



HAL
open science

Matière, paysage et récit dans le théâtre de marionnettes

Catarina Firmo

► **To cite this version:**

Catarina Firmo. Matière, paysage et récit dans le théâtre de marionnettes. Éditions Le Manuscrit, 2022, Entr'acte, Ana Clara dos Santos. hal-04053900

HAL Id: hal-04053900

<https://hal.science/hal-04053900>

Submitted on 31 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

MATIÈRE, PAYSAGE ET RÉCIT
DANS LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES

Cet ouvrage est financé par des fonds nationaux via FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., dans le cadre des
projets «UIDB/00279/2020» e «UIDP/00279/2020».



Centro de Estudos de Teatro

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

ISBN 978-2-304-05427-9

© Éditions Le Manuscrit, décembre 2022

CATARINA FIRMO

Matière, paysage et récit
dans le théâtre
de marionnettes

Entr'acte

Éditions Le Manuscrit
Paris

Dans la même collection

Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène, Ana Clara Santos, Sophie Proust, Ana Isabel Vasconcelos (dir.), 2018

Théâtre : esthétique et pouvoir, Tome 2 - XX^e et XXI^e siècles, Bruno M. Henriques, José Camões, Maria João Almeida (dir.), 2016

Théâtre : esthétique et pouvoir, Tome 1 - De l'antiquité classique au XIX^e siècle, Jacopo Masi, José Pedro Serra, Sofia Frade (dir.), 2016

Diderot. Paradoxes sur le comédien, Ana Clara Santos, Maria Luísa Malato (dir.), 2015

Palco da ilusão. Ilusão teatral no teatro europeu, Ana Clara Santos (dir.), 2013

Entr'acte : études de théâtre et performance

Collection dirigée par Ana Clara Santos

Cette collection a pour vocation la divulgation des activités scientifiques (travaux de recherche, essais, colloques, journées d'études, etc.) menées par le Centre d'Études de Théâtre de l'Université de Lisbonne. Placée sous le signe des études théâtrales et de la spécificité du langage artistique, la collection « Entr'acte : études de théâtre et performance » propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'art théâtral et les autres arts. En reprenant, en guise d'hommage, le titre donné par Almeida Garrett à l'une des premières revues théâtrales du XIX^e siècle (Entre-acto), cette collection s'ouvrira aux études théâtrales et au dialogue qui peut être instauré entre ce domaine d'études et d'autres domaines tels que les études littéraires, les études comparées, les études de traduction, les études cinématographiques, entre autres.

Membres du comité scientifique

- | | |
|---|--|
| Maria João ALMEIDA
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Sophie LUCET
(Univ. de Rennes 2, France) |
| Maria João BRILHANTE
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Alexandra MOREIRA DA
SILVA
(Univ. Sorbonne Nouvelle,
France) |
| Maria de Jesus CABRAL
(Univ. de Lisboa, Portugal) | Sophie PROUST
(Univ. de Lille, France) |
| José CAMÕES
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Ana Clara SANTOS
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa/ UAlg,
Portugal) |
| Marie-Noëlle CICCIA
(Univ. Paul Valéry- Montpellier
3, France) | Graça dos SANTOS
(Univ. Nanterre Paris 10,
France) |
| Rui Pina COELHO
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Maria Helena SERÔDIO
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) |
| Barbara COOPER
(Univ. of New Hampshire,
USA) | Ana Isabel VASCONCELOS
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) |
| Sebastiana FADDA
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Christine ZURBACH
(Univ. de Évora, Portugal) |
| Yves JUBINVILLE
(École Supérieure de
Théâtre – UQÀM, Québec) | |
| Francisco LAFARGA
(Univ. de Barcelona, España) | |
| Vera San Payo LEMOS
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | |

Pour Pedro, Miguel et Xavier

Sommaire

Introduction.....	11
Espèces d'espaces	15
Faire chemin avec les marionnettes. Se faire transporter	16
Figures de l'air. Voler. Décoller. Flotter. Suspending.	20
Objets et habitats	39
Déplacer les objets. Réinventer les gestes.	40
Fouiller les arches. Réécrire les mémoires.....	45
Glaner les objets. Recueillir les paradis perdus	50
L'art de faire parler les pierres. Récits marionnettiques	59
Voix en écho. Silences et polyphonies.....	61
Cadavres exquis. Paroles de marionnettes.....	69
Entretiens : derrière le castelet.....	75
Les créatures poétiques de Isabel Barros.....	75
Les matières en mutation de Phia Ménard	95
Les patchworks et les figures en papier de la Cie A Tarumba	106
Marionnettes et fiction scientifique dans Teatro de Ferro	136
Références bibliographiques.....	169

Introduction

Lorsque les frontières des arts de la marionnette s'élargissent, des nouveaux espaces sont ouverts pour activer l'inanimé. De plus en plus, la marionnette réclame son existence dans les éléments de la scénographie, dans les accessoires et toutes les petites niches de l'espace scénique, faisant son apparition dans les images projetées, les matières et les matériaux de scène, franchissant les limites jusqu'aux corps des comédiens qui deviennent marionnettisés.

L'hybridisme et l'indomptable désir de liberté que nous reconnaissons dans la marionnette contemporaine sont forcément accompagnés d'une plongée dans ses sources les plus anciennes : plus la marionnette avance vers le futur, plus elle se ressemble à ses ancêtres. S'invitant dans les paysages du spectacle de rue, les machines de scène des compagnies telles que Le Royal Deluxe, Bread and Puppet ou La Fura dels Baus ont réactivé les cortèges, les théâtres ambulants médiévaux et même les événements para-théâtraux des actes funèbres de l'ancien Égypte où nous retrouvons des marionnettes ancestrales. Le corps marionnettisé de l'acteur et les possibilités scéniques décelées par la manipulation à

vue nous font, à leur tour, aller à la rencontre des traditions orientales de l'Antiquité.

Ce retour aux sources est une spécificité de la marionnette contemporaine, souvent accompagné du souhait de réactivation du symbolisme et de l'animisme, d'une recherche du rituel et de l'objet pauvre qui formule l'appel au ralentissement des expériences, de la production et de la consommation. Les marionnettes contemporaines sont le plus souvent faites des matériaux récupérés, ressortissant des poubelles et des foires d'antiquités ; les objets et les matières oubliées deviennent les corps fictionnels qui renaissent dans de nouvelles histoires ; les déchets et les encombrants de la voie publique deviennent souvent les machines de scène qui transforment le paysage de l'espace quotidien. Réanimés par les mains des marionnettistes, les objets glanés peuvent être porteurs de nouveaux récits.

Par son pouvoir d'animisme, les marionnettes défient les limites de l'imaginaire et les possibilités de représentation des matières en transformation. Cette étude propose de parcourir un itinéraire de spectacles et de compagnies de théâtre de marionnettes où l'idée d'animisme surgit pour explorer les possibilités expressives des matières, pour nous raconter des histoires et réactiver des paysages qu'ils soient réels ou issus de nos rêves. Encadré dans un postdoctorat accueilli par la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne (CET – Centre d'Études de Théâtre) et l'Université de Nanterre (CRILUS – Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone), ce projet de recherche a donné lieu à un ensemble d'essais qui s'articulent avec un corpus de spectacles. Tous les journaux de bord reflètent les trajets menés et les autochtones rencontrés au cours d'un voyage. Si je pouvais ressortir les points de cet itinéraire, ça donnerait un peu comme ceci :

- Mai 2014. Paris. Biennale Internationale des Arts de la Marionnette

- Septembre 2017. Charleville-Mézières. Festival Mondiale des Théâtres de Marionnettes
- Octobre 2015-2022. Porto. FIMP. Festival International de Marionnettes de Porto.
- Mai 2015-2022. Lisbonne. FIMFALx. Festival International de Marionnettes et Formes Animées.

Ce livre reflète ainsi un parcours qui a suivi les traces d'une cartographie de paysages, champs de travail et d'observation entre Lisbonne, Porto, Paris et Charleville-Mézières. La curiosité et le souhait d'être à l'écoute des processus créatifs des artistes ont dicté les pas de cette étude. Je remercie de tout cœur les artistes et marionnettistes qui m'ont accueillie et ouvert les coulisses de leurs vies dédiées aux arts de la marionnette : Carla Veloso et Igor Gandra (Teatro de Ferro); Isabel Barros (Teatro de Marionetas do Porto); Phia Ménard (Cie Non Nova); Rute Ribeiro et Luís Vieira (Cie A Tarumba). Les souvenirs de ces échanges généreux peuvent être revisités dans les pages du chapitre « Entretiens : Derrière le castelet ».

Toute écriture a derrière soi un tissage de débats, dialogues, croisements de regards et apprentissages. Je tiens à remercier mes directrices de recherche Maria João Almeida et Graça dos Santos, pour tout le soutien et accompagnement de ce projet de postdoctorat; Maria Helena Carreira et Maria João Brillhante pour toute l'écoute de mes dilemmes; mon cher ami Guilherme Proença pour son œil de lynx dans le travail de révision et lecture, ainsi que pour tous les échanges et complicités partagées; Christine Zurbach et Miguel Falcão, compagnons de route dans cet univers des marionnettes, pour tous les partages qui ont ouvert mon regard et avec qui j'apprends toujours; Ana Clara Santos pour sa confiance et médiation au projet d'édition; les équipes du CET-Université de Lisbonne et du CRILUS-Université de Nanterre; les photographes Susana Neves, Alípio Padilha, José Caldeira, Estelle Valente et Jean Luc Beaujault pour les crédits des images qui émaillent et embellissent cette étude.

Espèces d'espaces

Les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se faire cogner.

Georges Pérec, *Espèces d'espaces*

L'identité d'un espace dépasse les limites de son aire géographique, son entité mesurable, sa terminologie, ses frontières cartographiques et toponymiques. Dans *Espèces d'espaces*, Georges Pérec s'est amusé à créer un manuel d'usage de l'espace. Lire ce journal de bord qui traverse les espaces quotidiens est l'occasion de se rendre compte des laps d'espace, parmi les axes de circulation d'un endroit à l'autre, de prendre conscience de ce que les espaces font à nos corps et de comment les corps modifient à leur tour les espaces. Les marionnettes nous renvoient justement à une découverte des espaces, en tant qu'espèces. Espèces de matières, espèces de corps, espèces d'éléments en transformation qui ouvrent les possibilités de mutation des espaces.

Faire chemin avec les marionnettes. Se faire transporter

Par son pacte d'illusion, les corps fictifs relèvent d'autres possibilités d'expression et modifient les espaces, stimulant d'autres ressentis aux corps qui les manipulent. Avec la manipulation à vue, la marionnette est perçue en tant qu'artefact scénique, ce qui permet au corps de l'acteur de créer des nouvelles formes de s'installer, de se situer et de transiter. Elles deviennent les véhicules qui motivent la transposition des corps des marionnettistes, à la découverte de nouvelles voies pour raconter les histoires et multiplier les images.

Selon Nicolas Gousseff, le théâtre de marionnettes engendre un acte de transposition des corps, dans un mouvement de rencontre et d'altérité : « La marionnette se nourrit de notre faculté de transposition étant elle-même une transposition de nous-mêmes. Elle porte le concept "être dans un corps" avec lequel nous jouons » (Gousseff, 2018 : 116). Le concept de transposition est aussi référé par Anne Barnier comme une expérience d'approximation où la perception spatiale s'altère par l'acte de symbiose, même si les centres de gravité se distinguent : « Même si la marionnette n'est pas constituée comme mon corps, par conséquent son rapport à la gravité est différent, je suis trans-portée. Ce qui m'empêche de mettre l'objet à la distance. Je ne distingue plus mon expérience spatiale de celle de la poupée » (Barnier, 2015 : 31).

Le binôme gravité et suspension se voit nécessairement présent dans la relation entre la marionnette et le marionnettiste. Dans le travail de compréhension des deux corps en extension se déchaînent les relations de symbiose et de contraste entre l'animé et l'inanimé. Comme affirment Luís Vieira et Rute Ribeiro (2018 : 139), « il est indispensable de respecter la structure corporelle de l'objet, n'oubliant pas

son axe et la cohérence de sa posture »¹. L'objet, avec son pouvoir de dissimulation et de transformation, permet au corps de découvrir d'autres degrés de perception, explorant ses limites et formes de transgression, des mouvements et des postures extra-quotidiennes, modes de signification inhabituels et inespérés.

Au sujet de la double présence de l'acteur et de la marionnette, Roger Daniel Bensky met l'accent sur l'idée de défiance, tout en observant les mouvements qui s'engendrent dans l'acte de confrontation des deux corps en train de se situer, vis-à-vis son poids, sa matière et son échelle :

Il y a une lutte pour dominer un corps différent : le poids, la matière, la taille, les articulations, les membres, le regard. Comment situer son corps vis-à-vis la marionnette et vis-à-vis le public? Quel rythme adopter par rapport à la marionnette? Comment lui accompagner dans ses déplacements? Où regarder? [...] Est-ce qu'il y a un qui est le double de l'autre? Où est ce qu'il est tout simplement au service de l'autre? (Bensky, 1971 : 152).

Les matières et les objets éveillent la conscience corporelle, stimulant le corps à se questionner et à se reconnaître dans l'exploration des échelles, la duplicité et la fragmentation, ainsi que dans son articulation avec l'artefact qui lui permet de découvrir d'autres configurations et modalités d'expression. L'objet dissimule le corps en même temps qu'il l'expose. Les marionnettes et les matières agrégées au corps de l'acteur renvoient au binôme présence/absence, tel qu'une prothèse qui relève d'une asymétrie.

Dans son étude philosophique sur les arts martiaux, Basile Doganis rappelle que le corps ne termine pas à la surface de la peau, cherchant à s'approprier des éléments extérieurs pour ressentir et interagir (Doganis, 2012 : 81). Dans sa réflexion, il reprend la théorie d'Alain Berthoz sur la perception de prolongement du corps : « L'outil prolonge le corps. Nous sentons l'objet, non pas au bout de l'outil, mais au bout d'un

1 C'est moi qui traduit.

ensemble constitué par la main et l'outil comme si, soudain, l'outil était devenu une partie de notre corps, comme si la main s'était prolongée. [...] Montée sur des échasses, on sent le sol au bout de ces prothèses » (*apud* Doganis, 2012 : 80).

