignages d'époque sélectionnés par le collectif et de sons spécifiques, envahit l'espace par intermittence, comme une présence fantomatique.

RÉFLEXIONS FINALES

Ces spectacles ont un grand impact sur le public. L'expérience est physique, émotionnelle ; c'est une expérience qui peut inviter à la réflexion et au dialogue communautaire, comme nous imaginons que le rôle du théâtre de marionnettes et d'objets, et du théâtre en général, devrait être. Bien qu'aucune des deux pièces ne soit naturaliste, de nombreuses personnes dans le public nous ont dit pour les deux spectacles : « C'était exactement comme ça ». Le théâtre de marionnettes pose ainsi la question du réel et du vraisemblable sur scène, une discussion qui traverse toute l'histoire du théâtre, en particulier dans la sphère contemporaine.

Je crois que ces spectacles ouvrent une nouvelle voie parce qu'ils exposent le réel¹⁰ et, en même temps, révèlent un réel caché : ils établissent une matérialité et convoquent quelque chose qui n'a pas de corps. Sur ce terrain, vague et fertile, nous pouvons trouver des moyens de parler de situations traumatiques collectives, vastes et insondables.

Après les représentations, dans les deux pièces, la « machine à parler » se met en marche et les spectateurs racontent spontanément leurs expériences. La pièce est en même temps un exercice de mémoire, une possibilité de verbaliser ce qui a été passé sous silence, de voir ce qu'il s'est passé d'un point de vue différent. Il s'agit, dans sa modeste dimension, d'un acte de guérison, ce qui n'est pas rien.

Le travail scénique sur l'un ou l'autre de ces thèmes implique toujours une coupure et donc une part d'échec. Mais en même temps, la puissance des univers poétiques qui peuvent être créés, la distance que les marionnettes offrent par rapport aux corps humains et la multiplicité des résonances que ces objets et figures évoquent constituent un discours scénique puissant et ouvrent des possibilités et des voies, des discours et des dialogues réunissant deux dimensions qui m'intéressent : l'artistique et le communautaire. Cela mérite d'être approfondi.

Références

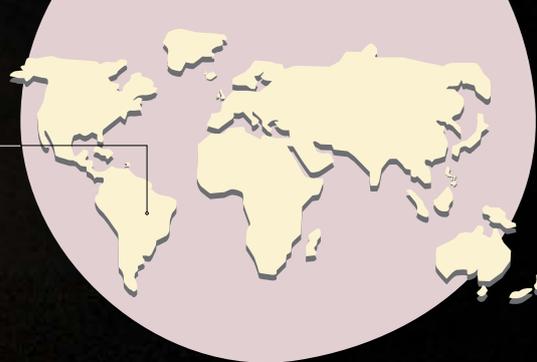
- Interprètes : Florencia Sartelli (remplaçant Carolina Tejeda) et Leonardo Volpedo. Création d'objets et de marionnettes : Laura Cardoso, Román Lamas, Ivo Siffredi, Javier Swedzky. Automates : Hernán Lira. Création des lumières et des dispositifs lumineux : Nicolás Botte. Conseillère en costumes : Valentina Bari. Éclairage : Ricardo Sica. Assistante à la mise en scène : Laura Cardoso. Dramaturgie et mise en scène : Javier Swedzky. Coproduction de Trabajo a Reglamento et Vera Vera Teatro. Avec le soutien de Proteatro GCOBA
- Création collective de la compagnie « Hasta las manos ». Interprètes : Mónica Alvarez, Juan Venturini et Manuel Venturini. Musique et conception sonore : Franco Bongioanni. Direction artistique, conception des marionnettes : Jaqueline Molina. Production : Jaqueline Molina et Matías Bonfigliom, assistés de Mercedes Fernández et Abril Peretti. Éléments scénographiques : Raúl Scotto Lavina. Éclairage : Ariel Theuler Production : Florencia Russo Figueroa. Coréalisation : Sebastián Santa Cruz. Direction générale : Javier Swedzky. Une production de la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional de Litoral, en coproduction avec Hasta las manos. Avec le soutien de INT
- L'idée des objets comme porteurs de catastrophe dans le théâtre occidental, et l'assimilation de l'état de ruine d'un objet à celui des personnes, est développée par **Larios Shadlay** dans son essai lucide **Escenarios Post Catástrofe. Filosofía Escénica del desastre** dans Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010, Bilbao : Artezblay y Paso de Gato, 2011. Page 44.
- Cet univers des objets est brillamment analysé dans **De Bozzi, Pénélope et Oroza Ernesto. Objets Réinventés, la création populaire à Cuba**, Éditions Alternatives, Athens, 2002 and in **Oroza, Ernesto. Rikimbli. Une étude sur la déobéissance technologique et quelques formes de réinvention**. Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2008.
- Paska, Roman. Pensée-marionnette, esprit marionnette un art d'assemblage**. En : Puck, les marionnettes et les autres arts N°8 Écritures Dramaturgies, 1995, p.65.
- Dans le même article, Paska affirme que les marionnettes ne parlent pas et qu'il s'agit d'une convention acceptée par le public, de sorte que le moyen d'expression le plus naturel pour une actrice ou un acteur devient contre nature dans le théâtre de marionnettes. Paska, 1995, p.63.
- Esto se ve en particular en el manifiesto "Embalajes" **Kantor, Tadeusz (1977). El teatro de la muerte**. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984. p. 62- 63.
- L'idée de « résistance à la métaphore » est développée par Jean-Luc Mattéoli comme l'une des bases de la poétique du théâtre d'objets. **Mattéoli, Jean-Luc. L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises**. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 90- 91.
- Schulz Bruno. Tratado de los maniquies o segundo génesis in Las tiendas de color canela**. Dobra Robotica Editora, Buenos Aires, 2015 (1934), 59.
- La relation entre le théâtre et le réel et son histoire sur scène sont largement développées par **José A. Sánchez** dans **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**, Paso de Gato, México, 2013.

MEDIUM

CHEMINS ET DÉCOUVERTES DANS LES PROCESSUS CRÉATIFS DE CIA LUMIATO

Par Soledad García





“L'effet produit par les ombres et la lumière ouvre un canal permettant à l'esprit d'accéder à des abstractions. Cet effet, lorsqu'il est compris, expérimenté, travaillé et maîtrisé par le sombrista, acquiert un grand potentiel expressif, capable d'intensifier les qualités esthétiques, symboliques et formelles des images, tout en rompant avec les conventions et les protocoles techniques traditionnels du théâtre d'ombres.”

- Alexandre Favero *

Lorsque l'on commence à réfléchir à la création d'un spectacle de théâtre d'ombres, beaucoup de questions, d'incertitudes, envies d'exploration surgissent. Mais avant tout, la première question qui se pose, celle qui vient au début de ce processus, concerne l'histoire que nous voulons raconter et les thèmes que nous allons aborder. En parallèle, une autre question apparaît tel un fantôme qui se révèle à nous : toute histoire peut-elle être racontée par le biais du théâtre d'ombres ? La réponse à cette question ne peut probablement être apportée que par le processus lui-même. Il semble qu'elle dépend beaucoup de la manière dont nous abordons cette histoire pour la transformer en scène de théâtre. Lors de cette première rencontre avec les questions que le langage nous apporte, de nouvelles questions s'ouvrent toujours, qui s'étendent et se multiplient au fur et à mesure que nous avançons dans le processus.

J'écris ici à partir de ma propre expérience de vie. Des rencontres à l'occasion desquelles j'ai pu entrer en contact avec différentes formes d'art. Depuis que je suis enfant, de nombreux croisements se font entre les arts visuels et mes explorations les plus élémentaires. Les plans et les croquis de mon père sur une planche à dessin. Les leçons de mon premier professeur d'arts plastiques jouant avec le plâtre, les gravures sur bois, la céramique et la peinture. Les livres sur les anciennes civilisations de l'humanité sur l'étagère de ma mère. Les marathons d'Hitchcock le dimanche au cinéma de quartier avec mon frère. Les formes d'expression dans ma mémoire commencent par le dessin, la peinture, la sculpture, puis le théâtre, la photographie et le cinéma.

Pour réfléchir aux idées initiales d'un spectacle, des références symboliques sont

liées à ces univers. Composer une scène pour le théâtre d'ombres, c'est réfléchir aux possibilités que nous avons de mélanger différents langages. Quelqu'un qui a vu *Iara*, o *encanto das águas* (Iara, le charme des eaux), notre premier spectacle de théâtre d'ombres, a dit un jour que ce que nous faisons ressemblait à de la peinture en mouvement. Je pense que cette idée, en tant que possibilité d'interprétation, est très présente dans notre manière de créer et de développer le langage, dans cette rencontre entre les arts visuels et les arts vivants. L'hybridité caractérise notre processus créatif, où le dramaturge est à la fois acteur, éclairagiste et constructeur, s'immergeant pleinement dans de différents rôles afin de réfléchir à chacun des éléments qui composent l'œuvre. De cette manière, la vie et l'art se croisent et s'entrecroisent, nous invitant à percevoir l'œuvre comme une partie de nous-mêmes, une partie qui est sortie et est devenue indépendante de nous, prenant de nouvelles dimensions, de nouveaux espaces et de nouveaux horizons, nous amenant à parcourir de nouveaux chemins et à entamer d'autres processus.

Généralement, alors que le processus créatif n'est pas abouti, de nouvelles questions affluent qui peuvent potentiellement générer le début d'une nouvelle recherche. Notre compagnie a la particularité d'être également une famille, ce qui approfondit encore la relation entre l'art et la vie. Les questionnements sont toujours basés sur un enjeu social, une situation qu'il nous semble importante de rendre visible, de questionner, de présenter afin de toucher les sens du spectateur. L'histoire de chacun d'entre nous, artistes-créateurs, mais avant tout individus, colonisateurs-colonisés, migrants du monde, insérés dans une société patriarcale capitaliste, nous amène à poser ces premières questions. Des questions qui

en amènent d'autres, afin de présenter une histoire qui rapproche le spectateur de l'éveil à ces mêmes questions. Il est de plus en plus important de parler des questions qui nous traversent, de nos expériences vécues, des souvenirs que nous avons en tant que peuples, habitant une ville, un pays, un continent, faisant partie du monde. Le choix du thème devient alors un élément fondamental du processus de devenir artiste, de ce que l'on veut transmettre et questionner. Trouver une manière de poser ce contexte, cette marque personnelle - même dans les productions où nous abordons des textes qui ne sont pas les nôtres - fait partie de notre manière d'exprimer notre façon de vivre et de penser le monde.

Lorsque nous approchons le thème pour la première fois, nous partons de références : cinéma, photographie, peinture, littérature. Lorsque nous sommes à l'étape de transformer ces questions en scènes, nous nous laissons guider par elles pour trouver les symboles qui traduisent ce que nous ressentons. Ce n'est qu'après être entrés en relation et nous être imprégnés de toutes ces références que nous commençons à écrire, en pensant à des scènes qui seront principalement dépeintes par des images et des actions. Ensuite, nous incluons tous les éléments qui forment une unité : le son, la musique et les mots. Chacun des éléments qui composent la scène a une fonction, transmet une part de sens et s'entrelace avec d'autres éléments qui, ensemble ou présentés ultérieurement, complètent le sens et la compréhension de l'œuvre dans son ensemble.

Pour entrer dans les possibilités esthétiques qui composent chaque scène, il est un élément fondamental de la construction du sens dans le théâtre d'ombres doit prendre

en compte : la lumière. Le choix de la source lumineuse impacte sur les différentes façons d'appréhender une scène. Les besoins de la scène détermineront le choix de la technologie lumineuse appropriée afin que nous puissions raconter l'histoire comme nous l'imaginons. La lumière permet une composition de plans et des des façons de monter que nous allons utiliser pour créer la dynamique de chaque scène. Ce monde de possibilités peut nous aider à penser à ce qu'il faut construire et comment le faire. Mais ces certitudes sont fragiles et nous amènent souvent à revoir l'utilisation des ressources scéniques et plastiques, voire à jeter et reconstruire des matériaux. Les intensités, les filtres et les températures sont d'autres variables importantes qui vont produire les climats du spectacle, renforçant les différentes atmosphères qui vont s'ancrent à chaque moment. L'éclairage complémentaire destiné à illuminer l'espace en dehors des projections doit être soigneusement délimité et équilibré. Il doit mettre en valeur la beauté esthétique tout en respectant les niveaux d'obscurité nécessaires à l'appréciation des projections.

Le développement de l'univers esthétique dans notre recherche pour un spectacle de théâtre d'ombres occupe une place essentielle. Chacun de nos choix a un impact sur l'imagination du spectateur, sur les références symboliques présentes dans ses expériences de vie et en lien avec d'autres connaissances artistiques antérieures. Nos souvenirs collectifs, en tant que spectateurs et artistes, traversent toujours l'expérience de percevoir et de composer un spectacle, une œuvre. Dans ce sens, lorsque nous prenons en compte ces références partagées, le choix esthétique constitue également la création

de la dramaturgie. Ces choix ont pour but de communiquer d'innombrables significations. Dans la conception ou la construction des personnages, nous pouvons inclure des informations qui suscitent l'identification ou le rejet de la part du spectateur. Les couleurs et les formes géométriques qui composent la scène instaurent l'ambiance en faisant ressortir beaucoup des sentiments que nous devons y transmettre. Souvent, ces choix peuvent être intuitifs, puisqu'ils sont présents dans notre inconscient, mais en utilisant consciemment ce savoir à notre avantage dans la construction de l'imagerie-dramaturgie, nous renforçons la création de ces univers symboliques.

Dans nos productions, la mise en mouvement de tous ces éléments exige une qualité artistique élevée de présence en tant qu'acteurs-montreur d'ombres. Concernant les possibilités de présence du corps sur scène, nous rencontrons des défis très différents. Plus le nombre de variables dans lesquelles nous intervenons en tant que manipulateurs est élevé - déplacement de la lumière, contrôle de son potentiel, manipulation des silhouettes, des objets et des surfaces de projection, dans la mécanique de la scène pendant un laps de temps donné - plus nous avons besoin de dévouement et de concentration. Cette manipulation peut avoir lieu derrière la surface de projection, devant elle, ou s'inscrire dans une combinaison des deux. Lorsque la présence du corps et la manipulation ont lieu tout au long du spectacle devant le public, cela exige un niveau de concentration et de présence du corps beaucoup plus élevé. Chaque mouvement effectué communique et peut être utilisé pour compléter et ajouter du sens et de l'émotion à la scène. La présence

du corps sur scène exige une préparation corporelle et émotionnelle particulière de l'acteur avant d'entrer en scène. Plus il a conscience de son corps et de ses interférences, plus il atteint une profondeur émotionnelle dans la rencontre théâtrale.

Dans ce texte, un essai destiné à rapprocher le lecteur du processus de création de la compagnie, nous présentons certaines des préoccupations qui nous animent dans la manière dont concevons et pensons cette dernière. Si nous avons choisi de parler de certaines de ces questions plutôt que d'autres, c'est uniquement parce qu'elles nous affectent en tant que créateurs. Nous sommes toujours présents, impliqués, frustrés, découvrant de nouvelles opportunités de nous interroger sur le théâtre d'ombres et sur nous-mêmes. Dans ces pages, je partage avec vous ce que nous avons appris en pratique, en tant que créateurs de théâtre d'ombres, au cours de ces neuf années consacrées à la recherche sur ce langage. Lors des premiers spectacles, notre metteur en scène, Alexandre Favero, a guidé les processus et développements du langage, dévoilant un monde de possibilités et d'enchantements. Ces dernières années, nous avons mis en scène nos productions audiovisuelles avec du théâtre d'ombres et effectué des recherches pour notre prochaine production théâtrale. Le chemin ne fait que commencer, il nous reste encore beaucoup à découvrir dans cet univers qui nous offre un langage si puissant et mobilisateur.

Référence

* Alexandre Favero. *Dramaturgies d'ombres*. Revue Moin-Moin n°9, page 154.



© Thiago Bresani

Soledad García

Actrice, artiste et diplômée en marionnettes et théâtre d'objets de l'université de San Martin en Argentine, elle est la fondatrice et montreuse d'ombre de la Cia Lumiato Teatro de Formas Animadas (2008). L'un de ses principaux objectifs en tant que fondatrice de la compagnie Lumiato est d'élargir l'axe de recherche de ce langage, en générant de nouvelles possibilités de connaissance et d'échange, et en élargissant les références de cet art peu développé dans le pays.

MEDIUM

LES OBJECTIFS THÉRAPEUTIQUES DU THÉÂTRE DE MATÉRIAUX

QUELQUES EXPÉRIENCES

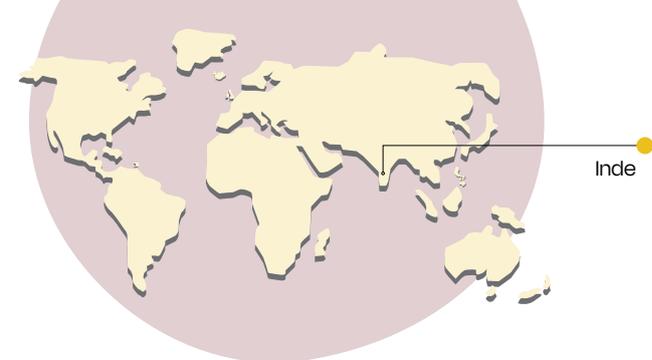


Sutradhar • Mai 2023

Par Vikramjeet Sinha

©Vikramjeet Sinha





Créer des récits pour guérir,
pendant le projet du Cachemire.

© Vikramjeet Shina



Les récits et leur mise en jeu constituent le fondement du bonheur humain et du développement des enfants, des jeunes et des adultes. Ils sont en effet universellement essentiel au bien-être de tous les enfants. C'est un lien à une source vitale de plaisir, de transformation et de revitalisation de l'énergie. Le théâtre de matériaux - ou le jeu avec des objets, ou encore la création de cartes narratives à l'aide d'installations de polystyrène, de figurines en papier journal, ou de marionnettes simples - ouvre de nouveaux chemins, génère de nouvelles idées. Ces idées émergent au fil de ma pratique continue en tant que thérapeute par les arts, auprès d'enfants et d'adultes dans différentes institutions.

Dans cet article, nous explorerons comment l'espace de jeu et le travail créatif en groupe deviennent un espace puissant d'autonomisation, à la fois pour les enfants et les adultes. Un espace qui leur donne une voix pour s'exprimer, notamment lorsqu'ils commencent à travailler avec des matériaux tactiles, qui donnent forme aux histoires qu'ils portent en eux, dans leur monde intérieur.

Les arts, par les compétences qu'ils développent, stimulent l'imagination et renforcent la capacité d'affronter le monde extérieur. Ils apportent des valeurs à travers les récits, qui servent d'antidote à la souffrance et à l'insatisfaction inhérentes à la condition humaine - surtout lorsque les individus vivent dans une institution fermée. Dans ces lieux, les personnes ne sont plus qu'un numéro, sans identité propre, réduites à une appartenance collective. Le travail consiste alors à extraire les récits personnels ou les voix collectives de ces identités totalisantes imposées par l'institution.

Les clients/participant-e-s peuvent voir leur propre reflet dans les sculptures qu'ils créent - reflet de leurs désirs, de leur colère, de leur douleur, de leur joie. Ils ont ainsi la possibilité de prendre une distance artistique et d'être les témoins de leur propre vie. Les expressions artistiques des participant-e-s façonnent d'abord un paysage de leurs métaphores blessées, puis l'espace sécurisé - ce que l'on

appelle aussi le « contenant » - accueille la métaphore et son mouvement. Ce processus agit alors comme un antidote aux métaphores blessées. Ce type de processus se distingue radicalement de tout autre atelier artistique ou de marionnettes : ici, il y a une intention thérapeutique

Prenons le temps d'approfondir la notion de « finalité thérapeutique ». Il s'agit de l'intention qui sous-tend le travail, celle de créer des espaces sécurisants, dans lesquels les récits de vie d'une personne peuvent émerger de manière protégée, et être accueillis au sein d'un « contenant ». Ce contenant est un espace accompagné, garant d'une sécurité émotionnelle, dans lequel les histoires incarnées - façonnées à travers des matériaux tactiles (qu'il s'agisse de théâtre de papier, de sculptures en papier journal, de marionnettes ou d'objets) - font surgir une capacité narrative. La valeur thérapeutique réside dans la mise en scène de ces récits, et dans la manière dont la communauté des participant-e-s reçoit et perçoit cette performance.

LE PROJET DU CACHEMIRE

Dans les zones de conflit, la violence agit à plusieurs niveaux - non seulement au niveau de l'État, mais aussi au niveau personnel. Ici, l'usage de matériaux, qu'ils soient formés ou non, dans des jeux de rôle, permet de faire émerger l'indicible et offre aux communautés un espace pour agir et réfléchir à partir des récits qu'elles créent.

Parfois, un matériau façonné, comme une marionnette, devient un véhicule idéal pour aborder des sujets tabous comme la mort, la violence ou la sexualité. Dans les zones militarisées du Cachemire, une enseignante avait perdu son fils, mort subitement d'une maladie. Sept années s'étaient écoulées, et pourtant, elle n'avait jamais pu faire pleinement son deuil. Lors d'un atelier intitulé « L'enfant intérieur », deux petites marionnettes bunraku étaient utilisées : l'une représentait un vieil homme, l'autre un jeune garçon. Par groupes de trois, les participant-e-s devaient simplement faire avancer les marionnettes d'un bout à

l'autre de l'espace, jusqu'à ce que les deux personnages se rencontrent. Lorsque cette enseignante fit avancer le petit garçon et le fit s'asseoir sur ses genoux, le manipula et le regarda bouger, la mémoire de son fils perdu resurgit avec force. Elle dit plus tard avoir ressenti qu'il était là, avec elle, qu'il ne l'avait jamais quittée. Elle entendit intérieurement ces mots : « Je ne t'ai jamais quittée ». Ce moment d'intimité profonde lui a apporté une acceptation et a achevé son processus de deuil.

Dans un autre groupe, lors du même exercice, un jeune enseignant manipulait la marionnette représentant un vieil homme, dans le rôle du père face à l'enfant. D'abord, on vit la marionnette faire la prière (namaz), puis, immédiatement après, le père donner une gifle à l'enfant, sans raison apparente. Ce geste exprimait la violence que l'enseignant lui-même avait subie dans son enfance. Ce moment d'improvisation a facilité l'ouverture d'un espace de parole, où l'on a pu discuter de la manière dont les enseignants recourent encore fréquemment à la punition corporelle, convaincus que rien d'autre ne fonctionne. On a aussi abordé le fait que cette violence contre les enfants n'est souvent que la transmission d'un traumatisme d'une génération à l'autre.

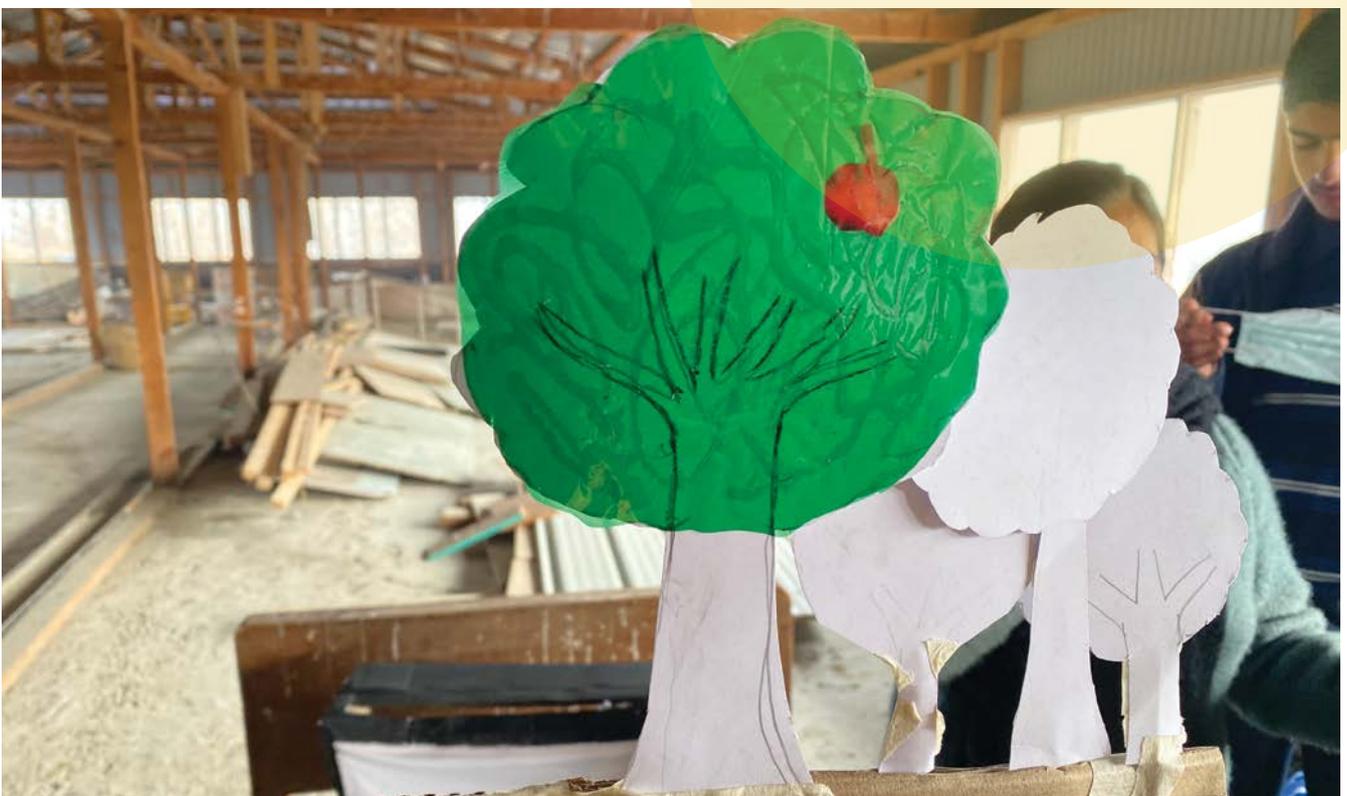
À la périphérie de Srinagar (Cashemir), un après-midi glacial de janvier, plusieurs adolescent-e-s et travailleurs sociaux s'étaient réunis dans une maison rudimentaire, presque vide. L'un des adolescents avait le visage blessé par l'explosion d'une grenade lacrymogène. Lors d'un atelier autour du papier - c'est à dire raconter des histoires à partir du papier - il fabriqua des paniers, des fleurs et des banderoles de protestation avec deux feuilles. Il déclara que cela représentait son parcours de militant, son histoire. Il accompagna ses mots d'un sourire timide, conscient de son apparence : ses dents étaient attachées

par des fils à cause de la blessure. Ce qu'il aimait, disait-il, c'était travailler avec ses mains. Le monde du matériel et de l'intelligence tactile crée des connexions entre les objets, tisse des histoires, et permet l'expression de soi, l'autonomisation, et enfin la visibilité des personnes vivant en marge - une visibilité collective et individuelle.

Dans les zones militarisées, la discipline et la punition imposées par la force privent les communautés de leur voix. Mais ici, compétences et vulnérabilité travaillent ensemble pour transformer les croyances, et ouvrir une autre vision de l'avenir - souvent obscurcie par la violence et la peur. C'est par la compétence ou par la vulnérabilité que l'on entre dans le monde intérieur - qu'on le projette, grâce aux marionnettes, au papier ou à tout autre matériau, pour faire émerger un récit longtemps tu, mais désormais visible. Même dans un environnement hostile, même là où les barbelés (comme au Cachemire, dans cette culture de surveillance) ont transformé tout un État en foyer pour mineurs, les histoires peuvent se dire, se voir, se partager. Et cette visibilité, à la fois individuelle et collective, suscite une joie intérieure - comme si les portes de la créativité s'ouvraient de l'intérieur.

C'est grâce à une intention thérapeutique que le contenant accueille les émotions difficiles, et nous permet de réfléchir à ce qui a été vécu. Cette réflexion, à son tour, offre aux populations marginalisées une vision élargie et un espace de réflexion collective sur leur situation. Cette introspection contribue à préparer les enfants à affronter le monde dans toute son ampleur, en les aidant à sortir du centre du traumatisme collectif. La narration, la construction d'histoires à partir de matériaux, d'objets ou de marionnettes joue un rôle fondamental dans ce processus.

Vikram est thérapeute par les arts et metteur en scène. Il utilise fréquemment les marionnettes, les matériaux et les objets dans sa pratique. Depuis plusieurs décennies, il travaille dans des zones militarisées et dans le secteur du développement, ainsi que dans des institutions pour mineurs, depuis 26 ans.



DES CONTES, EN ATELIERS CONTES ET MARIONNETTES

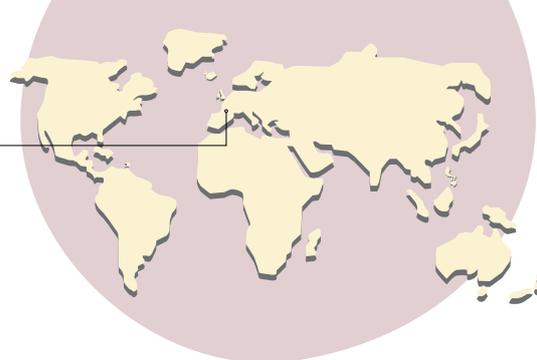


Marionnette et Thérapie - n° 2 - 2021

Par Edith Lombardi

Psychologue clinicienne et conteuse





Pour le temps de cet exposé, il pourra m'arriver d'utiliser le mot : « conte », par commodité, pour parler des grands récits de l'orature¹ c'est à dire de ce qui se « raconte », qu'il s'agisse de contes, de mythes ou de légendes.

L'ensemble de ces récits traite de tout ce qui concerne nos vies humaines, qu'il s'agisse de nos traumatismes, de nos vécus les plus archaïques, de nos efforts, de nos affections, joies, rêves, espoirs... ou qu'ils nous parlent du monde dans lequel nous vivons, de ce qui fut avant notre naissance, de l'approche de notre mort ou de l'au-delà de notre mort...

Avec mes collègues, dans les ateliers contes et marionnettes que j'ai animé en IME - institut Médico-Éducatif qui accueille des enfants à l'intelligence troublée, auprès d'adolescents très souffrants sur le plan psychique, nous avons dit toutes sortes de contes, choisis en fonction de ce que nous percevions du groupe, afin de nourrir leur esprit, de leur offrir des images, des schémas narratifs, à prendre comme ils pouvaient, à l'heure qui leur convenait. Et ils les ont pris... Nous les invitions ensuite à créer des marionnettes à leur idée et à les mettre en jeu librement.²

Mes collègues et moi-même avons toujours eu une pratique de conteuses traditionnelles, procédant en direct, oralement, ajustant à mesure notre propos à notre auditoire.

STATUE DE BOIS OU TÊTE D'ARGILE

Les contes, entre autres, nous parlent des marionnettes qui nous servent à écarter le malheur, à le déposer hors de nous, à distance, voire à le détruire. Ces récits nous ont servi à maintes reprises à introduire une activité marionnette.

L'un d'eux a été adapté par Gilbert Meyer, qui le conte en l'illustrant de petites plaques de bois ou de carton qui servent de planches de narration, où Gilbert Meyer grave ou dessine les éléments significatifs de l'histoire, qu'il anime en les faisant se déplacer (s'il situe l'histoire en Mongolie, la case devient alors une yourte). Il s'agit de *Krutongo et le Malheur*, conte qui nous vient d'Afrique subsaharienne,³ et que je dis ici en quelques mots.

Krutongo était un jeune chasseur, lui et sa femme, très heureux, attendaient un enfant. L'enfant sitôt né respira quelques secondes, puis sa petite vie s'éteignit. L'année suivante de même il leur vint un enfant qui mourut aussitôt, et ainsi encore une troisième année. Krutongo dit alors à sa femme : « Ce pays n'est pas bon pour nous, partons ».

Ils prirent leurs affaires, marchèrent, jusqu'à trouver une belle plaine où ils décidèrent de s'installer.

La jeune femme à nouveau attendait un enfant, Krutongo partit chasser afin de lui apporter une bonne nourriture. Il partit plusieurs jours, il partit longtemps.

L'heure est venue, la femme gémit de douleur et ne peut s'accoucher elle-même, entre alors un être hideux, un démon, ce Malheur en personne qui les poursuit. Il les a retrouvés. Il aide la femme à mettre son enfant au monde, puis fait du feu, cuisine et dit : « Je te donnerai à manger si tu me livres ton fils ». Elle refuse. Plusieurs jours durant elle ne mange ni ne boit, tenant son petit dans ses bras, refusant de le livrer au démon. Quand son mari arrive, le démon s'éloigne.

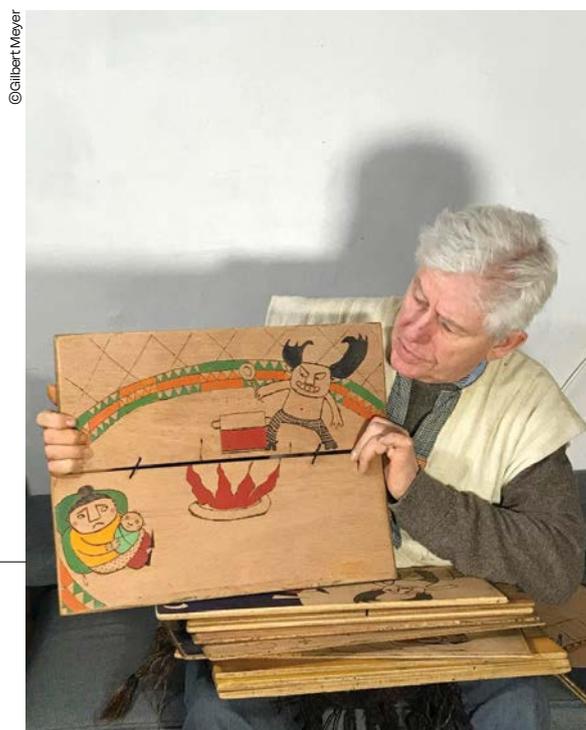
Mais le démon ne les lâche pas, il détruit leurs récoltes, transforme leurs champs en ronciers. Krutongo va alors demander conseil à Dame-araignée, l'esprit sage qui circule de la terre au ciel. Dame-araignée lui dit : « Ce démon veut ta femme, prends un beau morceau de bois, sculpte une femme semblable à ton épouse, donne lui la rondeur de ses épaules, de ses seins, de ses hanches, dispose cette statue bien en vue, dans ton champ et enduis-la de cette sève d'arbre qui colle si fort que tout ce qui s'y attache ne peut s'en défaire ».

Ainsi fut fait. Krutongo sculpta une statue à l'image de son épouse, l'installa bien en vue dans son champ, l'enduit de sève collante, et il attendit.

Le soir venu, le démon, croyant trouver la femme, se précipita vers la statue, la saisie avidement, la serra dans ses bras... et se retrouva collé, piégé.

Voyant le démon se débattre et supplier qu'on le laisse partir, Krutongo se mis à rire : « Dire que ce pantin croyait nous faire peur ! »

Tablettes de narration de Gilbert Meyer montrant le monstre attaquant Krutongo et sa famille.



Sans hésiter, il tua le Malheur.

On raconte que de ce moment, Krutongo et sa femme connurent des jours paisibles. Des enfants leurs sont nés, filles et garçons, lesquels, à leur tour, le moment venu, ont fait maison, ont fait famille.

Bien d'autres contes mettent en scène des situations difficiles, d'une inquiétante dangerosité, dont les héros et les héroïnes émergent grandis, grâce au déplacement du malheur sur un leurre. Dans les contes de la famille de Barbe bleue, nombre de fois la fille piégée s'échappe en disposant une figurine à son image derrière elle. L'ennemi, trompé, la laisse partir, voire la transporte lui-même, croyant sa proie coincée à la maison.

Un conte chinois, *Les deux moines*,⁴ nous dit ceci : à cause d'une parole imprudente, un moine nommé Nalaï verrait sa tête éclater en sept morceaux s'il permettait au soleil de se lever. Donc Nalaï a maintenu le soleil en dessous de l'horizon, le froid et l'obscurité ont régné sur le pays. Tous allaient mourir, il fallait que le soleil se lève, mais Nalaï ne voulait pas que sa tête éclate en sept morceaux ! Soudain, il a eu une idée ! Il a pris une boule d'argile, l'a pétrie en forme de tête humaine, l'a fichée sur un bâton et a déclaré : « Ceci est Nalaï ! » Puis il ajouta : « Que le soleil se lève ! » À cet instant le ciel rosit, puis le soleil émergea à l'Est, et clac ! La tête de boue éclata en sept morceaux. On raconte que Nalaï, intact, se mit à rire de joie, les débris d'argile éparpillés à ses pieds.

On peut déplacer, déjouer, le malheur en le représentant, nous disent ces contes. Mais les contes nous servent de support en de nombreuses situations. *Le garçon à la valise*⁵ nous montre un jeune garçon, seul sur les routes dangereuses de la migration, soutenu à chaque épreuve par les contes que lui disaient ses parents. En danger de mourir noyé en Méditerranée, il se souvient de Sinbad le marin, qui a survécu en s'accrochant à une planche. À son tour, il s'est saisi d'un tronçon de bois et a évité de se noyer. Le film d'animation *Parvana* nous montre une fillette afghane dans un pays dominé par les talibans. Cette fillette, Parvana, est nourrie par les grands récits traditionnels du peuple afghan, ces récits vont soutenir son courage et son intelligence, lui permettant d'entrevoir un chemin possible, malgré un contexte d'une extrême dureté.

ŒDIPE À L'IME

Notre groupe, en atelier, nous a donné la forte impression un moment donné que de l'inceste se tramait quelque part, pour plusieurs participants. Une année, deux années durant, nous avons narré des contes traitant de cette question. La légende d'Œdipe a constitué le point culminant de ce travail. Je l'ai conté durant deux mois, une fois par semaine. Ce récit long et complexe m'a demandé de l'épurer, de le simplifier, je l'ai enrichi à mesure que cela me paraissait possible.

Œdipe, comme vous le savez, sans le vouloir et sans s'en douter, a épousé sa mère. La première fois où j'ai parlé de ce terrible mariage, cela a suscité chez certains une jouissance folle, qui a gagné tout le groupe, jouissance

manifestée par des rires bruyants, des cris d'animaux, des gesticulations, le tout difficile à calmer. La semaine suivante, j'ai posé la transgression dans toute sa gravité, donnant cette partie du conte d'une voix éteinte, puis m'étendant sur la tristesse et la mort qui gagnaient l'ensemble du pays.

Nous avons fait ainsi un long chemin avec Œdipe. Un des garçons du groupe a pu confier à son éducatrice que lui et sa sœur étaient violés par un oncle. Ses parents ont été rencontrés, une plainte a été posée. Un autre, âgé de 14 ans, chassait son père du lit conjugal pour dormir avec sa mère quand il revenait de l'internat le week-end, nous avons pu rencontrer ses parents et mettre en route tout un travail, avec l'aide de l'assistante sociale de l'établissement. Un autre garçon a pu cheminer dans l'acceptation que sa sœur se marie.

À partir du support que leur apportait Œdipe, tous ont pu, chacun à sa façon, créer et animer les personnages dont ils avaient besoin pour devenir les narrateurs de leur propre existence. Les marionnettes ont fait « bon ménage » avec la légende tout au long de ce travail.

Au cours de l'année, alors que nous étions passés à d'autres contes, ils nous ont demandé à plusieurs reprises la légende d'Œdipe : « Tu sais, là, l'histoire du roi qui est devenu clochard... »

Ainsi, au fil des mois et des années, avec des groupes renouvelés, contes et marionnettes ont constitué des médiations bien accordées, dont chacun, chacune s'est saisi à son heure et à sa façon.

Références

1 Le mot orature est ancien, il date d'avant l'invention de l'écriture et précède celui de littérature, il désigne l'ensemble des genres dont le mode d'expression est oral, et qui s'entrepasse dans la mémoire, à la fois des narrateurs et des auditeurs.

2 J'ai développé cette expérience dans *Contes et éveil psychique* éd. L'Harmattan.

3 **Henri Gougaud** nous en donne une version dans son livre **Contes d'amour et de sagesse**, éd Seuil, coll. Points.

4 **Bulletin 2012/1, article titré : Des marionnettes au cœur de la clinique.** Edith Lombardi.

5 *Le garçon à la valise*, par la Compagnie de Louise, texte de Mike Kenny. Publié par Actes-sud-papiers.

Bibliographie

Duflot Colette. *Des marionnettes pour le dire*, n° 35 de la collection de Marionnette et Thérapie.

Lombardi Edith. *Contes et éveil psychique*. Ed. L'Harmattan 2008 Paris.

Lombardi Edith. *Se libérer de Barbe-bleue (femmes sous emprise)* Ed. Imago 2024 Paris.

Nombreuses publications en accès libre sur le site de Marionnette et Thérapie <https://marionnettetherapie.fr>

MEDIUM

LA MARIONNETTE, OUTIL DE LIEN DES COMMUNAUTÉS

Elijah Cunnison et Iry Armand Gogbé
Interviewés par Emmanuelle Castang



Spectacle dans une école au Ghana.

En juin 2025 sera publiée une revue internationale dédiée aux arts de la marionnette éditée par l'UNIMA. A ce jour, plus de 40 articles ont été reçus d'Afrique, d'Amérique, d'Asie-Pacifique et d'Europe. C'est en guise de mise en bouche et pour faire écho à l'important séminaire interafricain qui s'est tenu en novembre 2024 au Cap, en Afrique du Sud, que Manip a proposé à Iry Armand Bogbé et Elija Cunnison, responsables de jeunes Centres Nationaux de l'UNIMA en Guinée et au Ghana, de nous ouvrir les portes de leurs pays.

Manip : En quelques mots, pouvez-vous vous présenter ?

Elijah Cunnison : Je suis secrétaire général de l'UNIMA Ghana. J'ai fait de la marionnette il y a quelque temps. Je m'occupe aujourd'hui d'organiser des workshops pour l'UNIMA Ghana et de faire le lien avec l'UNIMA Internationale, notamment pour les projets menés en Afrique.

Iry Armand Gogbé : Je suis représentant de l'UNIMA Guinée Conakry. J'ai été comédien, période pendant laquelle j'ai collaboré avec des compagnies de marionnette en tant que technicien du son et de lumière. C'est à l'issue d'une rencontre à Ouagadougou avec Soro Badrissa et Gilbert Agdevide qu'ils m'ont encouragé à monter un Centre National de l'UNIMA en Guinée Conakry.

M : Quelle est la place de la marionnette en Guinée et au Ghana aujourd'hui ?

IAG : Le public est attiré par les géants. C'est visible, ça crée de la curiosité. Pour ce qui est de l'UNIMA Guinée, nous tentons d'ouvrir à d'autres techniques comme la marionnette à tige et à fil. Nous proposons des formations aux enfants et aux adultes. Nous souhaitons toucher plus de public.

EC : Au début des années 90, quand la marionnette a été introduite comme un artisanat, beaucoup d'enfants y ont été formés et beaucoup de gens s'y sont intéressés. Cela reposait sur le travail d'un homme qui a beaucoup œuvré, Dr. Mohammed Ibn Abdallah. L'énergie est un peu redescendue quand il s'est retiré. La période du COVID a motivé les artistes à recommencer à utiliser la marionnette pour éduquer le public. On est encore petit mais, avec de la chance, on va grandir !

M : Dans quelle tradition les arts de la marionnette s'inscrivent-ils dans vos pays ?

IAG : Cet art est pratiqué depuis très longtemps. La marionnette avait plusieurs fonctions. Au fur et à mesure, les artistes ont commencé à s'approprier ces savoirs. Aujourd'hui, ce n'est plus traditionnel, ça évolue. On essaie de voir comment on peut passer de la tradition à la modernité pour toucher un public plus large et hétéroclite.

EC : Nous venons de la grande histoire du Mali, du Niger, du Lesotho... Mais aussi d'Afrique du Sud avec la pratique des marionnettes à fil avec une croix. Il y a un temps où les gens utilisaient aussi les masques.

M : Est-ce qu'elle est parfois associée à des rites ou des festivités spirituelles ?

IAG : Oui bien sûr. On voit cela dans toutes les régions. Il y a des cérémonies dans certains villages avec des marionnettes habitables. On présente les enfants nées à ces marionnettes, qui sont considérées comme des héritages de la famille. Il y a toutes sortes de marionnettes, les plus belles comme les plus laides. Quand les plus laides sortent, les gens fuient, ça court dans tous les sens ! C'est très populaire.

EC : Par le passé, on utilisait les masques, notamment ceux du Niger ou du Bénin, en effectuant des danses sacrées avec des jupes en raphia. Kakamotobi étaient là pour effrayer les enfants en leur disant qu'il allait venir s'ils n'étaient pas sages. Aujourd'hui, la musique et le rythme sont encore là. Pour certaines fêtes comme Noël, les Anchors viennent et marchent dans les rues, ils font peur aux enfants. Lors de fêtes, certaines marionnettes ou masques représentent l'humanité, d'autres la nature. Le masque de lion, par exemple, représente un être mystique.