La marionnette, objet intermédiaire, surgit aussi en tant que lien pour comprendre la gravité, l'articulation, le poids et le mouvement du corps dans l'espace vis-à-vis ses relations proxémiques. Dans *Ballet Triadique*, Oskar Schlemmer manifestait son intérêt par la conceptualisation du corps humain agrégée à la matière, prolongeant les membres des danseurs avec des matériaux qui multipliaient les effets de leurs mouvements et articulations. Les costumes altéraient le volume, le poids et la spatialité, motivant d'autres possibilités de mouvement et de circulation dans l'espace.

Tel qu'il est formulé par le marionnettiste Enno Podelhl, la marionnette implique une réduction de la perception de l'espace, ce qui entraîne une nouvelle conscience et une ouverture vers d'autres possibilités de mouvement, à l'intérieur de cette contrainte. Au même temps que la marionnette établie des limites, elle éveille des possibilités inattendues :

Immobile et sans vie, elle entre en scène comme une résistance à nos mouvements d'appréhension immédiate de l'espace. D'autre part, à travers elle nous élargissons l'étendue de notre empire dans la mesure où nous la considérons comme un membre fantôme, une prothèse dans laquelle, pour rendre le jeu efficace et vivant, nous tâchons de nous incarner. Ainsi, tout en nous gênant, cette prothèse nous fait-elle aussi découvrir sa propre appréhension de l'espace. Nous apprenons à voir l'espace avec les yeux de la marionnette (Podehl, 1996 : 342).

Dans le spectacle *Tant que la tête est sur le cou* de Claire Heggen, le masque est placé dans le genou au lieu du visage. La notion d'altérité est accentuée, ne laissant pas de suggérer l'image de la prothèse. Quelque chose ou quelqu'un est agrégé à mon corps.

Quand l'acteur s'assume simultanément comme manipulateur et performer, les frontières de dissemblance

entre l'humain et l'inhumain se voient basculées. Dans la manipulation à vue, le corps de l'acteur amplifie le mouvement de la marionnette et à son tour la marionnette surgit en tant que prolongement du corps actant. La posture du marionnettiste change et il devient interprète, acteur en contre-scène avec la marionnette découvrant les limites et les possibilités de son corps qui s'articule avec le corps fictif. Tel qu'il est formulé par Claire Heggen, il éprouve le rôle d'accessoire par rapport au corps marionnettique qu'il manipule : « À noter qu'à l'origine du mot accessoire, il y a accéder et accès, il s'agit donc de rendre le corps accessoire dans le double sens du terme : le corps qui donne accès à l'objet, en même temps qu'il accède aux arguments et désirs de l'objet même » (Heggen, 1998 : 24).

Où sont les frontières et les prolongements des deux corps ? Est-ce la matière une prothèse du corps de l'acteur ou bien l'envers ? La manipulation à vue joue sur l'illusion et l'équivoque ; stimule le doute et le malentendu. Si l'acteur est en train de corporaliser l'objet, la matière est à son tour incorporée, permettant au corps de découvrir des nouvelles modalités d'expression.

Les marionnettes interagissent avec les performers, dans un jeu complice qui va refléter la confrontation entre le communicable et l'incommunicable, l'organique et l'inanimé. Les relations proxémiques entre les éléments du spectacle sont forcément altérées avec la manipulation à vue. L'acteur en interaction avec la forme animée a une ample conscience des réseaux proxémiques, par la façon dont le corps actant occupe l'espace et se situe vis-à-vis de la matière. La visibilité du performer face à l'objet manipulé expose sur scène les distances entre le corps actant et la forme animée, l'organique et le matériel, la vie et la mort. En outre, l'acteur va accentuer la performativité de l'objet manipulé : « L'objet est un corps matérialisé, un corps mouvement, un corps parole, un corps

souffle, un chemin intérieur à projeter. C'est un corps à partager avec l'acteur » (Lecucq, 2004, 34).

Si la présence des formes animées sur scène éveille l'interaction entre le visible et l'invisible, la manipulation à vue amplifie l'effet de métamorphose inhérent aux marionnettes, ouvrant les possibilités de transformation des corps agrégés. Les voies d'énonciation se complexifient avec la visibilité du comédien qui ne surgit plus dissimulé sur scène, mais en interaction avec la forme animée. Nous passons d'un acteur qui s'énonce en tant que *Je suis caché* pour s'affirmer visiblement dans un *Je suis là*, tout en redécouvrant d'autres perceptions et résonances de l'espace et de la parole. Les différents artefacts utilisés altèrent les réseaux spatiaux et proxémiques de l'acteur avec la forme animée. Les modalités du langage et les réseaux narratifs se multiplient par la double présence des marionnettes et des interprètes en manipulation à vue.

Figures de l'air. Voler. Décoller. Flotter. Suspendre.

Il répondit que j'avais tort d'imaginer que pour chaque pas le montreur posait et tirait séparément les membres des marionnettes. Tout mouvement, selon lui, avait son centre de gravité ; il suffisait de diriger ce point à l'intérieur du personnage ; les membres, qui n'étaient rien d'autre que des pendules, suivaient d'eux-mêmes de façon mécanique, sans qu'aucune intervention fût nécessaire.

Heinrich Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*

Parmi les études de machines à voler menées par Leonardo Da Vinci, nous retrouvons un dessin d'ébauche du parachute, dont une figure stylisée est suspendue par quatre traits. Sa ressemblance avec une marionnette est frappante dans sa configuration de suspension ; son mouvement est entièrement conditionné par l'artefact et les forces de l'air. Sans eux, il risquerait la chute. De plus, le fait qu'il s'agit

d'une représentation très stylisée, telle qu'un dessin d'enfant, renforce l'image de l'inanimé. Chez Leonardo Da Vinci, l'intérêt par le corps en suspension, explorant les différentes possibilités de configurations géométriques se trouve aussi présent dans *Poliedri*, où les polyèdres sont suspendus comme des pendules. Chaque polyèdre est représenté dans sa spécificité et les fils qui les soutiennent vont suivre les différentes dimensions, entrelacements et points de fixation selon la singularité de chaque forme. La singularité de chaque polyèdre nous renvoie de nouveau aux corps marionnettiques, notamment dans le cas des marionnettes de fils, « par norme les plus complexes, où les concepts de gravité, pendule, contrepoids et triangulation synthétisent les défis de plusieurs constructeurs » (Vieira et Rapaz, 2018 : 71)². Il est aussi curieux de remarquer les traits d'animisme dans chaque nomenclature des formes suspendues des polyèdres (Terre, Eau, Feu, etc), reprenant la théorie des solides de Platon.

Poursuivant la réflexion sur les objets suspendus dans les arts plastiques, en résonance avec les corps marionnettiques, le *Cirque* de Alexandre Calder et ses célèbres mobiles sont souvent évoqués, en tant que référence pour les arts de la marionnette, non seulement par la réflexion qu'il nous apporte sur le concept de suspension, mais surtout par l'animisme des objets assemblés, mettant l'accent les liaisons et les articulations qui permettent les mutations des éléments dans les paysages. Dans son autobiographie, Calder raconte son voyage au Guatemala, pendant lequel il a observé les mutations de la nature, remarquant les lignes de force invisibles, mais perceptibles du paysage : « L'idée des corps détachés flottant dans l'espace, avec différentes formes et densités, peut-être avec différentes couleurs et températures

2 Ma traduction. Vieira et Rapaz (2018) donnent à titre d'exemple les références de W.A. Dwiggin (1880-1956) et Fritz Herbert Bross (1910-1976) en tant que les premiers théoriciens sur cette technique de construction.

et entourés et entrelacés avec des flambeaux gazeux et quelques-uns, de manière particulière, me paraît la source idéale de la forme »³ (Calder, 1967 : 55)

Proportion, mobilité, légèreté et une distribution plus naturelle des centres de gravité constituent quelques vertus que Heinrich Kleist a choisi dans son éloge aux marionnettes. L'œuvre *Sur le théâtre de marionnettes* met en accent les capacités de configuration anatomique et les possibilités d'expression des pantins, par son pouvoir de suspension. Au contraire des danseurs, les poupées n'ont pas besoin du sol se montrant antigravitationnelles dans leurs mouvements :

De plus, dit-il, ces poupées ont l'avantage d'être antigravitationnelles. L'inertie de la matière, ennemie impitoyable de la danse, leur est indifférente, car la force qui les élève dans les airs est supérieure à celle qui les tire vers la terre. [...] Les poupées, comme les elfes, n'ont besoin du sol que pour l'effleurer et freiner un instant l'élan de leurs membres, ce qui les relance de plus belle; le sol est au contraire pour nous une nécessité absolue, nous devons nous reposer et souffler après l'effort. (Kleist, 1993 : 15)

Après l'œuvre de Kleist publié en 1810, l'intérêt par l'image de la chute et par l'exploration du sol est croissant, surtout dans le xx^e siècle et le début du xxi^e dans les arts de la danse et dans les arts du cirque, influençant tous les arts performatifs contemporains. Pourtant, même si le danseur idéal de Kleist ne correspond plus à la tendance contemporaine des corps qui tombent, s'enracinant au sol, l'idéal du corps en vol lié à l'artefact demeure. Peter Brook, dans le spectacle *La Conférence des oiseaux*, a recréé l'esthétique de Loie Fuller prolongeant le corps des interprètes avec des draps et des voiles légers qui transforment le poids du corps, lui rendant volatil et ondulant, rompant avec sa matérialité originale. Enfin, l'idée de l'abandon de contrôle, très explorée entre autres exemples

3 C'est moi qui traduit: « The idea of detached bodies floating in space, of different sizes and densities, perhaps of different colors and temperatures and surrounded and interlarded with wisps of gaseous condition, and some in peculiar manners, seems to me the ideal source of form ».

par la danse de contact improvisation demeure quelque part complice à l'idéal de Kleist : « les membres, qui n'étaient rien d'autre que des pendules, suivaient d'eux-mêmes de façon mécanique, sans qu'aucune intervention fût nécessaire » (Kleist, 1993 : 8).

Intéressée par l'idée d'abandon de contrôle dans son travail avec les marionnettes d'eau vietnamiennes, Marja Nykänen du Théâtre de l'Illusia partage son processus créatif, soulignant l'importance d'accueillir l'imprévu et l'équivoque pour manipuler les marionnettes dans son rapport de force avec les matières et les éléments naturels. À propos du spectacle *Histoire d'un Bateau* (2007) l'artiste rappelle que la manipulation est conditionnée par l'état émotionnel, tout en acceptant le travail énergétique et la force incontrôlable de l'eau :

Nous, on appelle ça un travail d'énergie. [...] Notre état émotionnel se transmet, un peu comme l'électricité de l'eau. Il me semble que si le manipulateur est énervé, la marionnette est énervée et on ne peut pas le cacher. Si nous sommes détendus la marionnette a une puissance totalement différente. [...] Finalement nous ne manipulons pas la marionnette, nous sommes ensemble avec la marionnette pour le public. [...] L'eau a un tel poids, une telle force sur la marionnette que si nous essayons de travailler contre, nous ne pouvons pas manipuler. Cette marionnette se casse en cinq minutes. Et c'est l'acceptation de non-contrôle qui devient un contrôle (Nykänen, 2008 : 27-28).

Voler

La manipulation à vue est la technique utilisée au Théâtre de Marionnettes de Porto depuis la fondation de la compagnie, sous la direction artistique de João Paulo Seara Cardoso entre 1988 et 2010, date de son décès. Son legs dans le champ des marionnettes portugaises est inestimable. Fondateur et directeur artistique de la compagnie, il a développé un parcours innovateur où les techniques du théâtre de D. Roberto se voient recréées, inaugurant un style performatif de théâtre d'acteurs en interaction avec des marionnettes. Après 2010,

Isabel Barros a poursuivi son rêve, inaugurant le Musée des Marionnettes de Porto en son hommage et a pris la direction artistique du Théâtre de Marionnettes de Porto.

Je me pencherai dans ce qui suit sur la création de *Lições de Voo*, mise en scène par Isabel Barros, en 2019⁴. La poétique du vol est un fil conducteur dans les spectacles d'Isabel Barros, identifiée comme une source très chère dans son processus de création. Les marionnettes sont, dans son imaginaire, des créatures muettes, des êtres de légèreté :

Dans mon imaginaire, les marionnettes ne parlent pas ; elles sont des êtres de légèreté qui dessinent des poèmes par le mouvement. Libérées des contraintes fonctionnelles du corps humain, les marionnettes sont capables de transporter le public vers les lieux les plus surréels, touchant l'univers des rêves, notamment par le vol, ou par les suspensions dans l'air⁵. (Barros, 2015)

Si les rêves, et notamment ceux qui convoquent l'image du vol, nous permettent de sonder l'âme et les carrefours de notre perception, les marionnettes sont des intermédiaires privilégiés pour nous inviter à déformer le réel et oser les vols d'utopie.

Lições de voo du Théâtre de Marionnettes de Porto propose d'explorer la poétique de l'acte de voler, menant à une découverte des variations de la gravité et de la suspension des marionnettes et des manipulateurs/interprètes. La dramaturgie a eu comme point de départ une vingtaine d'illustrations de João Vaz de Carvalho, faisant suite à la collaboration menée en 2013, pendant la mise en scène de *Pelos Cabelos*. Parallèlement au spectacle, la metteuse en scène

4 Cette analyse du spectacle *Lições de voo* correspond à un remaniement de l'article publié dans la revue en ligne *Critical Stages/Scènes critiques* : Firmo, Catarina, Réinventer les paysages et dessiner les vols au Théâtre de Marionnettes de Porto in *Critical Stages/Scènes critiques* The IATC journal/Revue de l'AICT – December/Décembre 2020 : Issue No 22. Consultable en ligne : <https://www.critical-stages.org/22/reinventer-les-paysages-et-dessiner-les-vols-au-theatre-de-marionnettes-de-porto/>

5 C'est moi qui traduit.

a réalisé des ateliers d'illustration et d'écriture créative avec des enfants à partir de l'œuvre de João Vaz de Carvalho.

Le spectacle, classifié pour plus de 3 ans, évoque un ensemble de mouvements et de paysages associés aux figures de l'air, explorant les différentes possibilités de vol par des animaux, des humains et des machines. Par contraste, sont évoquées les formes d'enracinement à la terre. Les mouvements liés à l'acte de voler se voient décelés : osciller, flotter, sauter, brasser, enjamber, tomber. À leur tour, les images qui motivent le vol s'enchaînent, représentées par des dispositifs scéniques et des marionnettes : une rampe pour planche à roulettes, une machine à voler, un canard, des oiseaux, le bruit du vent.

Le spectacle, extrêmement visuel, donne cependant le juste espace à la parole, multipliant les possibilités expressives des voix qui se partagent entre le chant, le récit, la poésie et la récréation des langages imaginés pour les figures de l'air. À quelques endroits dans le texte, les interprètes utilisent le langage gestuel portugais, reprenant l'expérience entamée dans la création *Como um carrossel* (2017), recours qui intensifie la poétique du récit, ouvrant les possibilités narratives. Il s'agit d'un autre récit qui raconte une deuxième version de l'histoire, en articulation avec les marionnettes. Les onomatopées deviennent visuelles et le geste semble prolonger la manipulation des êtres imaginaires.

Le lien entre le rêve du vol et l'appel au voyage est tissé par des onomatopées qui s'associent aux bruits du vent et à des jeux de mots, tel que le tour de parole entre les deux personnages qui se renvoient la balle en répétant : « Vou! Voa! » [Je vais! Vole!], où la marionnette d'une jeune fille avec les cheveux en l'air penchant d'un côté essaie de s'envoler. Emportée par le vent et par le souffle des voix qui témoignent du désir de voler, la jeune fille saute, hésite, oscille, marche maladroitement et tombe plusieurs fois avant de risquer le vol.



Lições de voo; Teatro de Marionetas do Porto, Teatro Carlos Alberto. FIMP 2020, photo de Susana Neves.

Si les figures de l'air sont hybrides, les paysages surgissent, à leur tour, avec des repères symboliques qui nourrissent l'identité dynamique des lieux évoqués. Les paysages sont aussi des éléments en mutation et à peine ébauchés, afin de nous laisser l'espace pour imaginer le lieu onirique de l'action : une dune qui devient une rampe de planche à roulettes ; une montagne enneigée qui devient un aérodrome. D'ailleurs, le paysage est souvent évoqué par le mouvement et la configuration des marionnettes sur scène. Par exemple, ce qui nous permet de reconnaître la neige et de situer l'action sur une piste de ski vient du mouvement d'une drôle de libellule qui glisse dans le toboggan, soufflant pour maintenir son équilibre, en essayant de vaincre le froid. En outre, nous observons aussi le mouvement inverse, quand le personnage devient un élément du paysage : « J'étais déjà le désert » affirme Flyer, justifiant son besoin de partir.

Abu est un lieu imaginaire situé dans le désert, habité par une jeune fille qui s'amuse à raconter le nombre d'oiseaux

qui passent et par son grand-père qui lui apprend son secret pour pouvoir s'envoler sans ailes. D'après sa formule magique, il suffit d'écouter le vent, en soufflant profondément. Cet endroit sans frontières se situe sur une dune, grâce à un dispositif scénique central qui est une sorte de toboggan géant où s'enchaînent les possibilités de parcourir l'espace sur une pente. Derrière, un tremplin soutient le jeu ludique de l'ascension. Cependant, le mouvement de légèreté du saut est aussi exploré par le contraste entre la gravité et l'errance. Au-delà du rêve de légèreté, de liberté et d'envol que l'on reconnaît dans l'esthétique de la metteuse en scène, on dirait qu'il y a tout de même un lieu obscur qu'elle est intéressée à explorer ici. Le parcours du toboggan est souvent une escalade qui renvoie à la chute. Ainsi, la rampe qui mène au vol et au rêve devient un espace cloisonné où il faut se battre, avant de ressentir plus intensément l'émotion du décollage. Dans l'espace scénique qui confine leurs mouvements, les personnages sont souvent confrontés à la verticalité, attirés successivement par le haut et par le bas, par l'envol et par la chute.



Lições de voo; Teatro de Marionetas do Porto, Teatro Carlos Alberto. FIMP 2020, photo de Susana Neves.

La relation entre le vent et le souffle sera un fil conducteur de la narration et de l'esthétique du spectacle. Les images du vent sont recrées dans les ambiances sonores, les effets visuels et les voix qui soufflent, récrétant le bruit du vent et le langage des oiseaux. Le vent et le souffle se matérialisent également par le mouvement des corps, explorant l'équilibre et le vertige en parcourant la dune, ou encore par les jeux de tremplin où les corps semblent insufflés dans les sauts et les chutes, par les costumes amples qui les rendent plus proches des créatures de l'air zoomorphiques des marionnettes.

Les marionnettes et demi-marionnettes sont des figures de l'air où les corps surgissent reliés : une marionnette anthropomorphique voltige liée à un oiseau dans un corps-à-corps avec l'interprète. Les figures sont également placées en friction par leur matérialité, leur sonorité : le bruit des engins à voler contraste avec le chant des oiseaux. Les corps suspendus se voient aussi fragmentés : le haut du corps d'une marionnette décolle comme une fusée, tandis que ses jambes restent enracinées au sol, soulignant encore le contraste entre la gravité et la suspension. L'image du vol lié au rêve est explorée par ces deux mouvements contraires, nous situant dans un univers onirique qui accueille l'utopie et l'irréalisable. C'est dans ce sens qu'Isabel Barros se réfère à l'intemporalité des marionnettes, dont « les capacités illimitées ouvrent l'entrée dans le domaine du fantastique, de l'onirique. [...] Avec la marionnette, le rêve ou les images des rêves peuvent être matérialisés ».



Lições de voo; Teatro de Marionetas do Porto, Teatro Carlos Alberto. FIMP 2020, photo de Susana Neves.

Décoller

Parallèlement à son travail d'artiste plastique et performer, Magali Rousseau se définit comme colporteuse d'objets insolites, pour raconter son parcours de constructrice et manipulatrice d'objets poétiques et mécaniques. Pendant sept ans elle a construit des machines de scène pour la Cie Les Anges au Plafond. Sortir de la pénombre et manipuler ses engins sur scène a constitué un rêve réalisé avec la création du spectacle *Je brasse de l'air*; premier spectacle de sa compagnie Les Mécaniques Insolites, penché sur le rêve de voler et inspiré par ses machines de scène et ses mémoires d'enfance. Dans un entretien avec Mathieu Dochtermann, l'artiste raconte comment elle a vécu cette transition :

C'est vrai qu'au départ, je suis constructrice, je reste dans l'ombre de l'atelier. Je ne suis pas comédienne de formation. Mais c'était une évidence que c'était à moi de manipuler mes machines. Lorsque j'ai commencé à écrire *Je brasse de l'air*, à mettre sur le papier toutes ces histoires qui me hantaient, je me suis rendu

compte que toutes mes machines ne venaient pas de nulle part, qu'elles faisaient partie intégrante de moi-même, qu'elles me donnaient une respiration dans mon quotidien. Alors évidemment je n'avais pas le choix, c'était à moi de les manipuler et de raconter tout ça. (Rousseau, 2015)

L'acte de voler correspond, dans ce spectacle à une métaphore pour prendre des risques, oser tomber et échouer. Les machines de Magali Rousseau sont les véhicules pour renoncer au rôle de l'ombre, expertises dans le mouvement de franchir les limites et défier l'anatomie et la gravité.

Partageant le plateau avec les spectateurs et sa créatrice, les machines, munies d'aimants, de poulies, de plumes, prennent le vol, brassent de l'air et oscillent suspendues, actionnées par les manivelles, les moteurs électriques, à la vapeur ou avec l'équilibre de leurs poids, dans un dialogue complice au son du clarinette de Julien Joubert. Dans ce spectacle déambulatoire, l'artiste registre à l'encre blanche ses mémoires d'enfance, traçant le parcours et les frontières de proximité avec le spectateur et défilant la narrative. Elle nous raconte sur une maison en pierre avec une cour et une clôture pour les poules, et une ancienne Citroën DS toujours garée au même endroit.

Complice des êtres en acier qui peuplent la scène, elle nous accueille dans l'espace de son atelier et aussi dans les bribes de sa mémoire où se logent les rêves de vols, les échecs, les recommencements. Dans l'espace de l'intimité, de l'errance et de la fragilité :

Je pars à la recherche des micro-perturbations. Des mouvements subtils, réguliers ou chaotiques d'organismes fragiles. C'est mon théâtre de l'illusoire.

Des machines pathétiques, drôles, tristes, douces, agressives, déterminées, désemparées.

Elles fuient, traînent la patte, essaient de s'envoler mais n'y arrivent pas, brassent de l'air, tentent de grimper très haut mais redescendent d'autant plus bas... Elles répètent inlassablement les mêmes gestes, tentant à leur manière de nous conter leur histoire.

Elles appellent à notre sensibilité aux êtres et aux choses, à notre capacité à toucher, à jouer, à comprendre. (Rousseau, 2018)

Entre les machines véhicules et les animaux mécaniques, se détache un poisson rouge dans un aquarium, nommé *Le chant des sirènes*. Il est le seul élément organique, en contraste avec une araignée mécanisée avec des ailes. *Je brasse de l'air* est simultanément le titre du spectacle et le nom d'une sculpture, où une petite figure fine en acier agite les bras avec des lunettes d'aviation, regardant à droite et à gauche, dans un mouvement répétitif et véloce sans sortir de la même place. Impossible ne pas associer cette figure à sa créatrice, elle aussi munie de lunettes d'aviation, ajustant constamment sa posture d'équilibre.

Défilant la narrative de la mémoire de sa mère qui ne savait pas nager et qui lui apprit à voler, l'artiste partage avec nous les préparatifs du voyage. Pourtant, le vol est toujours repoussé et il ne reste que les essais qui finissent en chute ou en atterrissage précipités. À nouveau, elle monte sur un petit tabouret pour préparer l'ascension, elle ajuste la posture, ouvre les bras, regarde l'horizon, vérifie les obstacles, gagne de la vitesse et essaie l'équilibre.

En parallèle au spectacle *Je brasse de l'air*, Magali Rousseau a créé une exposition de sculptures mécanisées, intitulée *Il y a des oiseaux dans l'aquarium*. Une dizaine de mécanismes poétiques qui sont les véhicules pour raconter les récits liés à son double peur-attraire face aux mondes aérien et aquatique : « Ces deux immensités beaucoup trop grandes pour moi et qui, pourtant, représente le désir de m'échapper. Le ciel est un terrain de jeu, il appelle au rêve, à l'envol. Métaphoriquement, je cherche à travers mes machines à défier les lois de la gravité, à m'envoler au-dessus de mes affects, à prendre de l'air dans ma tête. » (Rousseau, 2015a)

Je brasse de l'air est un spectacle qui stimule la prise de risque et l'envol, la confrontation avec les fantômes enfouis. En outre, l'invitation à la légèreté est explorée par la chorégraphie

de mouvements qui défient la gravité, la potentialité et l'équilibre des sculptures où l'action de déployer les ailes est toujours présente.



Je brasse de l'air. Cie Les Insolites Mécaniques. FIMFA Lx18. São Luiz Teatro Municipal, photo de Alípio Padilha.

Flotter

L'histoire du spectacle *L'après-midi d'un foehn. Version 1⁶* commence en 2008 quand Phia Ménard travaillait dans une installation sur le mouvement pour le Museum d'histoire naturelle de Nantes. Dans ce travail, elle a compris que ce qui la perturbait le plus dans l'espace du musée était le manque de courants d'air. Motivée par cet appel du vent, elle a installé un ensemble de ventilateurs dans la Grande Galerie de l'Évolution. Un jour, un sac en plastique rose a commencé à circuler autour des animaux empaillés. C'est ainsi que est née l'envie de créer une chorégraphie pour sacs en plastique.

La création a été aussi stimulée par une étude développée à l'Université Ludwig-Maximilians à Munich, qui a mis en

6 Présenté à Lisbonne en 2017, dans le cadre du FIMFA Lx17.

relation l'interaction du vent Föhn dans les comportements humains. *L'après-midi d'un foehn* a eu comme point de départ une recherche sur la façon dont l'air et le vent influencent nos humeurs, modifient notre quotidien et agissent sur nos vies, transformant les matières, les mouvements du corps et les états d'âme. Le vent Föhn est un phénomène qui a lieu quand le vent passe par une région montagneuse aux moments de condensation et de précipitation dans le haut de la montagne. Le vent s'élève absorbant la vapeur, descendant la montagne plus sèche et plus chaud. *L'après-midi d'un foehn* présente un ballet de sacs de plastique inspiré dans les différentes versions de *L'après-midi d'un Faune*, la première en poème par Mallarmé avec illustrations de Manet qui a motivé une sculpture de Gauguin offerte au poète, le prélude de Debussy et le ballet de Nijinsky avec le même titre. Dans le spectacle de Phia Ménard, le faune est remplacé par le vent Föhn et constitue la première création que l'artiste a nommé dans la trilogie « Pièces du vent », un projet artistique sur les éléments primordiaux et leurs moyens de transformation de la matière. Le vent succède à un ensemble de spectacles dédiés à la glace, suivi du cycle « Pièces de l'eau et de la vapeur ». Dans cette trilogie du vent, les matières gagnent vie à travers l'élément le plus associé à notre condition vitale : l'air, le souffle, la respiration.