M : Les marionnettes joue-t-elle un rôle dans la transmission de message politiques ou sociaux ?

EC : Elles sont surtout utilisées à des fins de divertissement ou pour l'éducation des communautés. Les compagnies peuvent créer des spectacles de sensibilisation sur des sujets sociaux comme la violence domestique ou - pendant le COVID - sur le fait de se laver les mains par exemple. Il est vrai qu'elles sont souvent utilisées pour transmettre un message.

IAG : Les marionnettes ont un rôle de sensibilisation aux faits sociaux mais elles sont aussi là pour amuser, dire la vérité, dénoncer des vices, pour que les gens y voient leur comportement. Il s'agit d'éduquer par le divertissement, amuser pour construire et développer.

M : Si elles traitent principalement de questions locales, j'imagine que les compagnies ne sortent pas tellement du pays ?

IAG : C'est vrai. Rares sont les compagnies qui sortent du pays. Nous essayons de voir les sujets qui peuvent intéresser au-delà de la Guinée. Nous souhaitons aussi professionnaliser les manipulateurs et les compagnies, travailler sur les manières d'écrire.

M : Le public occupe-t-il une place particulière pendant les spectacles ? Sous quelle forme se crée l'interaction ?

IAG : Les formes d'interaction sont différentes. Les spectacles de marionnettes sont souvent assez complets, invitant le chant, la musique et la danse. Le public est donc assez naturellement intégré. Quand c'est le moment de la danse, tout le monde danse, pareil pour le chant. C'est une communion qui se crée.

EC : Nous utilisons également la musique, la danse et le théâtre. Les gens sont inclus, ils chantent, ils dansent. Surtout au début du spectacle où les artistes vont utiliser le chant pour emmener les gens puis vont ensuite traiter le sujet du spectacle. Certains utilisent aussi l'animation, comme la compagnie Paraboles qui crée des animaux de

IAG : Les marionnettes ont un rôle de sensibilisation aux faits sociaux mais elles sont aussi là pour amuser, dire la vérité, dénoncer des vices, pour que les gens y voient leur comportement. Il s'agit d'éduquer par le divertissement, amuser pour construire et développer.

M : Si elles traitent principalement de questions locales, j'imagine que les compagnies ne sortent pas tellement du pays ?

IAG : C'est vrai. Rares sont les compagnies qui sortent du pays. Nous essayons de

voir les sujets qui peuvent intéresser au-delà de la Guinée. Nous souhaitons aussi professionnaliser les manipulateurs et les compagnies, travailler sur les manières d'écrire.

M: Le public occupe-t-il une place particulière pendant les spectacles ? Sous quelle forme se crée l'interaction ?

IAG: Les formes d'interaction sont différentes. Les spectacles de marionnettes sont souvent assez complets, invitant le chant, la musique et la danse. Le public est donc assez naturellement intégré. Quand c'est le moment de la danse, tout le monde danse, pareil pour le chant. C'est une communion qui se crée.

EC: Nous utilisons également la musique, la danse et le théâtre. Les gens sont inclus, ils chantent, ils dansent. Surtout au début du spectacle où les artistes vont utiliser le chant pour emmener les gens puis vont ensuite traiter le sujet du spectacle. Certains utilisent aussi l'animation, comme la compagnie Paraboles qui crée des animaux de façon à associer les enfants.

M: Comment devient-on marionnettistes ? Est-ce réservé à une catégorie de personnes ?

IAG: Tout le monde peut devenir marionnettiste, c'est une question de passion, pas une question de caste. Quand les gens voient des spectacles, ils sont curieux, ils veulent toucher, voir comment ça se manipule, comment c'est fait. La pratique se transmet auprès d'autres marionnettistes, en famille, dans le quartier, auprès des enseignants dans les écoles.

EC: Au Ghana, ce n'est pas réservé à un certain type de personne ou une classe. C'est en voyant des spectacles que les gens veulent apprendre. Si tu t'intéresses à la marionnette, l'UNIMA Ghana peut t'aider à faire avec ce que tu trouves dans la rue. Cela peut permettre aux gens de gagner un peu d'argent.

M: Y'a-t-il des collaborations qui se font avec les pays voisins ? Si oui, sous quelle forme ?

IAG: Il existe des collaborations entre les pays voisins comme le Mali, la Côte d'Ivoire, le Burkina Faso et d'autres. Cela se fait par des ateliers de formations, des entretiens et des échanges par mails ou sur les réseaux sociaux. Nous recevons des conseils des Centres Nationaux qui ont plus d'expérience que nous dans le domaine.

EC: Il y a quelques années, il y avait des collaborations avec les pays voisins,

principalement francophones. Le Togo, le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire organisaient des ateliers de formation avec des marionnettistes au Ghana en participant à des événements tels que le FESPACO, le FITMO et le MASA. Les difficultés à financer ces ateliers et la mobilité n'ont pas été favorables aux pays partenaires, de sorte que ces collaborations ont été interrompues pendant un certain temps. Cependant, nous sommes impatients de renouer ces liens, car l'UNIMA International et la Commission africaine de l'UNIMA sont toujours disposées à faciliter ces connexions par différentes approches.

Traduction de Elija Cunnison pendant l'interview :

Marie-Gabriel Phillips.

Références

https://www.studioparables.com/post/mega-success-of-anankrom-toon-festival-2nd-edition-africa-s-international-cartoon-festival?fbclid=IwY2xjawlSyL9leHRuA2FibQlxMQABHb4DIKH5SHSxknBRG9SgOvf-XbkzNIFpUUDTcP09xdAQ_Z0298A8vA9miA_aem_Tx6zQjh4fTmqpDBTuBCLA

<https://www.facebook.com/share/1MYQQ38Yfa/>

https://drive.google.com/drive/folders/1Kgijyxalksr8DWnHhdYS_Ugd2JztLo?usp=drive_link

Un événement de l'UNIMA Guinée Conakry.



VERS UNE DYNAMIQUE AFRICAINE DE LA MARIONNETTE : RÉFLEXIONS ET PERSPECTIVES

Par Gilbert Agbevide

Administrateur, promoteur culturel, consultant et formateur, coordinateur du Réseau Africain MA RUE

L'univers de la marionnette en Afrique est en pleine effervescence, porté par des échanges dynamiques et des initiatives structurantes. En novembre 2024 se tenait au Cap, en Afrique du Sud, un séminaire interafricain - Pro-Vocation : Roots & Wings, portant l'ambition de se projeter à 10 ans sur le développement dont pourrait rêver le continent pour les arts de la marionnette. Plus d'une vingtaine d'interlocuteurs de dix pays (nord, sud, est, ouest) ont réfléchi ensemble sur leurs envies et un plan de travail réaliste.

Plusieurs axes de développement ont émergé, mettant en lumière les défis et les opportunités pour la marionnette sur le continent.

UNE ORGANISATION STRUCTURÉE POUR UN IMPACT DURABLE

Les discussions ont révélé la nécessité d'un cadre bien défini pour structurer les actions autour de la formation, de la communication, des événements, des ressources et du patrimoine. Un travail collaboratif s'est instauré entre plusieurs professionnels, chacun portant une thématique essentielle :

La formation: Structurer un format de formation longue cohérente et accessible pour tous les marionnettistes du continent passant par la collecte et centralisation des

documents et supports pédagogiques de façon numérique.

La communication: Élaboration de stratégies interne et externe de communication visant à la fois à ce que chacun puisse être informé de ce qui se fait et être visible pour les collègues et plus largement à travers les réseaux sociaux et les plateformes numériques.

Événements : Développement de partenariats entre des porteurs de projets du secteur et avec d'autres festivals africains existants pour intégrer davantage la marionnette.

Ressources : Création d'un espace numérique de documentation et d'archivage.

Patrimoine : Recensement et valorisation des traditions marionnettiques africaines.

Ces chantiers nécessitent une approche pragmatique, avec notamment la mise en place de maquettes et de prototypes de plateformes numériques pour faciliter l'accès aux informations.

UN SENTIMENT D'APPARTENANCE ET DE FIERTÉ

Les témoignages des participants illustrent un sentiment fort d'engagement et d'appartenance à une communauté

continentale. Certains, comme Sam, ont découvert la richesse des réseaux marionnettiques à travers l'UNIMA. D'autres, tel Peter, ont trouvé une « tribu continentale » animée par une passion commune.

Les échanges ont aussi mis en avant la nécessité de mutualiser les ressources et d'explorer les collaborations transnationales. Yacouba rappelle que si l'Afrique n'a pas encore sa « Coupe du Monde » de la marionnette, elle a en revanche sa propre identité artistique à célébrer et à promouvoir.

DES DÉFIS À SURMONTER, DES RÊVES À RÉALISER

L'initiative ne manque pas d'ambition, mais elle se heurte aussi à certains défis. L'un d'eux est de ne pas rester cloisonné dans une seule approche artistique, mais d'ouvrir la marionnette aux influences d'autres disciplines. Un autre enjeu majeur est la pérennisation des actions à travers des financements et une organisation solide.

À travers cette dynamique, la marionnette africaine trouve un nouvel élan. Structurer, documenter, partager et collaborer : tels sont les maîtres-mots de cette nouvelle ère marionnettique en Afrique.

LES MARIONNETTES, UN APPUI À LA DÉCONSTRUCTION DE NORMES NÉGATIVES

UN CAS D'ÉTUDE AUPRÈS DES
RÉFUGIÉS ET DES COMMUNAUTÉS
HÔTES EN OUGANDA

Par Denis Agaba et les membres
de l'équipe de l'UNIMA Ouganda



Ouganda

L'Ouganda a accueilli 1,74 million de réfugiés et de demandeurs d'asile en septembre 2024, selon le site internet du HCR (Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés). La plupart des réfugiés viennent du Sud-Soudan (55%), suivi de la République démocratique du Congo (31%), de la Somalie (3%), du Soudan (3%), du Burundi (2%) et d'autres nationalités (6%). Les réfugiés vivent principalement dans des campements situés dans 12 districts, aux côtés des communautés d'accueil, ce qui entraîne des problèmes économiques, sociaux et environnementaux. En outre, 8% des réfugiés vivent dans la ville de Kampala.

L'évaluation de la vulnérabilité et des besoins essentiels (VENA) menée en 2020 par REACH, le Programme Alimentaire Mondial (PAM) et le HCR fait état de réductions de l'aide alimentaire, d'un taux élevé d'anémie, de retards de croissance, de malnutrition, de violence sexiste, de mariages d'enfants, de grossesses précoces et de suicides. Ces problèmes ont exacerbé les difficultés rencontrées par la population réfugiée et les communautés d'accueil en Ouganda, nécessitant des interventions urgentes pour changer le statu quo.

Parmi d'autres facteurs, les normes sociales constituent un obstacle majeur à la résolution des problèmes susmentionnés parmi les réfugiés et les communautés d'accueil en Ouganda. Les universitaires définissent les normes sociales comme des règles informelles, le plus souvent non écrites, qui définissent les actions acceptables et appropriées au sein d'un groupe ou d'une communauté donnée, guidant ainsi le comportement humain. Elles sont profondément ancrées dans le mode de vie d'un peuple, à tel point que toute nouvelle idée contestataire est considérée comme étrangère et doit donc être rejetée. Par exemple, les mariages d'enfants et les grossesses précoces sont exacerbés par les normes sociales traditionnelles de certaines tribus d'Ouganda et du Sud-Soudan, qui considèrent qu'une fille qui a eu ses premières règles, quel que soit son âge, est prête à se marier. De même, dans certaines communautés, les gens ont encore des

croyanances qui rendent la violence à l'égard des femmes tolérable. Par exemple, un certain nombre de recherches menées en Ouganda indiquent qu'il est communément admis que « les hommes doivent recourir à la violence pour discipliner leurs femmes » et qu'« un homme qui bat sa femme est un signe qu'il l'aime ».

Dans certains cas, les normes sociales renforcent des comportements nocifs pour les individus ou la société, comme le tabagisme, la consommation excessive d'alcool ou une alimentation malsaine. Ces normes rendent difficile la promotion d'alternatives plus saines car elles normalisent ces comportements. L'acceptation sociale de ces comportements contribue à entretenir un cercle vicieux de renforcement négatif.

Lorsque ces comportements sont largement acceptés, ils alimentent un cycle de renforcement négatif.

En outre, les normes sociales créent souvent un sentiment d'inertie, les gens continuant à adopter certains comportements simplement parce qu'ils sont « habituels » ou « acceptés », même s'ils ne sont pas idéaux. Il peut être difficile de surmonter cette inertie, car il faut non seulement modifier le comportement individuel, mais aussi le contexte social dans son ensemble.

Pour changer ces croyances et attitudes traditionnelles, il faut des approches de communication innovantes afin de déclencher un processus de changement d'attitude et de comportement. À cet égard, les marionnettes ont joué un rôle déterminant dans la perturbation de ces normes sociales, contribuant ainsi à réduire les taux élevés de

©AD Creatrix



Image d'ouverture : Une marionnette géante mobilise des réfugiés pour un spectacle de marionnettes dans le camp de réfugiés de Parolinya, dans le district d'Obongi en Ouganda, en septembre 2023.
Image ci-dessus : Des réfugiés assistent à un spectacle de marionnettes dans la communauté du camp de réfugiés de Kyangwali, dans le district de Kikuube, en décembre 2024.

©AD Creatrix



Des marionnettes géantes lors d'une campagne de mobilisation pour un spectacle de marionnettes dans le district de Bulambui, en Ouganda.

mariages d'enfants, de grossesses chez les adolescentes, de violence domestique et d'autres problèmes sociaux et sanitaires dans les camps de réfugiés et les communautés d'accueil en Ouganda.

Formés par l'Institut kényan du théâtre de marionnettes, les marionnettistes ougandais utilisent depuis 2018 le théâtre de marionnettes comme plateforme pour aborder ces normes sociales dans les camps de réfugiés et les communautés d'accueil. La sensibilisation aux conséquences négatives de certains comportements et la démonstration des avantages des alternatives peuvent aider les individus à remettre en question les normes dominantes. Un certain nombre d'individus et de communautés bénéficient des spectacles de marionnettes dans les camps de réfugiés de Palabek, Palorinya, Pagirinya et Kyangwali et dans les communautés d'accueil du nord et de l'ouest de l'Ouganda.

Les marionnettes ont une capacité unique à perturber les normes sociales en utilisant l'humour, l'exagération et la symbolique pour remettre en question les idées et les comportements conventionnels. Grâce à leur forme distincte de communication et de présentation, elles peuvent soulever des questions, critiquer les valeurs sociétales et subvertir les attentes d'une manière qui est souvent engageante, désarmante et qui pousse à la réflexion.

La représentation de *The Unknown Witch*, une pièce de marionnettes sur l'anémie jouée par AD Creatrix Puppeteers en partenariat avec la Fédération luthérienne mondiale (FLM) en Ouganda, a démystifié le mythe selon lequel les enfants présentant des symptômes

d'anémie sont considérés comme ensorcelés dans la plupart des communautés. On croit que la solution pour ces enfants est de les emmener chez un sorcier pour une intervention spirituelle, plutôt que dans un centre de santé pour un traitement médical. Au cours de la session d'échange avec le public, les spectateurs se sont livrés à un débat animé sur la question. « *Nous nous moquons de Joshua et de Maria dans la pièce, mais ne connaissons-nous pas des gens dans notre communauté qui emmènent encore des enfants anémiques chez des sorciers comme eux? Convenons que la plupart du temps, nous sommes induits en erreur. C'est pourquoi certains enfants sont morts, alors que nous pourrions les sauver en les emmenant dans un centre de santé. Je pense que nous pouvons le faire, maintenant que nous connaissons les symptômes de l'anémie, que la plupart d'entre nous ignoraient jusqu'à aujourd'hui* », a déclaré un spectateur lors d'un spectacle de marionnettes du camp de réfugiés de Kyangwali, dans le district de Kikuube, en Ouganda.

Pour déconstruire ces normes sociales négatives, le processus commence par la préparation du scénario. Les auteurs rassemblent des données issues de rapports de recherche fournis par leurs organisations partenaires. À partir de ces rapports, ils écrivent les messages à faire passer sous forme de pièces de théâtre. Ces textes sont soumis à un examen rigoureux par les agences gouvernementales et les organisations partenaires. L'objectif étant de s'assurer qu'ils sont conformes et adaptés aux publics ciblés, et qu'ils ne laissent aucune place à une mauvaise interprétation. Les spectacles sont pré-enregistrés sous forme audio par une équipe technique et réalisés

dans la langue maternelle des publics cibles. Cette démarche est délibérée car elle permet de garantir la cohérence des messages et d'atteindre chaque communauté dans sa langue maternelle. Les marionnettistes suivent un processus de répétition rigoureux pour être en mesure de jouer les pièces audio devant un public en utilisant des marionnettes. Les représentations sont agrémentées de costumes, d'accessoires et de décors pour un spectacle de marionnettes visuellement attrayant. En outre, l'intégration de danses, de poèmes et de chants traditionnels pimente les représentations et renforce la participation du public cible.

Les spectacles de marionnettes sont volontairement écrits et joués pour faire rire le public, l'amener à aimer ou à détester ce qu'il voit sur scène, alors que l'action n'est que le reflet de ce qu'il fait lui-même dans la vie réelle. Cette approche satirique permet aux marionnettistes d'aborder des sujets sérieux de manière plus légère. Ils sont capables de transgresser et de remettre en cause les frontières culturelles sans s'attirer de critiques ou de condamnations grâce à ce mode de représentation dynamique et discursif utilisant des marionnettes.

Lors de la représentation de *The Dilemma* un spectacle de marionnettes d'AD Creatrix Puppeteers sur les mères adolescentes, la société est interpellée sur le sort de ces mères. La question soulevée par les marionnettes est la suivante : les mères adolescentes doivent-elles abandonner l'école, se marier avec leurs « petits papas » ou être ré-admises à l'école ? Dans la pièce, Ntoki, le père d'une mère adolescente, est confronté à un tel dilemme, ce qui suscite des opinions divergentes de la part du public. « *Je pense que Ntoki est simplement guidé par la norme traditionnelle selon laquelle, lorsque les filles tombent enceintes, elles cessent d'appartenir à la maison de leurs parents. Oui, le fait que sa fille adolescente reste chez lui avec un bébé peut avoir de graves conséquences économiques pour lui en tant que chef de famille, mais la forcer à retourner chez le père du bébé, qui n'est pas non plus prêt à se marier, est une injustice pour la jeune fille. Dans ce cas, je propose qu'il la garde chez lui et que, lorsque le bébé aura environ un an, l'adolescente soit ré-admise à l'école pour lui permettre de poursuivre son rêve. Elle a peut-être fait des erreurs, mais cela ne devrait pas être la fin pour elle* », a déclaré un membre du public dans le camp de réfugiés de Kyangwali, dans le district de Kikuube, en Ouganda. Dans ce spectacle, il est évident que les marionnettes incitent la société à repenser certaines normes sociales et à adopter des solutions alternatives aux problèmes qui se posent.



Les marionnettes peuvent donner une voix aux communautés marginalisées ou réduites au silence, comme les mères adolescentes. Grâce aux marionnettes, les membres de la communauté qui sont généralement exclus des formes traditionnelles de médias peuvent s'exprimer et remettre en question les normes sociales qui perpétuent l'inégalité. Les marionnettes peuvent transcender les barrières de la langue, de la race et de la classe, offrant ainsi une plateforme pour les points de vue non dominants. Par exemple, dans la même pièce, *Peace*, la mère adolescente, est capable de faire des déclarations que la société pourrait considérer comme scandaleuses ou taboues, comme le montre l'extrait suivant de *The Dilemma* :

Ntoki : Je regrette de ne pas avoir payé l'intégralité de tes frais de scolarité !

Peace : (dépitée) Oh ! mon Dieu, pourquoi moi ? Pourquoi ? Où puis-je trouver la paix ? Où devrais-je aller ?

Ntoki : ...au père de ton enfant... Tu es une femme maintenant !

Peace : Père, je suis encore trop jeune pour me marier ! Je n'ai pas encore dix-huit ans.

Ntoki : Dix-huit ans ou pas, tu es une mère. Est-ce que cela a encore de l'importance ?

Peace : C'est vrai, mon père. Écoute, je dois encore apprendre à m'occuper du bébé... regarde-le, regarde-moi... Es-tu fier de l'image que nous renvoyons ?

Dans la vraie culture africaine, une fille ne peut pas avoir une telle conversation avec son père, que ce soit en public ou en privé. Par exemple, *Peace* disant au père : « *Es-tu fier de l'image que nous renvoyons ?* » peut être considéré comme un signe de manque de respect et peut avoir des conséquences désastreuses. Dans la plupart des cultures, la parole du père est définitive et incontestée. C'est là qu'un personnage en marionnette peut s'avérer utile. Dans un tel cas, la marionnette devient le porte-parole des membres de la communauté qui sont empêtrés dans un tel dilemme. Grâce à la marionnette, la voix des mères adolescentes est amplifiée sans perturber l'harmonie de la société. La société ne peut pas « punir » une marionnette. Le peut-elle ? Ainsi, la marionnette permet une transmission efficace du message, sans passer par le langage.

Au cours des séances de discussion suite aux présentations, les membres du public font souvent référence aux marionnettes comme à des « choses », ce qui signifie

qu'ils les considèrent comme des « choses non vivantes ». Cependant, ces « choses » soulèvent des questions très pertinentes qui reflètent fidèlement la situation actuelle de leur société, ce qui déclenche une discussion entre « humains » sur les problèmes qui les affectent. Les spectateurs ont tendance à s'ouvrir davantage lors des séances de discussion avec le public suite à un spectacle de marionnettes que lorsque les personnages sur scène sont des « humains » ou de vrais acteurs. La marionnette a le pouvoir de déclencher une discussion porteuse de sens sur des enjeux pertinents qui touchent la société, et c'est la magie qu'elle possède pour aborder les normes sociales.

Ces normes sociales sont souvent liées à la culture et aux traditions, ce qui complique le changement de comportement. En Afrique, et même dans d'autres parties du monde, les gens tiennent tellement à leur culture que la remise en cause de ces normes peut entraîner des réactions vives. Parmi les réfugiés et les communautés d'accueil en Ouganda, certaines cultures croient encore fermement qu'il est tabou pour les femmes de manger certains aliments tels que le poulet et d'autres aliments liés à des régimes spéciaux. Ces « régimes spéciaux » sont réservés aux « hommes » afin qu'ils bénéficient de l'énergie et de la force nécessaires pour travailler dur et subvenir aux besoins de la famille. Toutefois, cette norme traditionnelle prive les femmes, en particulier les femmes enceintes et les mères qui allaitent, d'une alimentation équilibrée et vitale. Cela explique en partie les taux élevés d'anémie dans les camps de réfugiés et les communautés d'accueil en Ouganda.

Au cours de l'une des sessions de discussion autour d'un spectacle de marionnettes, une spectatrice de Morobi Zone II, du camp de réfugiés de Parolinya dans le district d'Obongi, en Ouganda, a déclaré : « *Nous devrions toutes comprendre que l'allaitement d'un enfant dépend de la nourriture que la mère mange et de ce qu'elle boit. Si nous [les mères] sommes privées de certains aliments par notre culture, d'où viendra le lait maternel ? Si nous mourons de faim, les bébés mourront aussi de faim* ». La nature comique ou exagérée des marionnettes a rendu les sujets tabous parmi les réfugiés et les communautés d'accueil plus accessibles, incitant à la réflexion sur ces questions sans offenser. En abordant des sujets qui sont généralement évités dans une société policée, les marionnettes ont permis de briser des tabous sociaux et d'encourager un discours plus ouvert.

L'approche par les marionnettes utilisée en Ouganda pour promouvoir le changement

de comportement a également introduit de nouvelles perspectives culturelles en mélangeant ou en transformant les formes traditionnelles de narration. Lorsque les marionnettes sont utilisées pour exprimer des histoires ou des valeurs culturelles différentes, elles peuvent créer un dialogue qui remet en question les normes ou les préjugés ethnocentriques. En présentant diverses expériences vécues par les réfugiés et les communautés d'accueil à travers des spectacles de marionnettes, on modifie leur compréhension de ce qui est considéré comme « normal » ou « acceptable ». Par exemple, les marionnettistes ont réussi à présenter aux réfugiés les lois du pays. Les réfugiés doivent comprendre que ce qui est considéré comme normal au Sud-Soudan, en République démocratique du Congo, en Somalie ou ailleurs, peut être illégal ou tabou en Ouganda. En vivant en Ouganda, ils doivent adhérer aux lois du pays pour rester en conformité. Les marionnettes ont ouvert les yeux des réfugiés sur le fait qu'aussi normales que puissent être pour eux, dans leur pays d'origine, des questions telles que le mariage des enfants ; elles sont illégales en Ouganda et les auteurs de ces actes peuvent être facilement appréhendés. Ces questions très sensibles, si elles ne sont pas traitées avec prudence, peuvent susciter des tensions diplomatiques. Cependant, l'utilisation de marionnettes dans des comédies pour adultes et des satires pour aborder des sujets sensibles tels que les questions politiques susmentionnées et la religion, tout en restant ludique et non menaçant, a joué un rôle important dans l'établissement et la promotion de la transformation sociale et économique parmi les réfugiés et les communautés d'accueil en Ouganda.

En résumé, si les normes sociales peuvent être des forces puissantes qui influencent les comportements, elles peuvent aussi constituer des obstacles importants au changement. En s'attaquant à ces normes par des méthodes innovantes de mobilisation communautaire et de sensibilisation, comme le théâtre de marionnettes, il est possible d'encourager les individus et les sociétés à adopter des comportements plus positifs et durables. Grâce à la satire, à l'humour et à la symbolique, les marionnettes peuvent susciter des conversations sur des sujets sensibles, remettre en question l'autorité, déconstruire les rôles des hommes et des femmes, défier les tabous et donner une voix aux points de vue marginalisés, tout en engageant le public d'une manière qui encourage la réflexion critique et le changement.

M. LE PRÉSIDENT* ET MOI



Document • n° 2 • 2024

Par Margareta Sörenson

Avec Jenny Bjärkstedt

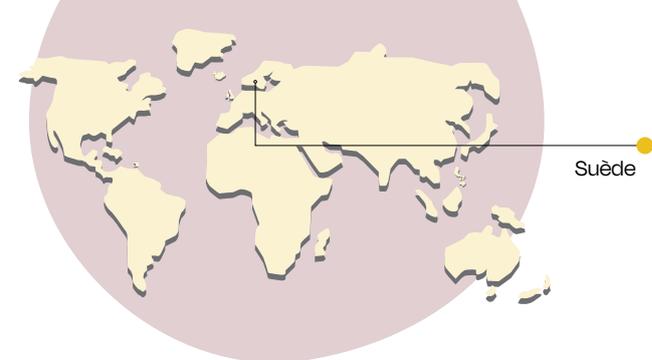
Artiste créatrice de marionnettes



© Johan Texin



L'artiste marionnettiste Jenny Bjärkstedt dans son atelier, lors de la production de *Herr Talman* (M. le Président). Une satire musicale instantanée, produite chaque semaine, commentant la politique intérieure suédoise.



La satire, l'ironie et le rire ont toujours été dans l'ADN de la marionnette. Une marionnette est en soi une métaphore, une image, proche de la caricature. Le réalisme, tel que nous le connaissons sur scène, est impossible dans l'art de la marionnette ; l'illusion est trop évidente - après tout, les marionnettes sont en bois, en textile, en caoutchouc mousse, des objets produits comme des images soutenant l'histoire présentée sur scène.

Parmi les amateurs suédois de marionnettes, Jenny Bjärkstедt est une personnalité bien connue, réputée pour ses marionnettes subtiles, fines et poétiques que l'on retrouve dans une longue série de productions pour les scènes de théâtre de marionnettes. Pour ne citer qu'un exemple : le sensible Bodri, une marionnette-chien de taille humaine très appréciée dans la pièce sur l'Holocauste *The Story of Bodri* (L'histoire de Bodri). Basée sur une histoire autobiographique pour enfants, Bodri est laissée seule lorsque « sa » fille est déportée de force. Pourtant, le souvenir du chien suit toujours la jeune Hedi Fried, écrivaine et psychologue, tout au long de sa vie. La fourrure du chien, ses oreilles attentives, ses yeux brillants expriment tous les chagrins du monde, mais aussi l'amour et la solidarité. Jenny a également été félicitée dans un théâtre régional pour son spectacle *Matrix*, et pour *Oxytocin* produit à Göteborg, au théâtre Backa, avec des marionnettes d'adolescents plus vraies que nature jouées par des acteurs-marionnettistes visibles. Le perfectionnisme et l'expression sensible et discrète sont l'un des styles les plus connus de Jenny.

Cependant, les marionnettes grossières, caricaturales et quelque peu laides de l'émission télévisée *Herr Talman* (Monsieur le Président) sont tout à fait différentes. Aujourd'hui, M. le Président et ses collègues ont atterri dans le débat politique suédois, et il semble que tout le monde aime cette satire brutalement drôle. L'humour est un sujet délicat, la satire encore plus. Il n'a pas été facile de trouver la note juste pour cette satire de la situation politique suédoise actuelle, à l'intérieur et à l'extérieur du parlement, et ce fut un véritable processus, explique Jenny Bjärkstедt, conceptrice des marionnettes :

Les marionnettes prototypes de cette production pour SVT, la chaîne de télévision nationale, se sont avérées beaucoup trop monstrueuses. Si elles exprimait également des opinions horribles et des idées folles, c'en était trop. Nous les avons donc progressivement rendus moins grotesques, un peu plus gentils et mignonnes, colorées et sympathiques - et de cette façon, elles étaient libres de dire n'importe quoi. Maintenant, avec leurs têtes rondes, elles ressemblent plus à de vilains enfants, désobéissants mais un peu innocents. Même s'ils sont terribles.

Jenny a une vingtaine d'années d'expérience dans la profession. Elle a été étudiante au tournant du millénaire au sein de ce qui est aujourd'hui l'Uniart de Stockholm, dans ce qui était alors un cours de formation de trois ans dirigé par Michael Meschke. Elle cherchait une école de théâtre, mais ne voulait pas abandonner sa passion pour le travail manuel : la couture, la tapisserie, la sculpture. C'est ainsi qu'elle a trouvé le cours de marionnettes qui lui a parfaitement convenu !

Herr Talman (M. le Président - comme au Parlement) était une émission de télévision musicale hebdomadaire, diffusée en 2022 et 2024, avec pour objectif de revenir

“*Donc, lundi, qu'avons-nous ? Les sketches et le scénario sont écrits pendant le week-end et il faut alors prendre des décisions rapides : cette marionnette supplémentaire pourrait-elle "devenir" l'homme politique qui a récemment dit quelque chose de stupide, d'illogique, de révélateur ? C'est drôle !*”

- Jenny Bjärkstедt



en 2025 dans une nouvelle édition. Le plan de travail de l'équipe est intense, avec une nouvelle émission chaque semaine commentant les nouvelles fraîches de la politique et des débats en Suède. Toutes les marionnettes des principaux personnages politiques sont préparées et prêtes à être utilisées, et il y a ensuite une dizaine de figurants, des marionnettes qui peuvent être relativement facilement transformées en personnages, si nécessaires pour différents sketches.

Jenny explique le processus :

Donc, lundi, qu'avons-nous ? Les sketches et le scénario sont écrits pendant le week-end et il faut alors prendre des décisions rapides : cette marionnette supplémentaire pourrait-elle "devenir" l'homme politique qui a récemment dit quelque chose de stupide, d'illogique, de révélateur ? C'est drôle !

Les dix figurants ont tous des visages nets et réguliers, mais il est possible de les transformer et de les actualiser avec de « nouveaux » sourcils, des perruques, des lunettes, des poches sous les yeux... Nous avons acheté un grand nombre de casquettes, de chapeaux, de lunettes, de fausses fourrures, puis j'ai coupé et collé, en élaborant de nouveaux looks. Les têtes sont de la même taille qu'une personne adulte, les corps sont de taille enfant, environ 160 cm.

Les marionnettistes placent leur main droite dans la tête de la marionnette et leur main gauche dans la manche ou la main de la marionnette - une adaptation simplifiée du bunraku. La marionnette a un corps avec des bras mais pas de jambes, et dans le coude de la marionnette il y a un trou dans le costume où le marionnettiste peut introduire son bras ou une main, comme dans un gant.

Ce n'est pas très ergonomique ni très agréable pour le marionnettiste de travailler avec, dit Jenny. Le marionnettiste a quatre doigts dans la lèvre supérieure de la marionnette et un pouce dans le menton. C'est une position plutôt fatigante pour le manipulateur, mais j'ai fait en sorte que les marionnettes soient légères et douces, toutes faites de textile, de coton et de caoutchouc mousse.

Le scénario est le fruit d'un travail d'équipe mené par Michael Lindgren, bien connu de la troupe de théâtre Grottesco. Il réalise également la plupart des scènes et assure la production. En général, quatre marionnettistes/acteurs/imitation de voix jouent devant la caméra, avec en toile de fond des photos authentiques ou des extraits de films issus de la « vraie vie ». Parfois, Jenny participe également au jeu, et il lui arrive aussi de conseiller la mise en scène. Quant aux « scènes de masse », tout le personnel de l'équipe met la main à la pâte en participant au jeu.

L'horaire de production est une horreur ! Du lundi au jeudi, tout doit être prêt pour une nouvelle émission, qui est ensuite montée le vendredi jusqu'à la toute dernière minute avant la diffusion, le vendredi soir à 21h30. Toute la musique - il y a beaucoup de chant - est composée et arrangée le mardi.

Moche et drôle ! C'est très amusant et très libérateur de travailler avec quelque chose d'aussi naïf, mais qui représente un défi. Malgré tout, il est difficile de créer des marionnettes qui soient de bons portraits caricaturaux. Je cherche sans cesse des photos pour comparer et mettre tout en place... les dents, par exemple ! La plupart des marionnettes n'ont pas de dents, mais pour un ancien ministre de la culture, les dents étaient absolument nécessaires pour que la marionnette ressemble au « vrai » ministre... qui a des dents, en effet !

Qu'ils soient de droite ou de gauche, tout le monde semble aimer *M. le Président*. La société nationale de radiodiffusion est satisfaite, et les politiciens représentés, de toutes les couleurs politiques, rient bien et sont flattés de faire partie de l'émission. Mais jusqu'à présent, quelle est la marionnette préférée de Jenny elle-même ?

Le loup ! Un loup dans un des parcs publics de Stockholm ! Jenny rit. Sauver une espèce en voie de disparition ou autoriser la chasse aux loups est un sujet brûlant en Suède, et nous avons réalisé un sketch avec un loup sauvage dans le parc, attaquant et mangeant un ministre de l'environnement un peu rêveur, l'un des nombreux défenseurs des loups et de leur droit à l'existence.

Il m'a fallu la moitié de la nuit précédant le tournage et l'enregistrement pour être satisfaite de mon loup... J'ai coupé, j'ai déplacé des pièces de patron, j'ai taillé les oreilles - enfin, j'étais satisfaite. J'ai joué moi-même la marionnette du loup et j'ai dansé sur la chanson du loup... Je dois avouer que j'aime beaucoup mon loup !

Référence

* En suédois *Herr Talman*.

© Johan Taxin



Des populistes de droite et des idéalistes du parti écologiste attendent côte à côte dans le placard de Jenny. Les personnages principaux sont de véritables portraits, tandis qu'un certain nombre de figurants peuvent facilement être ré-adaptés pour incarner de nouvelles figures politiques.

WAKKA WAKKA

DES ACTIVISTES DU CLIMAT ET DE
FORMIDABLES MARIONNETTISTES



And i hanske

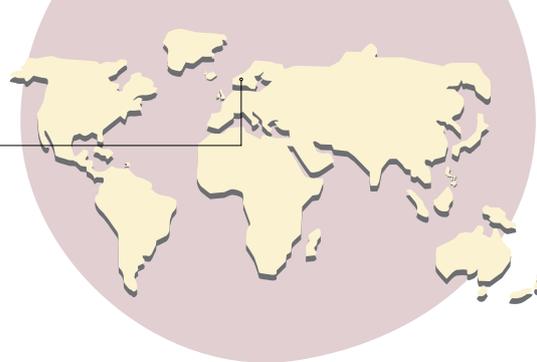
Par Elin Lindberg

Éditrice de Ånd i hanske

animal
R.I.O.T.

bio-ecCentrism!





La compagnie de théâtre de marionnettes norvégio-américaine Wakka Wakka montre que les marionnettes peuvent être un outil important, une arme, pour lutter contre les problèmes cruciaux de notre époque, tels que l'extinction des espèces et le consumérisme. Grâce à leur créativité et à leur imagination, Wakka Wakka donne vie à des créatures non humaines qui parlent de l'humanité afin que les humains puissent les comprendre.

Wakka Wakka crée des spectacles et tourne à l'international depuis plusieurs années. La troupe vient de terminer sa trilogie *Animal R.I.O.T.* (la révolte des animaux) avec la pièce *Dead as a Dodo** au festival norvégien de marionnettes Go Figure !

Il est aussi impossible de comprendre ce qu'est Wakka Wakka que de traquer un renard. Il se faufile et possède des tanières avec des sorties là où l'on ne penserait pas qu'il soit possible d'y en avoir. Les deux fondateurs de Wakka Wakka sont Gwendolyn Warnock et Kirjan Waage. Wakka Wakka est basé à New York et en Norvège. Nombre de leurs spectacles ont été créés au Nordland Visual Theatre à Stamsund, dans le nord de la Norvège. Dans le projet *Animal R.I.O.T.*, Kirjan Waage se promène en costume de renard, ce qui est tout à fait conforme à la dramaturgie portée par le groupe. Les histoires qu'ils racontent dans leurs spectacles ont également cette dramaturgie du renard - elles vont dans des directions auxquelles on ne s'attendrait certainement pas. Les critiques sont frustrés et disent qu'il y a trop de rebondissements, mais tout le monde est fasciné, excité et impressionné. Les spectacles de Wakka Wakka ont un côté tranchant, un côté politique qui critique à la fois les structures sociales et le développement social.

DESCRIPTIONS SATIRIQUES DE CATASTROPHES

Les spectacles de Wakka Wakka sont toujours socialement engagés, d'actualité et critiques. Dans *Saga*, ils ont raconté l'histoire de la crise financière en Islande, due à la cupidité des individus. Le point de départ est une crise qui a laissé de nombreux Islandais avec de graves problèmes d'endettement. Le critique de théâtre du magazine norvégien de marionnettes *Ånd i hanske* a écrit que c'était si bien fait que cela a coupé le souffle à un groupe de critiques des deux côtés de l'Atlantique. Dans *Made in China*, ils ont réfléchi à la relation de l'Occident avec la Chine, tout en tournant en dérision les habitudes de consommation égocentriques des gens et les violations des droits humains. Le public et la critique ont également réservé un accueil très favorable à cette réflexion profonde et sauvage. Dans le projet *Animal R.I.O.T.*, l'accent est mis sur la destruction de la terre par l'humanité. Oui, car même avec une dramaturgie de renard déroutante, l'objectif des spectacles de Wakka Wakka est clair et pertinent. Et il y a

une quantité impressionnante de matériaux de base sur lequel les spectacles sont basés. Il ne fait aucun doute que Wakka Wakka sait de quoi il parle. Il y a du sérieux et quelque chose qui peut être perçu comme une rage morale due à la folie humaine et à la cupidité derrière leurs projets. Les principales armes qu'ils utilisent dans leur activisme sont l'imagination et l'humour, sans oublier leurs impressionnants talents de marionnettistes.

ANIMAL R.I.O.T.

Dans une interview accordée à *Ånd i hanske* il y a quelques années (2019), Kirjan Waage déclare que la devise du projet est « d'Œuvrer pour la conservation et la protection du règne animal sur la Terre ». « Les mammifères, par exemple, disparaissent aujourd'hui au rythme de deux espèces par décennie, contre une espèce par millénaire auparavant », explique Kirjan Waage dans l'interview. « Des millions d'espèces disparaîtront probablement sans que nous nous en rendions compte ».

Non, les Wakka Wakka ne croient pas en l'homme. Ils prennent le parti des animaux. Mais avec leur engagement militant et leur expression culturelle captivante et humaine de grande qualité, ils sont aussi porteurs d'espoir. L'espoir que l'homme, avec de l'imagination et de la compréhension, peut faire quelque chose pour sauver la diversité des espèces avec les quelles nous partageons notre planète. Le projet *Animal R.I.O.T. a son propre site web à l'adresse www.animalriot.org*, où l'appel est lancé : « Rejoignez-nous ou disparaissez ! » En relation avec les spectacles, ils ont leurs propres produits dérivés que chacun peut acheter pour soutenir le projet. Pour mémoire, *Animal R.I.O.T.* est l'acronyme de « Animal Resurgence In Our Time » (résurgence animale à notre époque). Le Fantastique Maître Renard (Kirjan Waage) est le fondateur et leader d' *Animal R.I.O.T.* Sur le site web, Wakka Wakka présente le projet comme suit :

Le bio-écocentrisme, la conscience, l'anthropomorphisme, la mimesis et la métamorphose sont au cœur du projet. Grâce aux marionnettes, aux chants, à la danse, aux exercices de communication et aux ateliers sur les perspectives animales, le Fantastique Maître Renard espère contribuer à améliorer le contact avec les autres organismes vivants.

DEAD AS A DODO

Non, la croyance que les humains peuvent se débarrasser d'eux-mêmes n'est pas le point de départ du projet *Animal R.I.O.T.* de Wakka Wakka. Dans le dernier spectacle de la trilogie *Dead as a Dodo* l'oiseau disparu qu'est le dodo est le personnage principal. Ainsi qu'un Néandertalien, dont nous savons également qu'il est éteint. Et nous nous inclinons devant l'art du théâtre de marionnettes ! Pour raconter cette histoire rocambolesque, c'est le théâtre de marionnettes qui est le plus efficace ! Au début de la pièce, les deux personnages ne sont que des os, des squelettes magnifiquement interprétés avec précision par les marionnettistes. Il manque un os à la jambe de Neandertal, et c'est ce pourquoi les deux amis creusent, dans le monde souterrain que nous rencontrons pour la première fois. Les marionnettistes sont vêtus de costumes noirs mais brillants. Ils font partie de la terre et de la roche, luisant d'humidité et de pierres. C'est une démarche élégante, car dans ce type de théâtre où l'on a souvent besoin d'un fond noir qui ne met pas en valeur les marionnettistes mais les personnages, cela peut parfois devenir si sombre pour le public qu'il peut entrer en mode veille. Ici, il n'y a aucun problème pour rester éveillé. L'histoire se déroule ici et là. L'un de mes personnages préférés est Kharon, qui transporte les morts dans le monde souterrain - et certains en reviennent. Il y a aussi une sorte de foi dans la science, mais selon Wakka Wakka, les humains sont-ils condamnés à devenir « morts comme des dodos » ?

IL Y A UN AVENIR

Le tout premier spectacle que j'ai vu avec et par Wakka Wakka était *Baby Universe*, qu'ils ont présenté en 2011 à Bærum Kulturhus, près d'Oslo. Ce spectacle retrouve déjà les thématiques des spectacles à suivre. Il était également dystopique et rempli de citations à la culture populaire - tout comme la trilogie *Animal R.I.O.T.* *Baby Universe* commence avec une émission de radio apocalyptique annonçant que nous vivons nos derniers jours. Le soleil est devenu un géant rouge et est sur le point de mourir. Les humains se sont réfugiés dans des bunkers semblables à des gratte-ciel et leur seule option est de trouver une nouvelle planète habitable. Pour trouver une telle planète, ils tentent de cultiver un nouvel univers - un Baby Universe. C'est ainsi que né le charmant et étrange personnage nommé 7001. Il est créé par un Big Bang - une lumière éclatante qui aveugle le public. Il s'agit d'abord d'une créature rampante ressemblant à un cafard, avant de grandir progressivement jusqu'à atteindre des proportions astronomiques. C'est une sorte de mère ancestrale qui est chargée de donner naissance au bébé, avec l'aide d'un groupe de scientifiques organisés hiérarchiquement. « Je ne suis pas seul, j'ai une maman qui peut chanter pour moi », dit le bébé. « Sauvez-nous », dit la maman.

Le garçon néandertalien, Dodo et une pelle issus du dernier spectacle de Wakka Wakka.





Dans *Made in China*,
Wakka Wakka réfléchit
à la relation entre
l'Occident et la Chine.