Un personnage mystérieux inspiré de *l'Homme invisible* de Herbert Georges Wells traverse la petite piste du plateau, où les spectateurs sont accueillis en cercle, avec huit ventilateurs. Un sac en plastique rose, une paire de ciseaux et du scotch sont les éléments maniés par le personnage pour construire une figure humaine qui gagne vie mue par l'air qui sort des ventilateurs. D'autres sacs en plastique transformés en figures humaines de différentes couleurs se rassemblent à ce ballet aérien au son de trois pièces de Debussy : *L'après-midi d'un faune*, *Nocturnes* e *Dialogue du vent et de la mer*. Sans jamais toucher les matières animées qu'il construit, le marionnettiste

conduit leurs mouvements à partir des directions des danseurs en plastique qui suivent au rythme du vent. Une chorégraphie d'objets qui voltigent suspendus, défiant les lois de la gravité et les limites de notre imaginaire.

Interroger la position de l'être humain face aux éléments, soulignant la possibilité de les contrôler et les manipuler correspondent aux repères qui ont suscité la curiosité de Phia Ménard dans ce spectacle. Invisible et impalpable, l'air surgit comme véhicule de manipulation de la matière qui est animée, sans l'intervention du marionnettiste, lui aussi mu par le vent, en interaction avec les corps fictifs. Les danseurs en plastique vont graduellement évoquer d'autres figures de l'air : nuages, oiseaux, feuilles, entre autres figures sculptées par le vent. Les marionnettes flottent pleines de poésie, nous inspirant un des rêves les plus anciens des mortels : le rêve de voler comme désir de légèreté, suspension et liberté.



L'après-midi d'un foehn, Compagnie Non Nova, São Luiz Teatro Municipal, FIMFA Lx17, photo de Jean-Luc Beaujault

Suspendre

Parmi les créations de Renaud Herbin, les marionnettes à fil constituent non seulement la technique privilégiée mais surtout un choix esthétique pour explorer l'idée de suspension des corps, la création d'un langage poétique et le concept philosophique de suspension du temps. Depuis 2012, Renaud Herbin est directeur du TJP Centre dramatique national de Strasbourg – Grand Est, où il développe le projet de recherche et création Corps-Objet-Image, situant les arts de la marionnette, dans un décloisonnement des pratiques de la matière, en liaison avec la danse et les arts visuels.

Le spectacle *At the still turning point of the turning world*, titre emprunté à une phrase de T.S. Eliot, tiré du poème « Quatre quatuors » se présente à son tour comme un quatuor : une danseuse (Julie Nioche), deux marionnettes et une musicienne (Sir Alice). Le dispositif scénique se compose par 1 600 petits sacs blancs accrochés par des longs fils, nous situant dans un paysage suspendu en constante métamorphose, tendu entre sol et plafond. « À l'image des lieux de stockage des marionnettes à fils protégées et emballées par du textile, ces petits corps sont en suspens, comme arrêtés dans le cours de leur existence » (Herbin, 2018 : 2). Installée dans cette foule de sacs suspendus qui se déplace comme une vague, Julie Nioche expérimente les résistances et les possibilités de mouvement. Elle circule et traverse l'espace tout en évitant l'agglomérat de sacs, se déviant en cherchant les brèches retrouvées parmi les fils. Les fils et les sacs blancs en suspension composent des paysages en mutation qui questionnent la place de l'individu face au collectif : l'image d'une forêt à traverser nous est soudain donnée par le mouvement des interprètes, cherchant des issues ; après, on s'installe dans une pluie serrée au moment d'une averse, coupant la vision de l'espace ; un peu plus tard, le paysage se métamorphose en vague blanche mouvante d'une marée haute devant laquelle les interprètes cherchent la fuite ; il reste encore des moments où on dirait

que ça nous transpose dans une foule urbaine qui transporte les corps à la fois épuisés et pressés dans un mouvement collectif.

Dans le spectacle *Milieu*, le binôme gravité/suspension est aussi exploré de façon particulière. Dans cette création, Renaud Herbin propose « une variation autour de la notion de castelet, jouant avec les échelles et la gravité du corps suspendu » (Herbin 2016). Une marionnette à fils de 2,20 m est manipulée dans une structure cylindrique de 3,70 de profondeur. L'artiste nous éclaire sur ses intentions scéniques et esthétiques, se référant au choix des longs fils se rapportant aux idées d'abstraction et de matière brute :

Milieu met en scène une marionnette à fils, technique emblématique de la relation de manipulation. Les fils sont les conditions nécessaires à l'animation, à la fabrique de l'illusion de vie, à l'autonomie de la marionnette. Ils sont par la même occasion ce qui la retient et l'empêche de pouvoir sortir de l'espace. L'usage de longs fils amplifie la forme verticale de cette relation. Ils augmentent la distance entre le marionnettiste et l'objet de son attention. L'espace se dessine par étages et les mouvements de la marionnette deviennent fragiles. Le regard du spectateur navigue entre la marionnette et le marionnettiste. (Herbin, 2016 : 6)

Les fils qui permettent la mobilité de la marionnette sont aussi les éléments qui l'enferment dans l'espace clos, puisque le sol est plein d'eau et de cailloux. Le puits est graduellement envahi par l'eau, offrant une illusoire possibilité de fuite. Le spectacle évoque l'univers de la pièce *Le dépeupleur* de Samuel Beckett, dont on peut reconnaître des traits esthétiques assez complices de l'art de la marionnette, par ses personnages dont les corps fragmentés et démembrés surgissent connectés aux espaces et aux matières. La confrontation entre le personnage humain et la marionnette semble en effet être bien accueillie dans l'univers de Beckett et selon l'exhibition des corps mécaniques, où la répétition du geste paraît accomplir une durée. Ce sont des corps cycliquement coupés de références temporelles, spatiales et identitaires. En outre, la petite

marionnette dans un corps squelettique s'articule avec l'image de spectre inscrite dans le corps et dans l'espace des personnages becketttiens qui lentement perdent leurs facultés animiques.

La technique des fils, accentuée par la longueur de plus de 2 mètres, nous place directement dans la suspension, renforçant le manque d'issues et le cloisonnement de la marionnette qui essaie sans cesse de s'en sortir de cet espace. Les fils qui la manipulent leur prêtent le mouvement, mais ce sont les mêmes fils qui la renvoient inexorablement vers la chute et dans cette circularité où « le corps gravite par une force secrète qui tantôt l'enfonce, tantôt l'élève » (Herbin, 2016 : 6).



Milieu, Renaud Herbin, Teatro Municipal São Luís, FIMFA Lx17,
photo de Alípio Padilha

Objets et habitats

Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.

Questionnez vos petites cuillères.
Georges Perec, *L'infra-ordinaire*

Le théâtre de marionnettes a de moins en moins de pantins et ceux qui surgissent sur scène se sont habitués à partager le plateau avec les acteurs, les matériaux, les éléments de scénographie et même les objets les plus improbables venus des coulisses et des zones techniques. Remarquer les choses et ressentir les corps qui sont eux-aussi forcément des matières constituent les défis des spectacles qui ont recours aux marionnettes et formes animées, nous révélant les objets porteurs des inquiétudes humaines, véhicules pour repérer les mémoires, les rituels, les biographies. La forme animée n'est plus limitée au corps fictionnel et on retrouve sa potentialité dans les matériaux, les éléments de scénographie, les objets perdus et issus de la ferraille, des souvenirs, des objets

quotidiens, étant toujours un porteur de mémoires, d'une dimension sacrée, médiateur entre les morts et les vivants.

La marionnette représente la perte, l'absence. Les morts que nous avons perdus, les dieux que nous évoquons pour incarner son absence, le membre perdu qui devient prothèse, l'objet intermédiaire auquel l'enfant s'attache au moment de séparation de sa mère (Winnicott). L'objet constitue un défi pour le corps, stimulant ses capacités de perception, ses limites et ses possibilités.

Le choix des marionnettistes pour les matières brutes et informes, souvent des objets quotidiens trouvés parmi les déchets et les marchés aux puces s'assume aussi en tant qu'affirmation d'un besoin de freiner le rythme de production de nos sociétés; le besoin de ralentir pour resignifier les narratives dont ces objets et matériaux sont témoins. Pour Christian Chabaud, les objets jetés reflètent aussi une perte de repères de notre civilisation et la possibilité de dégager nos besoins métaphysiques :

« Aujourd'hui, la marionnette est de plus en plus évoquée comme un art brut, fait de récupération, de restes consommés, de ce qui ne sert plus à rien. Peut-être y a-t-il une sorte d'état de guerre larvée dans les consciences, de perte de repères dans notre civilisation. Les intégrismes moraux et religieux ont foutu en l'air la notion de métaphysique. Pour autant, l'humain ne peut vivre sans métaphysique. Ce retour de la marionnette n'est pas innocent et semble répondre à ce besoin. » (Chabaud, 2008 : 35)

Déplacer les objets. Réinventer les gestes.

Dans les maisons, les objets portent les marques du temps. Ils fixent, matérialisent et symbolisent les événements, passant de l'utilitaire à l'évocation. Quand nous occupons un espace, nous plaçons les objets qui se conjuguent par leurs fonctions et représentations. Le choix des éléments et des matériaux comme principe esthétique du Teatro de Ferro est frappant notamment par le nom choisi et par la présentation de la compagnie : « Le nom Teatro de Ferro présuppose une

notion de matière primordiale et en même temps mutable ». Ses spectacles s'insèrent dans une dynamique de recherche, en lignes de réflexion transversales, explorant les « possibilités d'hybridisme de la marionnette, les relations du corps interprète avec l'objet manipulé et l'implication de chaque spectateur dans la construction de cette relation » (Gandra, 2015, p.4).

Le spectacle *Objecto Encontrado Perdido* du Teatro de Ferro nous amène à interroger les sens d'habiter, transiter et fixer territoires au travers les choses. Dans un travail de recherche, expérimentation et réflexion, l'articulation entre corps et objets se voit explorée par le biais de quelques objets venus d'autres spectacles de la compagnie.

Un bagage passe dans un tapis roulant. Une petite voiture à jouer manipulée par des fils de fer. Des coupes qui représentent des victoires du passé finissent assemblées et oubliées. La matière surgit comme véhicule de mémoires et territoires, évoquant les lieux d'appartenance. Les objets détachés de leurs fonctions et reliés aux corps des acteurs envahissent le plateau, sortant de scène progressivement, comme dans un déménagement. Dans certains moments, les choses sont présentées au cœur de la scène et partent si rapidement qu'elles n'arrivent : le bras d'un mannequin, un extincteur, un radiateur, un mégaphone, un parapluie. Parmi les objets perdus et abandonnés, il y a des matériaux qui s'imposent et qui résistent à partir. Il y a aussi des objets issus des rêves et de l'imaginaire. Deux mains manipulent une marionnette imaginaire ou son absence. On tranche sans verres. Une calebasse est posée par terre et son volume est maintenu dans le corps, comme si elle était toujours portée. Une bouteille de champagne est débouchée et le liquide est versé dans la main qui portait le verre absent. Les objets demeurent présents dans les corps qui matérialisent son absence.

Avec des tapis roulants, des bobines et des matériaux qui alludent au cinéma muet, et en particulier au *Temps Modernes*

de Chaplin, nous ne pouvons pas laisser de côté la réflexion sur la charge symbolique des objets, l'excès et la vitesse de consommation. Le mouvement des interprètes évoque dans certains moments le geste de la pantomime reflétant le rythme d'un mouvement mécanique. Les corps semblent parfois fragmentés, démembrés, partiellement marionnettisés, tel qu'il arrive quand un bras surgit manipulé et désagrégé du mannequin.

Dans un spectacle qui explore les différentes possibilités et hybridismes de la marionnette à partir du théâtre physique et visuel, le questionnement de l'idée de manipulation demeure. Une grande partie des matériaux sont utilisés dans la construction et la manipulation de marionnettes : bois, fer, fils, tiges, plâtre, moules à marionnettes. Le fil est un élément majoritairement présent, exploré dans différentes configurations : le fil suspendu dans une tige, les fils d'un projecteur. Des pendules agglomérés descendent dans une planche à dessin pour être reconstruits et manipulés.



Objecto Encontrado Perdido, Teatro de Ferro, Teatro Carlos Alberto, FIMP'15, photo de Susana Neves.

Le focus est donné sur les différentes possibilités pour exprimer l'entourage corporel du manipulateur et la façon dont la matière transforme le corps. Un corps rentre dans une boîte en bois. L'objet qui enveloppe le corps devient son habitat ; il peut être perçu comme un abri ou un cercueil, ouvrant différentes configurations de l'espace. Avec une bassine sont explorées plusieurs gravités et postures : au début portée sur la tête, une main dans la hanche, telle une lavandière ; ensuite vers le ventre, puis le dos, changeant les points d'appui et les représentations. La matière devient incluse dans le schéma corporel comme un artefact.

Les corps sont souvent marionnettisés, soit en humanisant les objets soit en leur ôtant la fonction originelle. Les objets sont échangés avec leurs symbolismes : un fusil à pompe, un marteau, un livre, une hache. Des plumes de paon servent l'acte d'écriture et elles surgissent à nouveau comme élément décoratif. Un pneu et une bouteille sont suspendus par un fil. Dans d'autres moments, les objets sont conjugués et agglomérés comme des matériaux de construction. Les matières se mélangent avec les objets du quotidien. Un habitat est un endroit où les corps et les matières se croisent pour tisser des narratives. Avec ce spectacle nous découvrons qu'il y a d'autres façons de cohabiter avec les objets et nous comprenons qu'il y a peut-être des objets qui nous habitent aussi.

Un aéroport imaginaire est l'espace où se déroule le spectacle *Marionetas Tradicionais de Um País Que não Existe* du Teatro de Ferro. Inspiré par l'idée que les aéroports ressemblent de plus en plus aux espaces des villes et que les villes ressemblent de plus en plus aux aéroports, Igor Gandra explique que le spectacle se penche dans « l'articulation entre les corps des acteurs, les marionnettes et les objets, cherchant à explorer dans le spectacle la sensation d'étrangeté par rapport à nos propres gestes »¹ (Gandra, 2017). Le choix des marionnettes de gain, par sa capacité inhérente

1 C'est moi qui traduit.

d'incorporation, en tant que prothèse et corps agrégé aux mains, est la technique privilégiée pour explorer l'idée de l'automatisme des gestes et la manipulation répétitive des objets et des marchandises. L'état de sécurité de l'aéroport motive un comportement des corps en série, accomplissant les uns après les autres, les mêmes gestes, selon les consignes. Les corps réagissent alors dans un comportement qui oscille entre l'intime et le dépersonnalisé et les objets se situent dans une frontière entre le personnel et le standardisé : « Dans cette usine de voyageurs en sécurité, les objets qui nous accompagnent assument une importance différente. Si, d'un côté, ils sont personnels, nous remarquons que malgré des différences minimales, les objets pourraient appartenir à n'importe quel autre voyageur » (Gandra, 2017)²

Le rituel de contrôle de bagages et la façon dont nos mouvements deviennent automatisés et les objets que nous portons, ce que nos habillons et nos propres corps deviennent exposés, examinés et suspects. L'aéroport est sans doute l'espace privilégié pour observer la façon dont les corps deviennent dressés, dociles et coopérants, selon les règles de sécurité, tel qu'il a été souligné par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*.

L'aéroport a aussi été identifié comme centre de l'imaginaire de notre civilisation par Alain de Botton, dans l'œuvre *A Week at the Airport*, tout en observant l'espace de l'Aéroport de Heathrow comme microcosmos de la ville, soulignant la façon dont il se condense dans cet espace la totalité des thèmes de notre société. *Marionetas Tradicionais de Um País Que não Existe* nous motive à penser la façon dont nous agissons et nos relations avec nos objets personnels dans les non-lieux, tout en observant comment les smartphones surgissent agrégés à nos corps et à notre vision, comment nous récréons le temps, dans l'attente.

2 C'est moi qui traduit.



Marionetas Tradicionais de Um País Que não Existe de Teatro de Ferro, Mosteiro de São Bento da Vitória, Teatro Nacional de São João, FIMP'17, photo de Susana Neves.

Fouiller les arches. Réécrire les mémoires.

Les collectionneurs recueillent des matériaux porteurs d'histoires. Les objets ordonnés par dates et catégories nous montrent des images associées aux temps et aux lieux des souvenirs cristallisés; les symboles que nous associons à des événements importants ou les personnages qui se sont détachés dans certains moments de l'Histoire. Une collection nous invite à réécrire les narratives, conjuguant les mémoires, dans un exercice archéologique, suivant une chronologie, un inventaire d'emblèmes et de souvenirs.

Insuffler les choses oubliées

Le thème de la mémoire a parcouru les créations de Xavier Bobès, choisissant les objets du quotidien comme les protagonistes des lieux poétiques, où les souvenirs sont tissés. Dans *Insomni*, l'artiste propose de questionner la place des objets dans notre quotidien, en tant que miroirs de nos

doutes, frayeurs et joies. L'installation plastique et sonore lance le défi à plonger dans la poésie des objets, ainsi que les ombres des objets qui se présentent sur scène ; les objets sont remplacés par leurs silhouettes, contours et traces fragmentés de la mémoire :

Une mise en scène qui évoque la chute dans l'oubli et dans le vide, qui tente de chercher le chemin qui puisse transmettre ce qui arrive vraiment et qui se dérobe à l'œil humain. Pour ce faire, la dramaturgie du spectacle se constitue à partir de la manipulation et de la transformation de l'environnement et de soi-même. Dans *Insomnie*, la décomposition devient le moyen d'expression privilégié : décomposition de l'image, de la linéarité temporelle, de l'action. Une déconstruction qui atteint aussi la matière : l'utilité des objets est renversée, les tailles des paysages sont altérées, les perceptions sont brisées. Tout ce que nous voyons n'existe pas vraiment, il ne s'agit que des projections provenant de la mémoire du personnage : son passé lointain, son présent immédiat, son futur esquissé. (Bobes, 2011 : 2)

Un personnage en état de vigile mange dans une assiette cassée avec une cuillère rouillée. Les objets déformés par le temps représentent les résidus de la mémoire ; déplacés de ses fonctions, ils « deviennent des réminiscences de la pensée de tous ceux qui les ont manipulés ». Avec les vestiges et les matières en décomposition, le personnage se met à réinventer un univers poétique, fait de souvenirs et évocations des objets maniés.



Insomni, Cie Playground, Teatro Municipal Campo Alegre,
FIMP '15. photo de Susana Neves

Les failles de mémoire ont motivé la création de *Cosas que se olvidan fácilmente*, spectacle pour cinq spectateurs. Sous une lumière intimiste nous suivons les rituels de l'hôte qui nous indique les lieux autour d'une table ronde et le texte que nous sommes censés lire après. Dans ce voyage dans le temps nous sommes à l'écoute des voix du passé pour reconstruire les mémoires.

En silence, nous observons une allumette en train de brûler à la verticale, progressivement d'une extrémité à l'autre. Le silence et l'attente précèdent ce voyage au passé, où des histoires vécues et imaginées sont évoquées, à partir des objets symboliques qui indiquent l'itinéraire de la narrative. Des calendriers de poche, soigneusement ordonnés entre 1942 et 2019, témoignent le passé des années, avec la construction de la Basilique de la Sagrada Familia de Barcelone. Des photographies anciennes, des porte-clés et des montres sont conjugués pour cristalliser et tisser le temps, pour donner forme aux mémoires individuelles et collectives. Les images et les souvenirs sont exposés comme des lieux miniaturisés, les marques et les emblèmes qui témoignent ce qu'on a vécu, par où on est passé.

Nous parcourons les marques du temps, concentré dans le moment historique de la Deuxième Guerre Mondiale en Espagne. La manipulation oscille entre l'animation et l'illusionnisme, insufflant de la vie aux objets médiateurs des personnages évoqués, fantômes venus d'autres temps. Les mémoires sont dépoussiérées pour remplir ce qu'on a oublié, pour créer des nouveaux souvenirs. Les choses gardées révèlent les identités ainsi que les comportements et les discours pour raconter l'histoire autrement.

Les objets sont dissociés de leurs fonctions et deviennent porteurs d'expériences, véhicules de narratives, déterminant le focus et la direction des histoires enchaînées et conjuguées. Les cinq spectateurs, impliqués dans ce rituel de remémorations sont invités à incorporer les moments du passé choisis. Les

souvenirs d'autres vies sont reconstruits, issues de cette expérience de voyage dans le temps. Nous nous projetons dans la vie des autres avec les chocolats et la liqueur qui nous sont offerts, l'odeur d'une pommade à chaussures d'une boîte ancienne, un exercice de mathématique que nous essayons de résoudre ensemble, invités à vaincre la timidité dans une fête espagnole ou à deviner les prochains épisodes de vie des photos qui défilent. Revisiter la vie des autres est dans ce spectacle une façon de rencontrer aussi nos vies, laisser la mémoire respirer dans ces failles, ces imperfections et interrogations, remplir les espaces avec le bagage du présent et la force de l'imaginaire.



Cosas que se olvidan facilmente, Cie Playground, FIMFA Lx 19,
Teatro da Trindade, photo de Xavier Bobès.

Glaner les objets. Recueillir les paradis perdus³.

La compagnie Oligor y Microscopia a été fondé en 2013, fruit de la rencontre entre Shaday Larios (Microscopia Teatro, México) et Jomi Oligor (Hermanos Oligor, Espanha) dans un festival de théâtre à São Paulo où ils ont reconnu l'intérêt partagé par les objets, la mémoire, les miniatures et la fragilité. Intéressés sur la recherche des capacités documentaires des objets apparemment insignifiants, ils ont fondé le groupe de recherche « Agencia El Solar. Detetives de objetos Praticas de territorio e cultura material », en collaboration avec Xavier Bobès.

Parallèlement au parcours de la compagnie, il convient de consacrer quelque temps pour donner à connaître le travail de recherche développé par Shaday Larios, sur la dimension poétique, philosophique et créative des objets dans leurs relations avec la mémoire, les discours et les communautés⁴. S'assumant comme objectologue, Shaday Larios développe une recherche-crédation sur le théâtre d'objets documentaires, explorant les liaisons entre les concepts de mémoire, quartier, scène et objet du quotidien. Auteure des œuvres *Escenarios post-catástrofe : filosofía escénica del desastre* (2010), *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (2018) et *Detectives de objetos* (2019), Shaday Larios articule la recherche académique avec la création, dans un travail de champ penché sur les biographies qui interrogent la mémoire individuelle et collective des lieux et des communautés. Dans l'article « Casa y Teatro de Objetos : Intimidad del espacio doméstico en tiempos de

3 Ce chapitre correspond à un remaniement de l'article Firmo, Catarina. 2021. « Tocar nas coisas e resgatar paraísos perdidos: voltar ao teatro com o Descon'FIMFA ». in *Sinais De Cena*, (5), 316–325. Consultable sur <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/24818>

4 Shaday Larios a été reconnue avec le Prix International de Essai Théâtral 2010 attribué par l'Instituto Nacional de Bellas Artes CITRU-Paso de Gato ARTEZ avec l'œuvre *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre*.

guardar distancia », publié en avril de 2020, dans la revue *Titeressante*, l'auteure discours sur les moyens de libération des corps détenus entre les choses et les murs en temps de confinement : « Nous pourrions faire un inventaire des objets trouvés redécouverts ou récupérés dans nos maisons pendant ce confinement et qui sont venus réclamer ou confirmer quelque chose en cours dans nos vies dans le présent. Puisque tout objet est capable de nous ouvrir un potentiel vital, quand la subjectivité qui le perçoit se ralentit »⁵ (Larios, 2020).

Les spectacles de Oligor y Microscopia nous situent dans une ambiance d'intimité et stimulent des états d'écoute et d'attention actifs, nous guidant par les histoires dans un rythme lent, donnant le temps à chaque objet et détail pour qu'ils puissent s'étendre. La dramaturgie de leurs créations part des recueils d'objets dans les foires et marchés d'antiquités parmi les lieux et communautés parcourus dans leurs voyages de recherche. Les objets-documentaires deviennent les matériaux de création, porteurs d'expériences et véhicules de narratives pour reconstruire les souvenirs d'autres vies. Les objets sont déplacés de leurs fonctions et sont re-signifiés par les histoires racontées et imaginées qu'ils évoquent. Si la parole charge l'objet, l'objet va à son tour motiver le déroulement de la narrative. Dans l'article « Le rapport figure/fond dans la fabrique de COI » publié dans la revue *Corps, Objet, Image*, Anne Barnier a développé cette idée d'une charge émotionnelle de l'objet à partir du récit : « Le récit charge l'objet émotionnellement. C'est la représentation mentale et non la représentation visuelle de l'objet qui me fait réagir » (Barnier, 2015 : 31).

Le mot Microscopique, contenu dans le nom de la compagnie remet pour le geste de la miniature amplifiée et réfléchi; c'est un geste conducteur dans leurs créations, où chaque élément est observé et projeté dans un jeu de miroirs,

5 C'est moi qui traduit.

lumières et ombres, explorant les perspectives motivées par la diversité d'échelles et de formes.

La melancolia del turista est une création qui part du travail de recherche entre les villes d'Acapulco et La Havane, se penchant sur le déclin des destinations touristiques. Un spectacle qui parle des villes désertes, des espaces abandonnés qui réclament d'être vécus et où la seule façon de les faire vivre réside dans la mémoire de ce qu'ils ont été. C'est sur cette contradiction entre voyager et faire du tourisme que Shaday Larios et Ángel Hernández mènent leur réflexion, dans le texte qui soutient le spectacle et qu'ils présentent comme un journal de bord : « Nous avons essayé d'être voyageurs, mais on nous a appelés touristes. Et nous nous sommes laissés aller pour cette contradiction. De quelles images rêve notre fatigue? Nous sommes allés à des paysages qui ont souhaité se fixer dans le temps et qui maintenant disparaissent de la mémoire. Là-bas nous nous sommes convertis à une tache de plus. Et nous ne savons pas vraiment ce que nous avons apporté de retour et ce qui a été laissé »⁶ (Larios/Hernández, 2019 : 15).

Le livre *La Melancolia del Turista* est dédié à Guillermina et à El Peque, les deux personnages retrouvés dans les voyages d'Acapulco et La Havane, dont les vies et les routines dépendaient pendant des décennies de la circulation des touristes. À Acapulco ils ont connu El Peque (Juan Obrégón) un célèbre *clavadista* du rocher La Quebrada, où l'attraction touristique repose sur les plongeurs de plusieurs âges qui sautent le rocher vers la mer, depuis des hauteurs impressionnantes qui atteignent jusqu'à 35 mètres. Racontant l'histoire de la rencontre avec El Peque, ils racontent le seul jour où le *clavadista* n'a pas ressenti de la peur dans son saut. C'était un jour de pluie, où il n'avait personne pour assister à son saut. Les cartes postales des *clavadistas* ne se vendent plus, parce qu'aujourd'hui les images se sont multipliées par les caméras et les smartphones et parce qu'on a perdu l'habitude

6 C'est moi qui traduit.

d'écrire des cartes postales. Les cartes postales récupérées dans des marchés d'antiquités sont lues et projetées, révélant les récits des moments heureux, avant le moment où le tourisme est entrée en déclin : « Août de 1979. Silvia, ceci est le plus beau que j'ai jamais vu. Je te dis que les vêtements nous ne les mettons presque pas ici. C'est un bon endroit pour ton appareil photo [...] Mai de 1990. Nous t'embrassons très fort dans ce pays si intéressant et plein de contradictions »⁷ (Larios/Hernández, 2019 : 24).

Les panneaux des hôtels à Acapulco illustrent l'abandon de la ville, avec des mots fragmentés, où il reste juste quelques mots aux néons brisés. Pour les détectives d'objets, déchiffrer les messages des panneaux devient un moteur pour reconfigurer le passé et les histoires vécues : « Les panneaux sont tristes. Dans l'hôtel Caribe, les lettres L et E de Hôtel se détachent et ça devient HOT, sans EL, une lettre rongée muette dialogue pour soi profondément » (Larios/Hernández, 2019 : 21)⁸.

Le deuxième destin choisi a été la ville de La Havane où ils ont retrouvé Guillermina Delis Barrientos qui est assise au même coin de la Calle dell'Amargura (rue de l'amertume) pendant soixante ans, fumant des cigares cubains, travaillant en tant que modèle pour les photographies des touristes. Aujourd'hui, elle ne trouve plus personne qui lui achète une photo.