“ Il y a du sérieux et quelque chose qui peut être
perçu comme une rage morale due à la folie
humaine et à la cupidité derrière leurs projets.”
- Elin Lindberg

L'ÉLU

Dans de nombreuses histoires de science-fiction, voire la plupart, le protagoniste est un héros qui sauve le monde de la destruction. Quelqu'un en qui tout le monde a confiance. Un sauveur, un messie. Dans les films *Matrix*, on l'appelle « L'Élu ». Le personnage est souvent un jeune homme immaculé. C'est ce qu'il est dans *Wakka Wakka*. Ici, il est l'enfant né pour sauver le monde, ce qui est également un motif bien connu ailleurs dans la littérature mondiale, par exemple dans la Bible et dans les œuvres d'Ibsen. Le soleil ne deviendra pas une naine rouge avant un certain temps, environ cinq millions d'années, mais des scientifiques tels que le célèbre Stephen Hawking dans ses derniers jours, ont commencé à déclarer que nous devons trouver une autre planète habitable pour sauver l'humanité. « En d'autres termes, nous devons faire confiance aux générations futures, à nos enfants », a-t-il déclaré.

C'EST UN AVENIR 2

Les spectacles et les projets de *Wakka Wakka* ont toujours une saveur dystopique et manquent de confiance dans la capacité de l'homme à gérer son propre monde. Mais n'est-ce qu'une apparence ? Oui, il y a des animaux et des créatures extraterrestres qui sont censés nous sauver, nous et la terre, dans les histoires de *Wakka Wakka*, mais - et c'est un grand MAIS - c'est la créativité humaine qui reste le véritable sauveur. C'est à travers sa « dramaturgie du renard » quelque peu déroutante que *Wakka Wakka* nous propose une solution - ou plusieurs solutions possibles. C'est grâce à l'imagination, à la créativité, à l'artisanat et surtout à l'humour profondément humain que nous pouvons trouver le pouvoir de faire quelque chose pour relever les défis mondiaux que *Wakka Wakka* nous expose. Nous devrions prendre leur appel au sérieux : « Rejoignez-nous ou disparaissez ! ».

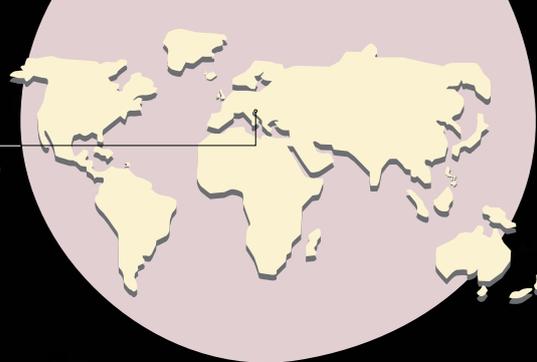
Référence

* Note de la relectrice : expression idiomatique anglaise signifiant quelque chose qui ne reviendra plus tel « Bel et bien fini » mais qui, au sens littéral signifie « Aussi mort que le dodo ».

LE POLITIQUE ET LE RADICAL À TRAVERS LES YEUX D'UNE MARIONNETTE

Lutka Magazine - n° 61 - 2022 

Par Benjamin Zajc



La marionnette est un art qui, d'une manière ou d'une autre, explore la politique dans l'espace public. Une marionnette, en tant qu'élément de la culture matérielle d'une société, est ainsi façonnée par les dimensions politiques du moment historique dans lequel elle a été créée, non seulement par ce qu'elle dit, mais (surtout) par la manière dont elle le dit. De plus, dans un sens plus direct, la marionnette est imprégnée de politique, car elle a été un véhicule symbolique de protestation dans les différents printemps des nations et dans les campagnes anti-autoritaires. Cependant, le fait que la marionnette soit devenue l'une des formes médiatiques politiques les plus importantes pourrait également être dû à la trivialité supposée de la marionnette. Cela lui a permis à plusieurs reprises de véhiculer une pensée politique subversive et explicite. Elle s'est avérée cruciale, en particulier aux moments où elle était la plus politique, c'est-à-dire à des époques où d'autres arts étaient restreints ou censurés.

Il faut cependant être prudent lorsque l'on parle d'œuvres d'art « politiques ». Nous pouvons rapidement tomber dans le piège de l'idée que tout art est a priori et de facto politique. Cela peut être vrai dans un sens très large, puisque l'art (sauf dans les cas purs « d'art pour l'art ») est, d'une manière ou d'une autre, lié à son époque et à son contexte. Par conséquent, lorsque nous rencontrons le terme « théâtre politique », il est crucial de le définir. Dans le cas contraire, nos critiques et analyses pourraient finir par englober toute l'histoire du théâtre. Par conséquent, dans cet examen des principales traditions politiques du théâtre de marionnettes, je ne vais considérer que les spectacles de marionnettes, les phénomènes et les manifestations qui s'engagent activement dans des concepts politiques, parce qu'ils cherchent soit à les soutenir, soit à les attaquer. En bref, il s'agit d'événements qui abordent explicitement les questions politiques de leur époque, ou comme le théâtre politique a été défini par Michael Kirby dans son article *On Political Theatre*: « C'est une performance qui se préoccupe intentionnellement du gouvernement, qui s'engage délibérément dans la politique ou prend consciemment parti. »¹ Il convient de souligner ici que mon article se concentre délibérément sur la marionnette politique au service de la résistance aux conventions et systèmes existants. J'inclurai donc des

exemples qui servent à la protestation plutôt qu'à la propagande, bien qu'ils puissent également être considérés comme faisant partie de la marionnette politique.

Nous ne pouvons parler des débuts de la marionnette politique au sens moderne du terme qu'à partir des années 1960, mais mentionnons d'abord quelques exemples plus anciens de l'engagement politique de la marionnette, qui constituent des points de référence cruciaux pour la marionnette politique à venir. Le rôle politique des marionnettes trouve son origine dans l'Angleterre révolutionnaire du XVIII^e siècle, avec son personnage de marionnette le plus célèbre, Punch. Il s'agissait d'une variante du personnage de Pulcinella de la commedia dell'arte italienne et il était considéré comme le roi des marionnettes dans l'Angleterre des XVII^e et XVIII^e siècles. Les spectacles de Punch mettaient l'accent sur les plaisanteries vulgaires, faisaient la satire des événements locaux, répandaient des rumeurs et faisaient office de service de messagerie pour le peuple. Punch était un héros du commun des mortels, qui brisait toutes les règles passant par la satire, à une époque où le conformisme s'imposait dans tous les domaines de la vie. Selon Henryk Jurkowski, dans son *History of European Puppetry* (Histoire de la marionnette en Europe) Punch était « un anarchiste qui tuait les dirigeants et les représentants des institutions sociales. Il a ainsi permis à tous les malheureux qui vivaient sous le régime oppressif de l'ère victorienne de faire leur catharsis ». ² Au XVIII^e siècle, Punch est devenu le héros politique de l'anthologie. Cela s'explique en grande partie par le fait que lorsque les théâtres étaient interdits, les marionnettes étaient souvent ignorées parce qu'elles semblaient insignifiantes aux yeux des autorités (par exemple, l'interdiction des théâtres londoniens en 1642). La marionnette Gayant (qui signifie géant) de la ville de Douai s'est développée de la même manière. Elle est apparue pour la première fois en 1530, lorsque la ville de Douai, alors espagnole, a organisé une fête pour célébrer la défaite des troupes françaises. Plusieurs corporations de l'époque fabriquèrent une marionnette géante en saule représentant le gardien de la ville. Lorsque Douai fut annexée par la France en 1667, la fête fut interdite. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Gayant et sa famille de marionnettes ont été restaurés et interdits à plusieurs reprises. Les marionnettes ont même été brûlées

par les nazis, mais elles ont été restaurées de manière permanente et sont devenues des symboles de la ville. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un exemple politique au sens de l'anti-autoritarisme contemporain, cet apôtre des guildes est un signe la montée de la nouvelle classe « moyenne », et donc une campagne politique vigoureuse à l'époque de la redéfinition des structures sociales.

Dans ce contexte, il convient de mentionner le légendaire mendiant polonais du XVIII^e siècle, Barani Kożuszek, qui jouait un rôle politique régulier dans les rues de Varsovie grâce à ses campagnes marionnettiques percutantes. Il a atteint le summum de la notoriété avec ses miniatures de *Kożuszek Uprising* (1794), dans lesquelles des marionnettes représentant les Quislings étaient décapitées à l'aide d'une petite guillotine. Bien qu'il s'agisse d'un exemple simple, il démontre peut-être le plus clairement la caractéristique politique fondamentale d'une marionnette, à savoir sa capacité à remplacer le corps inaccessible d'un personnage public par son apparence matérielle.

Parmi les exemples clés de la tradition politique de la marionnette, il faut mentionner les représentants incontestés de la marionnette en Europe: les Tchèques. Le rôle de la marionnette dans la Renaissance nationale tchèque est particulièrement évident dans les années 1800 et 1900, lorsque les Tchèques tente de s'établir en tant que nation autonome libérée de l'Empire austro-hongrois. C'est là qu'interviennent les spectacles de marionnettes, qui ont toujours été présentés par des groupes itinérants de marionnettistes dans leur langue maternelle. Comme Punch et Judy en Angleterre, la marionnette tchèque Kašpárek peut dire dans sa langue ce que les autres n'osent pas dire, et appeler à la révolution et au soulèvement. Les marionnettistes sont ainsi devenus des représentants du Printemps des peuples tchèque, des icônes culturelles et un élément essentiel du patrimoine tchèque. Après la fondation de la première république en 1918, les marionnettes ont connu un grand essor et sont devenues un pilier important de la culture tchèque. La création du théâtre de marionnettes *Říše Loutek* à Prague en 1920, qui partait du principe que les enfants devaient être éduqués avec des marionnettes plutôt que d'être transformés en marionnettes,³ en est un exemple. Parmi les marionnettistes les plus influents de l'époque figure Josef Skupa,

fondateur de l'un des plus célèbres théâtres de marionnettes tchèques, le Divadlo Spejbl a Hurvínek, à Prague. Skupa s'est avéré être un marionnettiste très engagé politiquement pendant la Seconde Guerre mondiale. Il a commencé à intégrer de subtiles satires et critiques du régime nazi dans ses spectacles, qu'il a présentés dans toute la Tchécoslovaquie occupée. Il est évident que les nazis étaient conscients du pouvoir de la culture traditionnelle pour rassembler les gens en temps de crise, et qu'ils ont donc mobilisé tous leurs efforts pour l'écraser impitoyablement.

Presque simultanément, le Partisan Puppet Theatre (théâtre de marionnettes des partisans) a été créé par le marionnettiste et sculpteur Lojze Lavrič en 1944 dans la zone libérée de Bela Krajina en Slovénie. Le premier spectacle de marionnettes, *Jurček et les trois bandits*, a été joué la veille du Nouvel An 1944, et les marionnettes ont été fabriquées à partir de matériaux disponibles pendant la guerre. Durant ses représentations, le théâtre faisait la satire de l'ennemi et encourageait sa propre population. Il a parcouru l'ensemble du territoire libéré, montrant clairement les positions auxquelles les marionnettistes aspiraient en tant que combattants pour la nation.

Pendant et après la guerre, la marionnette a été politisée par l'économie et la politique mondiale. Les nouveaux mouvements théâtraux étaient inspirés par le sentiment que le théâtre était un art contemporain militant emprunt des idées marxistes, et pas seulement un moyen de divertissement. Dans ce contexte, les marionnettes et les figures de procession ont joué un rôle important dans l'expression publique des positions politiques de gauche. Cependant, la nécessité de survi économique après la Seconde Guerre mondiale et l'atmosphère générale de guerre froide ont fait taire l'expression politique des marionnettes pendant un certain temps. Dans les années 1940 et 1950, le théâtre de marionnettes s'est orienté vers le théâtre et le divertissement pour enfants, jusqu'à ce que les bouleversements sociaux des années 1960 le ramènent à la vie. C'est le début du mouvement de la marionnette politique tel que nous le connaissons, avec l'apparition de Peter Schumann, le plus important représentant de la marionnette radicale et politique. Schumann, d'origine allemande, s'est installé aux États-Unis en 1961 et a fondé le Bread and Puppet Theater en 1963 dans le Lower East Side, à New York. Au départ, le théâtre aborde les questions du contrôle policier et de la hausse des loyers. Les spectacles sont présentés dans les rues de New York afin de sensibiliser la population locale à ces problèmes. Schumann conçoit

ses premiers spectacles avec les moyens les plus simples, permettant à chacun de participer, quelles que soient ses capacités. Il rend ainsi les sujets sensibles attrayants pour les spectateurs, qui les écoutent à leur tour. Comme l'a écrit Holland Cotter dans le New York Times, Schumann a créé un théâtre qui continue à « vivre un idéal d'art en tant qu'entreprise collective, une voix alternative gratuite ou peu coûteuse en dehors du système de profit »⁴. Les œuvres centrales de ce théâtre sont les spectacles anti-guerre avec lesquels ils ont protesté contre la guerre du Vietnam, comme le spectacle *Fire* de 1968. Ces spectacles, que l'on pourrait qualifier de pures campagnes de protestation, ont placé le Bread and Puppet Theater sur la carte culturelle mondiale. En 1975, le groupe s'est installé dans une ferme du Vermont, où il est toujours actif.

De même, la San Francisco Mime Troupe a vu le jour sur la côte ouest des États-Unis, marquant le début de ce que l'on appelle la guérilla théâtrale. Fondée en 1959 par Ronald G. Davis, elle a commencé à jouer des pièces de théâtre de rue sur le modèle de la commedia dell'arte en 1961, en réponse à l'oppression politique brutale, au mouvement américain pour les droits civiques et aux interventions militaires et clandestines à l'étranger. Entre les années 1960 et 1990, un véritable mouvement de collectifs de marionnettes politiques s'est développé dans la lignée de Schumann et Davis, dont In the Heart of the Beast, Arm-of-the-Sea et Wise Fool Puppet sont les plus marquants. Toujours en activité, ces compagnies de théâtre s'attaquent activement aux problèmes locaux et mondiaux.

De même, en 1981, le marionnettiste sud-africain Gary Friedman a créé un spectacle de marionnettes à doigt, *Puns en Doedie* (Gary Friedman Productions), une satire

sociopolitique de l'apartheid. Outre les protagonistes, les célèbres Puns et Doedie, des marionnettes représentant les présidents P.W. Botha, Desmond Tutu, Ronald Reagan et Margaret Thatcher sont apparues lors de plusieurs représentations. En 1987, il participe à la création de l'African Research and Educational Puppetry Programme (AREPP) (Programme africain de recherche et d'éducation à la marionnette), qui utilise l'art de la rue et des marionnettes comme moyen d'aborder des questions sensibles de façon indirecte non menaçante. Lors de la Journée mondiale du sida en 1988, l'exposition itinérante Puppets Against AIDS (les marionnettes contre le sida) a été organisée pour sensibiliser le public à cette maladie.

La marionnette politique et contestataire a pris un nouveau tournant à la fin du 20e siècle, lors des manifestations de 1999 à Seattle. Ce fut un carnaval de la révolte, plein de marionnettes, de masques, de danseurs, de barricades créatives dans les rues, de banderoles et de musique. Des membres des groupes Art & Revolution, Bread and Puppet Theater, Wise Fool Puppet et bien d'autres se sont rassemblés pour participer aux manifestations avec leurs marionnettes géantes. La participation à ces manifestations est à l'origine du terme et du mouvement puppetista (composé du mot anglais « puppet » (marionnette) et de « zapatista »). Ce néologisme fait référence aux marionnettes et aux groupes de marionnettistes qui se consacrent aux manifestations et aux actions de protestations. Le groupe Itinerant Garbage Theatre for Cultural Insurrection (Théâtre de déchets pour une insurrection culturelle) écrit dans le *Puppetista Manifesto* :

En sauvant le théâtre de marionnettes des boîtes noires brillantes, en le ramenant à ses racines en tant que théâtre d'action,

Théâtre de
Marionnettes
Partisanes,
Slovénie, 1944

@Bosjjan Lah



nous sommes en mesure de réimaginer la possibilité de la vie au lieu de la simple survie à l'intérieur du système. Les autorités des médias et de l'État policier ont eu raison de présenter la marionnette comme une arme, car la marionnette est en effet un outil puissant pour remodeler les esprits individuels et, par extension, toute une société.⁵

Cet événement peut être considéré comme une sorte de fondation de la marionnette de protestation en tant que genre dans l'art de la marionnette. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les arts de la marionnette ont suivi l'exemple du Bread and Puppet Theater, mais ils sont restés à leur place gardant certaines conventions théâtrales. Les marionnettes de protestation du 21^e siècle, en revanche, sont clairement axées sur l'expression politique dans les rues. La rue est transformée en terrain de jeu où les marionnettes et les marionnettistes prennent le contrôle pendant un moment, tandis que les spectateurs se rassemblent et observent l'action. De cette manière simple mais efficace, un spectacle de marionnettes bouscule les contraintes de la marche sanctionnée et crée des tensions entre ce qui est autorisé (par la police, les autorités locales et les conventions sociales) et ce qui dépasse les attentes. En Slovénie, le marionnettiste Brane Solce utilise le médium de la marionnette de cette manière. Il apporte des marionnettes géantes à presque toutes les manifestations à Ljubljana.

Au début de la dernière décennie, on a assisté à une recrudescence de spectacles de marionnettes centrés sur les expériences de guerre personnelles des artistes. C'est le cas notamment de *And Here I am* (mis en scène par Zoe Lafferty, 2017), une coproduction entre le British Developing Artists et le Palestinian Freedom Theatre. L'acteur palestinien Ahmed Tobasi illustre son histoire,

écrite pour la scène par l'écrivain irako-britannique Hassan Abdulrazzak, avec divers objets sur scène. L'histoire se concentre sur la transformation de Tobasi, un djihadiste islamique, en acteur. Une expérience autobiographique douloureuse devient politique dans une perspective éducative, la réflexion sur les conséquences de la guerre en devenant le leitmotiv. Des considérations similaires sous-tendent la performance *Smooth Life* (Snadný život), que l'artiste palestinien Husam Abed a créée pour la DAMU tchèque (Académie des arts du spectacle de Prague) en 2015. Il s'agit d'un spectacle de marionnettes documentaire sur le fait de grandir dans un camp de réfugiés jordanien, qui présente les événements politiques des 30 dernières années en Jordanie dans un contexte plus large.

Un autre exemple important et assez récent d'un tel engagement des marionnettes est *The Walk* (2021), produit par The Walk Productions, Handspring Puppet Company et Good Chance. Avec cette performance politique, trois manipulateurs ont emmené une marionnette de près de quatre mètres de haut nommée la Petite Amal dans un voyage de cinq mois à travers l'Europe, de la frontière entre la Syrie et la Turquie jusqu'au Royaume-Uni, afin de mettre en lumière la problématique de la migration humaine. Au cours de cette longue odyssée de plus de 8000 kilomètres, ils ont appelé les gens dans la rue à les soutenir et à demander à leurs pays d'agir face à la crise grandissante des réfugiés.

Enfin, il convient de mentionner la satire politique par les marionnettes, dont on peut voir des exemples régulièrement à la télévision. Le *XYZ Show* est une émission satirique kenyane créée en 2009 par Godfrey Mwampembwa, sur le modèle d'une émission française similaire, *Les Guignols de l'Info*. L'émission satirique hebdomadaire est présentée par des marionnettes en latex qui utilisent un humour acerbe pour discuter de questions politiques brûlantes allant de la pauvreté aux politiciens inculpés par la Cour pénale internationale. Presque simultanément, l'Afrique du Sud a produit *Zanews*, une chronique satirique de la politique sud-africaine au quotidien, mettant en scène les marionnettes de certaines des personnalités les plus en vue du pays (la marionnette de Nelson Mandela a été la première à apparaître dans l'émission). Ces spectacles de marionnettes sont un moyen important pour les gens d'exprimer leur colère et leur traumatisme collectif d'une manière satirique et grotesque, mais pacifique. Près d'une décennie plus tard, *Bisha TV* a vu le jour au Soudan. Basée sur des spectacles de marionnettes en plein air et enregistrés, elle satirisait, se moquait

et critiquait les principaux partis politiques du pays. *Bisha TV* était bien plus radicale, omniprésente et directe, mettant en scène comme 'protagonistes' le président soudanais de l'époque, Omar el-Béchir, et ses complices. Sous sa présidence, ce type d'action constituait un acte de révolte important contre la censure et la violation des droits de l'homme. *Bisha TV* a permis de faire circuler des informations qui, autrement, ne seraient pas sorties du Soudan et a donné aux citoyens locaux l'occasion de s'engager artistiquement contre le régime. Le caractère anarchique de ces émissions constitue l'expression la plus aboutie de la reconquête de la liberté.

L'histoire de la marionnette politique démontre que cet art est à la fois riche et diversifié - et qu'il le doit en grande partie au fait de n'avoir longtemps pas été considéré comme une forme d'art sérieuse. Ainsi, tout au long de son évolution, il a pu accompagner les transformations sociales, informer le public sur l'actualité, et participer aux luttes pour une société meilleure. La marionnette est devenue intrinsèquement un symbole de solidarité entre les artistes et leurs marionnettes, et donc de solidarité avec le public lui-même. Elle est devenue une façon d'expérimenter le collectif et le changement social - un mécanisme permettant à chacun de prendre part à la poursuite d'un objectif commun. Il convient de souligner que l'humour propre à la marionnette tranche dans la carcasse figée du discours social. En tant que sensation physique, l'humour possède le pouvoir d'activer directement le corps politique - une réalité d'autant plus manifeste au XXI^e siècle, où l'ironie et l'expression artistique sont les compagnes naturelles de la révolte bourgeoise face aux structures insoupçonnées de la mondialisation.

Éditeur de LUTKA : Ljubljana Puppet Theatre, Slovénie.

Références

- 1 Kirby, Michael.** *On Political Theatre*, ed. Michael Kirby. *The Drama Review*, t. 19, n° 2, 1975, p. 130.
- 2 Jurkowski, Henryk.** *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, 1998, p. 285-286.
- 3 McPharlin, Paul, editor.** *Puppetry: A Yearbook of Puppetry and Marionettes*. Puppetry Imprints, 1998, p. 63.
- 4 Cotter, H.** *Spectacle for the Heart and Soul*. *The New York Times*, Août 2007, <https://www.nytimes.com/2007/08/05/theater/05cott.html>
- 5 Winslow, Lulu.** *Titeres y protesta: Street Theater, Art, and Vigil in the 21st Century*, ed. Michael K. Stone. *Whole Earth*, Automne 2002, No. 109, 2002, p. 54.





©Atul Sinha

RANJANA PANDEY, 1949

INDE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Marionnettiste, conteuse, metteuse en scène, éducatrice et éditrice indienne. Ranjana Pandey est diplômée en littérature anglaise de l'Université de Delhi, avec une maîtrise en communication et un diplôme en journalisme. Elle suit une formation en marionnettes en Belgique avec le Théâtre Toone, et d'autres compagnies. Elle est l'une des pionnières en Inde qui explore la marionnette comme outil d'éducation, de développement et de thérapie. Elle milite pour les droits et la dignité des personnes marginalisées et des victimes d'abus. Elle forme de nombreux jeunes à la marionnette ainsi qu'au théâtre activiste et collabore avec des marionnettistes comme Anurupa Roy et le maître du kathputli, Puran Bhatt. Ses spectacles sont joués dans les écoles, les bidonvilles et les villages dans la région du Grand Delhi et de l'Haryana. Son travail améliore la vie des personnes handicapées et marginalisées, avec une attention particulière aux filles et aux femmes.

En 1982, Pandey co-fonde Jan Madhyam, une compagnie de marionnettes qui crée des spectacles pour les personnes handicapées mentales et le grand public sur des thèmes tels que la valeur d'un enfant handicapé, l'alphabétisation, les manières d'engendrer des revenus, l'hygiène, l'assainissement, l'écologie, ainsi que des pièces qui condamnent les abus sexuels et la violence contre les femmes.

Auteure et réalisatrice, elle crée pour les centres de jeunes handicapés mentaux

de Delhi, *Chowkoo-Pili* de 1984 à 1990, une série de spectacles qui enseignent des notions de base : couleurs, formes, nombres, saisons, compter, et qui développent des compétences et des valeurs sociales. Tous les épisodes incorporent des exercices de reconnaissance visuelle, spatiale et de mémoire à travers des jeux, de la musique, des chansons et de la danse.

Jan Madhyam participe au projet national « Violence contre les femmes » (1986-1988) mené par le Centre Social Welfare Board of India. Pandey écrit quatre scénarios : l'exploitation des femmes dans le secteur du travail non organisé ; l'analphabétisme et ses effets négatifs sur les femmes ; trois exemples de crimes contre les femmes et leurs conséquences juridiques ; les impacts sociaux négatifs sur les femmes victimes de violence. Les spectacles sont présentés devant les CSWB, le gouvernement et les ONG d'Asie du Sud, des travailleurs sociaux, des femmes militantes, des psychiatres et des décideurs politiques. La compagnie initie les participants à l'interprétation des scénarios avec des marionnettes.

En 2000-2002, Pandey crée *Khullam Khulla*, la première série télévisée indienne de marionnettes pour enfants, qui est diffusée par la société de radiodiffusion nationale indienne.

Elle crée des master-classes résidentielles pour les marionnettistes indiens afin qu'ils puissent étudier avec des maîtres traditionnels indiens et occidentaux ainsi que des « cours de base » intensifs. Elle fait partie du corps professoral d'instituts de formation des enseignants ou de communication comme l'Université Jamia Millia Islamia de New Delhi. Elle dirige des ateliers sur la marionnette dans l'éducation, la thérapie et le développement.

Membre de l'UNIMA Inde, Pandey a été sa secrétaire, présidente, conseillère, ainsi que la fondatrice et rédactrice en chef de la revue *Sutradhar*. Elle a siégé aux commissions internationales de l'UNIMA : Asie-Pacifique, Formation professionnelle, Publication, Patrimoine, Éducation, Développement et Thérapie.



ZAHRA KHYALI SABRI, 1967

IRAN

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Metteuse en scène, scénographe, auteur et marionnettiste iranienne. Zahra Khyali Sabri est la fille d'Ali Akbar Khyali Sabri, metteur en scène de Ta'ziye, drame rituel iranien qui remonte à l'époque préislamique. En 2010, le Ta'ziye a été déclaré patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO.

Sabri a fondé la compagnie Yase Taman en 1990. En 2000, elle obtient une licence en scénographie de l'Université Islamique Azad. Elle a contribué à l'apparition d'un théâtre de marionnettes contemporain en Iran en créant son propre langage, empreint d'une philosophie clairement pacifiste, inspirée par la poésie persane. Elle peut éviter les mots lorsqu'elle exprime sa position antimilitariste (*Compter jusqu'à un*); ce sont alors les actions silencieuses de ses interprètes et la musique qui portent le drame. Son travail propose une exploration raffinée, poétique et évolutive des formes et des thèmes, s'éloignant du théâtre traditionnel iranien pour inventer la modernité.

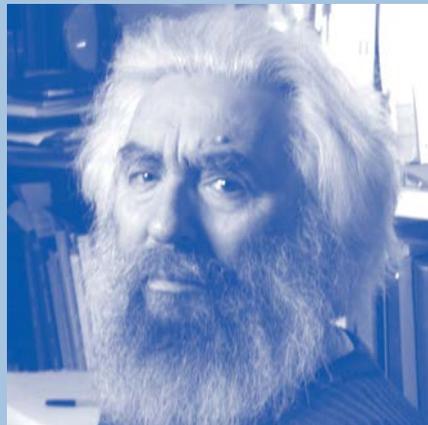
Ses spectacles peuvent être divisés en plusieurs catégories en fonction de leur source: la poésie persane ancienne pour *Zamin va Charkh* (La Terre et l'Univers) et *Tooti Par* (Perroquet volant), sur des poèmes de Rumi, ou *Ta Yek Beshmar* (Compter jusqu'à un) 2012, sur des poèmes d'Omar Khayyam; le conte populaire pour *Dokhtar-e-Anar* (La Fille grenade); la culture mondiale pour *Nane Delavar* (Mère Courage et ses enfants) de Brecht, *Khane Bernarda Alba* (La Maison de Bernarda Alba) de Lorca, *Khak va Taj* (Le Sol et la Couronne) d'après Shakespeare, *Hasht Lahzeh* (Huit Moments), adapté de huit nouvelles écrites par huit écrivains anonymes du monde entier; et des textes originaux tels que *Mano Nemibare* (On ne m'emporte pas), entre autres.

Sabri ne croit pas à la frontière entre le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs, et a toujours mis en place une combinaison entre jeu direct et manipulation dans ses spectacles. On peut y voir différents types de techniques de marionnettes et d'objets performatifs. Ces techniques sont précisément choisies en fonction du contenu et du texte de chaque création.

Elle enseigne la mise en scène de marionnettes à l'Université Pars de Téhéran et a animé de nombreux ateliers de marionnettes à travers le pays. Elle a été membre du jury de divers festivals de théâtre iraniens.

Zahra Khyali Sabri est une artiste internationalement reconnue. Ses spectacles ont fait le tour du monde, remportant des prix importants pour le théâtre de marionnettes. C'est le cas, entre autres, de *La Terre et l'Univers* (2008), *Compter jusqu'à un* (2010), *La Maison de Bernarda Alba* (2010), *Mère Courage* (2014). En 2019, elle a généreusement conçu l'affiche de la Journée mondiale de la marionnette.

www.zahrasabri.com/puppet-theaters/
www.animatazine.org/du-terra/zahra-sabri



MARIANO DOLCI, 1937

ITALIE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2012

Marionnettiste italien. Avec ses marionnettes à gaine, à fils et ses ombres, Mariano Dolci a travaillé dans trois domaines: le théâtre, l'éducation, le social. Sa carrière théâtrale commence dans les années 1960, lorsqu'il rejoint le Teatro Sperimentale Burattini e Marionette d'Otello Sarzi à Rome, créant des spectacles sur des textes d'Aristophane, Brecht, Maïakovski, Arrabal, Wilde, Beckett, entre autres. En 1971, à Santiago du Chili, il

collabore à des spectacles de marionnettes pour la télévision chilienne « Canal 7 » (Service du gouvernement pour l'enfance). En 1978, il collabore avec le Teatro Gioco Vita sur *Le Baron de Münchhausen*. Parmi ses productions, citons *Galilée et sa fille*, *Il mio Boccherini* (Mon Boccherini), *I giochi di Virginia* (Jeux de Virginie) et *Africa nera, marmo bianco* (Afrique noire, marbre blanc).

Il explore les modalités de fabrication et d'animation des marionnettes, des masques et des ombres pour développer des moyens d'expression dans des contextes non théâtraux. Cofondateur du Gruppo Nazionale Nidi e Infanzia (le Groupe national pour les écoles maternelles et l'enfance), il a collaboré avec Loris Malaguzzi et l'équipe pédagogique de Reggio Emilia dont l'expérimentation et les concepts pédagogiques sont connus sous le nom d'"approche de Reggio Emilia". C'est une philosophie éducative axée sur l'élève, qui se concentre sur l'école maternelle et le primaire. Il a dirigé des cours à l'école d'été de l'Université libre de Barcelone, destinés aux éducateurs en Europe et dans les Amériques. A partir de 2003, il a participé au cours d'animation théâtrale de l'Université d'Urbino et a enseigné « Les marionnettes à gaine et à fils pour l'éducation et le social ». Il collabore avec La Bottega dei ragazzi à Florence et propose des activités pour les enfants. En 2007, avec Lara Albanese, il crée des silhouettes d'ombres pour *I cieli del mondo* (Les Cieux du monde), courtes animations à l'intérieur d'un planétarium gonflable pour la Semaine de la Science à Gênes.

Membre fondateur de l'association française Marionnettes et Thérapie, il initie certaines activités avec des patients adultes pour vérifier les implications thérapeutiques de la construction et de l'animation de marionnettes à l'hôpital psychiatrique San Lazzaro de Reggio Emilia (1973-1986). A partir de 2005, avec le Théâtre Aenigma de l'Université d'Urbino, il a travaillé avec les détenus de la prison de Pesaro et monté des spectacles sur des textes de Jarry, Garcia Lorca, Kafka, entre autres auteurs. En 2007, au Burkina Faso, il participe à un projet de prévention du VIH-SIDA. En 2008, avec le professeur Vito Minoia, il fonde L'Ecole expérimentale de théâtre d'animation sociale.

Ses écrits abordent les aspects pédagogiques et thérapeutiques des marionnettes, publiés dans des revues internationales. Il reçoit de nombreux prix.

En 2021, l'UNIMA Italie, dont il est membre fondateur, a organisé une rencontre en hommage à Mariano Dolci.



YAYA COULIBALY, 1959

MALI

Prix du Patrimoine UNIMA 2015-2016

Marionnettiste, conteur, magicien et musicien malien. Yaya Coulibaly est né le 26 avril, jour qui marquait la cérémonie du Jo. Contrairement à la tradition, le pouvoir des ancêtres a pu ainsi lui être transmis bien qu'il ne soit pas l'aîné. Descendant direct de Biton Coulibaly, roi de Ségou, Yaya Coulibaly a été initié aux savoirs mystiques de son père et a reçu son enseignement sur le théâtre de marionnettes qui occupe une place prépondérante dans les rites d'initiation des sociétés secrètes.

Yaya Coulibaly a intégré l'Institut National des Arts de Bamako pour une formation classique de base, puis suit ensuite des stages en France, à l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières et son école. Durant son séjour en Europe, il participe à la construction des savoirs occidentaux sur les sociétés traditionnelles d'Afrique de l'Ouest et leurs objets.

Héritier d'une très ancienne collection de marionnettes, il est un fervent gardien de la tradition bamanan, l'une des plus vieilles et des plus riches d'Afrique. Sa collection approche 25 000 marionnettes.

En 1980, Coulibaly fonde la troupe Sogolon dont le nom est une référence à la mère de l'empereur Soundiata Keita, fondateur de l'empire du Mali. Première du genre au Mali, la compagnie travaille à promouvoir la création théâtrale d'influences bamanan, somono et bozo. Elle crée des spectacles, participe à d'importants festivals et forme des intervenants maliens, africains, européens, américains ou asiatiques, qu'ils soient artistes ou universitaires.

En 2006, sa collection a été exposée au Musée de l'Or Africain du Cap en Afrique du Sud. La même année, il a participé, avec la Handspring

Puppet Compagnie, à l'exposition « At Arm's Length : The Art of African Puppetry » (A bout de bras : l'art de la marionnette africaine), à l'Africa Center de New-York. Elle sera visible dans de nombreux autres événements et lieux prestigieux, comme l'Echomusée de Paris, les Halles Schaerbeek à Bruxelles, Documenta en Allemagne, la Galerie Le Manège à Dakar, la Galerie La Rotonde des Arts et le MASA à Abidjan, le MAPAS en Espagne, Les journées théâtrales de Carthage, etc.

Yaya Coulibaly met en avant les valeurs qui lui sont chères : le courage, l'amour et la prospérité. Grand défenseur de la liberté individuelle et collective, il ne cesse de condamner la guerre et les extrémismes qu'il nomme les gangrènes contemporaines. Il attribue mille et une fonctions aux marionnettistes : scientifiques, historiens, thérapeutes, géomanciens, sorciers, guérisseurs, formateurs, « enseignants de la vie au service de la vie ».

Yaya Coulibaly a mis en place un festival annuel au service de l'art de la marionnette, le Festival international Sogobô de Bamako dont la première édition s'est tenue du 20 au 26 Mai 2024.



DAMIET VAN DALSUM, 1943

PAYS-BAS

Membre d'honneur de l'UNIMA 2021

Marionnettiste et metteuse en scène néerlandaise, Damiet van Dalsum a mis en scène de nombreux spectacles. Elle crée ses marionnettes à partir d'objets et de tissus, leur conférant un style poétique et fantastique. Après des études de théâtre à Maastricht, elle fonde en 1966, à Dordrecht, le théâtre qui porte son nom en utilisant des marionnettes à gaine et à tige, puis des marionnettes à fils (*Lord Wanhoop*, 1983), des ombres (*Kleine*

Frederik, 1992) et des personnages en papier (*Bubbelbabbelbos*, 2003). La plupart de ses productions est destinée au jeune public ; elle y confronte les valeurs des enfants à l'hyper-rationalité du monde adulte. En 1989, elle conçoit *Holleballebeer*, présenté au festival Jim Henson et à ceux de Charleville-Mézières, Jérusalem, Russie, Japon et Taiwan. Parmi les autres spectacles pour la jeunesse, citons *Blauwbard* (Barbe-bleue) 2002, *Het tinnen soldaatje* (Le Soldat de plomb) 2004, *The Christmas Story* (2006), *Circuskind* (L'Enfant du cirque) 2010, *Kleine Pastorale* (Petite pastorale) 2011, *The Rainbird* (L'Oiseau de pluie) 2013. En 1998, le Shiny Shoes Children's Theatre de Taipei adapte son *Kleine Frederik*. Elle conçoit, fabrique les marionnettes et met en scène le spectacle.

Son travail a des affinités avec le surréalisme, comme en témoigne son spectacle pour adultes *Op het oog* (A vue d'œil) 1983, dans lequel elle commence à utiliser des objets et se produit en direct sur scène. En 1985, elle crée *Dagdromen* (Rêverie) et en 1986, dans le cadre d'un projet international, elle co-crée *Notta Erotica*. Elle monte *Kleur* (Couleur) en 1988, un programme expérimental mettant en scène mouvement, musique, lumière et marionnettes. En 1994, elle collabore à un projet de théâtre pour adultes avec les artistes biélorusses Alexei Leliavski, Aleksandr Vakhrameyeh et l'artiste autrichien Christoph Bochdansky, qui aboutit à *The Day After* (Le Jour d'après). En 1995, son théâtre collabore avec le Magdeburger Puppentheater sur un spectacle pour adultes, *Te gekke dromen* (Rêves trop fous).

De 1996 à 2001, elle est directrice artistique du Théâtre de marionnettes de Magdebourg. Elle participe à la préparation du Congrès UNIMA de 2000 à Magdebourg. De 1985 à 2010, elle est directrice du Festival international de marionnettes de Dordrecht. En 2010, elle coordonne le Conseil de l'UNIMA et de 2015 à 2024, elle organise le Micro Festival international à Dordrecht. Elle donne des master classes sur « l'économie du mouvement et de la matière » à Taiwan, en Allemagne, en Grèce et conçoit plusieurs expositions, notamment à Dordrecht, Zwijndrecht, Tolosa, Magdebourg, et Mistelbach.

Damiet van Dalsum est membre active de l'UNIMA Pays-Bas depuis 1970. Elle participe aux congrès de l'UNIMA à Moscou, Washington DC, Dresde, Japon, Ljubljana, Budapest, Magdebourg, Rijeka, Perth et au Conseil de Dordrecht.



MAREK WASZKIEL, 1954

POLOGNE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Historien, consultant, critique, auteur et professeur de théâtre de marionnettes, Marek Waszkiel a obtenu son doctorat en histoire du théâtre (1989) à l'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences de Varsovie. Le théâtre de marionnettes est sa profession et sa passion. Il a représenté la Pologne dans des forums internationaux, il est chercheur de longue date à l'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences, rédacteur en chef de *Pamiętnik Teatralny*, un trimestriel d'histoire du théâtre, de la revue polono-anglaise *Teatr Lalek* et membre des comités de rédaction de nombreuses revues internationales de marionnettes.

Depuis 1977, Waszkiel est membre de la Faculté de marionnettes de Białystok et, depuis 2016, de la Faculté d'études théâtrales de Varsovie et de l'Académie de théâtre Aleksander Zelwerowicz de Varsovie, où il donne des cours sur l'histoire du théâtre de marionnettes et sur le théâtre contemporain. De 1999 à 2005, il a été vice-recteur de l'Académie de théâtre de Varsovie à la Faculté de Białystok. Au cours de ses deux mandats à la tête de l'Académie de théâtre à Białystok, il a contribué à l'internationalisation de la Faculté en organisant des ateliers avec des marionnettistes de renom du monde entier et en établissant la coopération avec d'autres centres internationaux de marionnettes par la participation des étudiants à des festivals de théâtre, des projets communs et des échanges individuels. À Białystok, il a également lancé des stages artistiques pour les jeunes marionnettistes et organisé des ateliers internationaux d'été auxquels participaient de jeunes artistes du monde entier.

En 2002 et 2004, il a initié et dirigé deux éditions du Festival international des écoles de marionnettes, Lalkanielalka (Marionnettes

non-marionnettes), organisé tous les deux ans par l'Académie de théâtre de Białystok. Ce festival est le plus important rassemblement de jeunes marionnettistes de ces dernières années ainsi qu'un événement théâtral notable dans la ville.

Waszkiel a été directeur du Théâtre de marionnettes de Białystok (2005-2012) et du Théâtre d'animation de Poznań (2014-2017). Au cours de son mandat, ce dernier est devenu l'un des premiers théâtres de marionnettes d'Europe, grâce aux artistes qui s'y sont produits (Eric Bass, Duda Paiva, Neville Tranter, Fabrizio Montecchi, Frank Soehnie, entre autres). Pendant cinq ans, Waszkiel a été le consultant artistique responsable du programme de répertoire au Théâtre Amber à Shenzhen (Chine).

Il a été membre du Comité exécutif de l'UNIMA (1996-2012), président des commissions: Recherche, Publication et Communication, et Formation professionnelle. Il reste membre de cette dernière.

Marek Waszkiel, qui est polyglotte, se consacre maintenant à l'enseignement, la recherche, l'écriture, le journalisme et le travail de consultant. Il tient son propre blog :

www.marekwaszkiel.pl/category/blog



NINA MALÍKOVÁ, 1945

RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

Membre d'Honneur de l'UNIMA 2025

Historienne du théâtre tchèque, théoricienne du théâtre de marionnettes, auteure, traductrice, éditrice et enseignante. Nina Malíková a obtenu une maîtrise en histoire et théorie du théâtre à l'université Charles de Prague.

Ensuite, elle a travaillé comme assistante du directeur artistique et assistante littéraire à Hradec Králové et à Prague, collaborant avec des figures clés de la scène tchèque comme Miroslav Vildman qui a façonné les premières années du Théâtre DRAK. De 1998 à 2016, elle est assistante à la dramaturgie au Théâtre Lampion à Kladno, en Bohême centrale.

Nina Malíková a donné des conférences sur l'histoire du théâtre de marionnettes tchèque et mondial au département de marionnettes et de théâtre alternatif de DAMU et a participé à des ateliers internationaux en Europe, au Canada et en Corée du Sud.

En 1984, elle rejoint l'Institut du théâtre de Prague en tant que spécialiste du théâtre de marionnettes tchèque et publie de nombreux ouvrages, dont *Pižeňské loutkářství* (Marionnettes de Pilsen) et *Czech Puppet Theater Yesterday and Today* (Théâtre de marionnettes tchèque d'hier et d'aujourd'hui). Elle est l'auteur principal des articles sur le théâtre de marionnettes tchèque dans *l'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (wepa.unima.org). En 2019, elle écrit le livre *UNI...WHAT ? UNIMA (UNI...QUOI? UNIMA)*, consacré à la fondation et à l'histoire de l'UNIMA. Ses nombreuses contributions érudites à des magazines de théâtre se poursuivent, tant en République tchèque qu'à l'étranger, notamment pour *Loutkář* (Marionnettiste), dont elle a été rédactrice en chef de 1993 à 2015.

Nina Malíková traduit des pièces de théâtre et de la littérature du français vers le tchèque. Elle a organisé d'importantes expositions sur le théâtre de marionnettes tchèque, notamment *Strings Attached: The Living Tradition of Czech Puppets* (Les ficelles du métier : la tradition vivante des marionnettes tchèques) au Musée d'Art de Columbus en 2013.

Présidente de longue date du centre tchèque de l'UNIMA et membre du comité exécutif (1988-2000), Nina Malíková perpétue l'héritage de son père, Jan Malík, ancien secrétaire général de l'UNIMA. Ses connaissances historiques et ses divers travaux apportent une contribution significative aux arts de la marionnette en Tchéquie et dans le monde.



STANISLAV DOUBRAVA, 1952

RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

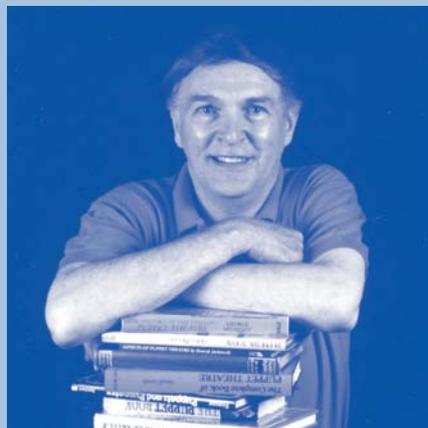
Marionnettiste et metteur en scène tchèque. Né à Chrudim, « la Mecque des amateurs tchèques de marionnettes », Stanislav Doubrava est membre de l'UNIMA depuis la fin des années 1980. Il est actuellement membre du conseil d'administration et conseiller de l'UNIMA République tchèque. Sa première expérience professionnelle a lieu dans les années 1970 au théâtre DRÁK de Hradec Králové, sous la direction de Jan Dvořák (membre d'honneur de l'UNIMA en 1988) et de l'éminent metteur en scène Josef Krofta. Après avoir obtenu son diplôme à la faculté de cinéma et de télévision de Prague, il devient directeur et responsable artistique du théâtre pour enfants Alfa, à Pilsen, et organisateur dans le même lieu du festival Skupova.