Quelles images se produisent à partir des idées de repos et de mélancolie associées aux endroits où nous passons les vacances? Quelles mémoires peuvent se créer dans ces moments éphémères où le temps est suspendu? Les paysages et les histoires des paradis perdus sont réécrits, à partir des objets et des images recueillies, liés à des moments heureux. Mais au-delà de la récréation de cette expérience, le spectacle se penche sur l'intensité du souvenir réfléchi dans le sentiment de mélancolie défini comme un état animique suspensif où

7 C'est moi qui traduit.

8 C'est moi qui traduit.

réside une force active pour que nous nous réinventions (Larios/Hernández, 2019 : 110)

Les villes d'Acapulco et de La Havane sont racontées à travers les marques de la mélancolie, réactivant les paradis perdus qui ont défini ces endroits au passé. À côté des plages, les bouées et les matelas insufflés flottent dans l'air suspendus par des cordes, maniés par les vendeurs, sans jamais avoir touché la mer. *La melancolia del turista* nous rappelle qu'un paradis perdu n'est jamais vraiment perdu puisque la mélancolie transforme le lieu, déclenchant d'autres lieux imaginés, territoires invisibles et désobéissants :

Un paradis perdu en réalité n'est pas vraiment perdu, il a gagné un territoire invisible dans la croyance de cette perte, même si en dehors le paradis perdu est vaste, dedans il est petit et désobéissant dans son apparence. Derrière tout paradis perdu, les actes minimes prennent la force de ce qui est effacé dans la mémoire, pour retourner à une image inconnue, qui habite l'instant obscur de l'intermittence d'un panneau qui était jadis lumineux.⁹ (Larios/Hernández, 2019 : 22)



La melancolia del turista, Cie Oligor y Microscopia, Teatro do Bairro, Festival Descon FIMFA, Lisbonne, 2020. Photo de Alípio Padilha.

9 C'est moi qui traduit.

Un jour, Jomi Oligor et Shaday Larios ont retrouvé une valise avec 600 lettres d'amour datées de 1900, dans une foire d'Antiquités à Ciudad de México. La lecture des lettres leur a révélé l'histoire du couple Manuel et Elisa qui se sont écrit 600 lettres pendant un an. À partir de cette découverte ils ont fait les premiers pas vers la création de *La maquina de la soledad*, un spectacle hommage à l'objet-lettre et au courrier postal. Parallèlement aux lettres échangées par le couple d'amoureux ils ont recueilli des histoires insolites auprès des facteurs reformés et dans les archives de la poste : des scribes qui transcrivaient des messages et qui sont devenus de véritables gardiens de secrets ; des facteurs qui interceptaient des lettres et les collectionnaient, observant l'intimité des autres et recréant d'autres versions des vies recueillies et collectionnées.

La lecture des lettres nous situe dans l'espace intime de la confession, nourri par l'absence et par la distance, dans le temps étalé de l'attente. Les chemins parcourus pour les rencontres secrètes de Manuel et Elisa sont révélés, décelant une cartographie de la ville qui date de deux siècles, qui nous permet de reconstruire les quartiers et le quotidien vécu dans cette époque. Nous parcourons les marques du temps, transportés par les histoires vécues et imaginées, à travers les objets symboliques qui indiquent l'itinéraire de la narrative. Chaque élément en miniature permet de cristalliser et tisser le temps, donner forme aux mémoires individuelles et collectives ; ils nous conduisent aux lieux évoqués qui témoignent ce qu'on a vécu, par où on est passé. Contrariant l'idée d'un présent continu, les objets documentaires sont déplacés de sa valeur utilitaire et mercantile, soulignant sa signification symbolique et affective pour donner à connaître les vies qui les ont maniés. Parallèlement à la création de *La maquina de la soledad*, la compagnie Oligor y Microscopia poursuit sa recherche penchée sur l'objet-lettre, sur les métiers des scribes et des facteurs et sur le rituel épistolaire,

avec l'adhésion des spectateurs qui envoient des histoires, des lettres et des documents, enrichissant son archive¹⁰ :

Depuis que nous avons commencé ce projet, nous avons reçu de la part de nos amis et de nos spectateurs, des paquets de lettres trouvés dans les marchés, lieux abandonnés, etc. Sans nous en rendre compte, nous sommes devenus les collectionneurs de documents intimes, de vies racontées par soi-même qui révèlent un certain état des choses, dans un territoire spécifique. Nous nous intéressons à récupérer ce qu'il y a dans chaque document historique, dans le sens où ce sont des évidences, des témoignages des aspects culturels et sociopolitiques qui rendent compte des phénomènes collectifs¹¹.

Les objets recueillis et glanés sont compris comme des véhicules de mémoires, confrontant différentes époques, endroits et histoires de vie, dans une archéologie dédiée à récréer et reconstruire les ruines du passé, en insufflant de la vie dans les paysages et les lieux abandonnés. Shaday Larios et Jomi Oligor ont choisi de visiter les lieux pour y cueillir des récits et écouter ce que les objets du passé nous racontent aujourd'hui.

10 C'est moi qui traduit. L'archive de mémoires créée à partir de *La maquina de la soledad* peut être consultée sur <https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/la-maquina-de-la-soledad/>

11 <https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/cartas-encontradas-la-historia-de-javier/>



La maquina de la soledad, Cie Oligor y Microscopia, Teatro do Bairro, Festival Descon'FIMFA, Lisbonne, 2020.

Photo de Alípio Padilha

L'art de faire parler les pierres. Récits marionnettiques

De toute éternité, les hommes se sont penchés sur des cailloux vaguement sculptés, sur des bâtons fourchus, des effigies, et les ont interrogés, la nuit venue. Ils ont allumé des feux, se sont rapprochés les uns des autres, ont raconté des histoires, dansé, gesticulé, et ont écouté les dieux qui leur parlaient. Ils ont représenté leurs actes quotidiens et ont appris à manipuler les dieux contenus dans les pierres, dans les totems et les statues, pour vaincre la mort et obliger le monde à avoir un sens.

François Lazaro, « L'art de faire parler les pierres »

Comment les marionnettes nous racontent-elles des histoires? Quelles narratives peuvent se construire quand les lieux d'énonciation se multiplient et se partagent entre les interprètes et les marionnettes? Au théâtre de marionnettes, le spectateur est convié à une nouvelle articulation du regard et de l'écoute. Tel qu'il est formulé par François Lazaro, « La marionnette impose le prisme de multiples corps traversés

par l'écriture et la parole. Elle restitue au texte proféré une écoute aiguë, étrange, renouvelée (Lazaro, 2002 : 32).

Selon Leandro Alves da Silva, le théâtre de marionnettes est un « territoire d'écoutes plurielles et polysémiques, où la voix, le silence et l'écoute s'articulent » (Silva, 2018 : 135). L'auteur décrit la pluralité des relations d'écoute dans le théâtre de marionnettes situées dans un espace-temps qui n'obéit pas à un cadre linéaire mais plutôt dans un croisement de rythmes entre l'acteur, le pantin et le spectateur :

Quand un pantin parle, à qui appartient sa parole ? À l'acteur, au texte, au pantin ? Qu'elle est l'origine de la voix du pantin ? Est-ce que le pantin a une voix ? Accolé au corps de son manipulateur, le pantin dépend de celui pour son *anima*, ou sensation de vie, et aussi pour la propre vocalité de l'acteur pour avoir droit à sa propre voix et expression. La voix du pantin est directement associée à l'idée profonde d'animation, en tant que mouvement pour imprimer de l'âme à ces corps de bois, tissus et papier, pour gérer de la vie autonome et fictionnelle sur scène. (Silva, 2018 : 135)¹

Quand les marionnettistes sont cachés, nous avons une duplicité de l'énonciation : acteur/forme animée. Souvent celui qui parle n'est pas celui qui joue. Devant la marionnette, le manipulateur semble affirmer : « Je te prête ma voix. Tu me prêtes le mouvement ». Ces deux énonciations, voix et mouvement, peuvent surgir en scène sous forme de symbiose et de résonance : acteur et forme animée semblent être un seul ou l'un surgit en tant que reflet de l'autre. Ils peuvent aussi se situer en dissonance, lorsque le corps et la voix ne sont plus en harmonie, mais plutôt en contraste. Pourtant, la question devient plus complexe avec la visibilité du performer qui n'est plus dissimulé mais en interaction avec le corps marionnettique. Selon Marie Garré Nicoara, le manipulateur peut être vu comme un index pointé, qui sert à désigner la figure :

le geste artistique consiste à attirer l'attention sur, à faire voyager le regard. [...] Geste éminemment communicationnel, l'index pointé

1 C'est moi qui traduis.

convoque non pas une mais deux présences. Outre la présence marionnettique, il pointe également la présence du regardeur, celui qui va se laisser guider au bout de cette flèche vivante jusque dans l'espace désigné. [...] La marionnette permet d'instaurer sur scène d'autres corps qui perturbent (ou enrichissent) le rapport entre la voix émise et le corps qui porte le discours. On assiste à un décentrement de la voix par rapport au corps, voix qui émane d'un corps pour en animer un autre. (Garré Nicoara, 2014 : 222-223)

Ainsi, le corps de la forme animée agit comme une caisse de résonance de la parole énoncée par l'acteur. La présence du personnage est convoquée par la désignation d'un corps et d'une matière. Son devenir dépend de l'acte de désigner ou de nommer le corps marionnettique.

Voix en écho. Silences et polyphonies.

Dans les créations de la Cie Plexus Polaire, le recours aux marionnettes de taille humaine, en manipulation à vue, constitue un trait identitaire, un choix esthétique et dramaturgique. Acteurs, marionnettes, matières poétiques et images en projections vidéo partagent la parole pour raconter les histoires, dans un kaléidoscope de versions, revisitant les textes littéraires de différents auteurs, tels que Gaute Hervoll, Sarah Stridsberg et Hermann Melville. Pour Yngvild Aspeli, metteuse en scène et directrice de la compagnie, les marionnettes et les matières surgissent par le besoin de communiquer autrement et comme possibilité de déceler des narratives multi-sensorielles. Tel qu'elle le formule dans ses notes d'intention, les différents éléments scéniques, articulés avec la parole, participent au récit :

L'utilisation des marionnettes est au centre de mon travail, mais je considère que le jeu d'acteur, la présence de la musique, l'utilisation de la lumière et de la vidéo, ainsi que le traitement de l'espace, sont des éléments tout aussi importants dans la communication de l'histoire. [...] Une histoire se comprend par les mots, mais aussi par une sensation, ou une ambiance ; le choix de matériaux et la palette de couleurs racontent une émotion, une présence sonore fait sentir une atmosphère sous-jacente, et la

qualité de mouvement peut exprimer des états. [...] Quand je crée un spectacle, mon point de départ est souvent une œuvre littéraire, et je travaille à traduire le texte dans un langage visuel; à faire de l'histoire une expérience physique, où le tout raconte. (Aspeli, s.d.)

Les histoires sont racontées dans l'articulation des paroles avec les ambiances, les sensations et les différentes variations discursives qui résonnent de la confrontation entre les corps des acteurs et les corps fictionnels, multipliant les voix énonciatives et les points de vue dans les jeux d'échelle. Dans un entretien publié dans le magazine *TheatreTimes*, Yngvild Aspeli affirme qu'elle a vu dans les marionnettes « la possibilité de raconter des histoires visuelles, un espace où le théâtre et les arts visuels peuvent co-exister » (Aspeli, 2019).

Dans *Cendres*, la première image lors du lever du rideau n'est pas une marionnette; ce sont des paroles projetées sur l'écran et qui suivent l'écriture d'une vieille machine à écrire devant laquelle un acteur est placé. Suivant ce focus sur les paroles et l'écriture, nous assistons dans le spectacle à la collision de deux récits. Partant du roman de Gaute Hervoll, *Before I burn*, deux histoires sont articulées ayant comme fond le sud de la Norvège : Dag, un jeune homme pyromane, incapable de résister à ses pulsions, qui met le feu aux habitants dans le petit village de Finsland en 1978, et un écrivain qui se penche sur ces faits pour créer son roman, plusieurs décennies plus tard. Les deux personnages font face à leurs démons, dans un récit partagé par la narration projetée sur l'écran, suivant le geste de la machine à écrire, par l'acteur qui prend le rôle de l'écrivain et par les marionnettes de taille humaine, manipulées selon la technique de Bunraku.

Selon Yngvild Aspeli, « l'utilisation des marionnettes [est ressentie] comme une réelle nécessité dramatique. [...] Les histoires proposées ne peuvent être racontées sans les marionnettes. » (Aspeli, 2014). Ses spectacles relèvent aussi d'un focus sur le côté ombreux, les profondeurs et l'inconscient de la condition humaine, faisant ressortir

l'expression des sentiments les plus enfouis, sans abdiquer de la douceur et de la poésie qui soigneusement saupoudrent chaque création. L'animisme, l'imaginaire et le côté holistique des marionnettes permettent de fouiller les narratives les plus tragiques. En quelque sorte, la plongée dans les profondeurs et la confrontation avec notre mortalité que les marionnettes nous provoquent peuvent en même temps nous lancer dans le vol depuis le trampoline de la poésie et de l'illusion :

« Ce détachement, suscité par la marionnette, donne une liberté qui permet d'aller plus loin, d'aborder des éléments plus violents ou plus intimes, propre à la nature humaine, sans franchir la frontière du désagréable ou de la provocation ». (Aspeli, 2014)



Cendres, Cie Plexus Polaire, FIMFA Lx17, Teatro Maria Matos.
Photo de Alípio Padilha.

Le spectacle *Chambre noire* (2017) nous propose un réseau d'énonciations complexe pour raconter la biographie de Valérie Jean Solanas (1936-1988), une féministe qui a tiré sur Andy Warhol, manquant de le tuer. Inspiré par le roman *The Faculty of Dreams*, de Sara Stridsberg le spectacle propose un duo entre la marionnettiste Yngvild Aspeli et

la percussionniste Ane Marthe Sørlien Holen. Toujours dans le besoin de raconter l'histoire, dans une dilatation des langages et par une juxtaposition des différentes versions, Yngvild Aspeli remarque que « Chez Valérie Solanas, parole et corps sont indissociables ; la marionnette devient alors une extension de mon corps, qui devient lui-même quasiment marionnettique » (Aspeli, 2019).

Les différentes énonciations sont modulées par la voix de Yngvild Aspeli qui manipule trois marionnettes représentant trois âges de la vie de Valérie Solanas, articulant aussi le rôle de la mère, la voix de narration, entre autres voix parallèles qui surgissent dans l'histoire. Le dédoublement des énonciations pluralise à son tour les modalités de langage et les points de vue de l'histoire. Aux récits partagés entre les marionnettes et les personnages interprétés par Yngvild Aspeli, s'ajoute la version musicale, en chant et percussion. Il s'agit d'un croisement de langages, de récits et de lignes temporelles, puisque l'histoire se raconte au moment de la mort de Valérie Solanas, dans un récit de va-et-vient, suivant les bribes de la mémoire, d'une biographie revisitée par fragments, qu'on est convié à recomposer. Voix et souffle s'accompagnent dans la narration de Valérie Solanas. Les moments de silence nous laissent en suspension, dans l'attente de la reprise du récit, qui nous confirme que le personnage est toujours vivant. Telle que dans l'essai *Fragments de l'indistinct* de Botho Strauss, la parole confirme l'existence : « Nous continuons à parler : comme celui qui, dans le froid du dehors, bat ses épaules de ses mains, sautille sur place sans se déplacer et danse comme un ours pour maintenir la chaleur de son sang – nous continuons à parler dans cette nuit glaciale des mots entre eux » (Strauss, 1995).



Chambre noire, Cie Plexus Polaire, FIMFA Lx 2019, Teatro do Bairro, photo de Alípio Padilha

Dans le spectacle *Moby Dick* les langages se multiplient, croisant différentes versions et couches de narration. L'histoire est racontée dans un partage d'énonciations entre les acteurs et les marionnettes (sept acteurs-manipulateurs et cinquante marionnettes), mais aussi par les effets visuels et l'orchestre qui joue sur scène; un orchestre submergé composé par la bassiste Guro Skumsnes Moe, le guitariste Havard Skaset et la percussionniste Ane Marthe Sørlien Holen.

Appelez-moi Ismaël. Le spectacle débute nous laissant dans l'attente du fameux récit d'Ismaël et les premières phrases qui ouvrent le roman de Hermann Melville, la célèbre évocation de l'attrait ancestrale des humains par l'eau, qui les poussent à partir lorsqu'ils se sentent envahis par la mélancolie. Ce soudain désir qui conduit leurs pas jusqu'à la mer. Mais c'est plutôt sur les profondeurs que nous parle cette version de *Moby Dick*. Dans le premier appel du spectacle nous sommes conviés à écouter l'outre-monde : « Pourquoi vous vous entêtez à taire les morts » ce sont les premières paroles au

lever du rideau. Si les marionnettes sont depuis l'Antiquité les interlocuteurs privilégiés pour s'approcher du côté des dieux et des morts, ils demeurent sur scène, ces êtres de frontières, corps-matière qui s'assument en tant que nos doubles, avec la vocation de nos confronter avec le vertige d'essayer un endroit entre les deux mondes.

L'attendu récit de Ismaël arrive un peu après et ce sera un des rares moments du spectacle où nous ne sommes pas submergés, reportant la prochaine apnée. Ismaël nous parle aussi du marin Queequeg pris par une fièvre intense qui lui amène à se préparer pour mourir. Soudain, le marin demande à être remis sur son hamac, se rappelant qu'il avait encore des choses à faire sur terre : « Je ne peux pas mourir. Si un homme décide de vivre, ce n'est pas une simple maladie qui va lui tuer. Rien ne peut le tuer, sauf une baleine ou une brutalité cosmique ». Ismaël nous amène à nouveau à la surface pour nous parler de la folie de Ahab, nous rappelant que « il y a de la sagesse dans le malheur, mais qu'il y a aussi du malheur qui est déjà de la folie ».

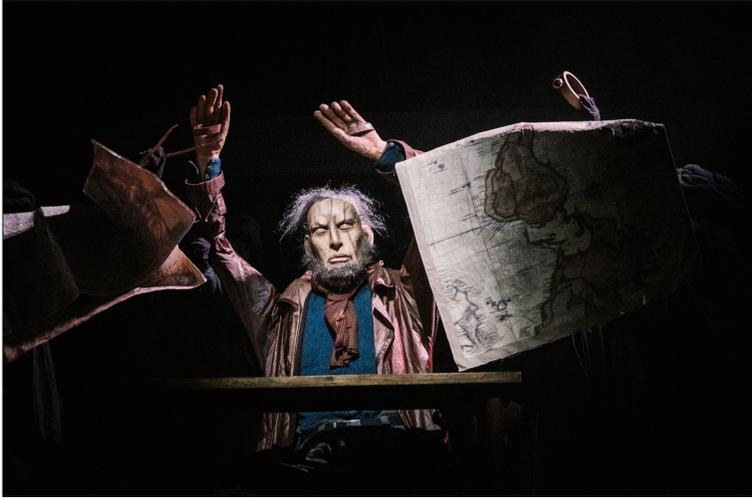
Le texte de Melville revisité se croise avec le souhait de raconter une autre histoire et combler les failles de mémoire, les remplissant avec de nouvelles couches de l'imaginaire; Yngvild Aspeli va créer dans ce spectacle des ponts entre la mémoire et l'imaginaire, évoquant l'histoire de son grand-père qui était marin :

Mon grand-père était marin. Il avait une femme nue tatouée sur son bras. De lui, je garde en mémoire comme une odeur de poisson et de sel, de goudron et de tabac. Un portrait enfumé construit à partir des histoires que ma mère me racontait à son sujet. Notre maison était remplie d'objets étranges, ramenés de ses voyages : un hippocampe séché, un éléphant sculpté en bois d'Inde, des tasses de porcelaine chinoises révélant des portraits de femmes à la lumière, un bébé crocodile empaillé... Mon grand-père venait d'une île sur la côte ouest de la Norvège, un petit port rempli de navires et de langues étrangères, de pêcheurs, de marins et d'enfants attendant le retour de leurs pères. Un paysage de vent et de femmes debout scrutant l'horizon, priant l'océan qu'il leur

ramène leurs hommes à la maison. Des visages usés et salés, des mains calleuses et des églises avec des bateaux suspendus à leur plafond dans l'espoir d'une protection. Un cimetière, si aride et rocheux, qu'il fallait le remplir avec la terre qui servait comme ballast sur les navires qui venaient acheter le poisson séché et salé, pour pouvoir enterrer les morts. Mes ancêtres sont donc enterrés avec de la terre provenant du Portugal. La mer nous relie. (Aspeli, 2020)

Dans le jeu entre corps animés et fictifs, il y a un certain moment où les marionnettes représentent les vivants et les acteurs représentent la mort, les parques qui vont les amener. L'appel pour ne pas taire les morts est répété, rappelant les corps qui reposent sous la mer sans tombes. Ce sont des corps perdus dans l'océan, sans coordonnées, comme la perte de repères qui tourmente le capitaine Ahab, cherchant des routes dans les plans, enivré de son audace et désir de vengeance.

En corps de marionnette de grande dimension, l'obstiné Ahab cherche des routes jusqu'à apparaître comme un naufragé en suspension; tenu par des fils, le corps marionnettique est un corps en dérive, prisonnier des cordes de son bateau qui le tirent et le lancent. On dirait qu'il se meut au rythme de sa propre rage. Tout au long du spectacle, les corps, les figures et les matières semblent transiter sans coordonnées et sans points d'appui, sauf dans l'abandon à l'abîme, dans le mouvement du naufragé qui se laisse descendre, sans résistance. *Moby Dick* nous invite à plonger dans l'abîme, rappelant que Starbuck, premier immédiat du capitaine Ahab, disait qu'il fallait avoir peur comme première condition pour rentrer à bord dans l'équipage du *Pequod*.



Moby Dick, Cie Plexus Polaire, FIMFA Lx 21, Teatro Nacional D. Maria II, photo de Estelle Valente.



Moby Dick, Cie Plexus Polaire, FIMFA Lx 21, Teatro Nacional D. Maria II, photo de Alípio Padilha.

Cadavres exquis. Paroles de marionnettes.

Depuis 1993, Rute Ribeiro et Luís Vieira ont ouvert les frontières esthétiques de la marionnette au Portugal. Avec les spectacles de la compagnie A Tarumba et les éditions du Festival International de Marionnettes et Formes Animées à Lisbonne (FIMFA Lx) depuis 2001, ils projettent son regard sur la marionnette, dans un croisement de langages esthétiques, racines ancestrales et les stimuli de la contemporanéité.

Le nom de la compagnie A Tarumba lance un clin d'œil au théâtre de Federico García Lorca. En espagnol, tarumba signifie être perturbé, perdre le nord, étourdir, s'émerveiller. Entre autres exemples, son répertoire se partage entre un ensemble de classiques de la littérature dramatique (*Dr Faustus* de Christopher Marlowe, *L'amour de D. Perlimplín avec Belisa dans son jardin* de Federico García Lorca, *La Tempête* et *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, *Mahagonny* de Bertolt Brecht) et la création de dramaturgies qui partent d'un tissage de différentes références littéraires, musicales, curiosités et faits d'actualité (*Ceci n'est pas le nez de Gogol, mais cela se pourrait...* Avec une touche de Jacques Prévert et *Courtes en papier, os et fiel*).

Rassembler les matières et penser à de nouvelles formes d'articuler et représenter le corps fait partie du chemin de vie des marionnettistes. Dans plusieurs créations de la Cie A Tarumba nous plongeons dans un patchwork, mélangeant les formes en désaccord, articulant les têtes des marionnettes avec d'autres corps et jambes qui ne leur appartenaient pas au départ, dépouillant les cadavres exquis, où Gogol et Jacques Prévert deviennent complices pour faire couler le rire impertinent et libérateur. Une panoplie de figures en papier en mutation, mélangeant le non-sens et le réel, dans une ambiance de fête qui accueille les spectateurs, nous éveillant à la parodie et dans l'humour noir.



Ceci n'est pas le nez de Gogol, mais cela se pourrait... Avec une touche de Jacques Prévert, Cie A Tarumba, FIMFA Lx 17, Librairie Ferin, photo de Alípio Padilha.

Dans le spectacle *Ceci n'est pas le nez de Gogol, mais cela se pourrait... Avec une touche de Jacques Prévert*, les hôtes nous accueillent avec des chevelures blondes, nous saluant en russe, dans un décor de mascarade auquel ne manquent pas des touches de kitsch et d'excentricité : un vieux tourne-disque, une table avec une ancienne télé couverte d'un napperon crocheté et des petits chiens en porcelaine. Ils distribuent des billets faits de mouchoirs puisqu'il s'agit d'un spectacle qui nous parle aussi d'argent, de pouvoir et de folie.

Un nez abandonne le visage de Gogol et vient s'installer dans une figure d'une bouteille de Porto apportée à la table à côté d'une figure de Marine Le Pen avec un corps de tortue. À son tour, une figure de Theresa May traverse l'espace au bord d'un T Rex. Poutine devient un zèbre dans le corps de

2 Le spectacle a été programmé en 2017 dans le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières.

Schwarzenegger avec les jambes de Borat ; il fera ensuite son apparition dans un cœur bicéphale avec Donald Trump.

Pour nous sauver des figures en mutation, les vers de Jacques Prévert surgissent avec d'autres références qui arrivent en sauvetage avec poésie, humeur et rébellion : Luis de Camões, Juliette Gréco, Yves Montand, Serge Gainsbourg et Iggy Pop, mélangeant les identités et les endroits, évoquant les temps où la poésie et l'irrévérence avaient un autre essor. Prévert nous invitait à rire du monde surréel, à inverser les tours du pouvoir, tournant les mots à l'envers : « Un homme écrit à la machine une lettre d'amour et la machine répond à l'homme et à la main et à la place de la destinataire. Elle est tellement perfectionnée la machine à laver les chèques et les lettres d'amour. Et dans sa machine à rêver avec sa machine à calculer il achète une machine à faire l'amour. Et la machine le trompe avec un machin, un machin à mourir de rire » (Prévert, 1992 : 699).

Dans le spectacle *Courtes en papier, os et fiel*, les créateurs se sont inspirés de plusieurs auteurs tels que Edward Gorey, Mário-Henrique Leiria ou Max Aub et de différents musiciens comme Nick Cave, Elvis Presley ou Johnny Cash, dans un tissage de plusieurs récits d'événements insolites. Reprenant quelques traits de l'univers de *Murders balades* de Nick Cave, le spectacle nous fait parcourir des petites histoires trouvées en chansons, livres, opéras ou inspirés du quotidien. Balades d'amour qui sont en effet des balades de mort et de crimes passionnels et insolites.

Deux gorilles, une marionnette ventriloque et un ensemble de figures en papier nous accueillent sur scène pour faire défiler une panoplie de petites histoires pleines d'humour noir qui nous invitent à repenser notre finitude :

Une création sur les situations surréelles ou bizarres qui peuvent changer complètement notre route de vie. Histoires et histoires minuscules, perdues dans les chansons, les livres, les opéras ou inspirées par le quotidien. Passé et futur se mélangent.

Une réflexion lyrique, pointillée d'humour noir. Portrait sur l'isolement et l'humanité avec petites narratives visuelles qui touchent profondément notre inconscient. Un souffle, un point de suspension entre deux mondes : celui de l'humain et celui de la matière³.

L'univers des marionnettes convoque facilement les fantômes, les frontières entre les morts et les vivants, touchant les profondeurs de l'inconscient par l'animisme des corps matériels, simultanément en contraste et ressemblance à nos corps biologiques. Les dispositifs du spectacle se partagent entre marionnettes, images projetées et figures en papier articulées d'où se détache un ensemble de têtes articulées, représentant le chœur des assassins, inspiré des anciennes têtes parlantes utilisées par magiciens et ventriloques.