Il s'engage longuement ensuite au Naivní Divadlo de Liberec, qu'il a rejoint en tant que directeur en 1989, l'année de la révolution de velours. En 1991, le conseil municipal de Liberec le nomme en supplément directeur du festival Mateřinka. Il le restera jusqu'en 2019, pendant 15 biennales, et donnera une renommée internationale à cet événement.

Doubrava a envisagé sa fonction de directeur sans rôle artistique. Il a ainsi pu conserver une vision à distance et une approche critique, tout en utilisant tous les moyens diplomatiques pour assurer dans l'harmonie le développement artistique de son théâtre. Il y est parvenu même pendant le passage turbulent du totalitarisme à la démocratie en Tchécoslovaquie, car Naivní Divadlo Liberec a prouvé qu'il appartenait aux meilleurs compagnies européennes de marionnettes. Cela a également joué un rôle clé dans le développement du festival de marionnettes de Mateřinka et des échanges internationaux qu'il impliquait.

Ces mêmes compétences ont permis à Stanislav Doubrava de faire partie du conseil d'administration de l'UNIMA République tchèque, et plus tard d'être un membre actif de l'UNIMA International. Il a présidé la Commission internationale des festivals pendant trois mandats depuis sa création (2000-2012). Il a été pendant un temps vice-président de l'UNIMA. De 2016 à 2018, il a présidé la commission des statuts. Au sein de l'UNIMA, il a participé à l'organisation de festivals, de conférences et d'expositions qui ont favorisé l'échange d'expériences entre marionnettistes de différents pays et ont permis de présenter les nouvelles tendances du théâtre de marionnettes, notamment *Fenêtre sur la marionnette tchèque* à Tolosa, en Espagne, en collaboration avec le secrétaire général de l'UNIMA, Miguel Arreche.

Membre fondateur de l'Association des théâtres professionnels de la République tchèque, Stanislav Doubrava a siégé au conseil d'administration de cet organisme qui défend les besoins et les intérêts des théâtres tchèques. Il reste très actif, en tant que membre de la Commission des festivals internationaux de l'UNIMA, vice-président du Conseil du Fonds culturel gouvernemental et membre du Conseil de l'ITI.



RAY DASILVA, 1933

ROYAUME-UNI

Membre d'honneur de l'UNIMA 2004

Marionnettiste (interprète et constructeur), metteur en scène, producteur et libraire britannique. La compagnie DaSilva fut fondée en 1962 par Joan (née Palmer) et Ray DaSilva après quelques années d'activité semi-professionnelle au Royaume-Uni et au Canada. Ils commencèrent à jouer dans les clubs de travailleurs, des camps de vacances et dans un théâtre mobile à Morecambe.

De 1967 à 1978, la compagnie DaSilva fut la seule qui, malgré son importance et sa renommée, n'était pas subventionnée en Grande-Bretagne; ainsi, elle poursuivait la tradition des entrepreneurs-interprètes de spectacles. Trois équipes, parfois davantage, pouvaient jouer simultanément dans des lieux différents : petits et grands théâtres (à Londres et ailleurs), maisons de la culture et écoles. Chaque équipe jouait trente-cinq semaines par an et le nombre total des spectateurs avoisinait les deux cent cinquante mille. Avec ses dix-neuf employés, la compagnie explorait de nouvelles techniques et suscitait de nouveaux publics, jouant aussi un rôle de formation auprès de marionnettistes appelés à connaître le succès. Les grands spectacles comprenaient des pièces populaires comme *Treasure Island* (L'Île au trésor), 1971, *Pinochio* (1973), *Hansel y Gretel* (1974) et *Alice in Wonderland* (Alice au pays des merveilles) 1982, qui utilisaient des marionnettes de genres et de tailles variés ainsi que plusieurs styles de scénographie.

La compagnie effectua des tournées en Europe, en Amérique du Nord, au Japon, en Nouvelle-Zélande, avec des productions plus réduites, telles que *Peter and the Wolf* (Pierre et le loup) 1971, *Paper Tiger* (Tigre de papier) créé en 1978, qui comprenait des dialogues en japonais et l'innovation technique des marionnettes sur table, puis *The Cat that Walked by Himself* (Le Chat qui s'en va tout seul) 1989.

La compagnie avait quitté sa base du Cambridgeshire pour le Norfolk et entrepris de transformer une église médiévale en Norwich Puppet Theatre, qui ouvrit en 1980.

Six ans plus tard, Ray DaSilva quitte le Norwich Puppet Theatre pour se consacrer à l'achat et à la vente de livres au moyen d'une librairie par correspondance, les DaSilva Puppet Books, qui occasionnellement publiait les nouveaux titres de la compagnie. La bibliothèque privée de DaSilva, exceptionnellement riche, était ouverte aux chercheurs. En 2005, il pensait prendre sa retraite et mettre sa bibliothèque en vente.

Depuis, Ray DaSilva est toujours actif dans les organisations professionnelles britanniques (membre fondateur et vice-président du Puppet Centre Trust, président de l'UNIMA-Grande-Bretagne, cofondateur de Puppeteers East, fondation des Puppeteers' Weekends du Norfolk), organisant parfois des ventes aux enchères pour aider ces associations. Il a également créé un forum réunissant les représentants de toutes ces organisations, qui a donné naissance à l'association Puppeteers UK (PUK) en 1999.



VALERY SHADSKY, 1949

RUSSIE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2016

Metteur en scène, acteur et pédagogue russe. Valery Shadsky est un artiste émérite de la Fédération de Russie, directeur artistique du Théâtre de marionnettes régional de Riazan et directeur artistique du Festival de théâtre de marionnettes de Riazan. Il a suivi sa formation professionnelle à l'Institut national du Théâtre, de la Musique et de la Cinématographie de Leningrad (aujourd'hui l'Institut national russe des arts du spectacle de Saint-Petersbourg).

De 1966 à 1971, Shadsky a été acteur au Théâtre de marionnettes de Vologda. De 1976 à 1979, il a été directeur principal du Théâtre de marionnettes d'Arkhangelsk. Il travaille depuis 1979 au Théâtre de marionnettes de Riazan, dont il est le directeur artistique depuis 1999. À ce jour, il a mis en scène plus de 80 spectacles pour enfants et adultes en Russie, en Suède, aux Pays-Bas, en Pologne et en Norvège. Il est l'auteur de pièces de théâtre et d'adaptations scéniques de romans.

Parmi ses productions les plus importantes en tant que metteur en scène, on peut citer : *Malenky prints* (Le Petit Prince) 1986, d'Antoine de Saint-Exupéry (scénographie : Anatoli Losev); *Master i Margarita* (Le Maître et Marguerite) 1995, de Mikhaïl Boulgakov (scénographie : Vladimir Kostarnov); *Hamlet* (1999) de William Shakespeare (scénographie : Natalia Kuznetsova); *Brat Chichikov* (Frère Chichikov) 2002, d'après *Les Âmes mortes* de Nikolai Gogol (scénographie : Yulia Ksenzova); *Volshbennoye koltso* (L'anneau magique) 2015, (scénographie : Anastasia Eroshkina); *Zolushka* (Cendrillon) 2016, (scénographie : Zakhar Davydov); *Lev Tolstoy i deti. Skazki* (Léon Tolstoï et les enfants. Contes de fées) 2024 (scénographie : Zakhar Davydov).

Les spectacles de Valery Shadsky destinées au public adulte sont connus pour leur

utilisation de métaphores, de symboles, la nature multidimensionnelle des images et la profondeur des sentiments. Ses productions pour enfants reflètent un principe moral élevé qui fait appel aux valeurs spirituelles traditionnelles. Pendant près d'un demi-siècle, Valery Shadsky a été très productif dans l'univers des marionnettes.

Valery Shadsky a été président de l'UNIMA Russie de 2002 à 2011.



AGATA FREYER, 1945

SLOVÉNIE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Peintre académique, créatrice de marionnettes et scénographe slovène, Agata Freyer est diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Ljubljana en 1970. En 1969, elle a conçu ses premières marionnettes et s'est consacrée depuis à la création de marionnettes pour le théâtre qu'elle a reconnu comme un espace idéal pour tester et mettre en œuvre ses idées visuelles. Son travail constitue un pont entre tradition et modernité. Ses marionnettes, leurs costumes et ses décors, tant pour les marionnettes que pour les acteurs, sont reconnaissables par un style unique. Une équipe technique et artistique contribue à donner vie à ses idées.

De 1972 à 2018, Freyer a construit des personnages et des scénographies pour des théâtres de marionnettes en Slovénie, en Bosnie-Herzégovine, en Croatie et en Serbie. De nombreuses productions mettant en scène ses conceptions ont été présentées dans les plus grands festivals internationaux, notamment au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières. Parmi les spectacles les plus importants, on peut citer *Martin Krpan* (1976) pour le Théâtre de Marionnettes de Mostar, ainsi que

Tmuljčica (La Belle au bois dormant) 1991, et *Osel nazarenski* (L'Âne de Nazareth) 1996, tous deux pour le Théâtre Freyer de Ljubljana.

La plupart des productions conçues par Freyer ont été mises en scène par Edi Majaron et ont été reconnues par la critique et le public pour leur qualité artistique. Elle a reçu des prix prestigieux dans des festivals internationaux en Bosnie-Herzégovine, en Hongrie, en Croatie et en Slovénie, notamment le Prix Klemenčič, la plus haute distinction dans l'art de la marionnette en Slovénie.

En collaboration avec Edi Majaron, son mari, Agata Freyer a conçu la composante visuelle de plusieurs séries en marionnettes pour la télévision slovène.

Les créations auxquelles elle a participé ont voyagé dans le monde entier et ont contribué à la renommée de l'art de la marionnette slovène. Vingt expositions personnelles de ses marionnettes, accompagnées de croquis et de photographies des spectacles, ont été présentées dans des théâtres à Tolosa, à Brighton, à Zadar et à Zagreb. Sa contribution la plus remarquable à la promotion et à la reconnaissance de la marionnette slovène dans le monde a été l'exposition de l'UNIMA-Slovénie en 2014. Pour cette exposition qui marquait le 100e anniversaire du théâtre de marionnettes slovène, elle a sélectionné plus de 200 personnages des plus importants créateurs de marionnettes slovènes. L'exposition a voyagé de Ljubljana vers cinq pays européens.

Le travail d'Agata Freyer est l'une des contributions les plus précieuses au théâtre de marionnettes au cours des cinquante dernières années.



TERRI





TOITRÉS

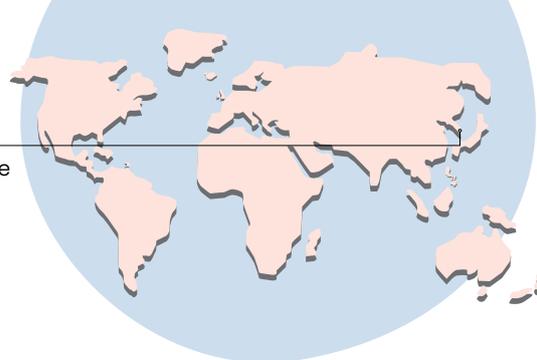
Culturellement spécifiques, mais universels, les arts de la marionnette expriment les identités locales tout en créant des liens transnationaux. En abordant la manière dont le théâtre de marionnettes transcende avec succès les traditions, les frontières géographiques et le temps, ces articles fournissent des exemples de marionnettes qui communiquent à travers les cultures et encouragent les collaborations internationales afin de souligner notre humanité commune.

CHUNCHEON, LE CŒUR DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES EN CORÉE DU SUD

Par Kyumi Ko

Interviewée par Yejin Choi





En 2025, à l'occasion du 24^e congrès de l'UNIMA et du Festival International de Marionnettes de Chuncheon, les marionnettistes du monde entier s'intéressent à Chuncheon.

Cette ville jouit aujourd'hui d'une réputation grandissante en tant que centre de la marionnette sud-coréenne, grâce au Festival de Marionnettes de Chuncheon (le plus grand festival de théâtre de marionnettes de Corée), la Compagnie de Marionnettes de la ville de Chuncheon et le Centre d'Affaires des Arts Hybrides (Hybrid Arts Business Center).

Voici comment la ville lacustre de Chuncheon est devenue le centre de l'art coréen de la marionnette.

Nous en profiterons pour présenter aussi sa vision sur la contribution au développement de la marionnette asiatique, en examinant l'aspect de la scène mondiale de la marionnette et en établissant des liens avec elle.

Pour finir, nous vous partagerons l'ambition de Chuncheon de contribuer au développement de la marionnette asiatique et de mûrir en relation avec la scène mondiale de la marionnette d'aujourd'hui.

LA VILLE DE LA MARIONNETTE EN CORÉE

En Corée du Sud, dans les années 1960, des séries télévisées pour enfants, mettant en scène des marionnettes, ont vu le jour. Cela a entraîné la création de plusieurs compagnies de théâtre de marionnettes, jetant ainsi les bases de l'art moderne de la marionnette coréenne.

Dans les années 80, les principaux théâtres régionaux de Séoul ont commencé à programmer des spectacles permanents de marionnettes pour les enfants. Cela a contribué à la revitalisation de cet art, et a accéléré la création d'autres compagnies de marionnettes.

Cet intérêt pour la marionnette, en tant qu'art du spectacle, a donné lieu à diverses tentatives et à la restauration de la marionnette traditionnelle coréenne restée jusque-là dans l'oubli. Ce nouvel engouement nécessite d'établir un réseau entre les marionnettistes : l'Association Coréenne des Théâtres de Marionnettes (Korea Puppet Theatre Association) prend alors vie.

Les Jeux olympiques de Séoul, en 1988, ont donné au pays la puissance économique nécessaire pour accueillir des échanges culturels. Ceci a également incité le secteur privé à organiser des festivals internationaux de marionnettes.

L'année 1989 voit naître le premier festival de marionnettes en Corée du Sud à Chuncheon, dans la province de Gangwon. C'était la première fois que des compagnies et des marionnettistes de tout le pays se réunissaient.

©Chuncheon Puppet Festival



Le festival a présenté une grande variété de spectacles, développé des programmes pour encourager et soutenir les troupes de marionnettes amateurs et les clubs de marionnettes universitaires, et inclus une parade avec les citoyens de Chuncheon. Ce qui en fait encore aujourd'hui, le plus grand festival de marionnettes de Corée du Sud.

En 1995, la popularité du festival est telle que le ministère de la Culture et du tourisme a choisi Chuncheon comme ville de la culture. La réputation de la marionnette et du festival continuent à grimper et en 2001 la ville construit le Théâtre de Marionnettes de la ville de Chuncheon. C'est le seul théâtre de marionnettes permanent de Corée. Aujourd'hui, le festival de Chuncheon est fier de souffler sa 36^e bougie.

La Corée profite, dans les années 2010, d'une popularité mondiale. Chuncheon surfe sur cette vague et espère bien s'inscrire définitivement comme ville de la marionnette autant à l'échelle nationale qu'internationale.

En 2020, une nouvelle étape symbolique est franchie avec la création de la Compagnie de théâtre de marionnettes de la ville de Chuncheon. Ce dernier événement permet à Chuncheon de s'imposer comme LA ville des marionnettes en Corée du Sud.

En outre, en 2023, le Centre d'Affaires des Arts Hybrides, un centre de soutien dans le domaine des arts du spectacle, est créé. Ce centre a pour mission d'aider de jeunes artistes à monter des spectacles multiculturels en leur apportant une aide à la production. Cette innovation incite un grand nombre d'artistes à venir à Chuncheon et à intégrer la marionnette dans leurs créations.

Dans une volonté d'élargissement à l'international, le Théâtre de marionnettes de la ville de Chuncheon accueillera en 2025 le congrès de l'UNIMA.

À cette occasion, la compagnie de Chuncheon et des marionnettistes du monde entier travailleront main dans la main pour continuer de faire évoluer le monde de la marionnette.

THÉÂTRE DE MARIONNETTES DE LA VILLE DE CHUNCHEON, FORTE PRÉSENCE LOCALE

Yoo Sung-gyun, directeur artistique de la Compagnie de théâtre de marionnettes de la ville de Chuncheon, s'intéresse, dans son travail, particulièrement à l'aspect local. Il souligne une fonction sociale des arts de la marionnette. Et cela se traduit par la nécessité pour la compagnie de rétablir son rôle artistique en tant que troupe régionale publique de marionnettes. Selon lui, il est important d'étendre les capacités d'expression de la marionnette et d'explorer diverses tentatives d'arts du spectacle par le biais de la coopération et de la solidarité avec les pays et régions voisins.

La compagnie mène également des actions culturelles en milieu scolaire, sous la forme d'ateliers artistiques ou de représentations scolaires. Elle développe des projets dans les espaces publics sous la forme de spectacles de marionnette de proximité qui restent à l'écoute de la douleur et de la joie de vivre des habitants.

L'INFLUENCE ASIATIQUE SUR LA MARIONNETTE CORÉENNE

« L'Asie possède une profonde tradition de théâtre de marionnettes dans chaque pays et dans chaque groupe ethnique, et la manière de rencontrer le public moderne est un défi important pour les marionnettistes d'aujourd'hui », déclare Choe Junho, président de l'UNIMA Corée.

La marionnette coréenne contemporaine a été directement et indirectement influencée par les traditions asiatiques et les diverses cultures de la marionnette asiatiques. Et ces échanges, en particulier dans les années 90, ont contribué à l'état actuel de la marionnette coréenne.

COMMENT CHUNCHEON AVANCE DANS LE MONDE DE LA MARIONNETTE INTERNATIONALE ?

Le théâtre de marionnettes traditionnel peut paraître difficile d'accès pour la jeune génération d'aujourd'hui, qui évolue à un rythme effréné.

Face à ce défi, Choe Junho nous fait part d'un atout essentiel de la Corée : le monde de la marionnette coréenne est principalement dirigé par la jeune génération.

Selon lui, les jeunes marionnettistes coréens ont le sens de l'action et de l'initiative grâce à une communication active. « Les artistes coréens sont très doués pour combiner les arts du spectacle traditionnels et contemporains afin de créer quelque chose de nouveau, et je pense que cette « évolutivité », combinée à la capacité de communiquer activement, permettra à la Corée de contribuer au

développement de la marionnette en Asie et de jouer un rôle central dans la communication culturelle ».

Parallèlement, Cho Hyun-san, président du Festival de marionnettes de Chuncheon, se place dans cette même direction d'ouverture et de transmission à la jeune génération et déclare : « Nous prévoyons d'affiner ces efforts et de créer une institution pour l'éducation et la recherche dans le domaine de la marionnette ».

Choe Junho souligne : « Nous avons deux objectifs très importants à l'esprit lorsque nous avons planifié le Festival international de marionnettes de Chuncheon 2025. Le premier est de faire découvrir le genre de la marionnette aux gens de tout le pays et de leur donner envie de regarder plus souvent des spectacles de marionnettes. Le second est de créer l'opportunité pour de nombreux invités, tels que des artistes internationaux et des participants à l'assemblée générale de l'UNIMA, qui viennent en Corée, d'avoir une bonne impression de la marionnette coréenne et de les inciter à interagir les uns avec les autres. Il est important, pour les artistes et marionnettistes, de voir comment les gens vivent en Corée, dans quel type d'environnement naturel et de quelle manière. Mais aussi de voir comment le public lui-même évolue à travers le festival de marionnettes dans une petite ville comme Chuncheon ».

« Les divers problèmes qui apparaissent dans le monde d'aujourd'hui sont souvent causés par des conflits et des frontières qui résultent d'un manque de communication » assure Cho Hyun-san, ajoutant que « Chuncheon a l'intention de créer divers canaux de communication avec la communauté mondiale des théâtres de marionnettes. Mais aussi d'établir une manière de communiquer avec les acteurs mondiaux de la marionnette afin de réfléchir ensemble à l'évolution de cet art à travers notre époque ».

Pour conclure, Chuncheon n'a cessé de montrer son engagement pour promouvoir l'art de la marionnette, et ce, depuis plus de 35 ans. La prochaine édition du festival sera une pierre supplémentaire pour construire sa réputation de ville de la marionnette, mais cette fois-ci, au niveau mondial.

Traduction, révision en français par Yejin Choi et Jonas Fabert.

©Chuncheon Puppet Theater Company, Hwang Seok-yong, Lee Da-jeong



POURRIEZ-VOUS CROIRE QUE...

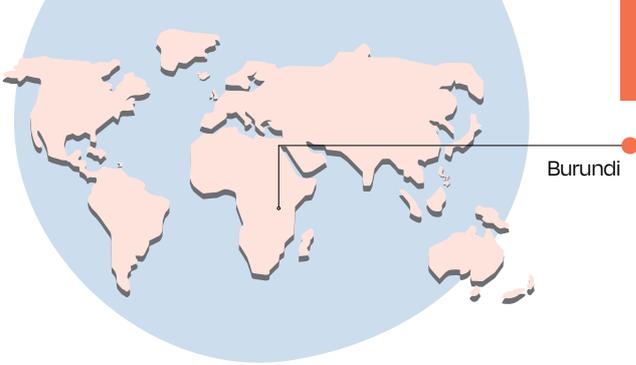
LE BURUNDI FIGURE PARMIS LES
TRÈS RARES PAYS D'AFRIQUE OÙ LA
TRADITION DE LA MARIONNETTE
N'EXISTE PAS ?

Par Eraste Manderu Manyoni

Auteur et marionnettiste burundais



Parade publique des
géants Le Père et
la Mère, dans les
rues de Bujumbura,
le 6 janvier 2025.



Burundi

Le Burundi, situé en Afrique de l'Est, est un pays unique et fascinant. Il est habité par un peuple intègre et résilient, malgré les nombreuses difficultés socio-politiques qu'il a traversées. Le Burundi est un pays magnifique, où le kirundi est la langue nationale et unique parlée par tous. Cette singularité linguistique reflète l'unité culturelle du pays, où les croyances et les traditions sont partagées par l'ensemble de la population.

Lorsque vous mettez les pieds sur le sol burundais, en tant qu'étranger, vous êtes immédiatement frappé par l'accueil chaleureux et sincère des habitants. Le sourire authentique des Burundais illumine les visages des enfants, des femmes et des hommes, où que vous alliez. C'est un sourire qui exprime leur générosité et leur hospitalité, et qui témoigne de la profondeur de leur humanité.

Le Burundi est un pays qui connaît depuis des siècles la danse, les chants et la poésie. Ces expressions artistiques font partie intégrante de son identité culturelle. La danse des guerriers *Intore*, les tambours royaux *Umurisho* et *l'Ngoma*, ainsi que la musique et la poésie pastorale, riches en langages codés et en gestes, sont des trésors uniques au monde. Cependant, le passage des colonisateurs a profondément bouleversé les pratiques culturelles et les croyances traditionnelles. Pendant la colonisation, certains rituels comme le *Kubandwa*, une pratique religieuse ancestrale, ou encore des célébrations nationales comme *l'Umuganuro*, ont été supprimés. Aujourd'hui, la culture burundaise est confrontée à une menace de disparition, notamment face à l'influence croissante des cultures européennes véhiculées par l'éducation, la religion et l'internet.

Malgré ces défis, le Burundi reste un pays où l'art et la culture continuent de jouer un rôle central. Les artistes burundais, bien que peu soutenus et souvent ignorés, s'efforcent de préserver et de promouvoir leurs traditions. Des initiatives comme le festival Buja Sans Tabou, organisé dans un centre culturel de Bujumbura, rassemblent des troupes de théâtre émergentes pour redonner vie à l'art burundais.

Contrairement à des pays comme le Mali, reconnu comme la capitale africaine de la



Septembre 2024 - Moment de construction des marionnettes géantes Le Père et la Mère par l'association Abasamandari, en collaboration avec le centre UNIMA du Burundi.
Crédit photographique pour toutes les images : Thibilisse Nkurunziza.

marionnette, le Burundi n'a pas de tradition marionnettique. Pourtant, la marionnette est bien plus qu'un art : c'est un outil puissant pour préserver et transmettre les cultures, un moyen d'expression artistique qui combine théâtre, musique, danse et poésie.

Au Burundi, malgré l'absence de cette tradition, l'art de la marionnette pourrait jouer un rôle crucial dans un pays marqué par des réalités sociopolitiques complexes et une histoire de conflits ethniques. C'est pourquoi, depuis 2022, des efforts sont en cours pour introduire la marionnette au Burundi. Depuis son approbation officielle en avril 2023, l'UNIMA Burundi a réalisé d'importantes avancées pour promouvoir l'art de la marionnette. En mai 2023, l'UNIMA Burundi a bénéficié d'une formation intitulée Marionnette de Demain en Afrique, organisée par l'UNIMA et financée par l'UNESCO. Cette formation a été animée par Alessandra Amicarelli, marionnettiste italienne renommée, et Athanase Kabré, expert burkinabé en marionnettes.

“...la culture burundaise est confrontée à une menace de disparition, notamment face à l'influence croissante des cultures européennes véhiculées par l'éducation, la religion et l'internet.”

- Eraste Mandera Manyoni

Depuis septembre 2023, un projet de création de deux marionnettes géantes, Le Père et La Mère, a été lancé. Ces marionnettes symboliseront la mémoire des traditions et de la culture burundaises. Alessandra Amicarelli dispense bénévolement des sessions de formation en ligne sur une période de six mois pour renforcer les compétences des membres du centre.

En avril 2024, un membre de l'UNIMA Burundi a participé aux concours d'entrée de l'ESNAM dans une volonté de professionnalisation et il a obtenu une bourse à la mobilité de la marionnette 2024 octroyée par l'AVIAMA pour soutenir un projet de recherche et de création artistique, renforçant la visibilité internationale du Burundi. L'UNIMA Burundi a également pris part à une rencontre internationale célébrant et échangeant autour de la marionnette africaine, *Pro-vocation Roots and Wings*, au Cap en Afrique du Sud.

Grâce au soutien de l'UNIMA International, des partenariats solides ont pu être établis, comme celui entre l'UNIMA Burundi et l'UNIMA Italie. Cette coopération a permis à l'UNIMA Burundi de structurer ses activités et de renforcer les capacités de ses membres. De plus, des formations en ligne sont prévues pour l'année 2025, permettant au centre de continuer à développer ses compétences.

L'association Abasamandari œuvre activement pour la préservation et le développement des arts et de la culture burundais et collabore régulièrement avec l'UNIMA Burundi pour soutenir la formation d'artistes locaux et la création de spectacles marionnettiques.

L'Institut Français du Burundi (IFB) apporte également un soutien indispensable aux artistes locaux, en particulier dans le domaine de la marionnette. Grâce à ses ressources et à ses événements, l'IFB contribue à la promotion de la culture burundaise et à la valorisation de nouveaux arts comme la marionnette. L'IFB a ainsi été un partenaire important dans les premières étapes de la formation et de la création de marionnettes au Burundi, en mettant à disposition des espaces de création et en accompagnant les initiatives locales.

Une autre compagnie locale, KIOKA, s'est également distinguée par son engagement envers la promotion de la marionnette au Burundi. L'implication de KIOKA est essentielle pour développer la marionnette comme une forme d'expression artistique propre au Burundi, en l'adaptant aux réalités sociales et culturelles du pays.

La découverte de la marionnette au Burundi remonte à 2022, grâce à la visite de Jean Michel d'Hoop, un marionnettiste belge de renom. Il est venu en Afrique de l'Est pour animer des ateliers de formation en fabrication et manipulation de marionnettes, un événement qui a profondément marqué certains membres de l'UNIMA Burundi. Ces ateliers ont été une véritable révélation pour les participants, qui ont appris les bases de la fabrication de marionnettes et de leur manipulation. Cette rencontre avec un expert international a renforcé la volonté d'introduire la marionnette comme un art vivace et prometteur au Burundi.

Aujourd'hui, la marionnette représente un nouvel espoir pour le Burundi. Elle peut non seulement contribuer à préserver la culture burundaise en danger, mais aussi servir de moyen de réconciliation et de sensibilisation dans une société encore marquée par les blessures du passé, où les gens marchent silencieusement, portant un silence véritablement amer, hérité des conflits du passé. Avec l'engagement des artistes et le soutien des partenaires locaux et internationaux, l'avenir de la marionnette au Burundi est assuré.

Enfants de quartiers très défavorisés de la ville de Bujumbura, au Burundi.



© Thiblisse Nkurunziza

LA MARIONNETTE, OUTIL UNIVERSEL DE CONNEXION CULTURELLE

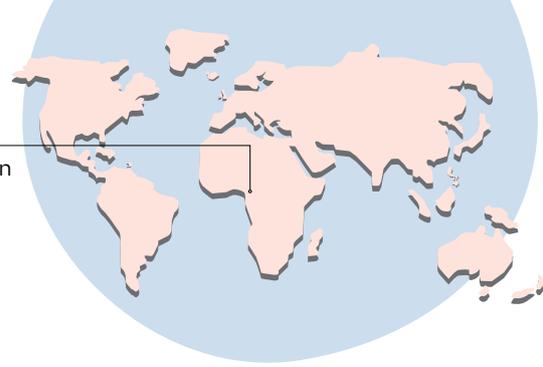
Ousmanou Sali

Interviewé par Nkuissi Florence Nadège



©Toussaint Yacil Hammed Emmanuel

Dans un monde en quête de dialogues interculturels et d'échanges significatifs, la marionnette émerge comme un médium unique. Instrument de narration et de rencontre, elle traverse les frontières linguistiques et culturelles, incarnant des émotions qui créent des ponts entre les peuples. Pour mieux comprendre cet art universel, nous avons rencontré Ousmanou Sali, marionnettiste, comédien, metteur en scène et promoteur du Festival International Les Réparés. Dans cet entretien, il partage son expérience et sa vision sur les multiples dimensions de la marionnette en tant qu'outil de connexion culturelle.



Cameroun

©Touroukou Yedji Hammedjam Emmanuel



En ouverture de l'article et à gauche : atelier de création et de manipulation de marionnettes géantes, animé par Ousmanou Sali, du 19 juin au 7 juillet 2024, à Douala Bonendalé.

Nkuissi Florence Nadège : Pourquoi considérez-vous la marionnette comme un outil puissant pour connecter les cultures ?

Ousmanou Sali : La marionnette, de par sa nature, incarne l'universel. Elle peut prendre la forme d'une marionnette à gaine en Asie, d'une marionnette à tiges en Afrique ou encore d'une marionnette à fils en Europe. Ces différents styles, bien que locaux, parlent un langage universel : celui des émotions humaines. Par exemple, un spectacle de marionnettes peut raconter une légende locale tout en incorporant des éléments visuels ou musicaux d'une autre culture. Cette capacité à traduire des récits locaux en expériences universelles est précieuse dans un monde où nous cherchons à mieux nous comprendre mutuellement.

NFN: Avez-vous des exemples concrets de collaborations internationales illustrant ce potentiel ?

OS : Absolument. Une des collaborations marquantes est le projet SAKALA, entre l'équipe camerounaise Le Groupe des Géants du MBOA et la compagnie Les Plasticiens Volants, une troupe française. Ce projet portait sur la représentation des aires culturelles camerounaises. Nos partenaires ont apporté leurs techniques et leur esthétique, tandis que l'équipe camerounaise a partagé ses histoires et ses symboles. Le spectacle final était une fusion harmonieuse de styles et de cultures. Lors de la première restitution, il était fascinant de voir des spectateurs d'origines diverses y trouver un écho personnel. Cette expérience illustre comment la marionnette crée un espace où les différences deviennent une richesse partagée. L'important dans ces processus, c'est de respecter les racines de chaque tradition, tout en expérimentant ensemble pour développer quelque chose

de nouveau. Cela montre à quel point la marionnette peut devenir un terrain d'expérimentation créative où se rencontrent différentes cultures pour coexister et se nourrir mutuellement.

NFN: Comment gérez-vous les tensions culturelles qui peuvent surgir lors de telles collaborations ?

OS : Les chocs culturels sont inévitables, mais ils constituent souvent des opportunités d'apprentissage. Lors du projet SAKALA, des malentendus sont survenus sur les choix esthétiques ou les messages à transmettre. Par exemple, un symbole anodin pour Les Plasticiens Volants pouvait avoir une signification profonde pour les marionnettistes camerounais. Cependant, en abordant ces différences avec curiosité et respect, nous avons enrichi le processus créatif. Ces confrontations ont permis de créer un spectacle qui reflétait véritablement nos diversités, donnant naissance à une expérience unique et authentique.

NFN: Quel rôle les festivals jouent-ils dans ces échanges culturels ?

OS : Les festivals jouent un rôle crucial. Ils offrent un espace physique et symbolique où les artistes peuvent se rencontrer et échanger. Lors de festivités de vacances en 2024 organisées par le chef traditionnel Banendalé, dans le littoral Cameroun, des ateliers ont permis aux participants de découvrir de nouvelles manières de manipuler et de concevoir des marionnettes géantes. Ces échanges techniques et culturels enrichissent tout le monde. De plus, ces rencontres ne s'arrêtent souvent pas au festival : elles mènent à des collaborations à long terme, voire à des jumelages culturels entre compagnies ou institutions.



A gauche et à droite : atelier de création et manipulation de marionnettes géantes, animé par Ousmanou Sali, du 19 juin au 7 juillet 2024, à Douala Bonendalé.

NFN : Comment la marionnette peut-elle répondre à des enjeux contemporains tout en préservant ses racines ?

OS : La marionnette peut intégrer des éléments numériques sans perdre ses traditions artisanales. Elle peut également aborder des thèmes contemporains tels que le changement climatique ou les migrations, tout en continuant à raconter des histoires humaines universelles.

NFN : Quels conseils donneriez-vous aux jeunes artistes qui souhaitent utiliser la marionnette pour le dialogue interculturel ?

OS : Je leur dirais de toujours commencer par écouter et observer. Comprendre les histoires et les symboles des autres cultures est essentiel. Ensuite, il faut oser expérimenter. La marionnette est un outil flexible qui permet d'explorer des frontières nouvelles, qu'elles soient techniques ou thématiques. Enfin, les collaborations sont indispensables : elles ouvrent des perspectives inattendues et enrichissent le langage artistique.

NFN : En tant que marionnettiste, comment percevez-vous l'impact de la marionnette sur le public ? Est-ce que ce médium a un pouvoir particulier pour toucher les émotions et les sensibilités des spectateurs ?

OS : La marionnette a un pouvoir unique : elle permet au public de suspendre ses croyances et de se laisser porter par l'histoire. Contrairement à un acteur humain, la marionnette, avec sa forme parfois décalée, génère une distance qui rend l'émotion plus accessible. Elle est un miroir où chacun peut se projeter. Les spectateurs, souvent captivés par le mouvement et l'expression de la marionnette, s'identifient aux situations qu'elle incarne, qu'elles soient joyeuses, dramatiques ou comiques. En cela, elle touche des sens et des émotions plus profondément.

NFN : Comment la marionnette peut-elle contribuer à sensibiliser les publics aux enjeux sociaux ou

politiques tout en préservant son caractère artistique et divertissant ?

OS : La marionnette a cette capacité de rendre des sujets graves accessibles sans pour autant perdre son côté ludique et esthétique. Prenez l'exemple de spectacles qui abordent des thèmes comme la migration, le changement climatique ou les conflits sociaux. La marionnette, par sa nature simplifiée et parfois symbolique, permet de traiter ces enjeux avec une grande force émotionnelle tout en créant un moment de spectacle divertissant. C'est une manière de passer des messages importants tout en engageant le public d'une manière non didactique.

NFN : Avez-vous observé des transformations dans la manière dont la marionnette est perçue à travers le monde, particulièrement dans les sociétés occidentales par rapport aux sociétés africaines ou asiatiques ?

OS : Oui, la perception de la marionnette varie énormément d'une culture à l'autre. En Afrique, elle est souvent perçue comme un art traditionnel et rituel et mystique, une forme de narration ancestrale qui reste très présente dans la vie communautaire. En Europe ou en Amérique du Nord, la marionnette a traversé une phase de « revival » où elle est devenue plus avant-gardiste, notamment avec des formes de théâtre plus expérimentales. Ce qui est fascinant, c'est que même dans ces contextes modernes, la marionnette conserve ce pouvoir d'évoquer des émotions profondes et de transcender les frontières culturelles.

NFN : Quelle place occupe la marionnette dans l'éducation artistique, notamment dans les écoles ou auprès des jeunes générations ? Peut-elle jouer un rôle dans la transmission des savoirs traditionnels tout en étant utilisée dans un cadre contemporain ?

OS : La marionnette est un excellent outil pédagogique. Dans les écoles, elle permet non seulement d'éveiller la créativité des enfants mais aussi de leur enseigner des notions de travail en équipe, de mise en scène et de

narration. Dans un contexte plus traditionnel, elle devient un moyen de transmettre des légendes, des histoires populaires ou des valeurs culturelles. Dans un cadre contemporain, elle peut aborder des sujets modernes et s'adapter aux nouveaux outils technologiques, tout en conservant ses racines artisanales.

NFN : La marionnette, en tant qu'outil de médiation, peut-elle être utilisée pour aborder des sujets tabous ou des questions sensibles, comme la guerre, la pauvreté ou les inégalités ? Si oui, comment cela se fait-il dans le respect des cultures impliquées ?

OS : Oui, la marionnette est un outil formidable pour aborder des sujets sensibles, car elle permet de traiter des questions complexes avec une forme d'indirection. Par exemple, des marionnettes peuvent représenter des figures symboliques pour traiter de la guerre ou des inégalités, ce qui permet au public de se confronter à ces réalités sans se sentir directement agressé. L'essentiel est de respecter les sensibilités culturelles et de présenter ces sujets de manière réfléchie, en tenant compte des perceptions et des expériences locales.

NFN : Pensez-vous que la marionnette peut dépasser le cadre du théâtre pour s'intégrer dans d'autres domaines, comme le cinéma, la télévision ou même les nouvelles technologies (réalité virtuelle, hologrammes) ?

OS : Absolument. La marionnette a une grande capacité d'adaptation. Aujourd'hui, on voit des marionnettes intégrer des productions de cinéma ou de télévision, où des techniques numériques viennent enrichir l'expérience. Par exemple, des marionnettes animées en CGI ou des hologrammes de marionnettes permettent d'explorer de nouvelles dimensions tout en préservant l'essence de l'artisanat. Ce croisement avec les nouvelles technologies ouvre des horizons immenses, où la marionnette peut s'exprimer de manière innovante tout en restant fidèle à ses racines.

NFN : La marionnette peut-elle être un outil efficace dans le processus de réconciliation dans des contextes de conflits ou de post-conflits, en permettant aux individus de se réapproprier leurs histoires et leur mémoire collective ?

OS : Oui, la marionnette a un rôle réparateur dans des contextes de conflits. Elle permet aux gens de raconter et de partager des histoires traumatiques d'une manière moins directe, mais tout aussi puissante. Dans un contexte de réconciliation, elle offre une possibilité

d'expression sans jugement et aide les individus à se libérer de leurs souffrances. En réinventant des récits ou en reconstituant des histoires collectives, la marionnette permet à la communauté de se réapproprier son passé tout en facilitant l'ouverture vers l'avenir.

NFN : Quels sont les défis actuels pour les marionnettistes qui souhaitent travailler sur des projets interculturels ? Existe-t-il des obstacles techniques, financiers ou logistiques qui freinent l'expansion de cet art comme outil de dialogue entre cultures ?

OS : Les principaux défis restent souvent d'ordre logistique et financier. La production de marionnettes, surtout à une échelle internationale, demande des ressources considérables, qu'il s'agisse de matériaux ou de déplacements. De plus, la fusion de différentes traditions peut générer des tensions esthétiques et culturelles qui demandent un équilibre délicat. Enfin, il y a la question de la reconnaissance institutionnelle et du soutien pour ces projets interculturels, qui reste parfois limité. Pourtant, ces obstacles sont aussi des opportunités de créer des ponts et de renforcer les collaborations entre les artistes, ce qui en soi est un beau défi.

NFN : Pour conclure, comment voyez-vous l'avenir de la marionnette dans ce rôle de médiatrice culturelle ?

OS : Je suis très optimiste. La marionnette a un potentiel immense, surtout dans un monde où nous avons besoin de davantage de dialogue et de compréhension mutuelle. En favorisant les rencontres, les hybridations et les créations communes, elle peut continuer à jouer un rôle central dans la construction d'un avenir plus harmonieux.

Par sa flexibilité, sa poésie et son universalité, la marionnette se positionne comme un médiateur essentiel entre les cultures. Comme le souligne Ousmanou Sali, elle crée des ponts, déconstruit les stéréotypes et ouvre de nouvelles perspectives. Le dialogue interculturel par la marionnette est une richesse à explorer, non seulement pour les artistes, mais aussi pour les publics. Face aux enjeux contemporains, cet art ancestral continue d'évoluer et de rassembler, rappelant que, malgré nos différences, nous partageons une humanité commune.

“ Les chocs culturels sont inévitables, mais ils constituent souvent des opportunités d'apprentissage. ”
- Ousmanou Sali

@Touhoukou Yedji Hamadjam Emmanuel



Tournée nationale des
Géants du Mboa à
Awaé, Yaoundé.

A LA CROISÉE DES CHEMINS : LA MARIONNETTE

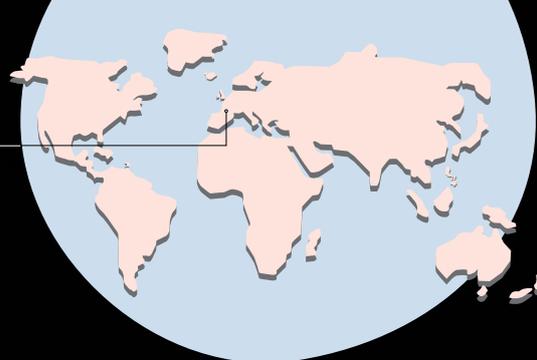
Passeurs et complices 

Par Brunella Eruli

(1943-2012) Rédactrice en chef de la revue
Puck - La marionnette et les autres arts



Object Score : atelier dirigé par Duda Paiva avec
les étudiants de la 13^e promotion de l'ESNAM.
Charleville-Mézières : Pôle International de la
Marionnette - Jacques Félix, 2023.



La Marionnette n'est plus ce qu'elle était. Certains le regrettent, mais si, comme l'affirmait Duchamp, c'est le spectateur qui fait l'œuvre, il nous faudra constater que le regard du public sur la marionnette a changé. De son côté la marionnette n'a pas attendu d'être regardée pour s'aventurer sur des chemins qui l'ont amenée à sortir de son castelet. Depuis une bonne vingtaine d'années, elle avait orienté son regard vers les arts plastiques, le théâtre, la danse, les images virtuelles, le cinéma d'animation, la musique contemporaine et tout ce qui avait une connotation de recherche expérimentale.

La marionnette voulait sortir des images stéréotypées qui depuis trop longtemps lui collaient à la peau et dans lesquelles elle se sentait de plus en plus à l'étroit au fur et à mesure que s'affirmait avec force son envie d'accompagner les changements du théâtre contemporain et de montrer sa capacité d'adaptation aux contextes et aux situations théâtrales les plus diverses.

La petite reine du théâtre pour enfants, l'objet curieux des collections d'art populaire, l'image de la candeur enfantine ou du pathétique romantique souffrait de n'être jamais - ou presque jamais - considérée pour ses qualités esthétiques ou pour la qualité artistique de ses réalisations théâtrales.

Les premières rencontres entre formes théâtrales séparées par le fil invisible du préjugé avaient été préparées par des passerelles créées par les avant-gardes plastiques au début du siècle; par ces passages se sont engouffrés des créateurs qui ont continué un parcours forcément solitaire, à la croisée des arts plastiques et du théâtre.

Aux yeux de ceux qui accompagnaient la marionnette dans son nouveau chemin, la tradition continuait de garder intacts tout son charme et la valeur historique de son passé, mais il était désormais évident que sauvegarder la tradition (ou son mythe idéalisé) ne signifiait pas se figer dans des codes immuables et répétitifs qui éloignaient les risques certes, mais aussi les occasions de découverte et d'innovation.

À travers ses nouvelles réalisations, la marionnette quittait son identité la plus connue et la plus sûre, même si à certains égards cette identité était réductrice de ses possibilités d'expression: la marionnette abandonnait son langage, son contexte, son territoire et même son public, pour se lancer dans une aventure magnifique, certes, mais non dépourvue de dangers. Aurait-elle su se reconnaître et retrouver son identité dans une autre image ?

Pour participer à la vie du théâtre tout court, il lui fallait sortir d'un cadre confortable et assuré et trouver des compagnons de voyage qui l'aident à traverser les frontières dressées entre différents genres, formes et langages artistiques. La rencontre avec quelques grands artistes du XX^e siècle (le nom de Kantor pourrait tous les synthétiser) lui a montré qu'on pouvait braver les codes convenus et inventer son propre langage.

Des « passeurs » et des complices étaient déjà en marche et l'attendaient sur le chemin où la marionnette, au début un peu intimidée et encore hésitante, s'était engagée pour sortir du recoin où les étiquettes l'avaient cantonnée pendant trop longtemps. Des chercheurs solitaires lui démontraient qu'il était possible de retrouver sous des formes différentes les signes nécessaires à la survie de son identité.

Une nouvelle génération de metteurs en scène, d'écrivains, de chorégraphes, regardait désormais la marionnette avec des yeux libres de préjugés tout en mettant à plat ses codes traditionnels: la grammaire laconique de cet objet théâtral a infusé dans le théâtre d'acteur une attention différente aux objets, aux matériaux, mais également au jeu et à la présence du corps vivant sur scène.

Le corps de la marionnette, touchant difficilement le sol, flottant dans un espace concret et imaginaire en même temps, où intérieur et extérieur, matériel et émotionnel se relaient et se croisent, pose des questions sur la frontière entre le vivant et l'inerte, entre la vie et la mort, questions fondamentales auxquelles même le théâtre avec une majuscule n'a pas su donner des réponses définitives.

D'ailleurs, les différences entre des matériaux inertes et un corps humain se réduisent depuis que ce dernier garde certaines de ses caractéristiques grâce à des prothèses mécaniques, à des greffes, à des organes artificiels, à des implants, à des chips électroniques, et à toute une kyrielle de produits chimiques (légaux ou illicites, peu importe) qui règlent l'humeur, la libido, le sommeil, l'action, les sentiments et même notre équilibre vital comme la tension, le sucre dans le sang, le taux d'hormones. Avec notre consentement, nos vies sont « manipulées », sans compter les conditionnements exercés par la publicité et l'information.

Or, la marionnette, dès qu'elle se présente sur scène et même lorsqu'elle reste immobile, parle avant tout de la manipulation, c'est-à-dire des rapports de force et de pouvoir, questions qui dépassent le long entraînement et les virtuosités, parfois stériles, que cette technique requiert du marionnettiste.

Dans *Hamlet machine* de Heiner Müller, lorsque les acteurs-manipulateurs d'El Periférico empoignent la tête décalottée des poupées, on comprend aisément la violence et les implications du simple fait de « manipuler », que ce soit une poupée, une marionnette, ou un être vivant.

Aujourd'hui nous vivons à une époque où les images virtuelles, les effets spéciaux, les simulations, anéantissent la frontière entre réel et virtuel, où la réalité coïncide avec le reality show et où la guerre peut devenir une image manipulable. Où est la différence entre le vivant et l'inanimé ? Qui manipule qui ?

Une autre image d'El Periférico pour *Le combat de Tancredi et Clorinde* de Monteverdi nous donne la dimension du changement intervenu dans l'univers de la marionnette et dans le déplacement des frontières entre vivant et inanimé. Sur la scène on trouve chanteurs, acteurs et marionnettes dont quelques-unes bougent grâce à des mécanismes permettant le mouvement à distance, ce qui renforce l'autonomie de la marionnette. En premier plan, les projections d'une opération chirurgicale sur une marionnette qui est en train de se dérouler sur la scène. Le combat est devenu une opération



©Hervé Lapremont

Comment Gargantua naquit d'une bien étrange façon : « précipité » de Pedro Hermelin-Vélez (13^e promotion de l'ESNAM). Charleville-Mézières : Pôle International de la Marionnette, 2022.

chirurgicale et du corps de la marionnette, on extrait un cœur vivant. L'idée d'El Periférico était d'opérer une dissection de la réalité et en même temps de souligner que nous sommes tous des mutants.

Sans aucun doute, les rencontres avec des artistes qui ont approché la marionnette et ont su l'intégrer à leurs spectacles ou à leur écriture (de Vitez à Kantor, Maguy Marin, Benno Besson, Gabily, Novarina) ont aidé la marionnette à trouver son chemin ; de son côté, elle a aussi contribué à élargir et à donner de la profondeur au langage traditionnel du théâtre d'acteur.

Le théâtre d'images, utilisant un langage essentiellement visuel et plastique, proche de celui de la marionnette, a reconnu les éléments communs d'une grammaire expressive, dont le point fort est une nouvelle utilisation de l'acteur : celui-ci n'est plus sur scène pour représenter la réalité sous le signe de la continuité psychologique ou narrative, mais plutôt pour suggérer les ruptures, les discontinuités, les obscurités du réel qui nous entoure et dans lequel nous procédons, telles des marionnettes, avec des mouvements rigides, empâtés, sans trop savoir où mettre les pieds à la recherche d'un point d'équilibre incertain. La marionnette a offert à l'acteur de chair le modèle pour montrer sans paroles, et donc, sans tomber dans les pièges créés par le langage, les aspects fondamentaux de toute réalité, vivante ou inanimée. On pense

alors au texte de Schulz sur la souffrance des mannequins.

Après avoir considéré la marionnette comme un acteur incomplet, tel un acteur muet à la voix forcément off, puisant dans un autre corps et dans une autre matière les vibrations de sa présence, ne sachant pas parler par soi-même, l'acteur de chair a enfin compris l'importance de la déformation de la voix, a appris à jouer de la distorsion, de la voix enregistrée pour faire ressortir les images cachées dans l'ombre des mots.

Après avoir considéré la marionnette comme un danseur incomplet, ne sachant pas bouger par soi-même, la danse contemporaine montre aujourd'hui des corps s'exprimant tantôt par des gestes stylisés, tantôt par des gestes mécaniques et répétés, gestes qui, comme ceux de la marionnette, dévoilent l'inaptitude du corps à s'adapter aux codes de la « vie réelle ».

Peut-on parler de la marionnette sans regarder de près son compagnon et son maître, sa victime et son bourreau : le marionnettiste ?

Bon gré mal gré, les marionnettistes ont accompagné l'évolution de la marionnette, obligés qu'ils étaient à faire face aux mutations imposées à leur profession par les changements économiques et culturels de la société tout entière. Les contraintes budgétaires et administratives ont contribué

à mettre en crise l'organisation séculaire de la profession. Le métier traditionnel, familial et solitaire, était basé sur les capacités multiples et variées du marionnettiste, véritable homme-orchestre : écrivain, scénographe, constructeur, sculpteur, manipulateur, régisseur, musicien, administrateur, diplomate, politique.

Mais les temps changent et les troupes de théâtre doivent laisser au grenier le chapeau pour ramasser les sous des spectateurs ; elles doivent s'adresser aux autorités régionales, nationales, doivent présenter des projets, les défendre devant des commissions. Bref, la troupe de l'homme-orchestre devient une entreprise et le marionnettiste et son savoir-faire deviennent un des éléments qui entrent en jeu dans l'énorme engrenage où flotte aujourd'hui la création artistique.

Sur un autre front, pour garantir la survie de leur théâtre, les troupes ont eu à résoudre le problème de la formation : la formation sur le tas et dans le milieu familial s'avérait désormais impossible, la désaffection des jeunes générations peu enclines à se lancer dans un métier aux débouchés économiques difficiles n'assurait plus ni la continuité de la profession, ni la transmission du savoir traditionnel.

Dans ce contexte de crise, marqué aussi par la volonté de changement, de renouveau, de résistance, l'Institut international de

la marionnette, en accord avec d'autres institutions, a joué un rôle essentiel pour aider et soutenir le projet d'intégration du théâtre de marionnettes dans la vie théâtrale et artistique contemporaine. En dépit d'une structure minimale, animé par de fortes personnalités, l'Institut est devenu, à une échelle internationale, le moteur et le soutien des initiatives se proposant de décroiser la marionnette de son ghetto, de l'ouvrir aux langages visuels et aux écritures contemporaines. La palette des domaines investis par l'Institut est très large : la formation professionnelle, l'école, l'édition, la documentation, la création d'événements, l'ouverture à un public de plus en plus large.

Dans cette perspective, la création de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette a répondu à l'attente de la profession, essayant de combler l'écart générationnel dont la marionnette commençait à souffrir.

Affronter le problème de la formation, dans n'importe quel domaine et dans n'importe quel contexte, signifie entrer dans un terroir où les programmes doivent sans cesse se confronter avec les incertitudes et les doutes

engendrés par les mutations de la sensibilité culturelle, mais aussi avec les mutations du cadre économique qui n'épargnent pas la vie culturelle.

Former un ingénieur ou un clown, un acrobate, un marionnettiste implique un projet qui répond à la redoutable question : former dans quel but, pour qui, pour quels débouchés ? Bref : une école pour quoi ? pour accumuler des techniques, des connaissances ou pour créer une « attitude » qui permettra aux élèves d'évoluer comme artistes et comme individus dans un futur dont on ne peut qu'entrevoir les grandes lignes ?

L'École a ouvert le recrutement à de jeunes artistes, dépourvus d'une formation ou d'une tradition spécifique dans le domaine de la manipulation de la marionnette ; le but recherché à travers un cursus expérimental imprégné d'une forte exigence créative visait une formation à la fois générale et spécifique, mettant en premier plan l'éclosion du talent artistique individuel et sa capacité de continuer son développement dans des contextes assez larges et pas exclusivement voués à la marionnette.

Il a fallu trouver un compromis raisonnable entre la formation générale, la formation théâtrale et la formation corporelle, entre l'apprentissage des techniques spécialisées, l'attention aux contenus, la capacité d'utiliser les matériaux, de construire un espace scénique, de créer des images visuellement complexes. La participation de personnalités artistiques significatives en tant qu'enseignants a rattaché la vie de l'école à l'apprentissage comme transmission de savoir traditionnel, mais elle a créé aussi des ponts entre l'école et la situation théâtrale actuelle. Ce contact a donné les résultats escomptés car bon nombre d'étudiants des différentes promotions ont formé leur propre compagnie ou ont trouvé leur voie dans des compagnies théâtrales aux quatre coins du monde.

Mission accomplie, donc : la marionnette vit dans le théâtre, certes. Mais les questions ne sont pas terminées pour autant : la marionnette risquerait-elle de perdre son identité ? Comme nous tous.

Écriture en marionnettes portées : atelier dirigé par Virginie Schell et Gabriel Hermand-Priquet avec les étudiants de la 13^e promotion de l'ESNAM. Charleville-Mézières : Pôle International de la Marionnette, 2023.



DES MAINS AUX CŒURS :

L'INFLUENCE INTERCULTURELLE DES ARTS DE LA MARIONNETTE

Puppetry International Magazine 

n° 54 • 2023

Par Ana Lorite



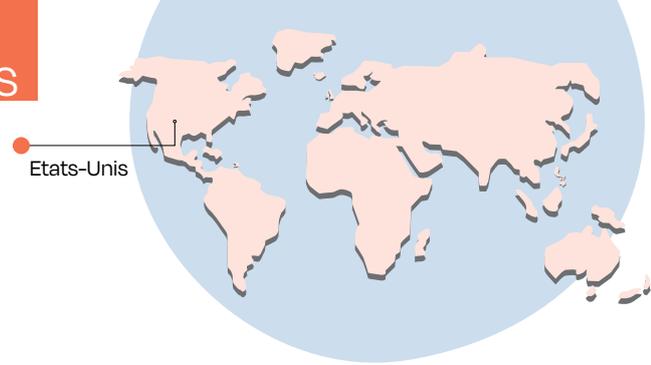
© Sergio Aguilar



© James Krogmann

Quanzhou, Chine, 2019.

Cairns, Australie, 2017.



En septembre 2017, avec mon mari et partenaire artistique, Sergio Aguilar, j'ai entrepris un voyage autour du monde avec pour objectif d'explorer les aspects motivationnels des marionnettes dans les contextes éducatifs et le pouvoir communicatif de la marionnette à travers des performances sans paroles, et ceci dans certains des endroits les plus reculés de la planète. Nous avons appelé ce projet « Marionnettes et cirque : un voyage dans les écoles du monde ». Ce qui a commencé comme un rêve de tour du monde s'est transformé en un voyage de près de trois ans, au cours duquel nous avons visité vingt et une écoles et interviewé cinquante-cinq marionnettistes et trente-cinq enseignants dans quatorze pays sur quatre continents. Finalement, ce voyage est passé d'une exploration des marionnettes à une expérience de vie qui a changé notre existence, nous poussant à quitter notre maison en Espagne pour nous installer définitivement en Nouvelle-Zélande. Tout au long de notre périple, j'ai également découvert la capacité inégalée des marionnettes à tisser des liens humains en transcendant les barrières linguistiques et en communiquant d'une manière que seul le langage visuel de la marionnette peut exprimer.

En nous immergeant dans différentes cultures, nous avons remarqué que les marionnettes avaient une manière unique de rassembler les gens. À Chiang Rai, en Thaïlande, nous nous sommes retrouvés à jouer pour un groupe d'enfants et d'adultes issus du peuple Akha – une ethnie vivant dans de petits villages en altitude dans les montagnes de Thaïlande, du Myanmar, du Laos et de la province chinoise du Yunnan – qui n'avaient jamais vu de spectacle de marionnettes auparavant. Au début, ils semblaient hésitants et réservés, ne sachant pas quoi penser de ces personnages animés si particuliers. Cependant, au fil du spectacle, leurs yeux se sont écarquillés de curiosité, et bientôt, ils étaient captivés par le monde enchanteur des marionnettes. Après la représentation, les enfants et les adultes sont venus vers nous avec de larges sourires, leur timidité ayant laissé place à une excitation nouvelle. Ils étaient impatients de toucher les marionnettes, de sentir les balles flottantes suspendues dans l'air grâce à un tour d'illusion, et de comprendre comment elles prenaient vie. Malgré la barrière linguistique, nous avons pu créer des liens avec tout le groupe à travers l'émerveillement partagé et la fascination que la marionnette avait éveillés dans leurs cœurs.

D'un autre côté, nous avons également joué dans les coulisses du célèbre spectacle Bali Agung en Indonésie, alors que plus de 150

artistes retiraient encore leur maquillage après leur performance. Nous étions naturellement très nerveux, car nous nous apprêtions à jouer notre humble petit spectacle de marionnettes et de cirque devant une communauté d'acteurs et de marionnettistes porteurs de centaines d'années de tradition et de technique. À notre grande surprise, ils sont tous restés dans la grande salle pour regarder notre performance, après ce qui avait été une journée très longue pour eux, et ils ont applaudi avec enthousiasme chaque tour de jonglerie et chaque mouvement subtil de ma marionnette. À la fin du spectacle, nous avons échangé avec eux, partagé des astuces et notre passion pour les marionnettes, tandis qu'ils nous montraient certaines de leurs marionnettes uniques issues de leur spectacle sur scène. Nous nous sommes sentis connectés d'une manière qui transcende tout langage parlé, non seulement grâce à notre passion commune pour le théâtre de marionnettes, mais aussi grâce aux connexions uniques qui se créent entre artistes partageant l'amour de leur art et entre artistes et spectateurs lors d'un spectacle de marionnettes.

Dans des villages ruraux de Bolivie et du Pérou, nous avons rencontré des anciens qui parlaient des dialectes ancestraux transmis de génération en génération. Nous ne pouvions même pas communiquer dans notre langue maternelle (l'espagnol), car ils parlaient quechua et aymara. Au début, nous craignons que nos spectacles sans paroles ne résonnent pas en eux, étant donné le contraste frappant avec leurs riches traditions de narration orale. Pourtant, à notre grande surprise, ils ont accueilli les spectacles de marionnettes à bras ouverts, y voyant une forme de narration différente mais complémentaire. Les gestes et mouvements expressifs des marionnettes sont devenus un langage mutuellement compris qui a créé un profond sentiment d'unité entre jeunes et anciens. Les anciens hochaient la tête en signe d'approbation, reconnaissant l'universalité des émotions humaines transmises par les marionnettes. Dans ces moments-là, nous avons réalisé que les marionnettes avaient le pouvoir de combler non seulement les fossés linguistiques, mais aussi ceux entre les générations, forgeant des connexions qui traversent le temps lui-même.

Dans des villes animées comme Madrid, Sydney et Wellington, pour n'en nommer que quelques-unes, nous nous sommes retrouvés à jouer au milieu des rythmes effrénés de la vie moderne. Entourés d'une foule de gens, chacun plongé dans sa routine quotidienne, nous nous demandions si la marionnette pouvait briser les barrières d'anonymat souvent engendrées par la vie urbaine. La réponse est venue d'une rencontre inattendue. Après une performance sur une place publique à Dunedin, en Nouvelle-Zélande, une jeune femme nous a approchés, les yeux humides de larmes. Elle a expliqué que, la veille, elle et sa mère avaient assisté à notre spectacle et que sa mère, atteinte d'une forme sévère d'Alzheimer, s'était réveillée le lendemain en demandant si elle pouvait retourner voir le spectacle de marionnettes de la veille. Nous avons accueilli chaleureusement sa

“ Au début, nous craignons que nos spectacles sans paroles ne résonnent pas en eux, étant donné le contraste frappant avec leurs riches traditions de narration orale. ”

- Ana Lorite

mère et remercié sa fille d'être revenue pour voir notre spectacle une seconde fois. Les marionnettes avaient touché le cœur et la mémoire de sa mère d'une manière qu'elle ne pouvait pas exprimer avec des mots. En cet instant fugace, nous avons partagé une connexion intime avec une étrangère à travers le langage silencieux des marionnettes.

Lorsque nous sommes en voyage, je garde toujours dans mon sac une petite marionnette en mousse, nommée Franky. Elle nous a sauvés de nombreuses fois grâce

à sa personnalité charmante et m'a même permis de décrocher un emploi lors d'un entretien. Une fois, alors que nous étions perdus dans une ville rurale isolée du sud-est de la Chine, Franky a réussi à établir un contact pour obtenir de l'aide avec une femme âgée qui ouvrait des coquilles dans la rue. Celle-ci nous a non seulement aidés à comprendre une carte en mandarin (une langue que ni moi ni mon partenaire ne parlons), mais elle nous a aussi invités à prendre le thé dans sa modeste maison faite de coquilles d'huîtres.

En 2019, nous avons eu la chance de développer davantage notre projet lors d'une résidence d'une semaine dans une école pour réfugiés rohingyas en Malaisie, qui s'est conclue par une représentation. Les Rohingyas constituent la plus grande population apatride au monde et ont, depuis des décennies, été victimes d'importantes violations des droits humains. Les traumatismes et les terribles circonstances que ces enfants avaient surmontés étaient indescriptibles. Nous ne parlons ni le bahasa malaisien ni le rohingya, les deux langues parlées à l'école. Cependant, au cours de cette semaine, nous avons pu communiquer avec les enfants grâce à nos marionnettes, et ils ont été motivés à apprendre l'anglais et à s'exprimer d'une manière différente. Même les enfants les plus timides ont osé s'exprimer à travers une marionnette très simple en synchronisation labiale, en disant quelques mots en anglais, et ils ont continué à utiliser leurs marionnettes pendant les pauses, ayant des conversations entre eux.

Après notre représentation finale, qui a eu lieu lors de notre dernier jour au centre, l'un des enseignants a remarqué que la classe était remplie de rires et de joie. Nous avons également ressenti la belle énergie qui avait été créée grâce à la capacité des marionnettes à apporter de la joie et de la clarté dans l'un des endroits et l'un des contextes les plus sombres.

En tant qu'enseignante, je réfléchis souvent à l'importance des relations entre les enseignants et les élèves. Ce sentiment d'appartenance et cette volonté de venir en classe et d'être curieux d'apprendre sont rares sans avoir d'abord établi une relation. J'utilise des marionnettes pour enseigner, en tant qu'outil de motivation et canal de communication, en tirant parti de leur capacité à favoriser la connexion humaine. Tout au long de ma carrière d'éducatrice, j'ai également été témoin du pouvoir de guérison des marionnettes.

En Australie, dans une classe d'enfants ayant des besoins particuliers, il y avait un enfant

autiste qui n'avait pas parlé depuis cinq ans. Lorsqu'il a placé sa main à l'intérieur de la marionnette, il a pu s'exprimer d'une manière que son enseignante n'avait jamais vue auparavant. Bouleversée aux larmes, l'enseignante m'a ensuite confié combien je l'avais inspirée à utiliser ce médium pour établir un lien avec les enfants ayant besoin d'une voie différente pour communiquer.

Lors d'une interview en 2018 avec le marionnettiste Gonzalo Guevara de Buenos Aires, en Argentine, nous avons appris l'importance du théâtre de marionnettes en tant que célébration de la démocratie. Un groupe de voisins et de professionnels du théâtre de marionnettes s'est réuni, après trente-cinq longues années de dictature, pour créer une communauté intergénérationnelle d'étudiants et de performeurs afin de promouvoir l'art des marionnettes. Aujourd'hui, El Galpón de Catalinas compte plus de cinq cents membres. Le spectacle auquel nous avons assisté ce soir-là réunissait trois générations sur scène, connectées entre elles et avec le public grâce à la performance des marionnettes.

Lors de notre visite au musée Piripiri à La Paz, en Bolivie, nous avons rencontré le marionnettiste Sergio Ríos Hennings, fondateur de la compagnie Uma Jalsu en collaboration avec Isabel del Granado et membre actif du Mouvement Culturel Bolivien. Il nous a expliqué que le musée accueillait chaque semaine des artistes marionnettistes invités ainsi que leurs propres productions de spectacles. Le théâtre de marionnettes du musée servait également de lieu de contes, où les peuples aymara et quechua se rassemblaient pour célébrer leurs racines indigènes et leurs similitudes en assistant à des spectacles de marionnettes.

Ces rencontres, parmi tant d'autres, nous ont confirmé que les marionnettes possèdent le pouvoir unique de transcender les frontières qui nous séparent en tant qu'êtres humains. Elles vont au-delà des mots prononcés et explorent le domaine des émotions brutes et des expériences partagées. Que ce soit dans les profondeurs des Andes ou au cœur d'une grande ville animée, les marionnettes tissent une toile de connexion humaine qui nous unit tous.

Lorsque nous nous sommes installés en Nouvelle-Zélande, nous avons emporté avec nous un trésor de souvenirs et d'enseignements de notre odyssée marionnettique. Ce voyage nous avait transformés, non seulement en tant qu'artistes mais aussi en tant qu'êtres humains. Nous avons réalisé que les marionnettes n'étaient pas simplement une forme d'art; elles représentaient un langage de compassion, d'empathie et de compréhension. Elles nous ont montré que les liens les plus profonds peuvent se créer sans un seul mot prononcé, que l'essence de la communication humaine ne réside pas dans le vocabulaire mais dans l'expression de l'âme. La scène pouvait être notre lieu d'expression, mais la véritable magie résidait dans ce fil invisible qui nous reliait tous en tant que communauté mondiale.

En regardant le chemin parcouru, je suis reconnaissante d'avoir eu l'opportunité d'explorer le monde à travers le prisme des marionnettes. Cela m'a appris que, peu importe notre origine ou notre langue, nous faisons tous partie d'une même tapisserie humaine, étroitement tissée ensemble. Les marionnettes m'ont rappelé que, malgré nos différences, nous sommes liés par les fils des émotions qui font de nous des humains.

Afin de célébrer les profondes connexions humaines que nous avons forgées, je continue de donner vie à mes marionnettes, sachant que leur langage silencieux comble les écarts que les mots seuls ne peuvent jamais remplir.

Alors que je poursuis mon chemin, je porte avec moi les histoires et les expériences de ceux que nous avons rencontrés et qui m'incitent à continuer à utiliser cette forme d'art puissante pour encourager l'empathie, la connexion et la compréhension dans un monde toujours plus divers et interconnecté. Les marionnettes sont pour moi le moyen de célébrer la beauté des connexions humaines, et je suis déterminée à partager leur message profond avec le monde entier, spectacle après spectacle.

Revu par Amandine Morris.

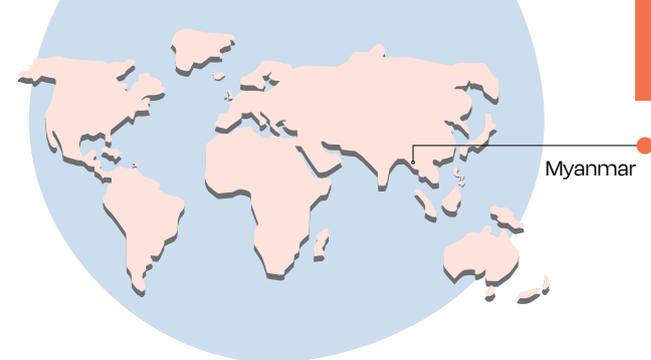


©Paqui Fernández

TIRER LES FILS DE LA TRADITION

Par Victoria Hart





Connue localement au Myanmar (Birmanie) sous le nom de Yoke thé, signifiant « petites personnes », la marionnette est censée avoir vu le jour il y a plus de 600 ans, atteignant son apogée au temps du Troisième Empire Birman (1752-1885).

Dans les temps anciens, le théâtre de marionnettes était un moyen de communiquer les événements de la capitale aux villages ruraux, éduquant les masses en histoire, littérature et religion. Depuis l'apparition du cinéma et de la télévision, et avec des traditionalistes réticents à faire évoluer cet art, il a perdu en popularité et est devenu principalement une attraction touristique, racontant les histoires des vies passées du Bouddha, connues sous le nom de *Jataka Tales*.

U Htwe a créé son propre théâtre de marionnettes, la troupe Htwe Oo Myanmar, dans un effort pour raviver cet art. Il avait pour vision de raviver l'intérêt du public en ramenant l'art à ses origines, afin d'éduquer et d'inspirer l'imagination à travers des pièces de théâtre actuelles.

Presque épargnée par le rythme effréné des temps modernes, le Myanmar a su mêler tradition et modernité, avec des charrettes tirées par des chevaux partageant les routes aux côtés de voitures, vélos et motos ; les chaînes de restauration rapide à peine visibles dans les rues, tandis que les méthodes traditionnelles de production de nourriture et d'articles ménagers demeuraient très présentes dans la vie quotidienne. De même, les habitants du Myanmar étaient paisibles, accueillants, chaleureux et amicaux, désireux de partager leur culture et leur mode de vie, où la présence du bouddhisme restait forte avec de fréquentes visites aux temples, le plus grand de Yangon étant le Temple d'Or, ainsi que leur vénération de la leader politique Aung San Suu Kyi.

Les marionnettes du Myanmar sont très détaillées, et le marionnettiste doit posséder des compétences particulières, chaque marionnette étant maîtrisée par un seul marionnettiste utilisant jusqu'à 16 fils. Une visite pour rencontrer le célèbre marionnettiste Saya Chan du théâtre de marionnettes Nyein Chan Shwe Pyi nous a donné l'opportunité de voir sa vaste collection de marionnettes, où les spectacles traditionnels de marionnettes comptent 28 personnages principaux, représentant des dieux, des nobles, des animaux, etc., chaque personnage se distinguant par des mouvements de danse particuliers qui lui sont uniques. Cette collection est désormais sous la garde de U Htwe et de sa troupe de marionnettes. Les marionnettes sont sculptées dans du bois de teck et composées de 17 à 19 pièces.

Les récits sont généralement inspirés des anciennes histoires, légendes et récits communautaires transmis de génération en génération. Ils reflétaient souvent les actualités, représentant les modes de vie et préoccupations du peuple. Dans les temps anciens de la Birmanie, les marionnettistes étaient invités par le roi à jouer des spectacles comme moyen indirect d'avertir la cour et les membres de la famille royale de leurs mauvaises conduites, à travers une histoire illustrant une situation similaire.

Cependant, au cours des dernières décennies, la marionnette du Myanmar a presque disparu en raison des diverses formes modernes de divertissement, du manque de soutien et du peu d'artistes qualifiés restants. De nos jours, des artistes professionnels, comme ceux qui se produisent avec U Htwe, tentent de raviver cet impressionnant patrimoine culturel pour offrir aux explorateurs étrangers et aux nouvelles générations un aperçu de la culture birmane à travers leurs performances.

Après que la troupe ait participé au Festival Mondial de Théâtre de Marionnettes en 2011 à Charleville-Mézières, l'équipe Htwe Oo Myanmar a rejoint un atelier de marionnettes de trois semaines intitulé HOME en Thaïlande, au Cambodge et au Myanmar, organisé par l'Alliance Française et le Centre Culturel Allemand. Des marionnettistes venus d'Allemagne, de France, de

©Andrew Hart



Peinture de marionnette.



©Andrew Hart

Marionnettes à fils du Myanmar.

Thaïlande, du Cambodge et du Myanmar ont participé à des échanges et des performances collaboratives, passant une semaine à Chiang Mai, une semaine à Phnom Penh et une semaine à Yangon.

Malheureusement, l'un de leurs maîtres marionnettistes est décédé subitement après une performance en 2013, et le plus âgé d'entre eux n'est désormais plus en mesure de se produire. Par conséquent, la fille et le fils de U Htwe sont désormais impliqués dans le développement de leurs compétences en marionnette, en raison du manque de marionnettistes. Ils ont participé à de nombreux festivals de marionnettes à travers le monde et ont remporté des prix, tels que le Prix d'Or pour la marionnette individuelle décerné à sa fille et à son fils, et le Prix d'Argent pour la troupe lors du Festival de Marionnettes à Hanoi, au Vietnam. Ils sont également apparus dans le film thaïlandais *From Bangkok to Mandalay* et le film birman *Mudras Calling*.

Ils organisent des spectacles de marionnettes non seulement chez eux, mais également des conférences et des démonstrations dans les écoles, collèges et universités.

U Htwe est le premier de son genre prêt à effectuer les changements nécessaires pour maintenir l'art vivant en intégrant des thèmes modernes et des technologies contemporaines. Il rêve de raviver cet art ancestral et d'organiser des ateliers pour créer de nouvelles pièces de théâtre actuelles, afin de promouvoir l'éducation communautaire et les échanges culturels.

En 2011, Victoria Hart a produit un court documentaire, *Master of Puppets* abordant les défis auxquels U Htwe est confronté. Le film offre un aperçu de la culture du Myanmar et du théâtre traditionnel de marionnettes du Myanmar, en présentant certains grands maîtres ainsi que les compétences d'un constructeur de marionnettes, avec des commentaires de Ma Thanegi, auteure de *Myanmar Marionettes* (mars 2008) et ancienne assistante de la femme d'Etat Aung San Suu Kyi. Regardez *Master of Puppets* aujourd'hui :

www.hartinmedia.com/work/documentaries

DE LA CRISE À LA CRÉATION

L'ÉMERGENCE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES MODERNE DANS LE JAPON DU DÉBUT DU 20^E SIÈCLE

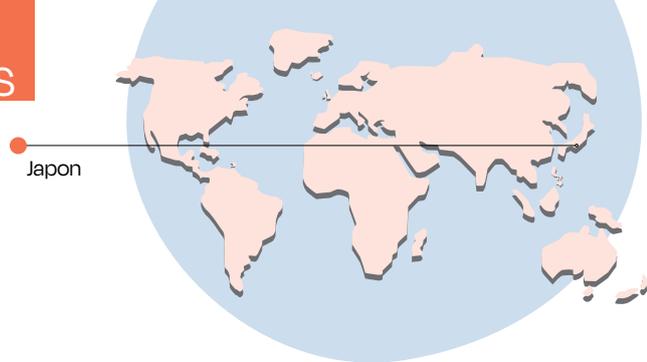
Par Yoko Yamaguchi

Sur la page de la revue *Kokusai Shashin Jōhō* (La Graphique Internationale) (numéro du Nouvel An 1923) : à gauche, le Teatro dei Piccoli à la Scala de Londres ; à droite, haut et bas, spectacle de marionnettes joué par Seio Tooyanma.



上図は、ロンドンのスカラ座で演出して大評判のイタリヤ人形芝居「アト・ロ・アイ・ロ・コ・キ」座でその巧術を賞讃して客を驚かしたものである。右図上と下は、人形藝術を新しく普及せようとする目的から、館山精夫氏とその愛好の人々が、演じた人形芝居で、人形と衣裳し舞臺人等がつくつたもので、寫眞は第一回の公演「メーテルリンクの『アト・ロ・コ・キ』」である。未だ社會的の勢力は認められていないが、面白い試みとして前途が期待される。

Above: The Teatro dei Piccoli at the Scala, London, the marionette



La mise en scène marionnettique de *Aglavaine et Sélysette*, présentée à Tokyo en 1923 et largement considérée comme le point de départ du théâtre de marionnettes moderne au Japon, fut mise en vedette dans une revue illustrée sous le titre « Le nouveau théâtre de marionnettes ». Qu'avait-il de « nouveau » ? L'un des aspects est qu'il s'agit de la première pièce de marionnettes japonaise à imiter le théâtre de marionnettes occidental. La pièce présentait un scénario occidental, des marionnettes et des décors inspirés du théâtre de marionnettes occidental, et des marionnettistes habillés à l'occidentale. Elle s'éloignait ainsi du théâtre de marionnettes japonais traditionnel, comme le Bunraku ou les spectacles de marionnettes d'Edo qui étaient montés à l'époque. Cependant, il semble y avoir un autre aspect « nouveau » : l'enthousiasme de ces jeunes gens pour le théâtre de marionnettes occidental et la reconnaissance sincère par leur entourage qu'il s'agissait d'une nouvelle forme d'art. Lorsque la troupe de marionnettes britannique D'Arc visite le Japon en 1894 et se produit au parc d'attractions Hanayashiki, son numéro est davantage perçu comme une acrobatie que comme une représentation théâtrale et il était considéré simplement comme un spectacle. En revanche, en 1923, le magazine photo fait l'éloge d' *Aglavaine et Sélysette* en tant qu'« art de la marionnette » avec de « grandes perspectives », bien qu'il s'agisse d'un groupe d'adolescents et de jeunes adultes sans expérience préalable du théâtre de marionnettes, qui ont créé et joué pour la première fois un spectacle de marionnettes de style occidental, similaire au spectacle de D'Arc. Cette perspective du théâtre de marionnettes occidental comme quelque chose de culturel, de sophistiqué et une forme d'« art » a commencé à prendre forme au Japon pour la première fois dans les années 1910. Dans cet article, je vais explorer le contexte du théâtre de marionnettes japonais moderne qui est né en 1923 en retraçant le discours sur le théâtre de marionnettes occidental que l'on peut trouver dans les articles de magazines nationaux du début du 20^e siècle.

LES ANNÉES 1900 : LE DÉCLIN PROGRESSIF ET LA QUASI-DISPARITION DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES

Depuis l'arrivée de la troupe D'Arc, il n'existe aucune trace de théâtre de marionnettes européen se produisant au Japon jusqu'aux années 1920, lorsque le théâtre de marionnettes de style occidental est apparu au Japon. Toutefois, à cette époque, des informations sur les théâtres de marionnettes occidentaux ont été transmises par fragments dans les récits de voyage d'étudiants japonais à l'étranger et dans les études de spécialistes des littératures allemande, anglaise et française. L'examen de *Kabuki*, l'un des principaux magazines de théâtre de l'époque, révèle qu'au cours des années 1900, neuf numéros au total contenaient des articles sur les théâtres de marionnettes occidentaux. Il s'agit notamment de l'article « Le théâtre de marionnettes en Europe » dans le numéro de janvier 1905 et d'une série intitulée « Brève histoire du théâtre de marionnettes occidental » du numéro de novembre 1907 au numéro de mars 1909. Le premier est un article anonyme et le second a été écrit par Hakko Yoshida (1881-1961), un spécialiste de la littérature allemande connu pour avoir introduit Wagner au Japon.

La prolifération d'articles sur le théâtre de marionnettes occidental au cours de cette période peut être attribuée au déclin du théâtre de marionnettes japonais traditionnel. Alors que le théâtre Bunraku-za connaît une baisse significative de sa fréquentation, le théâtre de marionnettes est de plus en plus perçu comme incongru avec les valeurs d'une société qui s'occidentalise et se modernise rapidement. Par exemple, une critique théâtrale parue dans le numéro d'octobre 1909 d'Engei-Gaho reflète ce sentiment : « Dans un monde qui progresse rapidement... le théâtre de marionnettes semble vraiment démodé ». Le critique ajoute : « il est assez curieux qu'en 1909, au cœur du monde du divertissement de la capitale impériale, le théâtre de marionnettes continue d'être présent ».

À une époque où le théâtre de marionnettes était rejeté du Japon moderne comme quelque chose de dépassé, les contributeurs au *Kabuki* mentionnés ci-dessus ont cherché à stopper cette tendance en se référant au théâtre de marionnettes occidental. Dans l'article « Puppert Theater in Europe », l'auteur anonyme affirme que « le théâtre de marionnettes a ses propres caractéristiques » : « Le théâtre de marionnettes a son propre charme et ne doit pas être abandonné... Je plaide pour la préservation du théâtre de marionnettes ». De même, Hakko Yoshida a déploré : « Il est regrettable que le théâtre de marionnettes, qui a une longue histoire à la fois en Orient et en Occident, décline progressivement et soit proche de l'extinction ». Ces affirmations ont également ouvert une perspective de comparaison entre les théâtres de marionnettes orientaux et occidentaux.

Cependant, il est faux de décrire le théâtre de marionnettes occidental comme étant « en déclin et proche de l'extinction » dans ce contexte. À cette époque, des théoriciens du théâtre influents tels que Gordon Craig et Bernard Shaw discutaient du théâtre de marionnettes, des dramaturges comme Maeterlinck et Schnitzler écrivaient des scénarios de théâtre de marionnettes, et des artistes et sculpteurs ayant reçu une formation académique - dont beaucoup provenaient d'institutions telles que l'Académie de Munich - créaient des œuvres d'art sur marionnettes, ce qui indique que les partisans du théâtre de marionnettes devenaient de plus en plus élitistes. Dans les années 1910, les nouvelles tendances du théâtre de marionnettes européen commencent à être connues au Japon, ce qui suscite un intérêt croissant pour le théâtre de marionnettes occidental.

VERS 1910 : KAORU OSANAI ET LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES OCCIDENTAL

En 1910, Kaoru Osanai (1881-1928), qui deviendra bientôt une figure de proue du mouvement Shingeki (nouveau théâtre), présente dans la revue *Shin Shichō* une pièce

de théâtre de marionnettes basée sur un scénario d'Arthur Schnitzler. Schnitzler avait publié en 1906 une trilogie intitulée *Marionetten* (Marionnettes) et Mori Ōgai (1862-1922), figure majeure de la littérature japonaise de son époque, avait traduit en 1908 l'une de ses pièces, *Der tapfere Cassian* (Cassien le Brave), en japonais pour la revue *Kabuki*. Osanai a commenté ce texte traduit en notant que la pièce avait été spécifiquement écrite pour être jouée avec des marionnettes. Il a également inclus des photographies de la production de *Der tapfere Cassian* par le Munich Artists' Puppet Theater. Grâce à la présentation de Mori Ōgai, Schnitzler avait déjà suscité l'intérêt du monde théâtral japonais. Cependant, en réintroduisant Schnitzler spécifiquement en tant qu'auteur de pièces de marionnettes, Osanai a joué un rôle crucial en encourageant de jeunes personnalités culturelles à prendre le sujet du théâtre de marionnettes au sérieux et à le poursuivre. Le poète Kōnosuke Hinatsu (1890-1971) a d'ailleurs réfléchi plus tard à cet impact.

L'exemple du théâtre moderne européen présenté par Mori Ōgai dans *Ichimaku Mono* (pièces en un acte) a servi de base au développement du théâtre moderne japonais. Bien que des pièces comme *Der tapfere Cassian* [...] aient été conçues à l'origine pour des marionnettes plutôt que pour des acteurs humains, leur influence ne s'est pas pleinement concrétisée dans le théâtre japonais, ce qui est regrettable. Parmi ceux qui partageaient les mêmes intérêts, l'importation du théâtre de marionnettes occidental suscitait un vif enthousiasme.

Comme le décrit Hinatsu, le fait qu'un « modèle de théâtre européen moderne » tel que *Der tapfere Cassian* soit joué avec des marionnettes plutôt qu'avec des acteurs humains a probablement surpris les personnalités culturelles contemporaines. Le désir d'importer le théâtre de marionnettes occidental ne s'est pas limité au cercle de Hinatsu, mais s'est étendu au-delà, conduisant finalement à la naissance du théâtre de marionnettes moderne en 1923.

LES ANNÉES 1910 : L'EXPANSION DES CONNAISSANCES ET LA RÉÉVALUATION DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES JAPONAIS TRADITIONNEL

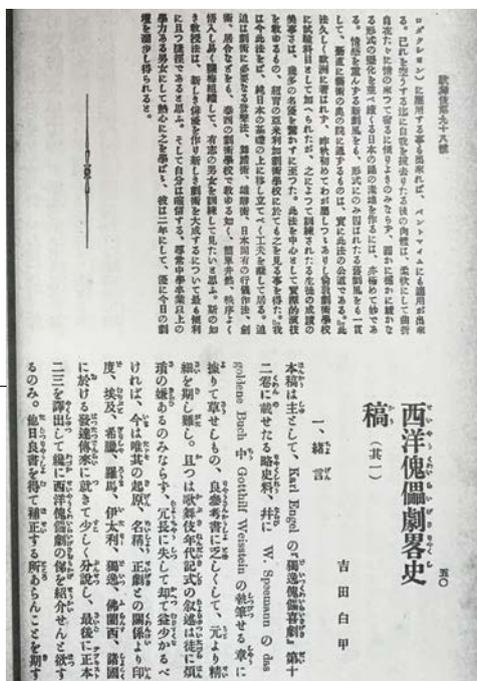
À l'époque de Taisho, les articles sur les théâtres de marionnettes occidentaux se multiplient. En 1913, des articles détaillés sur le Munich Artists' Puppet Theater ont été publiés dans les magazines *Shibai* et *Waseda Bungaku*. L'article de *Shibai* est rédigé par le chercheur en théâtre Tamizo Shimamura (1888-1970) et comprend des photographies de scène de la troupe. L'article du *Waseda Bungaku* a été rédigé par Toyokichi Hata (1892-1956), qui devint plus tard président du Takarazuka Theater et de l'Imperial Theater. Hata fait l'éloge de la mise en scène du théâtre, notant que « la mise en scène a été habilement réalisée, incorporant et mélangeant tous les éléments possibles de l'esthétique du théâtre de marionnettes ».

Yoshikuni Ozawa (1887-1978), chercheur en théâtre, a écrit plus de dix articles sur le théâtre de marionnettes occidental rien que dans les années 1910. En 1913, il publie *Théorie du théâtre de marionnettes d'Anatole France* et *Théorie du théâtre de marionnettes d'Arthur William Symons* dans *Mita Bungaku*, traduisant et présentant leurs points de vue sur le théâtre de marionnettes. L'année suivante, dans un article publié en série dans *Engei Gaho*, il s'est penché sur la réévaluation des pièces de théâtre de marionnettes de Bernard Shaw. La présentation des théories sur le théâtre de marionnettes de personnalités influentes telles que Shaw, Symons et France, qui exerçaient à l'époque une grande influence sur les jeunes chercheurs littéraires japonais, a probablement permis à ces derniers de prendre conscience de l'importance du théâtre de marionnettes occidental.

En outre, à partir de 1917 (Taisho 6), Shoyo Tsubouchi a commencé à comparer les théâtres de marionnettes orientaux et occidentaux, prônant la supériorité du théâtre de marionnettes japonais. Il affirme que même les marionnettes dont Goethe, George Sand et Maeterlinck ont fait l'éloge sont « simples » et « puérides » en termes de manipulation, comparées aux marionnettes à trois personnages du Bunraku. Après l'afflux d'informations sur le théâtre de marionnettes occidental au cours des années 1900 et 1910, cette comparaison a révélé que le théâtre de marionnettes japonais n'était pas quelque chose à rejeter, comme on l'avait laissé entendre auparavant, mais plutôt quelque chose dont il fallait être fier.

Ce qui précède est un aperçu du prélude à la naissance du « nouveau théâtre de marionnettes » en 1923. Ce que je souhaitais souligner dans cet article, c'est l'existence de passionnés qui ont régulièrement introduit le théâtre de marionnettes occidental et qui ont continué à défendre la valeur des pièces de marionnettes. Le mérite de la fondation du théâtre de marionnettes moderne doit être attribué non seulement aux marionnettistes, mais aussi à ces enthousiastes connus et inconnus. À une époque où la distinction entre l'Est et l'Ouest n'est plus aussi nette qu'auparavant, il est possible qu'un tout nouveau type de « théâtre de marionnettes » émerge du Japon. En tant que passionnée, j'attends ce jour avec impatience.

« Une brève histoire du théâtre de marionnettes occidental » du numéro de novembre 1907 au numéro de mars 1909, pp. 50-51 de *Kabuki* (numéro de novembre 1907), publié par Kabuki Hakkōs.



ELI ET LE GOLEM



Puppet Notebook - n° 32 - 2024

Par Russell Dean

Directeur artistique de Strangeface

et Mia Gordon

Dramaturge et responsable de cours au Collège des arts de Hereford

Lorsque Russell Dean a proposé à la compagnie théâtrale Good Chance de soutenir *The Walk*, son directeur, Amir Nizar Zuabi, a suggéré une « intervention » sous la forme d'une interaction de quinze minutes entre une marionnette de la Strangeface Theatre Company et la petite Amal, qui mesure 3,5m de haut. L'intervention aurait lieu sur la place du marché de Douvres pendant la procession de la petite Amal vers le château de Douvres, accompagnée du spectacle d'un défilé de lanternes. Dean avait d'abord pensé à créer une marionnette d'une taille similaire à celle de la petite Amal, représentant peut-être un bénévole de l'une des myriades d'organisations d'aide aux réfugiés. Mais finalement, Strangeface a opté pour quelque chose d'un peu plus inattendu.

L'intervention devait être celle d'un réfugié juif attendant l'arrivée de sa fille dans un kindertransport en 1939 à la gare de Liverpool Street, et la marionnette de style bunraku de Strangeface devait mesurer à peine 0,75 m de haut. Née dans un chariot de valises, l'histoire d'Eli Edelman a d'abord été inspirée par celle de Lord Alf Dubs, éminent défenseur des enfants réfugiés, dont le père a fui Prague et a retrouvé son fils à la gare de Liverpool Street. Bien qu'il s'agisse du point de départ, l'histoire d'Eli a intégré des aspects de nombreux autres témoignages de réfugiés juifs fournis par Mia Gordon qui a écrit le « script » initial qui a finalement été distillé dans le cadre d'un processus de collaboration par toutes les personnes impliquées dans une pièce de théâtre de marionnettes en un acte (jouée à Trinity, à Tunbridge Wells, et à JW3 à Londres).

L'intervention (et la pièce finale) commençait lorsque Eli confondait la petite Amal avec sa propre fille dans la foule sur le quai de la gare. Cette juxtaposition de tailles a permis d'ouvrir une porte à l'imagination et d'envisager d'autres contrastes et points communs.

L'intention de Strangeface était de souligner l'universalité du sort des réfugiés - la perte du foyer, la désintégration de la famille et la dislocation de la culture. Le fait qu'un père juif s'adresse à une enfant musulmane permet de mettre l'accent sur les facteurs communs à toutes les époques et à toutes les confessions. Bien que la Seconde Guerre mondiale ne soit qu'à peine dans les mémoires, elle continue d'exercer une forte influence sur la psyché britannique. Toutefois, comme l'illustre la rhétorique politique, le mythe et la réalité s'opposent souvent. En donnant vie à un réfugié

juif, Strangeface a pu examiner les fables qui sont apparues sur le traitement des réfugiés par les Britanniques en les confrontant à des témoignages réels. Il était important de rappeler les nombreux actes de gentillesse dont ont fait preuve les arrivants (et qui sont souvent oubliés), la volonté de la ville de Sandwich de protéger les quelque 4000 réfugiés juifs hébergés au camp de Kitchener, ainsi que le traumatisme extrême et les effets sur la santé mentale (fatals pour certains) qui accompagnent le fait de fuir pour sauver sa vie. Il était également nécessaire d'examiner la voix disproportionnée (par rapport au nombre de réfugiés) de la British Union of Fascist (Union britannique des fascistes), ainsi que de faire allusion à des parallèles contemporains, comme l'indiquait un tweet postérieur à l'intervention de Douvres : « La marche d'Amal et les événements de Folkestone et de Douvres ont été formidables, mais la rencontre d'Amal avec Eli a été si puissante. Le personnage d'Eli, les personnes qui le manipulent et l'excellente narration ont tous été brillants. Une histoire qui résonne et qui est puissante pour la Grande-Bretagne d'aujourd'hui ».

Pourquoi les marionnettes seraient-elles un outil efficace pour faire face à la crise des réfugiés ? Selon M. Dean, les spectateurs apprécient une marionnette par différents moyens cognitifs. En fin de compte, ils sont plus complices de l'illusion de la vie d'une marionnette en faisant appel à leur imagination, ce qui crée une empathie plus immédiate et plus nécessaire. De plus, cette illusion de vie qui est fragile se prête à la thématique du réfugié. La conversation qui suit explore les théories de Dean sur la façon dont la marionnette peut activer l'imagination du public et mobiliser son empathie.

Mia Gordon : J'ai toujours été intriguée par ce qui vous a poussé à vous lancer dans l'art de la marionnette. Y a-t-il eu un moment particulier ?

Russell Dean : Je concevais et fabriquais des masques pour *Bitter Fruit*, un spectacle du Trestle Theatre avec le City of Birmingham Contemporary Music Group. On m'a lancé dans le grand bain en me demandant de fabriquer également des marionnettes. J'ai commencé à réaliser qu'au lieu d'être à la périphérie du théâtre, les marionnettes (et les masques) peuvent être au centre même, parce qu'elles révèlent comment nous fonctionnons en tant qu'êtres humains. Pour donner vie à une

marionnette, le public travaille sur le plan cognitif d'une manière très différente de celle qui consiste à regarder un acteur en chair et en os. Nous collaborons avec les marionnettistes pour donner vie à ce qui est manifestement un objet mort. En tant que spectateurs, nous avons cette incroyable envie de croire que la marionnette est « réelle » et d'entrer dans son histoire. Ayant lu Leon Festinger, je m'intéressais à la dissonance cognitive, ce sentiment désagréable qui naît du choc de perceptions incongrues. Cependant, je voulais générer une dissonance « agréable » en exploitant l'idée que le spectateur sait que la marionnette est un mensonge, un objet inanimé, et qu'il veut pourtant lui donner vie. C'est le point de départ du spectacle en 2018 de Strangeface, *The Hit*. Je voulais explorer les deux processus décisionnels de notre cerveau : le néocortex, siège de la prise de décision rationnelle, qui nous permet de déchiffrer, dans le cas de *The Hit*, qu'une marionnette bunraku est une construction déplacée par trois personnes ; et notre cerveau de survie ou cerveau reptilien (alimenté par l'adrénaline et étroitement lié à notre amygdale), qui juge si quelque chose est une menace et réagit dans l'instant. La marionnette détourne ce processus en donnant au public des indices montrant que la marionnette est vivante, par exemple la respiration, l'équilibre, le mouvement. Lorsque vous voyez une marionnette pour la première fois, votre cerveau reptilien s'active et vous réagissez par la lutte ou la fuite, face à ce que vous percevez d'abord comme une créature vivante et donc comme une menace potentielle. Votre cerveau reptilien réagit rapidement : dois-je fuir la marionnette, la frapper ou la manger ? Puis votre cerveau rationnel vous rattrape et vous vous rendez compte que vous êtes en sécurité. Cela m'a intéressé parce que ce processus a des liens avec toutes sortes d'autres choses. Si vous regardez la publicité, les discours politiques et les extraits sonores, par exemple, ils vous vendent durement un récit en faisant appel à votre cerveau reptilien en jouant sur vos émotions les plus fortes, telles que la peur et la colère, plutôt que de vous vendre des faits secs, et c'est ironiquement ainsi que fonctionne la marionnette : elle vend un récit plus fort que le fait de regarder trois personnes manipuler un objet. Nous aimons regarder des marionnettes parce que nous faisons l'expérience de ce qui se passe devant nous en oscillant entre nos deux cerveaux : notre appréhension rationnelle de ce qui se passe réellement et notre réponse émotionnelle. En tant qu'êtres humains, nous

aimons beaucoup que nos processus cognitifs nous soient révélés. Notre prochaine étape en tant qu'espèce consistera à prendre conscience de nos propres capacités cognitives, afin de ne pas être aussi influencés lorsque notre cerveau reptilien est détourné par d'autres.

MG : C'est une observation très intéressante : les messages délibérément simplistes des médias sociaux tendent à conditionner les gens à ne s'engager dans le monde qu'à travers leur cerveau reptilien - et on peut voir ces interactions en ligne se transformer en communications et échanges en face à face. On pourrait dire qu'on nous conditionne à vivre dans notre cerveau reptilien.

RD : Exactement - il y a eu un livre de Nir Eyal intitulé *Hooked: How to Build Habit Forming Products* qui admet que nous vivons dans un monde qui rend les gens dépendants et crée des consommateurs passifs. La marionnette peut perturber ce conditionnement en activant l'imagination, la pensée critique et l'empathie. Par exemple, le rôle des spectateurs dans *War Horse* était de co-crée les marionnettes en faisant appel à leur imagination pour combler les lacunes et permettre aux marionnettes de vivre. Les chevaux ne « vivaient » que dans l'imagination du public.

MG : Il y a aussi quelque chose d'intéressant dans le fait de voir des choses banales présentées de manière innovante. Il y a un moment où le familier semble étrange qui, loin d'être aliénant, est émotionnellement engageant. Ainsi, en regardant *War Horse*, c'est l'ingéniosité des marionnettes et l'art des marionnettistes qui ont activé ma curiosité et ma croyance émotionnelle dans la fiction. Comme vous le dites, l'oscillation entre les deux cerveaux fait des étincelles l'un contre l'autre.

RD : Oui, et on ne peut pas travailler les deux en même temps ; c'est comme un balancier. Mais votre remarque sur l'étrangeté est intéressante parce que lorsque vous êtes confronté à la marionnette et que votre cerveau reptilien entre en action, c'est une réaction très similaire à la façon dont nous décidons si une nouvelle personne fait partie de notre « tribu ». Il existe un lien cognitif très net entre la manière dont nous percevons l'altérité des immigrants ou des demandeurs d'asile et les marionnettes.

MG : En ce qui concerne la performance, pensez-vous qu'une partie de notre volonté d'empathie avec une marionnette est due au fait que lorsque nous regardons un acteur en direct, nous nous engageons avec le personnage à travers l'ego de l'acteur, alors que la marionnette est une toile vierge rendue vivante par les processus de collaboration des marionnettistes et, bien sûr, du public ?

Je me souviens de la préférence d'Alfred Jarry pour les marionnettes, qui permettent à l'auteur d'entrer directement en contact avec le spectateur sans passer par le filtre d'un interprète.

RD : Le public se livre davantage aux marionnettes qu'aux acteurs humains. Dans la production de *StrangeFace de A Christmas Carol* notre marionnette Tiny Tim a suscité plus d'émotion que les acteurs qui étaient sur scène avec elle. Une marionnette ne porte pas de bagage, contrairement à l'acteur. Pour s'engager avec un interprète humain, nous devons faire abstraction de ses rôles précédents et de nos spéculations sur sa vie en dehors de la scène. En outre, nous nous asseyons et nous disons : « Allez, amusez-moi ». Mais avec les marionnettes, la relation est complètement différente parce que nous projetons beaucoup de choses sur elles grâce à notre imagination et à la capacité de codage prédictif de notre cerveau : lorsque nous rencontrons quelque chose de nouveau (comme une marionnette), notre cerveau passe de 24 images par seconde à 100 images par seconde pour traiter et mémoriser de multiples plans et possibilités. Lorsque le cerveau ralentit, il commence à projeter les images stockées sur la marionnette, comblant ainsi les lacunes, et loin de s'asseoir, le public se penche vers l'avant pour s'engager. J'aime vraiment donner au public ce qu'il a naturellement - l'imagination - parce que dans notre société actuelle, l'imagination est découragée ; si vous n'avez pas d'imagination, cela signifie que vous devez acheter quelque chose pour la compenser, que ce soit un objet matériel ou une narration. Il y a toutes sortes de façons pour la marionnette d'activer l'imagination.

MG : Comme la façon dont la marionnette habite l'espace et le temps ?

RD : Oui. Lorsque la marionnette est introduite sur scène, elle a les pieds sur terre, ce qui donne un sentiment d'enracinement dans le monde, mais on peut ensuite introduire des points fixes invisibles, c'est-à-dire que la marionnette s'envole soudain et commence à marcher dans l'espace. Le spectateur a alors le choix : soit il détruit l'illusion, car marcher dans les airs est une proposition ridicule, soit il laisse son imagination s'envoler et commence à créer un décor invisible autour de la marionnette - et c'est cela, pour moi, la magie. En stimulant son imagination, vous pouvez faire voyager le public dans le temps et l'espace différemment. Le temps devient beaucoup plus lâche - il peut être accéléré, ralenti ou vous pouvez créer des sauts. L'utilisation du son renforce également les changements dans l'espace et le temps. Dans notre culture essentiellement visuelle, nous censurons constamment un flux d'images, alors que le son atteint directement notre cerveau

reptilien, sans aucun filtre. Le son est beaucoup plus évocateur que l'image et, une fois encore, il active notre imagination et nos émotions.

MG : C'est pourquoi vous m'avez demandé de raconter des histoires au présent.

RD : Oui, le public ne peut ressentir de l'empathie pour une marionnette que s'il s'incarne lui-même dans cette marionnette par des micro-mouvements. Les neurones miroirs, qui sont liés à nos processus empathiques, nous poussent à refléter physiquement la marionnette par des mouvements presque imperceptibles. C'est ce que nous faisons dans la vie de tous les jours, notamment dans nos expressions faciales. Si une marionnette est bien manipulée et soutenue, le public l'incarnera. L'un des moyens d'encourager cela est de faire en sorte que le public reste dans le présent. Nous reproduisons les mouvements de la marionnette dans leur présent. Cela nous permet de percevoir immédiatement ce qu'ils vivent.

MG : Existe-t-il d'autres techniques essentielles pour susciter l'empathie et l'imagination du public ?

RD : Oui, ce que dit la marionnette doit toujours être soutenu par le mouvement. Dans *The Hit*, il y avait de très beaux décors physiques où Mikey, le tueur à gages, était sur un trampoline ou conduisait une voiture. Mais dans *Eli*, le dialogue et le mouvement étaient mieux intégrés, et le résultat était plus cohérent. Nous essayons de créer notre prochain spectacle (titre provisoire *Palaeomythic*) sans aucun mot, donc d'une certaine manière *Eli* a été un tremplin. Nous explorons à nouveau la dissonance cognitive et l'état d'un réfugié. C'est l'histoire d'un chasseur-cueilleur à l'aube de la dernière ère glaciaire qui est pris dans la glace et se réveille au 21^e siècle d'Elon Musk. En tant qu'humains, nous n'avons évolué que pour être là où nous étions il y a 10 000 ans, mais la société moderne a complètement mélangé tous nos mécanismes heuristiques et nos pulsions, de sorte qu'il y a cet équilibre constant entre vouloir être l'homme des cavernes et essayer de vivre dans la société d'aujourd'hui, et, bien sûr, l'homme des cavernes lui-même est un réfugié. Les thèmes du déplacement et de la lutte pour la relocalisation psychologique et physique sont intemporels. Tous les développements de mes idées dramaturgiques visent à provoquer l'empathie du public et à activer son imagination. Nous avons plus que jamais besoin de notre imagination et de notre empathie. Si vous prenez la situation actuelle avec la crise des réfugiés, nous sommes en fait dans une bataille pour montrer que nous avons besoin de plus d'empathie et d'imagination pour créer des solutions qui sont meilleures que les réponses qui sont actuellement proposées.

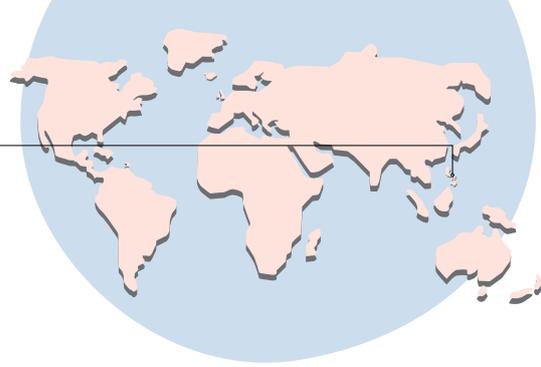
LA MARIIONNETTE CONTEMPORAINE AUX PHILIPPINES

Par Amihan Bonifacio-Ramolet



©PuppetTheaterManila collection

La marionnette
du carabao est
présentée dans le
spectacle itinérant
Where Now Carabao?



L'art contemporain de la marionnette aux Philippines est le résultat d'une fusion entre les techniques traditionnelles et modernes de la marionnette et la narration, et aborde un large éventail de questions sociales, politiques et culturelles. Cet article explore le développement de la marionnette contemporaine et les contributions des artistes de la marionnette aux Philippines. Il souligne également la diversité, l'innovation et la pertinence de la marionnette dans la société philippine d'aujourd'hui.

CONTEXTE HISTORIQUE

À la fin du XIX^e siècle, des spectacles d'ombres chinoises étaient présentés dans de petites charrettes appelées carrillo. Le poète et héros philippin Jose Rizal aurait joué dans un carrillo l'histoire *Le Singe et la tortue*.

À Angono, « Rizal, les gigantes », ou marionnettes géantes, mènent la procession lors du festival des gigantes, également connu sous le nom de fête de San Clemente, qui est célébrée chaque 23 novembre. San Clemente est le saint patron des pêcheurs. En tête de la procession se trouvent trois gigantes - le père, la mère et l'enfant - dont le corps est fait de bambou et la tête de papier mâché. Les costumes sont brillants et colorés, et les mains sont toujours portées à la taille. Chaque gigante est contrôlé par une personne qui se trouve à l'intérieur du corps de l'gigante.

À la fin des années 1930, l'acteur-réalisateur Manuel Conde a introduit la ventriloquie grâce à sa marionnette Kiko. Il a transmis Kiko à son fils, Jun Urbano, qui est devenu ventriloque, acteur et réalisateur.

L'introduction de *Sesame Street* de Jim Henson à la télévision philippine dans les années 1970 a stimulé l'intérêt pour les marionnettes. Les groupes inspirés par les muppets étaient le Alsa Balutan Puppet Group Inc. (fondé par Tessie Ordoña en 1976) et le National Media Production Center (dirigé par Lolit Aquino en 1978) qui est devenu plus tard le Black Theater of Manila et qui est maintenant connu sous le nom de PIA (Philippine Information Agency) Puppet Theater (Théâtre de marionnettes de l'Agence philippine d'information).

Sesame Street est devenue une émission populaire pour les enfants philippins. En 1983,

Sésame! a été diffusée. Elle suit le format de *Sesame Street* mais utilise l'anglais et le philippin et met en scène deux personnages de type muppet, Pong Pagong (Pong la tortue) et Kiko Matsing (Kiko le singe). Les personnages du singe et de la tortue sont tirés de la fable populaire philippine *Le Singe et la tortue*. En 1985, *Sésame!* a été remplacé par *Batibot* une émission entièrement en philippin qui mettait en scène les histoires et la culture philippines. Pong Pagong et Kiko Matsing ont continué à apparaître dans *Batibot* avec l'autorisation du Children's Television Workshop.

MARIONNETTES CONTEMPORAINES : UNE FUSION DE TECHNIQUES TRADITIONNELLES ET MODERNES

La marionnette est une forme importante de divertissement et d'éducation pour les enfants. Les contes et légendes populaires sont les sources préférées des pièces de marionnettes. Les spectacles de marionnettes enseignent souvent des valeurs morales, des leçons historiques, des compétences essentielles pour la vie et un contenu éducatif de base. Outre les spectacles, les marionnettes ont été utilisées pour rendre l'apprentissage à l'école plus interactif. L'organisation d'ateliers de marionnettes dans les communautés a permis aux participants, enfants et adultes, d'explorer l'art de la marionnette et de s'exprimer de manière créative. Parfois, des spectacles de marionnettes ont été présentés à l'occasion d'anniversaires d'enfants ou d'événements d'entreprise.

Les artistes philippins s'inspirent des formes de marionnettes traditionnelles (telles que le wayang golek et le wayang kulit indonésiens, le bunraku japonais, la marionnette à fils, la ventriloquie) et des

techniques modernes (telles que la muppet et l'animatronique) pour créer des œuvres innovantes qui s'adressent à des publics divers. L'une des principales caractéristiques de la marionnette contemporaine aux Philippines est l'incorporation de diverses formes de médias et de technologies telles que les projections numériques, l'animation vidéo et l'animatronique, parallèlement à la manipulation traditionnelle des marionnettes. Les fabricants et les metteurs en scène de marionnettes expérimentent également différents matériaux, allant du tissu, de la mousse, du rotin et du bois au plastique, au métal et aux objets recyclés, reflétant ainsi l'ingéniosité et la créativité des artistes philippins.

L'artiste nationale regrettée du théâtre, Amelia Lapeña-Bonifacio, a été la première à écrire des pièces de marionnettes pour enfants et à créer des marionnettes inspirées du wayang golek et du wayang kulit indonésiens, ainsi que du bunraku japonais. Elle a fondé Teatrong Mulat ng Pilipinas (le théâtre MULAT). « Mulat » signifie ouvrir, éveiller ; il s'agit donc d'un théâtre destiné à éveiller les enfants à la beauté et à la richesse de la culture philippine et des cultures asiatiques encore peu connues. MULAT a été pionnier dans la création d'une marionnette philippine. Il a présenté des pièces pour enfants basées sur des contes philippins et asiatiques. Parmi les plus populaires, citons *Abadeja: Ang Ating Sinderela* (Abadeja : notre Cendrillon) créée en 1977, *Ang Paghuhukom* (Le Procès) en 1980, *Papet Pasyon* (La Passion de Jésus-Christ en marionnettes) en 1985, *Dalawang Bayani* (Deux héros) en 1996, *Ang Pagong at ang Tsonggo* (La Tortue et le singe) en 1977, et *Sita & Rama: Papet Ramayana* (Sita & Rama : Le Ramayana des marionnettes) en 2004. Sa dernière production de marionnettes, *Prinsipe Bahaghari*, une adaptation philippine

du *Petit Prince* par Vladimeir Gonzales et mise en scène par Aina Ramolete, a été récompensée par le Good Theatre Festival for Young Audiences 2022 en tant que meilleure production, meilleure mise en scène (lauréate conjointe, Aina Ramolete), meilleur scénario (mention honorable, Vladimeir Gonzales) et meilleure conception visuelle (Teatrong Mulat ng Pilipinas). En 2006, le Amelia Lapeña-Bonifacio Teatro Papet Museo, premier théâtre-musée de marionnettes du pays, a été créé avec l'aide des anciens présidents Fidel V. Ramos et Joseph Estrada.

Un autre groupe qui pratique l'art du bunraku est l'Ensemble Bunraku (2012) du Centre d'études internationales de l'Université des Philippines (UPCIS), dirigé par le Dr Jina Umali. Les membres de l'ensemble ont la possibilité de suivre une formation intensive avec les femmes marionnettistes du Naoshima Onna Bunraku à Naoshima, au Japon. L'ensemble bunraku de l'UPCIS interprète des pièces de danse et des saynètes traditionnelles du bunraku telles que la danse divine *Sanbaso*, la danse humoristique *Dango Uri* et la danse du dieu-poisson, *Ebisu Mai*. Il a également créé *Filipinized Bunraku* (Le bunraku philippinisé), de courtes pièces de danse de protestation telles que *Alay kay Kristel* (Offrande à Christelle), *Base Militar* (Base militaire), *Tanggol Lumad* (Défendre les Lumad), *Pag-ibig sa Tinubuang Lupa* (Amour pour la terre natale), *Noong Unang Panahon* (Il était une fois).

Carlito Camahalan Amalla, ancien membre du MULAT et de l'ensemble bunraku de l'UPCIS, a créé des marionnettes pour raconter les histoires des Manobo d'Agusan et promouvoir leur art et leur culture. Pendant la pandémie, il s'est lancé dans la ventriloquie et a créé sa marionnette, Mugna (qui signifie « créer »). Récemment, il a sculpté sa propre marionnette bunraku, Baylan. Il utilise ses marionnettes pour raconter des histoires et divertir les jeunes et les moins jeunes.

Le collectif Anino Shadowplay (ANINO) a été fondé en 1996 par un groupe d'artistes multimédias engagés dans la promotion de l'art du théâtre d'ombres. Outre les spectacles, le collectif organise également des ateliers de fabrication de marionnettes et des expositions. Les récits d'ANINO sont ancrés dans l'art et la littérature traditionnels philippins, l'histoire sociopolitique et la culture contemporaine. Leurs créations sont issues d'un large éventail d'influences, mêlant des éléments artistiques locaux et mondiaux. Teta Tulay, membre d'ANINO depuis 2002, est une artiste multidisciplinaire, une travailleuse culturelle et une éducatrice qui a été récompensée par le Gawad CCP Para sa Alternatibong Pelikula at Video

(Gawad Alternatibo), l'Animation Council of the Philippines, Inc. (Animahenasyon) et le Philippine Board on Books for Young People (Alcala Prize) pour certains de ses travaux en collaboration et en solo dans le domaine de l'animation et de l'illustration. Leurs explorations espèrent toujours donner l'image du théâtre d'ombres comme un moyen d'expression qui n'est pas seulement un excellent théâtre pour le jeune public, mais qui transcende également les disciplines et peut être utilisé comme un outil possible pour le changement social.

Comme ANINO, l'artiste Siglo utilise le théâtre d'ombres comme moyen d'expression créative et comme forme de solidarité avec les mouvements sociaux et les actions de plaidoyer. Il a participé à plusieurs spectacles de marionnettes et de médias mixtes, utilisant le théâtre d'ombres comme outil de création collaborative. Actuellement, Siglo redécouvre et réapprend la pratique de la marionnette MULAT, où la sculpture sur bois traditionnelle Folk Filipino Santo de Paete, de Laguna, croise l'art du wayang golek javanais.

Kayla Teodoro est conceptrice et fabricante de marionnettes et cofondatrice du Puppet Theater Manila (PTM). Elle est titulaire d'un master en conception et fabrication de marionnettes du Royal Welsh College of Music and Drama. Teodoro a contribué à la création de marionnettes pour le cinéma et le théâtre, notamment pour *Mon voisin Totoro* du Studio Ghibli et *Le Roi Lion* de Disney. Avec PTM, Teodoro a exploré l'intégration de matériaux indigènes philippins dans leur

©Teatrong Mulet Collection



Amelia Lapeña-Bonifacio a fondé le Teatrong Mulat ng Pilipinas en 1977.

travail sur les marionnettes. Un exemple notable est leur marionnette d'un buffle carabao, fabriquée à partir de rotin, de pinya et d'abaca, qui figure dans le spectacle itinérant *Where Now Carabao ?* (Où en est le carabao ?) et qui attire le public dans diverses régions des Philippines.

La ventriloquie, ou l'art de « lancer sa voix », a été rendue populaire par les ventriloques Ony Carcamo, Wanlu, Arnold Allanigui, Sam Fuentes, Ernie Sarangaya, Arnold Cornejo, parmi d'autres. Ils se produisent avec leur marionnette ou ce que l'on appelle un mannequin. Outre la ventriloquie, Wanlu et Sarangaya sont également marionnettistes, Fuentes est fabricant de marionnettes et de mascottes, tandis qu'Allanigui et Cornejo sont des magiciens professionnels. Sarangaya est également propriétaire de la « Puppet House », un musée interactif de marionnettes situé à Palawan, aux Philippines. Il abrite la plus grande marionnette de Pinocchio au monde et une grande variété de marionnettes.

Les organisations de marionnettes aux Philippines comprennent le centre philippin de l'UNIMA, le Papetirs Club International Philippines et l'International Ventriloquist Society Philippines. Ces organisations visent à promouvoir et à populariser l'art de la marionnette aux Philippines.

LES DÉFIS DE L'ART DE LA MARIONNETTE AUX PHILIPPINES

Aux Philippines, la marionnette est une forme d'art dynamique et en pleine évolution. Bien que sa tradition soit riche et jeune, elle est confrontée à plusieurs défis qui ont un impact sur sa croissance, sa visibilité et sa durabilité.

Aux Philippines, les marionnettes restent une forme de divertissement relativement marginale. La sensibilisation du public à sa valeur artistique et éducative reste limitée, de nombreuses personnes l'associant davantage à un divertissement pour enfants qu'à une forme d'art sérieuse.

L'absence de soutien institutionnel substantiel de la part du gouvernement, des agences de financement et des médias grand public fait qu'il est difficile pour les groupes de marionnettistes de soutenir des projets à long terme, de créer de nouvelles œuvres ou d'organiser des tournées de spectacles.

L'art de la marionnette est un art spécialisé qui exige des connaissances en matière de conception, de manipulation, de représentation et de narration. Il existe peu de programmes de formation reconnue ou d'ateliers consacrés à la marionnette, ce qui

signifie que les marionnettistes en herbe doivent souvent apprendre de manière informelle ou à l'étranger.

Les marionnettes philippines doivent relever le défi de maintenir leur pertinence culturelle face aux influences mondiales et aux avancées technologiques.

ORIENTATIONS FUTURES

L'augmentation des investissements dans l'éducation à la marionnette - par le biais d'ateliers formels, de programmes communautaires et de partenariats avec les écoles - peut contribuer à former une nouvelle génération de marionnettistes et à renforcer l'appréciation de cet art. Les collaborations internationales ou les échanges de formation pourraient confronter les marionnettistes philippins à de nouvelles techniques, encourageant ainsi l'innovation et le développement artistique.

La marionnette pourrait être utilisée comme un puissant moyen de sensibilisation à des questions importantes telles que les droits de l'enfant, la protection de l'environnement et la justice sociale. La marionnette pourrait efficacement engager le public dans des discussions sur des questions cruciales.

L'art de la marionnette a le potentiel de construire une culture locale et de favoriser les liens sociaux. En organisant des ateliers communautaires de fabrication de marionnettes ou des spectacles, la marionnette peut devenir une forme de narration collective, où les gens partagent leurs récits personnels et leurs expériences

© Siglo Pecho collection



Le spectacle d'ombres de Siglo comme outil de création collaborative.

culturelles. Cela peut conduire à une renaissance des traditions régionales en matière de marionnettes et à un renforcement du sentiment d'identité locale.

L'avenir des marionnettes philippines recèle un grand potentiel d'innovation et de développement. Bien que des défis tels que le financement limité, le manque de formation et la concurrence d'autres médias persistent, les possibilités de revitalisation sont vastes. En adoptant des approches interdisciplinaires, en intégrant les technologies modernes et en favorisant un lien plus profond entre la marionnette et les questions sociales, la marionnette philippine peut à la fois préserver son héritage culturel et évoluer vers une forme d'art dynamique et pertinente pour les générations futures.

Bibliographie

- Bonifacio, Ma. Amihan L. *La marionnette aux Philippines : une étude de cas du Teatrong Mulat ng Pilipinas*.** Thèse de master inédite (Arts du Théâtre), Université de Filipinas Diliman, 1996.
- Bonifacio, Ma. Amihan L. *Trends and Development in Philippine Puppet Theater*.** Diliman Review. Vol. 47, N°3-4, 1999, pp. 25-31.
- Casanova, Arthur P. *Kasaysayan at Pag-unlad ng Dulaang Pambata sa Pilipinas (Histoire et développement du théâtre pour enfants aux Philippines)*.** Manila : Editorial UST, 2006.
- Fernandez, D.G. *Théâtre de marionnettes. Encyclopédie de l'art philippin du PCC*.** vol. VII. Manille, Centro Cultural de Filipinas, 1994.
- Philippines.** <https://wepa.unima.org/en/philippines/>

DÉMONTER LA « MAISON DE POUPÉE »

EXPÉRIENCES DU WEEK-END
D'ATELIER SUR LA CRITIQUE DU
RACISME À MUNICH

Double - Magazin für Puppen, 

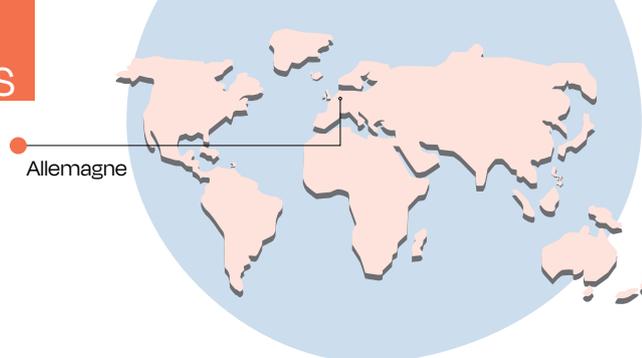
Figuren und Objekttheater

n°47 • 2023

Par Meike Wagner

Chaire d'études théâtrales, LMU Munich,
Secrétaire générale de la Fédération
internationale pour la recherche théâtrale





Le racisme est partout. Dans nos pensées, dans nos souvenirs, dans nos représentations, dans les objets d'art, dans la vie quotidienne. En préparation de l'exposition (*Kein Puppenheim. Alte Rollenspiele und neue Menschenbilder* (Pas une maison de poupée. Rôles sociaux traditionnels et nouvelles images de l'homme)^{*} qui s'est tenue du 21 avril 2023 au 6 janvier 2024, Mascha Erbeling, responsable de la collection Puppentheater / Schaustellerei au Münchner Stadtmuseum et le Professeur Meike Wagner ont invité des artistes internationaux, des activistes et des universitaires à un week-end d'atelier de critique du racisme intitulé Démontage des Puppenheims (Démontage de la maison de poupée) pour discuter des représentations discriminatoires des marionnettes de couleur dans le contexte théâtral et muséal.

La conférence « Démontage de la maison de poupée », organisée par Mascha Erbeling et moi-même avec le soutien de l'auteur et sociologue Tunay Önder, visait à réunir des collègues internationaux confrontés à des représentations et des objets racistes dans le cadre de leur travail dans les musées, sur les scènes de théâtre et dans les organisations artistiques, et à engager un échange critique sur les collections, les pratiques et la communication appropriée. Lisa Skwirblies et Azadeh Sharifi ont ouvert l'événement en proposant certaines des perspectives critiques en études théâtrales. Le racisme institutionnel est encore profondément inscrit dans les modes de pensée, les approches méthodologiques, mais aussi dans les processus de recrutement du personnel académique en études théâtrales. Les conditions de pensée doivent être modifiées, les perspectives corrigées et élargies afin que les stéréotypes en tant que tels puissent être précisément nommés et sapés.

LES ARTISTES COMME DÉCOLONISATEURS

C'est exactement ce que l'équipe de conservateurs/activistes (Dr Eva Bahl, Modupe Laja, Dr Martin W. Rühlemann) de Decolonize München (Décoloniser Munich) a réussi à faire en présentant leurs stratégies de commémoration et de visualisation lors d'une table ronde. Ils ont montré comment l'héritage du colonialisme, qui est toujours présent dans la ville à travers les noms de rues, les monuments et les expositions, peut être clairement nommé et comment il doit être réenvisagé et corrigé à travers des stratégies artistiques et activistes. Ce n'est qu'ainsi que des processus de guérison décolonisateurs pourront être mis en œuvre.

Une entreprise pleine d'espoir, mais aussi ardue. Les pratiques artistiques de Traummaschine Inc (Judith Huber, Gladys Mwachiti, Christoph Theussl), Atif Mohammed Nour Hussein, Laia Ribera Cañénguez et Antonio Cerezo, Ludomir Franczak, Florian Feisel et Tobi Poster-Su, qui ont été présentées et discutées les jours suivants, suivent précisément cette voie et constituent une contribution précieuse à la décolonisation artistique critique.

RECORDER ACTIVEMENT LES STÉRÉOTYPES

Nous avons pu faire l'expérience de ces réécritures et déconstructions performatives lors de la performance/installation participative *The Puppet is present* (La marionnette est présente) de Sarah Bergh, Claude Jansen et Fabrice Mazliah, qui ont placé des marionnettes de la

collection du Münchner Stadtmuseum sur des chaises dans une pièce vide et leur ont attribué une enveloppe. Les participants ont pu se répartir librement dans la pièce, rejoindre une marionnette et entrer en contact par le biais de cartes exprimant des souhaits. La carte disait quelque chose comme : « Bonjour, comment vas-tu ? Je me sens très seule. Peux-tu, s'il te plaît, rester avec moi le plus longtemps possible ? » Cette adresse empathique de la part de l'objet marionnette m'a beaucoup interpellée. J'ai regardé le petit corps pendant longtemps, j'étais intérieurement très mal à l'aise avec ses attributs physiques - encore une fois stéréotypés - et pourtant j'ai essayé de créer une énergie entre moi et la marionnette solitaire. Une sorte de consolation devait émerger. Une consolation contre le fait que le marionnettiste avait représenté la marionnette d'une manière aussi pathétiquement clichée, un geste contre la solitude, contre l'impossibilité de communiquer à travers le sac en plastique mis par un restaurateur qui se souciait davantage de la longévité des matériaux que du bien-être émotionnel de la marionnette. De cette manière, nous nous sommes confrontés aux marionnettes, à leurs représentations stéréotypées, mais aussi à leur potentiel performatif. Et à une possible réécriture créative et efficace de ce que ces objets représentaient initialement.

CURATION CRITIQUE

Mascha Erbeling et moi-même avons souvent été confrontées à des questions de racisme et à des discours critiques à l'égard du racisme dans le cadre de nos travaux respectifs au musée et à l'université, mais sans avoir eu l'occasion d'acquérir une expertise approfondie. Nous avons donc été très heureuses que, non seulement les artistes du théâtre de marionnettes et du spectacle aient pu présenter leurs projets et nous poser des questions critiques, mais aussi que les conservateurs de musée et les spécialistes du théâtre invités aient été disposés à partager avec nous leurs réflexions, leurs pratiques de conservation et leurs points de vue critiques. Les principes de conception d'exposition présentés par Antonia Napp et Mascha Eckert ont clairement montré que ce sont les interventions artistiques qui offrent la clé d'une approche critique des représentations controversées. L'exposition prévue à Munich suit également cette voie : aussi bien dans la collaboration avec la Sammlung Goetz que dans le projet artistique de Florian Freier, qui travaille avec un logiciel de reconnaissance d'images et examine d'un œil critique ses algorithmes racistes. Le week-end d'atelier a soulevé de nombreuses questions importantes et a montré de nombreuses possibilités de repenser et d'agir - déconstruisons la maison de poupée !

Référence

* L'exposition présente et interroge les stéréotypes racistes et répressifs des poupées jouets et des marionnettes de théâtre. Le titre fait référence à la célèbre pièce de Henrik Ibsen, *Une maison de poupée*. Le mot allemand « Puppe » désigne à la fois le jouet et l'objet théâtral.

SEUL DANS LE FROID :

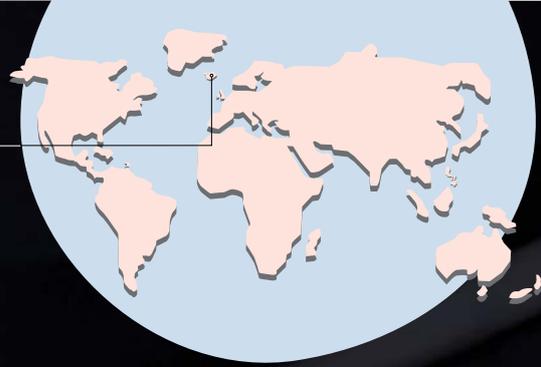
LA MARIONNETTE
COMME FORME
ARTISTIQUE
IMMIGRÉE
EN ISLANDE

Par Greta Clough

Directrice artistique de Handbendi Brúðuleikhús
Présidente de UNIMA Islande

Heimferð de Handbendi Brúðuleikhús.





Au 1er janvier 2024, les immigrants représentaient 18,2 % de la population islandaise, soit 69 691 personnes. Ce chiffre est en augmentation constante par rapport à l'année précédente, où les immigrants représentaient 16,7% de la population (62 821). Au cours de la dernière décennie, la proportion d'immigrants en Islande a augmenté de manière significative, ne s'élevant qu'à 7,4 % en 2012.

Historiquement, l'Islande accueillait des étrangers en petit nombre, mais l'année 2015 a marqué un tournant avec un afflux sans précédent de personnes fuyant des régions déchirées par la guerre, reflétant ainsi les tendances observées dans les pays nordiques. Alors que les demandes d'asile ont diminué dans les pays voisins ces dernières années, l'Islande a connu une croissance continue. Dans ce contexte, il est également important de noter que l'économie islandaise a connu une croissance beaucoup plus rapide que celle de la zone euro, et que l'immigration de personnes à la recherche de meilleures opportunités dépasse massivement celle des demandeurs d'asile.

Ce paysage démographique changeant se reflète dans la petite mais dynamique scène islandaise de la marionnette, actuellement dominée par des artistes d'origine étrangère. Beaucoup de ces artistes apportent avec eux des traditions et des expériences culturelles diverses, avec lesquelles ils abordent des thèmes qui résonnent bien au-delà des côtes de l'île. La migration, l'appartenance et les échanges culturels occupent une place centrale dans les productions, façonnées par des expériences personnelles et collectives, qui explorent ce que cela signifie de se déplacer, de s'adapter et de trouver un sens à sa place dans un monde en mutation rapide. On pourrait dire que la marionnette en Islande est un art d'immigrant.

Historiquement, l'Islande est connue pour son patrimoine littéraire - sagas, poésie et récits transmis de génération en génération. Bien que relativement récente, la marionnette s'est épanouie dans cette tradition, favorisant l'expérimentation et l'innovation. En outre, les connexions artistiques mondiales de l'Islande mêlent des techniques traditionnelles à des idées contemporaines, ce qui donne l'impression que nous sommes sur le point de créer un style hybride qui est typiquement islandais.

L'art islandais de la marionnette est apparu au XX^e siècle et a pris de l'ampleur grâce à des pionniers comme Kurt Zier, Helga Steffensen, Jón E. Guðmundsson et Messíana Tómasdóttir. Parmi ces figures, Bernd Ogrodnik, un artiste immigré dont le savoir-faire complexe et les performances évocatrices ont joué un rôle essentiel dans l'évolution de cette forme d'art en Islande. En tant que directeur artistique de Worlds of Puppets, Bernd a repoussé les limites de la marionnette. Son spectacle phare, *Metamorphosis*, traite en fin de compte de la transformation - métaphorique, physique et personnelle.

Dans un atelier bondé mais impeccable du centre de Reykjavík, Bernd sirote une tasse de thé frais et se remémore les productions passées. Notre conversation porte sur des expériences personnelles, les hauts et les bas de la vie et la place de la marionnette en Islande.

« Il y a toujours eu des flux et des reflux. Ici, nous avons des hauts et des bas, c'est une réalité », dit Bernd à propos de la scène de la marionnette. Et c'est vrai. Nous sommes si peu nombreux et dispersés dans une grande partie du pays. Le travail créatif, comme tout ce qui se passe ici, semble se plier aux saisons. Il oscille entre l'hibernation et un dynamisme presque maniaque. Il serait impossible d'avoir une production créative et artistique constante comparable à celle de pays plus importants (rappelons que la population de l'Islande est inférieure à 400 000 habitants) avec si peu d'artistes. Mais, de la même manière, les marionnettistes et ceux qui intègrent les arts de la marionnette travaillent toujours sur quelque chose. Parfois, c'est presque imperceptible. Parfois, c'est une explosion dans l'environnement plus large des arts de la scène.

Ce qui me frappe, c'est le caractère personnel d'une grande partie de la production de ces dernières années. La scène islandaise en marionnette étant actuellement dominée par des artistes d'origine étrangère, les œuvres portent souvent une double perspective - enracinée à la fois dans les expériences de migration, d'adaptation, et dans le riche contexte culturel et environnemental de l'Islande elle-même.

Les récits personnels tissés dans ces œuvres remettent souvent en question les normes sociales, invitant le public à s'engager sur

des questions d'identité et d'échange culturel d'une manière qui semble immédiate et sincère. En ce sens, la marionnette devient un pont qui relie le public aux histoires intimes des autres tout en favorisant l'empathie et la compréhension dans un monde de plus en plus globalisé et fragmenté.

Au cours de notre conversation, Bernd insiste souvent sur l'acte personnel de service qui résume la vie de l'artiste. Cette notion de service résonne profondément au sein de la scène islandaise des marionnettes, où le travail découle souvent d'expériences personnelles et d'un désir de s'engager avec le public à un niveau significatif. Bernd souligne le rôle de l'artiste en tant que pourvoyeur d'équilibre dans un monde chaotique, en insistant sur l'importance de l'énergie et de l'intention dans l'acte de création.

« Pouvez-vous être un équilibre dans ce monde fou ? » demande-t-il, en réfléchissant à la responsabilité profonde des artistes. « C'est l'énergie que vous mettez dans le monde qui est la plus importante. Pour moi, il s'agit toujours d'une base de service. La marionnette est un service. Les marionnettes sont faites pour un public. Si vous êtes un artiste, vous êtes un prestataire de services. Comment pouvez-vous servir votre public ? »

Cette philosophie correspond à la nature profondément personnelle d'une grande partie de l'art de la marionnette en Islande. Comme nombre de ses praticiens sont aux prises avec les thèmes de la migration, de l'identité et de l'appartenance, ils incarnent cette éthique de service, non seulement en tant qu'artistes, mais aussi en tant que conteurs et bâtisseurs de ponts entre les cultures. Bernd rappelle à ses étudiants et à ses collègues le pouvoir de transformation de l'art, les incitant à nourrir leur créativité et à l'utiliser comme un outil de changement positif.

« En tant qu'artistes, nous pouvons changer le monde. Nous devons nous accrocher à cela et l'entretenir », déclare-t-il.

Grâce à son travail, Bernd peut transmettre ses expériences et son empathie à son public. Son spectacle *The Icelandic Elephant* est une pièce très politique destinée au jeune public, créée au début de l'immigration syrienne en Islande. À l'époque, la compréhension de la culture syrienne était limitée et le pays affichait un certain degré d'ignorance et de fermeture d'esprit face à la situation.

Cette pièce aborde le concept de l'incompréhension culturelle et de la peur de l'« autre », en utilisant des marionnettes pour favoriser l'empathie et susciter une réflexion sur l'inclusion et la diversité. La production encourage le jeune public à remettre en question les stéréotypes et à réfléchir à l'humanité de ceux qui fuient des circonstances inimaginables. En créant un récit qui dépasse les clivages culturels, *The Icelandic Elephant* remet en question les préjugés de la société tout en offrant une plateforme de dialogue sur l'acceptation, l'appartenance et l'humanité partagée.

Les propos de Bernd soulignent l'importance de la communauté et de la conviction personnelle pour aborder des questions complexes par le biais de l'art : « Nous avons beaucoup à faire. C'est ce que je ne cesse de répéter à mes étudiants. Apportez le changement que vous voulez voir. Nous devons continuer à travailler dans ce sens... en établissant des liens avec les gens. Je pense que nous devons vraiment prendre soin les uns des autres ».

Dans un monde de plus en plus fracturé, on a l'impression que ce sont les petites interactions intimes et personnelles qui font la plus grande différence.

Dans les petites sociétés comme l'Islande rurale, l'interdépendance entre les membres crée une dynamique unique où la cohésion culturelle devient essentielle à la survie et à l'harmonie. Cette dépendance mutuelle favorise un fort sentiment d'appartenance à la communauté, mais crée également une pression tacite pour se fondre dans la masse, être accepté et éviter de perturber l'équilibre délicat du groupe. Pour quelqu'un comme moi, immigré et directeur artistique de Handbendi Brúðuleikhús, cet impératif

culturel de conformité est une réalité vécue qui impacte profondément à la fois ma vie personnelle et mon art.

Depuis la création d'Handbendi en 2017, mon travail a toujours tourné autour des thèmes de l'appartenance et de l'identité. En tant qu'immigrant, je me retrouve souvent à naviguer avec tension entre le fait d'être distinctement étranger et la recherche de l'acceptation dans une société qui valorise l'uniformité. L'expérience de l'étranger, à la fois dévastatrice et inspirante, façonne non seulement ma vie quotidienne, mais aussi les histoires que je raconte par le biais des marionnettes. Bien que j'aie choisi de venir en Islande plutôt que d'être chassé de chez moi, les complexités de la migration restent au cœur de ma pratique créative.

Cette interaction entre l'expérience personnelle et l'expression artistique reflète la dynamique plus large des petites sociétés. Le besoin de s'intégrer se heurte souvent au désir d'exprimer son individualité, et cette tension devient une riche source de récits. Grâce à mon travail avec Handbendi, j'espère combler le fossé entre le sentiment de ne pas être à ma place et la recherche d'une connexion, en créant un art qui résonne avec l'expérience humaine partagée de l'appartenance.

Il y a une production qui illustre cette approche pour moi : *Heimferð*. Elle explore le concept de foyer, en se demandant si nous pouvons emporter le sentiment de notre foyer avec nous et ce que cela signifie d'en être chassé. Les spectateurs sont invités à entrer dans une caravane théâtrale itinérante - décrite comme une « maison loin de la maison » - pour assister à des représentations uniques mêlant animation, musique, théâtre, marionnettes et théâtre d'objets. L'ensemble fonctionne comme une

sorte d'expérience immersive géante inspirée du lambe-lambe. La caravane est une maison moderne de Baba Yaga, mais au lieu de pattes de poulet, la maison se déplace sur des roues. À l'intérieur de la caravane se trouvent de nombreux objets et boîtes qui sont autant de souvenirs collectés et préservés. Il y a des places assises (et du thé) pour 8 spectateurs à la fois. L'histoire est centrée sur une jeune fille qui arrive à la caravane après le début du spectacle. Il s'agit de Guðrun. Elle est perdue et a besoin d'aide pour retrouver son chemin. Les acteurs et le public doivent guider Guðrun à travers une série de « boîtes à souvenirs » - fonctionnant un peu comme le lambe-lambe, mais positionnées pour 8 spectateurs - pour révéler ses souvenirs. Ces derniers sont liés à la maison - l'odeur du pain grillé de la grand-mère, la sensation de l'herbe autour de la maison d'été, l'amour de sa mère pour les livres, un chien en peluche. Grâce à une expérience narrative non linéaire, nous réalisons peu à peu que Guðrún est une enfant déplacée, et que sa maison et sa famille n'existent plus. En fin de compte, nous réalisons que nous sommes tous des invités dans la maison de Baba Yaga, au milieu de nos propres voyages. *Heimferð* a été joué plus de 130 fois en Islande, touchant des publics de tous âges, à une époque où l'expulsion d'enfants demandeurs d'asile non accompagnés était une situation bien réelle en Islande.

Avec *Heimferð*, nous remettons en question les normes culturelles et provoquons la réflexion, en utilisant le cadre intime et immersif de la caravane pour engager le public dans un dialogue sur le déplacement, l'identité et l'essence de la maison.

La prochaine pièce de Handbendi, *Rót/Rooted*, dont la première aura lieu en 2026, est également centrée sur une histoire d'immigration et de transformation. Cette

An Experience in the Forest
de Tess Rivarola.



fois, c'est le point de vue d'un jeune garçon islandais qui, avec sa famille multinationale, quitte l'Islande pour l'Amérique du Sud. Cette production est le fruit de la collaboration de nombreux artistes d'origine étrangère, avec des acteurs et des créateurs originaires des États-Unis, de Slovaquie, du Paraguay, du Royaume-Uni, d'Islande et du Japon.

Les collaborations entre des artistes d'origines culturelles et géographiques diverses enrichissent encore la forme artistique de la marionnette en Islande. Tess Rivarola, marionnettiste paraguayenne qui s'est installée en Islande en 2019, illustre cette synergie créative. Cofondatrice de Kunu'u Títeres et résidente de Seyðisfjörður, Tess mêle les traditions des contes sud-américains aux thèmes nordiques, élaborant des récits uniques qui explorent la migration, l'identité et l'adaptation. Son travail incorpore le mouvement, la musique et la narration communautaire, plongeant dans les paysages émotionnels de ceux qui naviguent entre les cultures. Dans ses mains, les marionnettes deviennent des vaisseaux qui transportent la complexité de ces expériences.

« Historiquement, pour les productions de Kunu'u Títeres, nous nous sommes inspirés des histoires identitaires de diverses communautés - les peuples indigènes, les femmes des quartiers et des campagnes, et les jeunes des zones vulnérables. Nous nous sommes également inspirés d'histoires que nous avons écrites pour créer des spectacles de marionnettes. Le moment de la construction et de l'incarnation des personnages de marionnettes est généralement très teintée de nos souvenirs personnels : la façon de parler d'une tante, le rire de ma grand-mère, le nez d'aigle de mon père. Ces détails biographiques sont intégrés dans la personnalité des marionnettes », explique Tess.

Dans la dernière production de Kunu'u Títeres, *Secrets of ñandutí* le matériau tissé appelé ñandutí - symbole des toiles d'araignée et des ancêtres - occupe le devant de la scène. Les histoires des tisseuses paraguayennes sont entrelacées avec des récits personnels de femmes d'Islande et d'Amérique du Sud sur leurs relations avec leurs grands-mères, créant ainsi une tapisserie narrative riche en histoire personnelle et culturelle.

Transformation et migration ne concernent pas toujours le mouvement physique des personnes. Elles peuvent aussi englober la transformation de soi ou de l'environnement. « Dans le cas de la création de mes deux spectacles de théâtre lambe-lambe, je pense qu'ils reflètent deux moments bien définis de mon histoire personnelle avec, en scène,

la nature qui m'entourait à chaque instant, et dans une grande partie de ce qui se passe, une fractale de mon inconscient », partage Tess.

Terre façonnée par une nature brute et indomptée, l'Islande voit ses paysages se transformer rapidement - fonte des glaciers, évolution des côtes - et réclame que l'on raconte son histoire. La marionnette, avec sa capacité à jeter un pont entre le tangible et l'intangible, offre un moyen puissant de le faire.

Tess déclare : « Ma deuxième boîte à lambe-lambe a été inspirée par la façon dont j'ai été affectée en arrivant en Islande, l'année où le glacier Okjökull s'est éteint. Le fait d'être dans cette partie de la planète sensibilise au changement climatique. Le nouveau lambe-lambe, appelé *Jökull*, est absolument inspiré par le fait que je vis là où les glaciers respirent ».

Grâce à l'art de marionnettistes comme Tess, le retrait des glaciers devient plus qu'un phénomène scientifique, il se transforme en une exploration poétique de la perte et du renouveau. Les marionnettes peuvent incarner l'esprit des glaciers, des animaux, voire de la terre elle-même, ce qui permet au public d'établir un lien intime, presque sacré, avec ces éléments. En Islande, où le folklore et les mythes sont imprégnés des forces élémentaires de la terre, les marionnettes ont la capacité de tisser des récits traditionnels avec des questions contemporaines urgentes.

Le théâtre de marionnettes invite le public à imaginer des futurs façonnés par la résilience et à réfléchir à sa propre place dans le monde naturel. Ainsi, en Islande, la marionnette n'est pas seulement une forme d'art, mais aussi une réponse culturelle vitale aux transformations qui remodelent l'environnement et, en fin de compte, l'identité de la nation.

Une grande partie du folklore islandais repose sur la tension entre le naturel et l'artificiel, l'ancien et le nouveau, le sauvage et le contrôlé, le moi et le surmoi. Je pense que c'est la raison pour laquelle ces histoires se prêtent si bien à l'exploration des thèmes d'un monde en mutation.

Pilkington Props est une autre compagnie de marionnettes qui travaille à l'opposé du spectre. Là où Tess travaille avec le petit et l'intime, Pilkington Props se spécialise dans le spectaculaire : des monstres marins géants, des trolls massifs et toutes sortes de créatures bizarres envahissent les rues sous sa direction. Mais même ce type de spectacle est ancré dans le personnel.

Le directeur artistique Daniel Pilkington déclare : « Dans notre travail, en particulier avec les trolls, le thème principal est qu'ils sont étrangers au monde des humains et qu'ils l'explorent avec une excitation et une curiosité prudentes, mais qu'ils appartiennent également à ce paysage et à ce lieu. Nous avons exploré un thème similaire dans le projet sur les monstres marins - ces créatures qui viennent d'ici, de la légende et du folklore islandais, mais qui ont toujours été cachées, et la manière dont elles peuvent interagir avec le monde humain ou être menacées par lui. »

Daniel poursuit : « Notre équipe représente un éventail d'expériences migratoires - l'un d'entre nous est un immigrant de première génération, un autre de deuxième génération, et l'un d'entre nous a de profondes racines islandaises. Cette diversité façonne la façon dont nous abordons la narration, en nous concentrant souvent sur des personnages qui existent entre deux mondes, comme les trolls ou les monstres marins. Nous intégrons également des techniques issues des traditions mondiales de la marionnette dans le folklore islandais, mélangeant les cultures d'une manière qui nous semble naturelle. Cette approche est à l'image de la scène islandaise de la marionnette, qui s'épanouit en adaptant les influences extérieures tout en les enracinant dans la narration locale ».

La sécurité et l'avenir de la région arctique, dont l'Islande fait partie, n'ont peut-être jamais été aussi contestés qu'aujourd'hui. Une forme d'art issue de l'immigration nous apprend à ne pas nous contenter de chercher des réponses et des alliances à l'intérieur, mais à nous tourner vers l'extérieur, vers nos voisins nordiques et au-delà. La marionnette islandaise, façonnée par la migration, le folklore et le paysage en constante évolution, est devenue une forme d'art profondément personnelle et transformatrice. Qu'il s'agisse de la narration intime du théâtre lambe-lambe, de la grandeur des spectacles de rue ou des expériences immersives des productions itinérantes, la marionnette en Islande est le reflet d'une nation en mouvement, qui s'adapte, se redéfinit et adopte de nouvelles perspectives. En abordant les thèmes de l'appartenance, du déplacement et du changement environnemental, les artistes tissent une riche tapisserie culturelle qui est à la fois typiquement islandaise et profondément universelle. Dans un monde de plus en plus marqué par la division, cette scène de marionnettes, petite mais dynamique, nous rappelle que la narration reste l'un de nos outils les plus puissants pour établir des liens, comprendre et changer.



EDVARD (EDI) MAJARON, 1940

SLOVÉNIE

Membre d'Honneur de l'UNIMA 2008

Metteur en scène, musicien et pédagogue, Edi Majaron a étudié la musique et les marionnettes à l'Académie de Musique de Ljubljana et à DAMU à Prague. Il commence sa carrière comme violoncelliste. De 1955 à 1964, il participe aux productions du metteur en scène Jože Pengov au Lutkovo gledališče Ljubljana (Théâtre de marionnettes de Ljubljana), dont il deviendra le directeur de 1979 à 1984. En 1991, il fonde avec sa femme, la peintre Agata Freyer, la compagnie Freyer Teater, active jusqu'en 1997. Il continue à travailler comme metteur en scène indépendant en Slovénie, Croatie, Serbie, Bosnie-Herzégovine, Pologne, Italie et en Biélorussie. Ses spectacles ont été présentés dans des festivals en Europe, notamment à Charleville-Mézières, aux États-Unis, en Corée du Sud et au Japon.

Majaron a mis en scène plus de quatre-vingt-dix spectacles. Citons : *Ptice* (Les Oiseaux) 1980, et *Lizistrata* (1987) d'Aristophane ; *Ogovaranja* (Commérages) 1988, d'après Théophraste ; *Bura* (La Tempête) 1989 et 1996, d'après William Shakespeare ; *Trnuljčica* (La Belle au bois dormant) 1992, de Tchaïkovski ; l'opéra *La Cechina* (2000) de Niccolò Piccinni ; *Velika skupnjava sv. Antona* (La Tentation de Saint Antoine) 2008, de Michel de Ghelderode ; *Slike s izložbe* (Tableaux d'une exposition) 1998, de Moussorgski ; *Sve o Žaklinama* (Tout sur Jacqueline) 2004, de Magdalena Lupi d'après des contes d'Eugène Ionesco ; *Osel nazarenski* (L'Âne de Nazareth) 1996, de Robert Waltl ; *Zlatorog* (La Corne d'or) 1986, de Zdravko Ostojić. Il a utilisé la musique

en direct dans tous ses spectacles. Agata Freyer a conçu les marionnettes de plusieurs de ses mises en scène. Avec celle-ci, il tourne des séries populaires de marionnettes et de musique pour la télévision slovène.

Majaron a reçu un des prix culturels les plus importants de Slovénie, le Petit Prix Prešeren, en 1988, ainsi que de nombreux prix internationaux reconnaissant sa contribution à l'art de la marionnette. En 1984, il crée le festival international Lutke à Ljubljana.

Le travail international d'Edi Majaron est relié à celui de l'UNIMA. Il a été membre du Comité exécutif (1980-2000) et membre de trois commissions de l'UNIMA : Formation professionnelle, Recherche et Marionnettes dans l'éducation. De 1991 à 2020, il a enseigné à la Faculté d'éducation de l'Université de Ljubljana, promouvant l'utilisation des marionnettes en pédagogie. Ses ateliers pour les enseignants sur « Les marionnettes dans le programme scolaire » ont eu lieu en Slovénie, Croatie et Italie. En 2004, il a préparé le programme d'études sur les marionnettes au Département des arts du théâtre de l'Académie des arts et de la culture à Osijek, en Croatie, où il a donné des conférences sur l'animation des marionnettes jusqu'en 2010. Ses articles sur la dramaturgie, la mise en scène et l'histoire des marionnettes sont réunis dans son livre, *Vera u lutku* (La foi dans la marionnette), 2014 et 2017. Ses essais sur la marionnette dans l'éducation font partie de deux éditions de l'UNIMA : *La Marionnette, quel miracle!* et, en 2012, *The Power of the Puppet* (Le pouvoir de la marionnette) téléchargeables sur le site de l'UNIMA.





MICHAEL MESCHKE, 1931

SUÈDE

Membre d'honneur de l'UNIMA 1996

Marionnettiste d'origine allemande, de nationalité suédoise et française. Né à Dantzig, aujourd'hui Gdansk en Pologne, Michael Meschke émigre en Suède avec sa famille luthérienne en 1939. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il fréquente l'école radicale et inspirante de Viggbyholmskolan où il crée son premier spectacle de marionnettes à fils, *La Farce de maître Pierre Patelin*. Après avoir obtenu son diplôme en 1951, il étudie la marionnette avec Harro Siegel dans l'Allemagne d'après-guerre et le mime avec Étienne Decroux à Paris.

En 1954, il fait ses débuts à Stockholm avec *L'Histoire du soldat* (Stravinsky/Ramuz). Le 25 septembre 1958, il ouvre le Marionetteatern, premier théâtre de marionnettes permanent, professionnel et subventionné, en Suède, proposant un répertoire pour enfants et un autre pour adultes. Il restera le directeur du Marionetteatern pendant quarante ans. Meschke a formé les membres de la compagnie, a choisi, adapté et dirigé la majeure partie de ses créations. Il a également conçu et fabriqué les marionnettes qui figuraient ses visions toutes personnelles des rôles : ainsi, Baptiste, sa marionnette à fils en costume blanc, était un hommage à l'art du mime français. De nombreuses marionnettes de Meschke sont aujourd'hui exposées dans des musées à Lyon, Munich et dans d'autres villes.

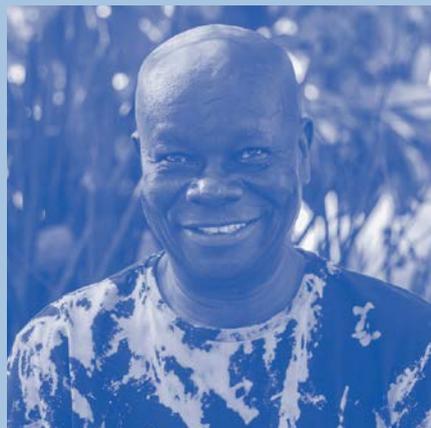
En tant que metteur en scène mettant la forme au service du contenu, Meschke a remis en question les techniques de manipulation existantes et a créé de nouvelles combinaisons, souvent inspirées des cultures asiatiques comme le bunraku pour *Antigone* (1977), le kuruma ningyo pour *Don Quichotte* (1988). L'exemple le plus connu est son *Ubu Roi* (1964), la pièce absurde d'Alfred Jarry, dans une scénographie de Franciszka Themerson,

mise en scène par Meschke, qui a fait le tour du monde pendant 24 ans. Il a réalisé des films, dirigé des acteurs du Théâtre national de Suède, et des chanteurs de l'Opéra royal pour *Le Grand Macabre* (Ligeti/Meschke). Une grande partie de ses écrits (fiction, poésie, pantomimes) est publiée dans des articles et des livres en plusieurs langues.

Fortement attaché aux principes de l'UNIMA, Meschke a été vice-président de l'organisation, président de la commission des statuts et de la commission du tiers monde, initiant les centres nationaux de l'UNIMA en Suède, en Grèce, en Inde, en Islande, en Thaïlande et au Mexique. Il a enseigné dans des écoles supérieures et universités, et a créé et dirigé des écoles de marionnettes.

En 1973, il ouvre le Marionettmuseet, qui présente des collections uniques avec des trésors tels que les marionnettes de Faust et de Mephisto de Harro Siegel, des marionnettes et des scénarios de bunraku, les marionnettes mécaniques d'après-guerre de Harry Kramer, les accessoires d'*Ubu* de Themerson et les marionnettes de Meschke pour *Himlaspelet* (Le jeu des cieux) qui ont inauguré le Marionetteatern. En 2011, le musée a été reçu par l'État suédois en donation pour le Musée des arts du spectacle.

En 2006, Meschke a créé le « Prix Michael Meschke », un prix international pour encourager la préservation et le renouveau des arts du théâtre de marionnettes, désormais administré par Elisabeth Beijer Meschke.



KANLANFEÏ DANAYE, 1949

TOGO

Prix du Patrimoine UNIMA 2015-2016

Marionnettiste, conteur, acteur, percussionniste, metteur en scène et enseignant togolais. Kanlanfeï Danaye est bien plus qu'un simple

marionnettiste ; il est le gardien d'un art qui mêle tradition, innovation et sacré. Enfant, il est plongé dans un univers mystique après la mort de sa mère, en étant confié à son oncle féticheur qui l'initie à la sculpture des tchitchili, ces figures sacrées chargées d'histoire et de pouvoirs. C'est là que son voyage artistique commence. Fasciné par les marionnettes après avoir assisté à un stage donné par l'équipe du Théâtre de la Pomme Verte à Lomé, Danaye décide de mêler cette magie théâtrale à ses racines culturelles. Mais son ambition ne se fait pas sans heurts : accusé de profaner les objets sacrés, il doit subir un exorcisme pour poursuivre son rêve. Cette épreuve ne fait que renforcer sa conviction.

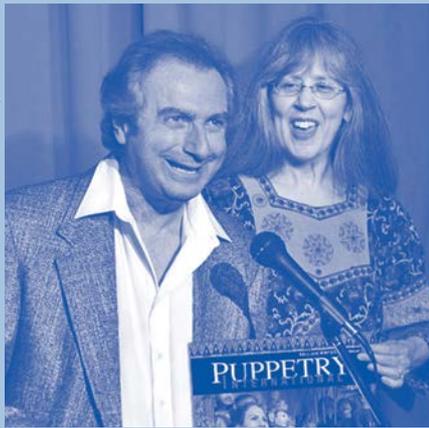
En 1976, il fonde la Compagnie Danaye, un laboratoire où il sculpte des marionnettes uniques à partir de bois, Calebasses, fil de fer et matériaux recyclés. Recruté par le Théâtre National du Togo, il devient une figure clé de la scène culturelle et donne naissance, en 1996, à Cicili Naag, la Maison de la Marionnette à Adidogomé. Ce lieu, à la fois atelier, musée vivant et espace de formation, devient un point de rencontre pour artistes et amateurs.

Au fil des décennies, Danaye s'impose comme un ambassadeur de la marionnette africaine. Son travail dépasse le simple divertissement : ses spectacles abordent des thématiques éducatives et sociétales telles que le sida, l'alphabétisation, ou encore les migrations rurales.

Reconnu à l'international, il se produit sur les grandes scènes du monde. Son personnage emblématique, Zando, inspire un livre pour enfants et des tournées régulières en Europe et en Afrique. Danaye est aussi un formateur passionné. À l'Université de Lomé, il initie les nouvelles générations à cet art, formant des dizaines de marionnettistes et accompagnant la création de troupes indépendantes. Malgré l'absence de subventions étatiques, il fait rayonner le Togo et ses traditions à travers le monde.

Les marionnettes de Kanlanfeï Danaye sont intégrées dans la collection de plusieurs musées à travers le monde : Musée de l'Homme (Paris), Bibliothèque Nationale, département des arts du spectacle (Paris), Panstwowe Museum Etnograficzne (Varsovie), Marionettmuseet (Stockholm), Tropenmuseum (Amsterdam), Musée des marionnettes (Washington DC).

À 75 ans, ce pionnier est devenu une figure légendaire. Ses marionnettes, actrices d'histoires universelles, continuent de traverser les frontières, prouvant que, entre ses mains, elles sont bien plus que des objets : elles sont l'âme vivante d'un peuple.



ANDREW CHARLES PERIALE, 1952

BONNIE LILLIAN PERIALE, 1952

U.S.A

Membres d'honneur de l'UNIMA 2016

Artistes américains, marionnettistes, éditeur pour Andrew et graphiste pour Bonnie. Les Periale pratiquent la marionnette ensemble depuis 1982.

Bonnie Periale (née Meier) est née à Terre-Neuve, au Canada, de parents américains. Elle grandit près de Boston en montrant un talent naturel pour les arts visuels et la performance. Au début des années 1980, elle dirige une compagnie de danse sacrée à Boston, tout en étudiant la danse de la Renaissance, du baroque et du XIX^e siècle. Elle a également fait partie d'une troupe de clowns qui jouait en plein air. Elle a étudié la photographie à l'école du Boston Fine Arts Museum et a dirigé sa propre entreprise de conception graphique.

Andrew Periale est né sur la côte du New Jersey. Il commence à jouer au lycée et se produit parallèlement comme musicien, en solo et en groupe. Il monte son premier spectacle de marionnettes en 1974, expérience qui entame une histoire d'amour qui durera toute sa vie.

Lorsque les Periale se rencontrent, à l'été 1982, Andrew construit les marionnettes et les décors pour un théâtre pour enfants de la région de Boston. Il propose à Bonnie de se joindre à lui et, quelques semaines plus tard, ils travaillent sur leurs propres marionnettes. Après quelques années au cours desquelles Andrew a travaillé comme acteur, animateur d'atelier, marionnettiste et troubadour, il entre à plein temps dans la Pandemonium Puppet Company dans le Connecticut, dirigée par Bart Roccoberton. Quelques mois plus tard, Bonnie le rejoint et se trouve embauchée par Pandemonium. En 1986, ils lancent leur propre compagnie : Perry Alley Theater. Ils se marient une semaine après leur première

représentation et partent en tournée à plein temps pendant les vingt années suivantes.

En 1985, les Periale prennent en charge la revue de l'UNIMA-USA, *À Propos*, puis lance par la suite une nouvelle revue, *Puppetry International*, qui est envoyée aux membres et vendue dans les librairies du pays. Ils dirigent la revue plus de trente-huit ans, y introduisent la publicité, créent un comité d'évaluation par des pairs, font inscrire la revue dans un index universitaire, numérisent les anciens numéros et jettent les bases de *Puppetry International Research*, publication scientifique en ligne.

Pour les services rendus aux arts de la marionnette par le biais du spectacle, de l'enseignement, de la défense des intérêts ou de l'édition, Andrew et Bonnie Periale ont reçu de nombreuses récompenses, dont plusieurs distinctions UNIMA, le prix George Latshaw, le prix Paul Vincent Davis, une nomination aux Emmy Awards, un prix Parent's Choice (pour la conception de la gamme de jouets Velcro Puppet Playhouse).



KAREN SMITH, 1954

U.S.A • AUSTRALIE

Membre d'honneur de l'UNIMA 2021

Actrice, marionnettiste, chercheuse en théâtre, éditrice, artiste textile et militante féministe australo-américaine. Après des études supérieures en anglais, français, théâtre et art dramatique sur le théâtre indien, Karen Smith a travaillé comme assistante de recherche en littérature asiatique, océanienne et américaine à l'Institut culturel de formation du Centre Est-Ouest à Honolulu en 1978 et 1979, comme professeur d'art dramatique à l'Université Adelaïde et à l'Université Flinders d'Australie du Sud, de 1980 à 1982. Elle écrit des articles sur le théâtre et sur les marionnettes depuis 1976,

est rédactrice en chef depuis 2023 du journal de l'UNIMA Etats-Unis, *Puppetry International Research*. Depuis 2010, elle est rédactrice en chef de l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, responsable de la mise à jour, de la traduction et de la mise en page de la 2^e édition trilingue numérique (2017) (wepa.unima.org). Elle a supervisé l'expansion significative des entrées sur l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine et a contribué à rendre les informations sur les arts de la marionnette dans le monde plus facilement accessibles. Elle continue de travailler sur la WEPA.

Karen Smith a d'abord travaillé en Australie en tant qu'enseignante et actrice, puis comme marionnettiste, conceptrice et constructrice dans trois compagnies de marionnettes indiennes à New Delhi : Shri Ram Centre Puppet Repertory, Jan Madhyam et Ishara Puppet Theatre. Son travail avec Jan Madhyam et Ranjana Pandey comprenait des représentations hebdomadaires et des ateliers avec des communautés de personnes handicapées à Delhi, ainsi que la création et la représentation de quatre pièces de marionnettes dans le cadre du projet national « Violences faites aux femmes ». À Jakarta, en Indonésie, elle a étudié le wayang kulit javanais au studio d'art Sanggar Redi Waluyo. Elle a participé à de nombreuses conférences internationales, en s'appuyant sur des démonstrations et des expositions pour promouvoir la marionnette en tant que patrimoine culturel, avec un intérêt particulier pour le wayang kulit. Elle a notamment organisé plusieurs expositions sur le wayang indonésien en Inde et aux États-Unis, et a contribué à un documentaire photographique de l'UNESCO sur le sujet.

Elle est membre de l'UNIMA Inde depuis 1986, membre d'honneur de l'UNIMA Australie depuis 2021 et membre active de l'UNIMA Etats-Unis - depuis 2005 - dont elle a été membre du conseil d'administration (2007-2014, 2017-2023, 2024-) et présidente (2008-2010, 2022-2023). En 2022, l'UNIMA Etats-Unis lui a décerné une « citation spéciale » pour l'ensemble de sa carrière.

Au niveau international, Karen Smith a été conseillère supplémentaire indépendante (2008-2012) et conseillère nationale (2012-2025). Elle est membre du Comité exécutif de l'UNIMA International depuis 2012 et a été membre de la commission Recherche (2004-2012), de la commission pour l'Amérique du Nord (2008-2016), présidente de la commission Publication et Communication (2010-2016), et présidente de la commission Publication et Ecriture contemporaine (2016-2021). En 2016, elle a été élue vice-présidente et, en 2021, présidente de l'UNIMA International (2021-2025).



KATHY FOLEY, 1947

U.S.A

Membre d'honneur de l'UNIMA 2025

Dalang américaine, metteuse en scène et éducatrice. Mary Kathleen (Kathy) Foley a étudié dans différentes universités en Europe, aux États-Unis et à Hawaï. Inspirée par un stage avec Jacques Lecoq en 1972, elle a dirigé un groupe de commedia del arte dans le Massachusetts de 1973 à 1975.

Formée au Centre des musiques du monde (CWM) de Berkeley, en Californie (1974), Kathy Foley a joué du wayang balinais et a été qualifiée de « première femme dalang balinaise » par le professeur I Nyoman Sumandhi qui a rapidement formé des femmes balinaises. Au CWM, elle a également étudié le wayang golek sundanais avec Dalang Rutjita Suhayaputra et le compositeur américain Lou Harrison.

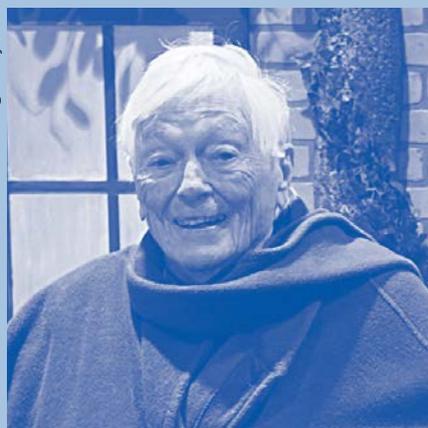
En 1977, Kathy Foley donne des spectacles d'ombres chinoises avec Calvin Tamura. En 1985, elle collabore avec Lou Harrison, musicien de Pauline Benton et compositeur, pour *Hamlet et Faust à Wittenberg*. Elle étudie également à Bandung, dans l'ouest de Java, avec Dalang Asep Sunarya (le wayang golek purwa) et Dalang Otong Rasta (le wayang cepak), débutant en 1978 avec les contes d'Amir Hamzah de Dalang Otong.

Kathy Foley a enseigné à l'université de Californie à Santa Cruz (1980-2019), et a donné des centaines de représentations de wayang golek dans des écoles, des universités, des musées et des parcs. En 1988, elle a fait partie des premiers dalangs internationaux à se produire au Pekan Wayang (festival national de wayang) avec des troupes importantes venues de toute l'Indonésie. Elle a joué du wayang en Australie, en Thaïlande, en Malaisie, aux États-Unis et en Indonésie.

En tant que metteuse en scène, Kathy Foley a utilisé des masques, des marionnettes et

du théâtre d'objets pour une adaptation de *Farewell to Manzanar* (Adieu à Manzanar), en 1997, de Jeanne Wakatsuki Houston, qui dépeint l'internement des Japonais aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle a utilisé la technique des ombres du wayang listrik (wayang électrique) de Larry Reed dans *Baba, Flight of the Monkey King* (Baba, Le Vol du roi des singes), en 2001. Avec Chan Park (chanteur de pansori), les poupées à tête chinoise de Foley ont partagé l'histoire des missionnaires occidentaux et de la reine Min qui a initié l'éducation des femmes en Corée dans *Fox Hunts and Freedom Fighters*, (Chasseurs de renards et combattants de la liberté) en 2009.

Elle a organisé des expositions à partir de ses recherches sur le théâtre de marionnettes et de masques. Elle a été membre du conseil d'administration et présidente de l'UNIMA-USA, a siégé dans les Commissions recherche, publication et patrimoine de l'UNIMA International. Elle a écrit et traduit pour l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* et a édité le *Asian Theatre Journal* (2005-2018). Elle a participé à la rédaction du premier numéro de *Puppetry International Research* (2023). Ses recherches ont été soutenues par Fulbright, le Centre Est-Ouest, Le Conseil culturel asiatique, l'Institut de musique sacrée de Yale et le Prix Dickson Emeriti de l'Université de Californie.



NANCY LOHMAN STAUB, 1933

U.S.A

Membre d'honneur de l'UNIMA 1988

Marionnettiste, productrice, auteure, consultante et collectionneuse américaine. Élevée à la Nouvelle-Orléans, Nancy Staub joue ses premiers spectacles de marionnettes à l'âge de 16 ans. Elle étudie le théâtre à New York, Paris et Londres où une représentation du Théâtre de marionnettes de l'Etat central du Russe Sergueï Obraztsov renforce son intérêt pour

les marionnettes. En 1954, elle retourne à la Nouvelle-Orléans pour se former dans la compagnie des Sydney Kittinger's Pixie Platers. Tout en élevant quatre enfants, elle suit des cours à l'Université de Tulane, obtient une licence puis, à 57 ans, une maîtrise de l'Université de Hawaï.

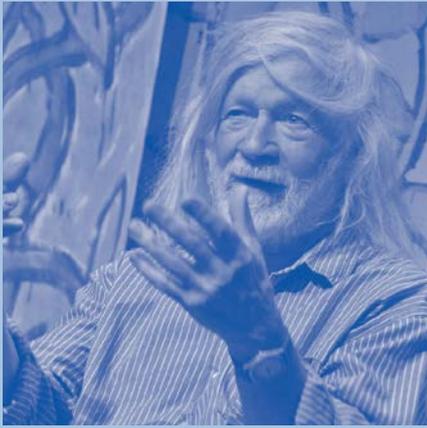
En 1969, après avoir présenté des spectacles dans des théâtres locaux, des bibliothèques publiques, des écoles et des terrains de jeux, elle fonde le New Orleans Puppet Playhouse. Ses productions, dont *Babar l'éléphant* et *L'histoire de Pierre Lapin*, sont présentées par la New Orleans Symphony puis par le John F. Kennedy Center for the Performing Arts à Washington DC, où elle devient productrice associée au département du théâtre pour jeune public et experte pour la Dotation nationale pour les arts.

En tant que directrice du Puppeteers of America Festival de 1974 à la Nouvelle-Orléans, elle fait la connaissance de Jim Henson, alors président d'UNIMA-États-Unis qui l'invitera à occuper le poste de directrice exécutive du 13^e congrès de l'UNIMA et du Festival mondial de la marionnette à Washington DC, en 1980. L'événement attire 1400 participants de 48 pays au congrès. L'exposition du festival, *Marionnettes: art et divertissement*, tourne dans 11 villes des États-Unis, touchant plus de 3 millions de personnes, tandis que le documentaire sur le festival de WQED TV, *Here Come the Puppets* (Voici les marionnettes), a été vu par plus de 13 millions de téléspectateurs sur PBS et sur les chaînes internationales.

En 1978, Nancy Staub fait don de sa collection de marionnettes au Center for Puppetry Arts (CPA). Elle préside le comité consultatif chargé des acquisitions et considère la « collection mondiale » du CPA comme son héritage majeur.

En 1980, Staub devient vice-présidente d'UNIMA International. Après avoir participé à plusieurs commissions, elle est nommée membre d'honneur. Elle a reçu le Prix Trustees des Marionnettistes d'Amérique pour ses services dévoués et a été consultante pour la Fondation Jim Henson, dont elle a ensuite siégé au conseil d'administration.

Nancy Staub a publié plus de 60 articles dans des livres, des revues et des catalogues d'exposition. Elle a été l'une des cinq rédactrices en charge de la planification, puis conseillère scientifique, de l'*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*. Elle a cherché à élever le niveau de la pratique et de la conception de la marionnette aux États-Unis et à l'étranger, avec un enthousiasme, un sens de l'humour et un soutien appréciés des marionnettistes du monde entier.



PETER SCHUMANN, 1934

U.S.A

Membre d'honneur de l'UNIMA 1996

Marionnettiste américain d'origine allemande, fondateur du Bread and Puppet Theater, Peter Schumann a été initié à la marionnette et au théâtre d'avant-garde dès son plus jeune âge; sa famille avait pour ami le marionnettiste Max Jacob et a vécu l'éparpillement culturel des réfugiés pendant la Seconde Guerre mondiale. Au cours de ses premières années en tant qu'artiste dans l'Allemagne d'après-guerre, Schumann a sculpté et dansé; Merce Cunningham et John Cage ont été ses principales influences.

En 1961, Schumann et sa femme Elka (1935-2021), d'origine américaine, sont allés aux États-Unis. Il s'est immergé dans la scène artistique d'avant-garde de New York et, outre les oeuvres de Cage et Cunningham, a assisté aux happenings de Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Red Grooms, Fluxus et Judson Dance Theater. Il a fondé le Bread and Puppet Theater en 1963 dans le Lower East Side de New York. A ce qui l'influence sur la scène expérimentale et politique, il ajoute des références aux jeux médiévaux de la Passion, à la Bible, au conte et à d'autres traditions populaires narratives. Guidé par une philosophie de vie qui se contente des moyens à disposition, le Bread and Puppet travaille avec du papier mâché, de la toile de jute, de la ficelle et des agrafes qui maintiennent les marionnettes et les spectacles ensemble, une esthétique que Peter Schumann qualifiera plus tard de « Cheap Art » (art bon marché).

Les marionnettes géantes de Schumann sont apparues pour la première fois en 1965 lors des défilés politiques dans les rues de New York dans le cadre du mouvement contre la guerre du Vietnam. En 1968, le Bread and Puppet présente *Fire* une pièce percutante sur la guerre, qui est acclamée par la critique

en France et apporte une renommée internationale à la compagnie.

En 1970, le Bread and Puppet s'installe au Goddard College dans le Vermont. Inspiré par l'environnement rural, Schumann y crée des spectacles géants en plein air, composés de cérémonies, d'attractions de fêtes foraines et de numéros de cirque, qu'il appelle *Our Domestic Resurrection Circus* (Notre cirque domestique de la résurrection). En 1974, la compagnie déménage dans une ferme à Glove dans le Vermont. Celle-ci devient le siège chaque année du *Domestic Resurrection Circus* jusqu'en 1998. Avec les marionnettistes de la compagnie de Glover, Peter Schumann crée également des dizaines d'oeuvres importantes, jouées dans les Amériques, en Europe, en Afrique du Nord et en Asie.

Schumann continue de concevoir et de diriger des spectacles de marionnettes et de cirque, des parades, des spectacles de rue, des ateliers et des expositions avec un groupe variable de jeunes artistes, de bénévoles et de collaborateurs chevronnés. Il aborde toujours d'un point de vue critique les questions du capitalisme et de la politique étrangère américaine, et poursuit sa défense des besoins simples de la vie quotidienne et de l'entraide collective.

Peter Schumann a reçu de nombreuses distinctions. Son œuvre est reconnue comme majeure dans le théâtre contemporain mondial.



VINCENT ANTHONY, 1943

U.S.A

Membre d'honneur de l'UNIMA 2010

Marionnettiste américain, metteur en scène, et producteur passionné. Vincent Anthony est le fondateur du Center for Puppetry Arts, la plus grande

organisation des États-Unis à but non lucratif entièrement dédiée à l'art du théâtre de marionnettes. Il a été directeur exécutif de l'organisation de 1978 à 2019. Il est secrétaire général de l'UNIMA-USA depuis 1992 et a également été membre du comité exécutif de l'UNIMA International de 1996 à 2004, au poste de vice-président de 2000 à 2004.

En tant que président des Puppeteers of America (l'association nationale des marionnettistes des États-Unis) de 1978 à 1981, ses compétences de manager et son expertise ont contribué à préparer et à réaliser le Congrès de l'UNIMA de 1980 et le Festival mondial de la marionnette qui se sont tenus à Washington DC.

Sous la direction d'Anthony, le Center for Puppetry Arts a reçu de l'UNIMA-USA le nombre record de douze citations d'excellence auquel s'ajoute celle de Vincent Anthony à titre personnel. Entre autres récompenses, Anthony a reçu le Prix du Gouverneur pour les arts de l'État de Géorgie (1982), un Prix pour services distingués du Théâtre de l'Université Emory (1980), le Prix du Président des Puppeteers of America en 1989, le Prix Lexus Leader des arts (2001), le Prix du patrimoine des arts et du divertissement de Géorgie (GAELA Award) en 2007, le ArtsATL Luminary Award (2019) et un prix spécial pour ses contributions du International Puppet Fringe Festival à New York (2021).

Au long de sa carrière, Vincent Anthony a siégé aux comités d'évaluation de la Dotation nationale pour les arts, du Conseil de Géorgie pour les Arts et du Groupe de communication théâtrale. Il a également siégé au comité directeur du plan culturel communautaire de la ville d'Atlanta. Il est membre de l'Alliance mondiale pour la diversité de Delta Airlines depuis 2007 et membre du Groupe de la Maison Blanche sur le handicap depuis 2009. En outre, il a siégé au conseil d'administration de nombreuses institutions, notamment le Festival des arts d'Atlanta, le Conseil consultatif des arts pour la quatrième région de l'administration des services généraux et le Conseil consultatif de l'Olympiade culturelle du Comité d'Atlanta pour les Jeux Olympiques (ACOG).



The Little Shadow Puppetry Community

For Lovers of Puppetry

- One replay of a past creative or business class per month
- Information hubs filled with tips, tricks, and industry insights.
- Monthly challenges to spark creativity.
- Feedback forums for peer or mentor reviews.
- Special discounts.
- Behind-the-scenes looks at professional productions.



www.LittleShadowProductions.com



marionnette à Saguenay

FIA MS

Festival international des arts de la marionnette

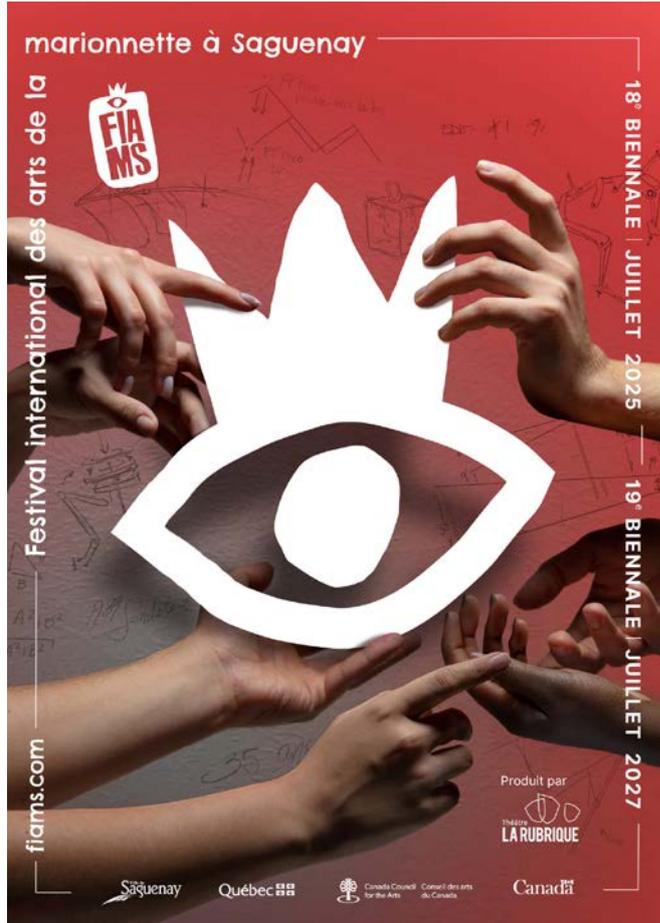
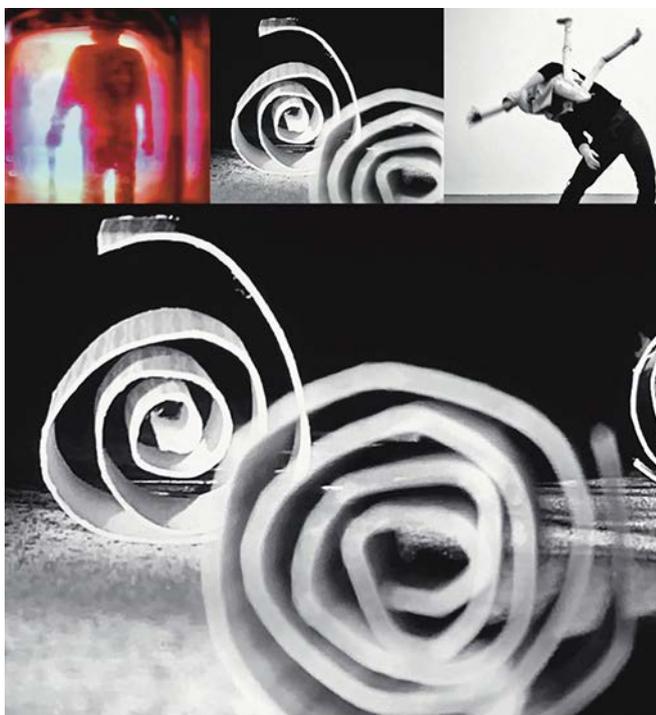
18^e BIENNALE JUILLET 2025

19^e BIENNALE JUILLET 2027

fiams.com

Produit par LA RUBRIQUE

Saguenay Québec Canada Council for the Arts Conseil des arts du Canada Canada

Workshops by Gavin Glover

Puppeteer, director, designer, film maker
 Micro Cinema THEATRE
 mini ARTHOUSE film making
 The DARKER side of Puppetry
 UK, EU and beyond www.potatoroom.co.uk

SOUTENEZ LA PROCHAINE EDITION DE L'UNIMAGAZINE!

UNIMAGAZINE

VERSION FRANÇAISE

Embarquez dans un voyage offrant des récits, des traditions, des échanges et des visions sur l'art de la marionnette dans le monde.

www.unima.org/fr/unimagazine • unimagazine@unima.org



SUR LE CHEMIN DES MARIONNETTES

FORMATIONS PROFESSIONNELLES • FESTIVALS • PUBLICATIONS

Cet annuaire, compilé en avril 2025, est un aperçu non exhaustif des formations, festivals et magazines liés aux arts de la marionnette à travers le monde. Il s'appuie sur les annuaires alimentés par contributions disponibles sur le site web de l'UNIMA. Ces annuaires en ligne restent ouverts à toutes contributions.



Formations professionnelles



Revue

AFRIQUE

AFRIQUE DU SUD



LE CAP

Centre for Humanities Research - University of the Western Cape

LE CAP

Puppetry Masterclasses

BÉNIN

ABOMEY

FITEM (Festival International de Théâtre Éducatif par les Marionnettes)

Novembre

(RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU) CONGO



KINSHASA

Espace Masolo

CÔTE D'IVOIRE



ABIDJAN

Académie Ivoire Marionnettes

ABIDJAN

Les Rencontres internationales de la marionnette

Octobre

KENYA



NAIROBI

Kenya Institute of Puppet Theatre

MALI



BAMAKO

Centre de formation NAMA

BAMAKO

Rendez-vous chez nous à Bamako

Novembre

MARKALA

Festival des masques et des marionnettes de Markala-Fesmamas

Avril

SÉNÉGAL

NDAYANE

Festival international des arts de la marionnette au Sénégal

Juin

TUNISIE



TUNIS

Institut Supérieur d'Art Dramatique

CARTHAGE

Journées des arts de la marionnette de Carthage

Février

AMÉRIQUES

ARGENTINE



BUENOS AIRES

Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos UNGS

BUENOS AIRES

Universidad Nacional de las Artes (UNA) - Departamento de Artes Dramáticas - Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios

BUENOS AIRES

Taller Escuela de Titiriteros Ariel Bufano

SAN MARTÍN

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Unidad Académica de las Artes, Licenciatura en Teatro de Títeres y Objetos

BRAGADO

Titiriteando por el Pago (Pehuajo)

Juin

BUENOS AIRES	Festival Internacional de Títeres Al Sur	Juillet
BUENOS AIRES	Festival de Títeres para Adultos de Buenos Aires	Juin
BUENOS AIRES (PROVINCIA DE)	Festival Internacional de Títeres y Objetos Animados - Mundo Títere Fest	Octobre
BUENOS AIRES	Festival Internacional de Teatro de Títeres y Objetos	Septembre
CÓRDOBA	Festival internacional de titiriteros Juglares	Novembre

BRÉSIL



BELÉM	Universidade Federal do Pará - UFPa Escola de Teatro e Dança - ETD
BRASILIA	Universidade de Brasília Complexo da Artes - Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes
DOURADOS	Universidade Federal da Grande Dourados - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras - Curso de Artes Cênicas
FLORIANÓPOLIS	IFSC - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina - Campus Florianópolis - Curso de Formação Inicial em Teatro de Animação (FINTA)
FLORIANÓPOLIS	UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina - Centro de Comunicação e Expressão - Departamento de Artes - Curso de Graduação em Artes Cênicas
FLORIANÓPOLIS	UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina - Centro de Artes, Design e Moda - Departamento de Artes Cênicas - Curso de licenciatura em Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado)
GOIÂNIA	Escola de Música e Artes Cênicas Universidade Federal de Goiás - UFG
JOÃO PESSOA	Universidade Federal da Paraíba/ Departamento de Artes Cênicas
LONDRINA	Universidade Estadual de Londrina - UELI
MACEIÓ	Universidade Federal de Alagoas - UFAL
MORRO REUTER	Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo
NATAL	Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
PORTO ALEGRE	Espaço Cia Gente Falante - Teatro de Bonecos - Espaço de Formação de Atores-Bonequeiros
PORTO VELHO	Universidade Federal de Rondônia (UNIR)
RIO DE JANEIRO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
RIO DE JANEIRO	Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
SÃO LUÍS	Universidade Federal do Maranhão - UFMA
SÃO PAULO	Universidade de São Paulo CAC/ECA/US - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes
SÃO PAULO	Escola de Comunicações e Artes - ECA Universidade de São Paulo - USP
UBERLÂNDIA	Universidade Federal de Uberlândia - UFU

BELO HORIZONTE	FESTIM - Festival de teatro em miniatura	Mai
BRASILIA	Encontro de teatro Lambe-lambe	Septembre
CANELA	Mostra de Teatro Lambe Lambe - MTLI	Août
CANELA	Festival Internacional Bonecos Alegria - FIBA	Octobre
IGRASSU	Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu - FETEBI	Octobre
RECIFE	Bonecos do Mundo - Festival Internacional de Teatro de Marionetes	Variable
TAUBATÉ	FIS International Festival Shadow Theatre	Mars



Moin-Moin Revue d'études sur le théâtre des formes animées - Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC / Dr. Paulo Balardim

Revista Mamulengo - UNIMA Brasil - ABTB CUB / Valmor Nini Beltrame, Miguel Vellinho Vieira, Gilson Motta, Izabela Brochado

CANADA



CALGARY	Canadian Academy of Mask and Puppetry - CAMP	
CALGARY	University of Calgary - Faculty of Arts - School of Creative and Performing Arts	
MONTRÉAL	Ecole Supérieure de Théâtre - Université du Québec à Montréal (UQAM), Master - Théâtre de Marionnette Contemporain	
MONTRÉAL	Association québécoise des marionnettistes (AQM)	
MONTRÉAL	Concordia University	
ALMONTE	Puppets Up	Août
CALGARY	Festival of Animated Objects	Mars

MISISAUGA	Puppet Festival Mississauga	Mars
MONTRÉAL	Festival international de Casteliers	Mars
MONTRÉAL	Marionnettes plein la rue	Août
SAGUENAY	Festival international des arts de la marionnette à Saguenay (FIAMS)	Juillet
STRATFORD	Puppetworks!	Août
TROIS-RIVIÈRES	Micro-festival de marionnettes inachevées	Novembre
VAL DAVID	1001 Patentes qui bougent	Août



[Marionnettes • Centre UNIMA Canada, section Québec / Michelle Chanonat](#)

CHILI

VALPARAÍSO	Animate, IX Encuentro internacional de títeres	Octobre
SANTIAGO	Festival Internacional Candelilla trae los títeres (annuel et communautaire)	Avril

COLOMBIE

BOGOTA	Festival Internacional de títeres Manuelucho	Octobre
CALI	Festival de teatro de títeres Ruquita Velasco bellas artes	Octobre
IBAGUÉ	Tolima Fantastico	Novembre
MEDELLÍN	Titirifestival Manicomio de Muñecos	Sep-Oct
PALMIRA	Carnaval de las Marionetas	Août
POPAYÁN	Rondas Iberoamericanas de teatro de títeres y objetos	Avril-Mai
POPAYÁN	Titirifestival Popayan	Octobre

CUBA

LA HAVANE	Festival Habana titiritera: figuras entre adoquines	Août
MATANZAS	Festival Internacional de teatro de títeres Matanzas	Avril

ÉTAT-UNIS



STORRS	University of Connecticut, Department of Dramatic Arts, Puppet Arts Program	
VALENCIA	The Cotsen Center for Puppetry and the Arts at CalArts (California Institute of the Arts)	
SANTA CRUZ	University of California Santa Cruz	
CHICAGO	Chicago International Puppet Theater Festival	Janvier
NEW YORK	International Puppet Fringe Festival NYC	Août
NEW YORK	LA MAMA Puppet Festival	Novembre
PORTLAND	Puppets in Portland	Septembre
VERMONT	Puppets in the Green Mountains International Festival	Septembre

[Puppetry International • UNIMA EE.UU / Alissa Mello](#)



[Puppetry International Research Journal \(PIR\) • UNIMA EE.UU / Claudia Orenstein](#)

[Puppetry Journal • Puppeteers of America / Jamie Donmoyer](#)

MEXIQUE



HUAMANTLA	La Escuela Latinoamericana del Arte de los Títeres Mireya Cueto	
ACAJETE	Festival Adultiterías	Novembre
AGUASCALIENTES	Festival Internacional de Títeres Hermanos Flores	Sep-Oct
QUAUHTÉMOC	Festival de títeres Mireya Cueto	Octobre
GUADALAJARA	Festín de los muñecos, Festival Internacional de Títeres de Guadalajara	Octobre
DURANGO	Titirango Festival Internacional de Títeres	Sep-Oct
HERMOSILLO	Puppet Slam México	Décembre
HUAMANTLA	Festival Internacional de Títeres Rosete Aranda	Octobre
MONTERREY	Festival de Títeres La Piara	Novembre
PUEBLA	48 HR P3-Puebla Puppet Project	Septembre
VERACRUZ	Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona	Sep-Oct
XALAPA	Festival Internacional Hay Títeres	Novembre
ZACATECAS	Fandango de Arte Infantil Gachita Amador	Octobre

PÉROU



HUANCAYO	Los Títeres como Herramienta Educativa y Comunicativa	Annuel
----------	---	--------

	LIMA	Festival Internacional de Muñecos y Objetos Animados Muñecomás	Octobre
	Mil Vidas • Tárbol Teatro de Títeres / Martín Molida		
RÉPUBLIQUE DOMINICAINE			
	SANTO DOMINGO	Feria Internacional de Títeres y Objetos - FITO RD	Mars
URUGUAY			
	TACUAREMBÓ	Festival Floreció	Octobre
VENEZUELA			
	MARACAIBO	Festival Internacional de Títeres Charlot	Août
ASIE			
CHINE			
	BEIJING	The Central Academy of Drama - Departement of Puppetry Theatre	
	FUJIAN	Fujian Quanzhou art school	
	SHANGHAI	Shanghai Academy - Department of puppetry	
	MACAO	Coloane Art Festival	Février
INDE			
	NEW DELHI	Foundation Program UNIMA India Puppeteers Trust	
	BENGALURU	India Dhaatu International Puppet Festival	Janvier
	NEW DELHI	Ishara International Puppet Festival	Jan-Fév
	NEW DELHI	PuppetOscope	Avril
	Puthalika Patrika • Sphoorthi Theatre for Educational Puppetry, Art & Craft Steparc / Padmini Rangarajan Sutradhar (Storyteller/puppeteer/facilitator) • UNIMA Puppeteers Trust India / Ranjana Pandey		
INDONÉSIE			
	BANTUL	Pesta Boneka	Octobre
IRAQ			
	KARBALA	Alhusseini Alsagher International Festival for Children	Mars
IRAN			
	TÉHÉRAN	Art University, Faculty of Dramatic Art, Groupe des Mario	
	TÉHÉRAN	University of Tehran, Faculty of Dramatic Art and Music	
	TÉHÉRAN	Torbiat Modares University, Puppetry Department	
	TÉHÉRAN	Soore University, Faculty of Art	
	TÉHÉRAN	Pars University of Architecture and Art, Faculty of Dramatic Art	
	TÉHÉRAN	The International Puppet Theater Festival Tehran-Mubarak (Biennale, les années paires)	Décembre
ISRAËL			
	HOLON	The Puppetry Arts School	
	JÉRUSALEM	The School of Visual Theatre	
	TEL-AVIV	School of Puppetry and Drama / Levinsky College of education	
	HOLON	International Puppet Theater & Film Festival Holón	Juillet
	JÉRUSALEM	Jerusalem international puppet theatre festival	Août
JAPON			
	IIDA	Iida Puppet Festa	Août
	ÔTSU	Biwako Puppet Festival	Mai
KAZAKHSTAN			
	ASTANA	Kazakh National University of Art	
RÉPUBLIQUE DE CORÉE			
	CHUNCHEON	Chuncheon International Puppet Festival	Mai-Juin
	Cobazine • Chuncheon Puppet Festival		
THAÏLANDE			
	BANGKOK	NSM Harmony World Puppet Innovation Festival	Novembre

EUROPE

ALLEMAGNE



BERLIN	The Ernst Busch University of Dramatic Art Puppetry Department	
STUTT GART	Figurentheater - Puppetry and Animation - State University of Music and Performing Arts Stuttgart	
BAD KREUZNACH	Festival marionettissimo (1)	Novembre
BERLIN	Theater der Dinge - International Festival of Contemporary Puppetry and Object Theatre	Octobre
BOCHUM	FIDENA - Figurentheater der Nationen	Mai
DACHAU	TheaterTage Dachau	Oct-Nov
DÜLMEN	Figurentheatertage Dülmen	Oct-Nov
ERFURT	International Puppet Theatre Festival Synergura	Juillet-Août
GÖTTINGER	Göttinger Figurentheatertage	Février
HERZBERG/ELSTER	International PuppenTheatreFestival im Elbe-elster-Land	Septembre
MAGDEBOURG	International Figure Theatre Festival "Blickwechsel" Magdeburg	Juin
MUNICH	KUCKUCK - Theaterfestival für Anfänger	Mars
MUNICH	Internationales Figuren theater festival Muenchen	Mai
NUREMBERG	Internationales figuren theater festival	Mai
ORTENAU	Puppenparade Ortenau	Mars-Avril
PREETZ	Preetzer Papiertheatertreffen	Septembre
SCHWÄBISCH GMÜND	International Shadow Theatre Festival	Octobre
STAUBING	Figurentheaterfestival Straubing	Mars
STEINAU AN DER STRË	Steinauer Puppenspieltage	Sep-Oct
STUTT GART	IMAGINALE - Internationales Theaterfestival animierter Formen	Février

[Das andere Theater \(L'autre théâtre\) • UNIMA Allemagne / Silke Technau, Dr. Antonia Napp, Stephan Schlafke, Stephan Wunsch, Martin Labedat](#)

[De:Do • Open Access Journal / Prof. Dr. Insa Fooker et Dr. Jana Mikota](#)



[Double • German Forum for Figuretheatre and Puppetry / Mascha Erbeling, Annika Gloystein, Christina Röfer, Tim Sandweg, Katja Spiess, Dr. Meike Wagner, Christofer Schmidt \(Festivalkalender, Notizen\)](#)

[Puppen, Menschen, Objekte \(Marionnettes, personnes, objets\) • Verband Deutscher Puppentheater \(VDP\) \(Association des théâtres de marionnettes allemands\) / Klaus Grimberg](#)

[Symposium, Notebook • UNIMA Allemagne / Silke Technau, Stephan Schlafke et Martin Labedat](#)

AUTRICHE

GRAZ	La Strada Graz	Juillet-Août
MISTELBACH	Internationale Puppentheatertage Mistelbach	Octobre
MÖDLING	Figuren Theater Treff	Oct-Nov
NEUSIEDL AM SEE	PannOpticum	Juin
WELS	Internationales Welser Figurentheaterfestival	Mars

BELGIQUE

BRUXELLES	Jem Festival	Mai-Juin
EUPEN	FIGUMA – Figurentheater - Festival	Octobre
TOURNAI	Festival Découvertes, images et marionnettes	Septembre

BIÉLORUSSIE



[MINSK • Bielarusian State Academy of Arts - Département de l'Art de la Marionnette](#)

BULGARIE



[SOFIA • National Academy for Theatre and Film Arts Krastyo Sarafov](#)

BURGAS	DAYS OF PUPPETS International Open Air Festival	Août
GABROVO	Racho and Deshka International Puppet Festival	Septembre
PLEVEN	Colorful Rooster - Festival for Puppet Art for all ages	Juillet
PLOVDIV	Two are few, three are to many - International Festival	Septembre
SLIVEN	The Magic Wind - International Art Festival	Juin
SMOLYAN	Adults Forbidden - International Performing Arts festival for Children and Youth Audiences	Octobre

SOFIA	PUPPET FAIR International Theatre Festival for Street and Puppet Theatre	Septembre
SOFIA	TEATROSCOPE - International Festival of Theatre Miniature	Juin
SOZOPOL	Harlequin and Marionette - International Puppet and Square Theatre Festival	Août
STARA ZAGORA	International Puppet Theatre Festival for Adults "Pierrot"	Septembre
TARGOVISHTTE	The Magic Curtain - International Festival of Performances for Children	Mai
VARNA	The Golden Dolphin - International Puppet Festival	Octobre
VELIKO TARNOVO	Summer, Puppets and Friends - International Puppet Theatre Festival	Jui-Juil-Août
YAMBOL	Mihail Lakatnik National Puppet Theatre Festival	Avril



[Kuklart • UNIMA Bulgarie / Mihail Baykov](#)

CROATIE



OSIJEK [Academy of Arts of Osijek](#)

KARLOVAC	International Puppet Theater Festival Karlovac	Mai
RIJEKA	Review Of Puppet Theatres	Novembre
ROVINJ	Abracadabra – Istria Puppet Festival	Mai
VINKOVCI	Puppet Spring Festival	Avril
ZADAR	Mediterranean Puppet Festival – "Mediterraneo"	Juin-Juillet
ZAGREB	PIF - International Puppet Theatre Festival	Septembre
ZAGREB	SLUK - Meeting of Puppet Players and Puppet Theaters of Croatia	Juin
ZAGREB	Puppet Festival of The Teaching Faculty of the University of Zagreb – Luf Uf	Mars

DANEMARK

SILKEBORG	Festival of Wonder	Novembre
-----------	--------------------	----------



[The European Paper Theatre Magazine • Grafisk Werk Præstø, Fjordvej 9, DK-4720 Præstø / Sven-Erik Olsen](#)

ESPAGNE



BARCELONE [Institut del Teatre de Barcelona Escola Superior d'Art Dramàtic \(ESAD\)](#)

BARCELONE [Titere Arte](#)

MADRID [Centro del Titere](#)

BILBAO [Dantzerti](#)

ALCÁNTARA	Al*Titere	Octobre
ALICANTE	FESTITITERES. Festival Internacional de Títeres de Alicante	Décembre
BARAÑÁIN	Festival Internacional de Títeres de Barañáin	Mai
BARCELONE	Festival de Putxinel.lis d'Hivern	Novembre
BARCELONE	If Barcelona	Novembre
BERGARA	Muestra Internacional de Títeres para adultos	Octobre
BINEFAR (HUESCA)	Imaginaria - Festival de títeres e imagen en movimiento	Mai-Juin
BILBAO	Bilbao TX	Novembre
CÁDIZ	Festival Internacional del Titere Ciudad de Cádiz	Mai
CASTELLÓN	Festival Internacional de Titelles Portxinel.la	Avril
ELCHE	Calendureta - Festival Iberoamericano de Teatro de Títeres y objetos visual de Elche	Avril-Mai
FERROL	Festea	Octobre
FERROLTERRA	Entes Animados	Septembre
FUENLABRADA	Titirifuenta	Septembre
JEREZ DE LA FRONTERA	Festival Internacional de Títeres de Jerez de la Frontera	Septembre
LLEIDA	Fira de Titelles de Lleida	Mai
MADRID	FIT Madriz - Festival internacional de títeres del Retiro	Août
MADRID	Pendientes de un Hilo	Novembre
MADRID	Titirimadroño	Octobre
MALLORCA	Festival Internacional Teatre de Teresetes	Mai
MERINDADES	Festival de Títeres de las Merindades	Août
MOLLET DEL VALLÈS	MITMO - Mostra Internacional de titelles de Mollet del Vallès	Avril
MURCIA	TITEREMURCIA - Festival Internacional de Teatro de Títeres de la Región de Murcia	Novembre

ONTINYENT	Mostra Internacional de Titelles a la Valla d'Albaida	Octobre
REDONDELA	Festival Internacional de Títeres de Redondela	Mai
RIANXO	Titiriberia - Festival de Títeres Tradicionais	Août
SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE	Galicreques	Octobre
SANTILLANA DEL MAR	Bisontere, Festival Internacional de Títeres de Santillana del Mar	Mai
SÉGOVIE	Festival Internacional de Títeres Titirimundi	Mai
SESTAO	Festival Internacional de Títeres de Sestao	Novembre
SÉVILLE	Feria Internacional del Títere de Sevilla	Mai
TOLOSA	TITIRIJAI - Festival Internacional de Marionetas de Tolosa	Novembre
VALLADOLID	Encuentros TEVEO	Novembre
VALADERRUBIO	El Rinconcillo de Cristobica	Mai-Juin
SARAGOSSE	Festival Iberoamericano de Títeres	Septembre
SARAGOSSE	Festival Internacional de Teatro de Feria "Parque de las Marionetas"	Octobre

Fantoche · UNIMA Espagne/ Joaquin Hernandez



Puppetring, private online Puppet, Shadow and Marionette magazine (Anglais/Français), Titeresante (Espagnol), Putxinelli(Catalan) · Associació Interseccions / Toni Rumbau

ESTONIE

TALLIN	International Visual Theatre Festival Tallinn Treff	Mai-Juin
VILJANDI	Theatre In The Suitcase	Mai

FINLANDE



SAVONLINNA	Samiedu Vocational College	
TURKU	Turku University of Applied Sciences - Arts Academy, Puppetry Department	
HELSINKI	The Showcase of Finnish Puppetry (Suomalaisen Nukketeatterin Näyteikkuna)	Mars
HELSINKI	Sampo Festival	Août
IMATRA	Black and White Theatre Festival	Mai
TURKU	Turku International Puppetry Festival (TIP-Fest)	Novembre



Nukketeatteri (Theatre of Puppets) · UNIMA Finlande - Suomen UNIMA / Laura Silanpää

FRANCE



CANNES	ARKETAL	
CHARLEVILLE-MÉZIÈRES	Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) - Pôle international de la marionnette Jacques Félix	
PARIS	Théâtre aux Mains Nues	
AMIENS (RIVERY)	Le tas de sable - Ches Panses Vertes	
TOULOUSE (QUINT-FONSEGRIVES)	La Boîte à Outils - ODRADEK-Pupella-Noguès	
TOULOUSE	Université Toulouse Jean Jaurès	
APT	Greli grelo biennale Internationale de théâtre d'objet	Mars
AURAY	Festival Meliscènes	Mars
CESTAS, CANÉJAN	Festival Méli Mélo	Février
CHARLEVILLE-MÉZIÈRES	FMTM Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes - Pôle international de la marionnette Jacques Félix (Biennale, les années impaires)	Septembre
DIJON	Semaine de la Marionnette	Avril
DIVES-SUR-MER	Festival RéciDives	Juillet
HAUTS-DE-SEINE	Festival MAR.T.O.	Mars
HENNEBONT	Les salles mômes	Oct-Nov
LA CHAPELLE-SUR-ERDRE	Festival Saperlipuppet	Avril
LA RÉUNION	Festival Tam Tam	Sep-Oct
LYON	Festival Micro Mondes	Novembre
MIREPOIX	Festival MIMA	Août

PARIS	Biennale des arts de la marionnette (BIAM) (Le Mouffetard) (Biennale, Années impaires)	Mai-Juin	
PARIS	Les Scènes ouvertes à l'insolite (Le Mouffetard) (Biennale, Années paires)	Juin	
REIMS	Orbis Pictus	Mai	
STRASBOURG	Micro Giboulées	Mars	
TOURNEFEUILLE	Festival Marionnettissimo (2)	Novembre	
	Manip – Le Journal de la Marionnette • THEMAMA (UNIMA France) / Laurence Pelletier, Mathieu Dochtermann Marionnette et Thérapie • Association marionnette et thérapie / Marie-Christine Markovic		
GÉORGIE			
	BATUMI	Batumi State Arts University	
	TBILISSI	Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University	
GRÈCE			
	ATHÈNES	University of Athens, Faculty of Early Childhood Education	
HONGRIE			
	BUDAPEST	University of Theatre and Film	
	SZIGETMONOSTOR	Freeszfe Society	
	PÉCS	Karakulit International Shadow Play Festival and Exhibition	Avril
	Art Limes • Hungarian fund for promoting cultural activities / Jenő Virág		
ISLANDE			
	REYKJAVIK	Academy of the Wooden Puppet	
	HVAMMSTANGI	Hvammstangi international Puppet Festival	Juin
ITALIE			
	FAENZA	Atelier della Figure - Scuola per Burattinai e Contastorie	
	MODÈNE	Il Teatro di Animazione in Funzione Terapeutica	
	PADOUE	Università degli Studi di Padova - Cours "Teatri di Figure, Storie e Estetiche" DAMS	
	PLAISANCE	Animateria	
	ROME	Università degli Studi Roma Tre Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo - Corso "Tradizioni, Mestieri, Teatro Vivo"	
	VÉRONE	Accademia di Belle Arti di Verona - Teatro di Figura	
	BERGAME	Borghi & Burattini	Juil-Août-Sep
	CAGLIARI	ANIMA International Festival	Septembre
	GORIZIA	Alpe Adria Puppet Festival	Août-Sep
	PALERME	Festival di Morgana	November
	PALERME	La Macchina Dei Sogni	Août
	PINEROLO	Immagini dall'Interno - Festival Internazionale di Teatro di Figura	Juin
	PORTO S. ELPIDIO	I Teatri Del Mondo	Juillet
	PONTE A EGOLA	La luna è azzurra - Festival Internazionale del Teatro di Figura	Juin
	RAVENNE	Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure Arrivano dal Mare!	Mai
	ROME	Immagina International Puppet Festival	Mai
	SORRIVOLI	Festa dei grandi Burattinai di Sorrivoli	Août
	TURIN	Incanti - Rassegna Internazionale di Teatro di Figura	Septembre
	Animatazine • Independent / Alessandra Amicarelli et Valeria Sacco		
LITUANIE			
	KLAIPĖDA	Kleipeda University	
	VILNIUS	Lithuanian Academy of Music and Theater	
	KLAIPĖDA	Festival Materia Magica	Mai
NORVÈGE			
	OSLO	Oslo and Akershus University College of Applied Sciences - Department of Art, Design and Drama	
	OSLO	Berger Figur I Fossekleiva	Sep-Oct

	OSLO	Go Figure!	Juin
	STAMSUND	Stamsund Theatre Festival	Mai
	Ånd i hanske - UNIMA Norvège / Elin Lindberg		
PAYS-BAS			
	DEN HAAG	School of Puppets	
	AMSTERDAM	International Pop Arts Festival	Février
	DORDRECHT	International micro festival - Internationaal poppentheaterfestival	Août
	MEPPEL	Internationaal Poppenspeelfestival	Septembre
	De wereld van het poppenspel NVP-UNIMA-NL / Peter Vermaat		
POLOGNE			
	BIAŁYSTOK	Akademia Teatralna Wyciął Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku	
	VARSOVIE	The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw	
	WROCLAW	Ludwik Solski State Higher Theatre School in Cracow - Puppetry Faculty in Wroclaw	
	BIAŁYSTOK	Festival Metamorfozy Lalek	Juin
	BIELSKO-BIAŁA	International Festival of Puppetry Art	Octobre
	HAJNÓWKA	Międzynarodowy Festiwal Teatralny Wertep	Juillet-Août
	OPOLE	All-Polish Puppet Theatre Festival	Octobre
	VARSOVIE	International Festival of Puppet Theatres and Film Animation for Adults "Puppet is a Human too"	Novembre
	Teatr Lalek (Teatro de Títeres) - Polunima / Lucyna Kozień		
PORTUGAL			
	LISBONNE	Escola Superior de Educação de Lisboa - Instituto Politécnico de Lisboa	
	AGUAVA-SINTRA	É Só Palheta	Mai
	LISBONNE	FIMFA Lx - Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas	Mai
	PORTO	FIMP, Festival Internacional de Marionetas do Porto	Octobre
	Noticias da marioneta - El museu da marioneta de Lisboa / Ana Paula Rebelo Correia		
RÉPUBLIQUE TCHÈQUE			
	PRAGUE	Academy of Performing Arts Prague – Theatre Faculty – Department of Alternative and Puppet Theatre	
	LIBEREC	MATEŘINKA, International Puppet Festival for pre school aged children	Juin
	PILSEN	Skupova Plzeň International Festival	Juin
	PRAGUE	Prelet Nad Loutkarským Hnízdem (One Flew over the Puppeteer's Nest)	Novembre
	OSTRAVA	Spectaculo Interesse, the international puppet festival	Octobre
	Loutkář (Puppeteer) - UNIMA République Tchèque / Kateřina Dolenská		
ROUMANIE			
	BUCAREST	The National University of Theatrical and Cinematographic Art « I.L. Caragiale »	
	IASI	University of Arts George Enescu, College of Musicologie, Composition, Music pedagogy and Theatre	
	TARGU MURES	University of Arts Targu Mures	
	CLUJ-NAPOCA	Puck International Festival	Octobre
ROYAUME-UNI			
	EXETER	University of Exeter	
	LONDRES	Royal Central School of Speech and Drama	
	EDINBURGH	Manipulate - Festival	Février
	HULL	Beverley Puppet Festival	Juillet
	LONDRES	Mime London - contemporary visual theatre	Jan-Fév
	NEWCASTLE UPON TYNE	Moving Parts Newcastle Puppetry Festival	Avril
	SKIPTON	Skipton Puppet Festival	Septembre
	Puppet Master - British Puppet and Model Theatre Guild / Brian Hibbitt		
	Puppet Notebook - British UNIMA / Tim Butler Garrett		

RUSSIE

	EKATERINBOURG	The Ekaterinburg State Theatrical Institut	
	IRKOUTSK	The Theatre School of Irkoutsk	
	MOSCOU	The Vakhtangov Theatre Academy	
	MOSCOU	GITIS (Institut d'art théâtral de Russie)	
	NOVOSIBIRSK	Novosibirsk State Theatrical Institute	
	SAINT-PÉTERSBOURG	St. Petersburg State Theatre Arts Academy	
	YAROSLAVL	Yaroslavl State Theatrical Institute - Department of Puppet Theatre	
	RYAZAN	Riazanskiye Smotrin	Septembre
	MOSCOU	Sergei Obraztsov International Puppet Theatre Festival	Septembre



Theatre of Miracles • Obraztsov Puppet Theatre/UNIMA Russie / Nina Monova

SERBIE

	SUBOTICA	International Festival of Children's Theatres Subotica	Septembre
--	----------	--	-----------

SLOVAQUIE

	BRATISLAVA	Academy of Performing Arts in Bratislava - Theatre Faculty - Department of Puppetry	
	BRATISLAVA	Festival Bábkaršká Bystrica	Octobre

SLOVÉNIE

	LJUBLJANA	University of Ljubljana - Faculty of Education	
	LJUBLJANA	International Festival of Contemporary Puppetry Art Lutke	Septembre
	MARIBOR	Bienale Lutkovnih Ustvarjalcev Slovenije / Bienal de Artistas Titereros de Eslovenia	Septembre
	MARIBOR	Summer Puppet Pier	Août



Lutka Magazine • Fondo Público para Actividades Culturales / Tjaša Bertonec, Ajda Rooss y Maša Jazbec

SUÈDE

	STOCKHOLM	Pop Up Puppets, International Puppet Theatre Festival	Août
	VÄSTRA FRÖLUNDA	FIGUR – International Festival of Puppetry & Animation	Novembre



Dockument • UNIMA Suède / Agneta Attling

SUISSE

	VERSCIO	Accademia Dimitri	
	BADEN	Figura Theaterfestival	Juin
	LOCARNO	Festival internazionale con figure Il castello incantato	Août-Sep
	NEUCHÂTEL	MarionNETtes - Festival international	Novembre



Magma • Magazine du Théâtre de Marionnettes de Genève / Isabelle Matter

TURQUIE

	ISTANBUL	Istanbul International Puppet Festival	Mai
	IZMIR	Izmir International Puppet Days	Mars

UKRAINE

	DNIEPROPETROVSK	Dnipropetrovsk Scenic College	
	KHARKIV	Kharkiv State I. P. Kotlyarevskiy Art Institute, Animation Department	
	KIEV	Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art	
	KIEV	Kiev National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television	
	LUGANSK	Lugansk State Academy of Culture and Arts	
	CHERKASY	Lace of Tales	Octobre
	KIEV	Kiev International Festival of Puppet Theaters	Octobre

INTERNATIONAL

Critical Stages, n° 19 Special Topic : The Art Form of Contemporary Puppetry • IATC - International Association of Theatre Critics / Margareta Sörenson (Suecia) & Jean-Pierre Han (Francia)



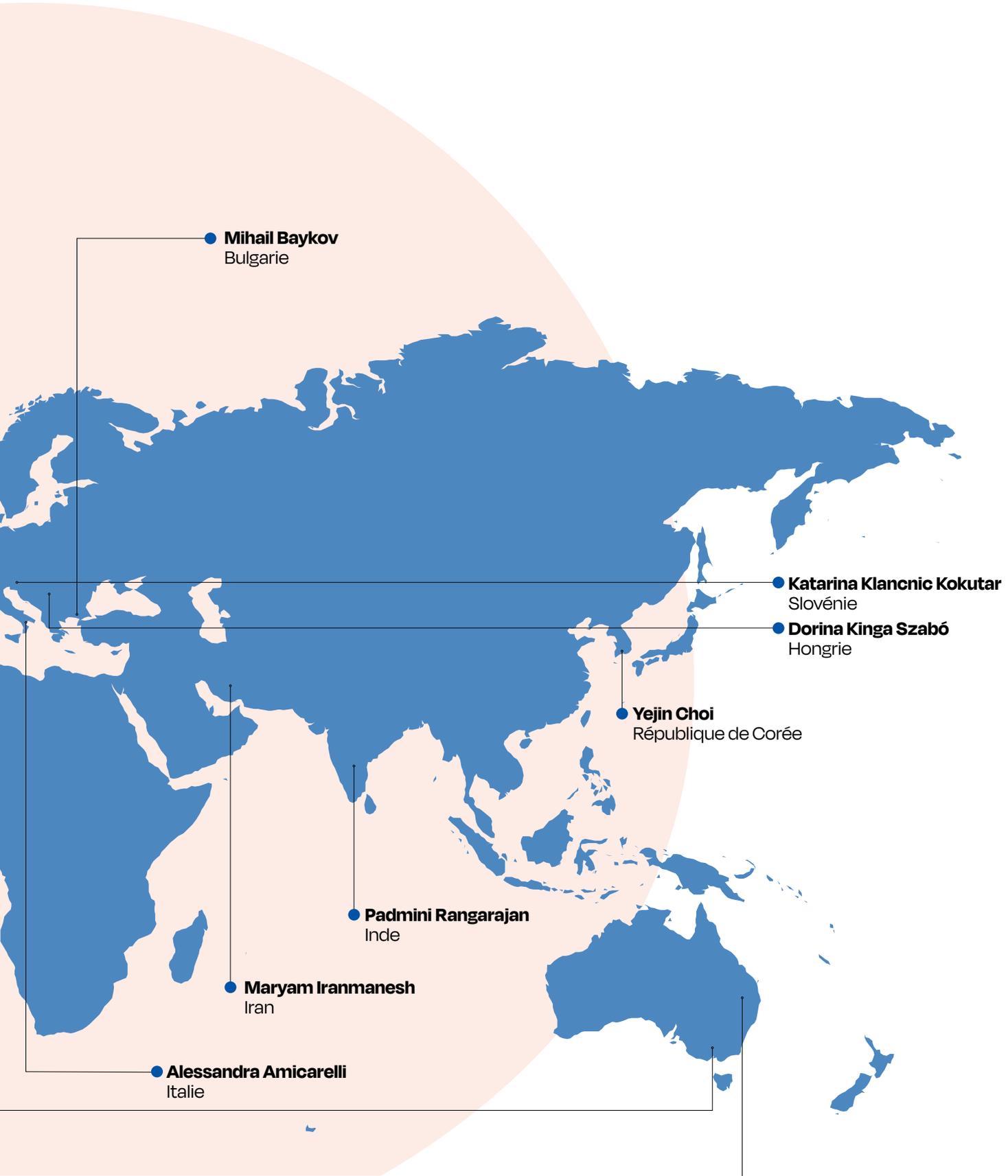
La Hoja Titiritera • UNIMA-Tres Américas, Subcomisión América Latina / Susy López Pérez

Puppet Plays - Répertoires pour les théâtres de marionnettes, une plateforme open source multilingue, un programme de recherche financé par l'Union européenne Université Montpellier 3 / Didier Plassard

In EU puppet

L'ÉQUIPE UNIMAGAZINE





● **Mihail Baykov**
Bulgarie

● **Katarina Klancnic Kokutar**
Slovénie

● **Dorina Kinga Szabó**
Hongrie

● **Yejin Choi**
République de Corée

● **Padmini Rangarajan**
Inde

● **Maryam Iranmanesh**
Iran

● **Alessandra Amicarelli**
Italie

KOLK 17 Puppet Theatre & Museum

Une nouvelle institution culturelle unique pour les marionnettes dans le nord de l'Allemagne.

Artistique - collaboratif - vivant!

KOLK 17
FIGURENTHEATER
& MUSEUM



KOLK 17 est synonyme de divertissement à un niveau artistique - pour tous.

Les productions des types de marionnettes et de théâtre d'objets les plus divers abordent les traditions et les questions sociales actuelles. KOLK 17 est un lieu d'éducation esthétique et culturelle aux multiples facettes, qui enchante ses visiteurs par ses expositions et ses spectacles.

KOLK 17 est synonyme d'ouverture et de diversité.

Notre travail est transculturel, interdisciplinaire et transparent. La diversité de l'art de la marionnette peut être expérimentée dans le cadre d'expositions changeantes et de spectacles donnés par des ensembles internationaux invités. Une attention particulière est accordée à l'accessibilité.

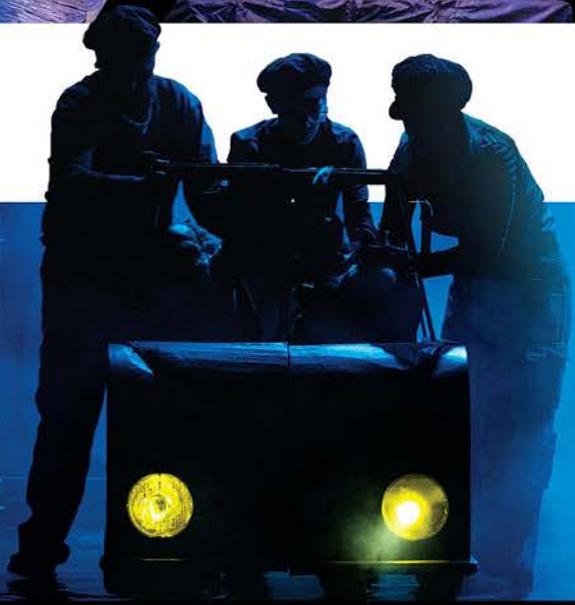
KOLK 17 partage ses connaissances. Nous sommes une institution culturelle basée sur la recherche qui se concentre sur les théories et les débats actuels dans les domaines de la marionnette et de la recherche muséale. Nous nous considérons comme une plateforme qui contribue à l'échange de connaissances sur la marionnette.

KOLK17.DE





LE THÉÂTRE DE LA JEUNESSE
NIKOLAY BINEV
SOFIA BULGARIA



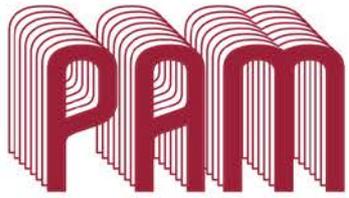
Théâtre de la Jeunesse – Sofia (Bulgarie) est un théâtre public de répertoire fondé en 1945. Il produit des spectacles pour adultes, enfants et adolescents. Une attention particulière est accordée aux spectacles de marionnettes. Le répertoire propose des titres de différents genres ainsi qu'une grande variété de techniques de manipulation de marionnettes.



Pour en savoir plus sur nous et découvrir nos spectacles, vous pouvez visiter www.mlt.bg
facebook.com/mltbg @ youth.theatre



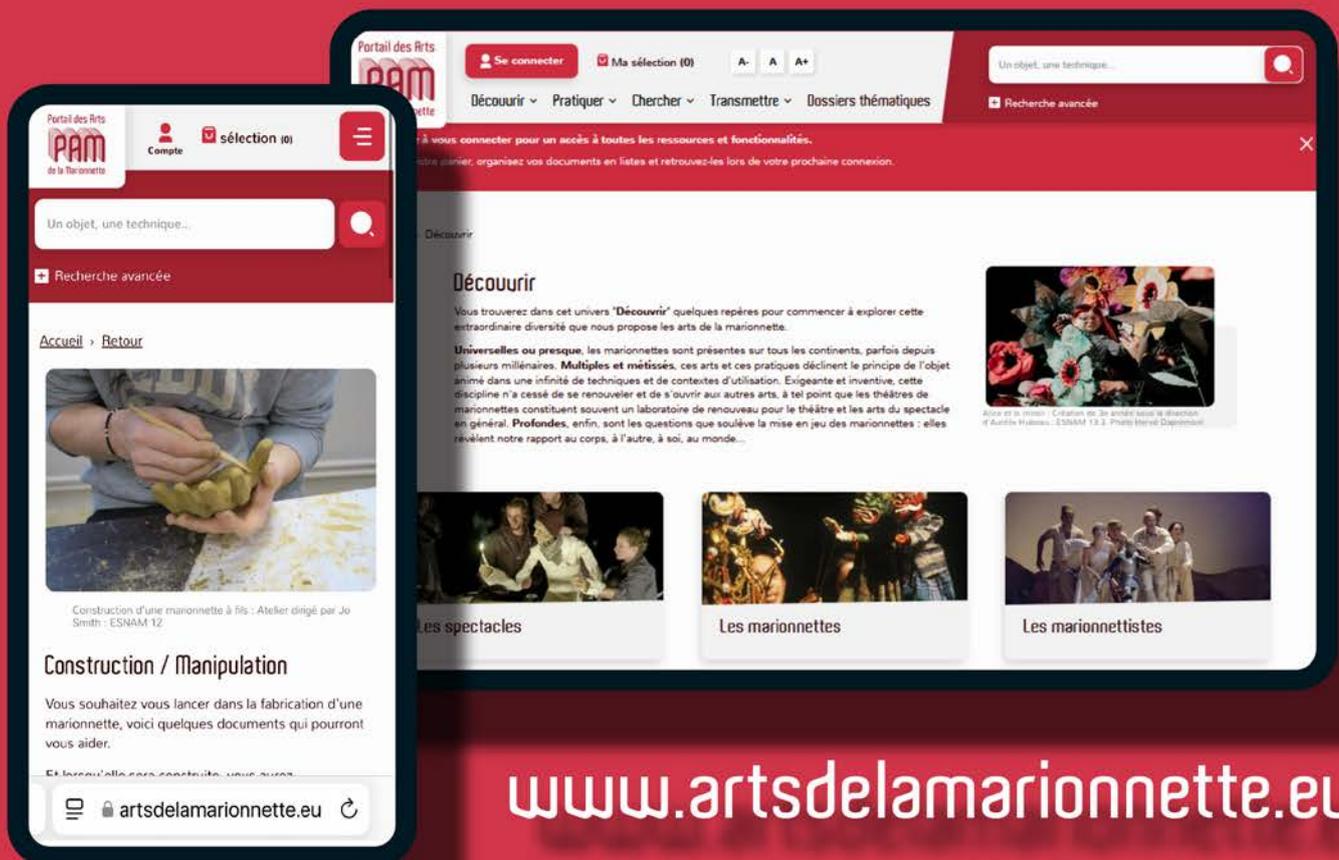
Portail des Arts



de la Marionnette

Plus de 30 000 documents

Textes, manuscrits, photos, vidéos, affiches, croquis et notes... à consulter en ligne.



www.artsdelamarionnette.eu

Découvrir, pratiquer, chercher et transmettre

4 univers pour les artistes, chercheurs, pédagogues, simples curieux ou amateurs.