Par le biais du rire cathartique, de l'insolite et des corps transgresseurs des marionnettes, nous sommes guidés par un récit où la violence devient elle aussi un clair/obscur qui se déplace des profondeurs et résonne dans les classiques de la rock-pop.

3 C'est moi qui traduit.



Courtes en papier, os et fiel, Cie A Tarumba, FIMP' 19, Teatro Rivoli,
photo José Caldeira.



Courtes en papier, os et fiel, Cie A Tarumba, FIMP' 19, Teatro Rivoli,
photo José Caldeira.

Entretiens : derrière le castelet

Les créatures poétiques de Isabel Barros

Isabel Barros est chorégraphe, cofondatrice du balletatro (1983) et directrice artistique du Théâtre de Marionnettes de Porto depuis 2010 et du Musée de Marionnettes de Porto inauguré en 2013. De son vaste parcours de création artistique on peut détacher le croisement de langages de la danse, le théâtre et les marionnettes. En tant qu'enseignante, elle a collaboré avec plusieurs structures telles que l'École Supérieure d'Éducation de Lisbonne pour la post-graduation en Marionnettes et Formes Animées, l'École d'Été pour Acteurs du Teatro do Noroeste CDV, entre autres institutions nationales et internationales. En 2018, elle a reçu le prix Medalha Municipal de Mérito – Grau Ouro. Le Porto est sa ville d'origine et élection, où elle développe un travail d'urgence et de forte dimension sociale.

Catarina Firmo – Isabel, est-ce que tu peux raconter, encore une fois, le début de l'histoire? Comment les marionnettes arrivent-elles dans ta vie?

Isabel Barros – Normalement, je dis que les marionnettes arrivent dans ma vie d'une façon passionnée parce que je compte le point A, la rencontre avec João Paulo [Seara Cardoso]. Je le connaissais déjà et, à un moment donné, il m'a invité à travailler avec lui; à partir de ce moment, nous sommes tombés amoureux; il y a eu donc une question très forte au niveau personnel qui nous a accompagnés tout au long de la vie. Cependant, j'avais déjà contact avec le monde des marionnettes et je me souviens d'avoir assisté à la naissance du Festival International de Marionnettes de Porto, en 1989, avec Isabel Alves Costa. Nous étions grandes amies et cette première édition du festival a déjà été faite en collaboration avec le balletteatro et avec nos étudiants qui ont eu une participation importante. Au fond, mon premier contact avec les marionnettes existait déjà, mais je le signale plus tard, en 1993, au moment où moi et João Paulo nous sommes tombés amoureux, et à partir de là, nous avons eu une vie pleine, à tous les niveaux, personnel et professionnel. C'est ainsi qu'a commencé mon histoire d'amour avec les marionnettes.

C.F. – Parfois, tu appelles les marionnettes « les êtres du silence ». Peux-tu en parler là-dessus ?

I.B. – C'est peut-être à cause de ma première approche dans la co-création du spectacle *Terceira Estação* avec João Paulo, où je manipulais une marionnette. J'ai senti que cette relation avec la marionnette, qui était de taille humaine, a été pour moi sans conflit, presque comme si j'avais toujours travaillé avec les marionnettes. J'ai senti que ça allait à la rencontre de mon corps d'une façon subtile et harmonieuse. Donc, à partir de ce moment-là, j'ai senti que les marionnettes étaient des corps silencieux. Pour moi, ce corps-là contient avant tout et essentiellement du silence et il arrive à exprimer tant de choses. Et là, il s'approche un peu de la danse, un art qui, sans doute, vit très bien sans les mots. Il peut aussi vivre avec les mots et plusieurs fois il vit avec un sous-texte

et très appuyé dans des questions philosophiques. Mais il peut bien exister sans les mots prononcés. Et pour moi, les marionnettes ont cette capacité, tout comme les danseurs, de ne pas avoir besoin des mots pour être très spéciales et pour arriver très loin.

C.F. – Cependant, les mots sont très importants dans tes spectacles, même quand ils sont soigneusement choisis, et surtout les mots poétiques.

I.B. – Oui. Comme normalement je ne pars pas des textes spécialement écrits pour le théâtre ni d'œuvres théâtrales, j'aime bien aller chercher les mots qui peuvent s'insérer et apporter cette narrative. Le côté poétique est un choix parce que c'est comme si les images poétiques avaient plus de légèreté c'est-à-dire, comme s'ils venaient à la rencontre de cet univers des marionnettes, en amenant moins de conflit. Pour moi, bien entendu. Après tout, j'ai vécu avec une personne comme João Paulo qui avait une approche, non contraire, mais totalement différente. João Paulo aimait beaucoup travailler à partir des textes et, d'ailleurs, ces pièces pour enfants ont été toutes écrites et mises en scène par lui. Je ne travaille jamais comme ça. Je cherche un autre moyen. Pour moi, le texte doit être une pièce détachée, comme la marionnette, comme toutes les autres choses. Ce sont toutes des pièces détachées que, après, j'aime amener ensemble pour une création à partir de tous ces matériaux.

C.F. – La non-fixation du texte permet que chacun rencontre son vocabulaire, son lexique personnel dans la narrative.

I.B. – Oui. En quelque sorte cela permet plus de liberté. De mon point de vue, cela crée plus de liberté dans la construction, dans l'expérimentation pour les acteurs. Pour moi, après, les pièces finissent par nous échapper. Après qu'elles soient finies, elles appartiennent aux acteurs. Je ressens cela énormément quand je fais une pièce : ce n'est pas moi qui vais le faire. Et pourtant, elle doit être faite avec eux.

Par eux et avec eux. S'il y a ce renfermement d'une partition plus rigide, même avec toute la liberté qu'il puisse exister, ce ne sera pas la même chose.

C.F. – Et les spectacles résonnent en chacun de nous de façon différente. Chacun retrouve son propre langage.

I.B. – Oui. Je me souviens du spectacle *Pelos Cabelos* où apparemment il n'y a aucune histoire. J'ai eu une amie qui a assisté au spectacle avec ses neveux et qui m'a raconté que les enfants n'avaient rien dit à la sortie, mais au bout d'une semaine ils ont commencé à parler du spectacle. Elle a été étonnée parce qu'ils avaient vu des milliers de choses et d'histoires. C'est cela que je trouve le plus précieux. Et c'est sûr que ce n'était pas l'histoire que j'étais en train de raconter

C.F. – C'est celle qu'ils ont entendue.

I.B. – Oui. Exactement. C'est celle qu'ils ont entendue.

C.F. – Ton parcours artistique est inséparable de ton travail avec les communautés et de ton esprit inquiet. Comment les marionnettes répondent-elles à ton inquiétude?

I.B. – Dans mon parcours artistique j'ai travaillé pendant plusieurs années avec des professionnels, des danseurs et des acteurs et je me suis toujours intéressée par ce croisement entre eux. Quand les marionnettes arrivent, cet univers a introduit des changements et mon travail s'est élargi vers d'autres territoires. Après, l'arrivée dans les communautés est un sentiment très personnel, presque comme s'il y avait une nécessité, avec tout ce qui est arrivé et est expérimenté, de passer à d'autres territoires. Soit par le biais de la danse, soit par le théâtre ou par les marionnettes, avec tous ces croisements, surtout ce qui m'intéresse c'est d'amener cette expérience dans des territoires plus déprotégés, où je ne sais pas ce qui va arriver. Quand je travaille avec les acteurs j'ai moins de risque. Je sais que si je travaille avec les professionnels, techniquement, artistiquement les choses vont naturellement s'approcher, aussi parce que je peux les choisir, donc tout peut s'articuler très facilement. Cela ne veut pas dire qu'il n'y

ait pas de tension créative et que cela n'est pas stimulant. Mais en vérité, il est très curieux après de voir ce qui arrive avec les personnes qui n'ont pas eu des expériences de formation, avec des personnes plus déprotégées qui n'ont aucune image de ce qui est un spectacle ; alors ils n'ont qu'à y croire. Ils sont obligés d'y croire. Je pense concrètement au projet *Quem sou eu* avec les Seniors. Soudain, il y a des gens qui ont fait du théâtre traditionnel il y a plusieurs années et qui me disent : « Mais maintenant je commence à comprendre : ceci n'est pas un spectacle traditionnel, n'est-ce pas ? ». Et moi je réponds : « Non, ce n'est pas un spectacle traditionnel. Et alors ? Il vous suffit d'y croire ». C'est toute une révolution qu'il faut faire avec les gens. Après, il y a ceux qui sont absents. Un autre jour, il y a un qui était malade. Et quand nous allons dans les quartiers, parce que je travaille aussi dans des quartiers avec les enfants, il y a des jours où ils sont là, il y a d'autres où ils ne sont pas. C'est plus fatigant. Mais ce sont des défis qui te font dire, quand tu es presque à la fin : qu'est-ce que c'est beau ! C'est tellement spécial ! Parce que ça laisse beaucoup en toi et beaucoup en eux. Cela va apporter des transformations au niveau social et ça apporte des choses qui les rapprochent. Il y a beaucoup de ramifications après. J'ai commencé ce travail il y a dix ans, avec beaucoup d'intensité. Je ne sais pas si je vais dans quelque temps repenser tout ça, mais ce qui est vrai c'est que, maintenant j'ai l'envie de passer par tous ces territoires en apportant les questions que j'adresse normalement aux professionnels. Parce que je fais exactement le même travail de la voix, du corps et des mots. Très proche de celui que je fais avec les acteurs et les danseurs.

C.F. – Avec plus de détournements.

I.B. – Avec beaucoup plus de détournements.

C.F. – C'est cette fenêtre de l'inespéré qui te stimule.

I.B. – Oui. Je suis extrêmement patiente dans la vie, mais c'est parce que je suis tout le temps en train de me stimuler. Je n'aime pas la répétition. Répéter encore, faire toujours la même

chose, non ! J'ai besoin d'être tout le temps en mouvement et en changement. Surtout en changement. Je lance une chose, après je lance une autre. Je pense qu'un travail artistique ne peut jamais être un travail de routine, monotone. Quand tu vas dans une répétition et tu penses : « Me voici en train d'aller dans une autre répétition ». Cela ne peut pas arriver ! Avec le vieillissement, l'âge et l'expérience, le côté humain devient plus sensible. Peut-être aujourd'hui, il y a des choses qui me réalisent plus parce que dans ces contextes démunis. Qui m'émerveillent et que peut-être dans d'autres territoires ne m'émerveilleraient pas autant.

C.F. – Parce que tu pars à la recherche de ce que tu ne sais pas.

I.B. – Oui, c'est ça. J'ai vraiment besoin de cela. Curieusement, de plus en plus. Je veux aussi apprendre. D'ailleurs, ça me rend vraiment heureuse quand je suis une bonne élève. Par exemple, si je vais dans un cours de Tai-chi et on me dit « c'est bien ce que tu fais ». J'aime vraiment apprendre ! Dans ces projets, j'apprends peut-être parce qu'il y a beaucoup de choses qui sont éloignées de nous. J'apprends et je grandis. Mon ressenti grandit de plus en plus. Par exemple, ce week-end je me trouve à la fin d'un projet qui a commencé il y a deux ans et qui a été traversé par la pandémie. Un très beau projet avec les enfants du quartier du Cerco à Porto. Un travail de corps et de chant. Dans ce cas-là, rien à voir avec les marionnettes. Ça a été tellement spécial ce qu'on a construit ensemble. C'est tellement satisfaisant d'arriver à la fin, regarder ces enfants et sentir qu'il y a tellement de choses qui sont restées là, mais autant de choses de ce côté-ci également.

C.F. – Quand tu parles du bonheur d'arriver à un lieu d'apprentissage, tu parles aussi de l'importance de ne pas savoir quels sont les pas qu'il faut faire pour y arriver.

I.B. – Sans doute. Ça c'est très important. Tout devient une feuille blanche. Tout peut arriver, jusqu'à la dernière

minute. L'imprévisibilité, c'est l'âme du spectacle. Souvent, c'est avec l'imprévisibilité que se construisent et se trouvent les choses les plus spéciales. Tout ce qui est en temps réel peut échouer. Donc, tout bat son plein. Et je ne traite jamais les projets sociaux avec condescendance. C'est une option autant valide qu'une autre ; ce sont des projets traités comme tout objet artistique. S'il faut de la musique originale, s'il faut du texte, tout est traité avec la même qualité.

C.F. – Tu parles souvent de ta forte liaison avec les éléments de la nature et en particulier avec les oiseaux. C'est un trait fondamental dans *Lições de voo*. Comment tu mets en scène ces paysages et comment les marionnettes peuvent les habiter ?

I.B. – Les oiseaux existent pour moi parce que j'aime les arbres. Comme dit Rui Belo « J'aime les arbres surtout ceux qui donnent des oiseaux ». Ce poème est incroyable ! Parce que les oiseaux nous poussent à regarder le ciel. Ma relation avec les éléments de la nature est vraiment très forte. Je peux être heureuse avec le minimum qui, en vérité, est le maximum. Et le maximum, c'est la force de la nature. Avoir la mer en face, avoir un petit oiseau en train de chanter dans un arbre, ce qui est délicieux... Cela m'inspire parce que, pour moi, c'est la plus haute liberté. Et c'est ce que je cherche dans les spectacles. Quand je sens que le spectacle commence à être coincé, il y a quelque chose qui ne va pas. Le spectacle doit couler et être pris par les personnes qui sont sur scène avec le maximum de liberté. C'est là que les choses se connectent. Après, avec les marionnettes et la question du vol... Dans mes spectacles il est presque impossible que le vol n'apparaisse pas. Parce que c'est quelque chose que nous n'arrivons pas à faire : mais nous sommes capables de voler si nous sommes en train de manipuler une marionnette. Même si c'est juste avec un petit exercice de manipulation où la marionnette décolle ou reste suspendue. Pour moi, c'est toujours un émerveillement. Parce que c'est vraiment

ce que nous n'arrivons pas à faire sans que ce soit de façon artificielle, et qui au fond, nous rêverions tous de faire.

C.F. – C'est le mouvement du rêve.

I.B. – Justement. Et cet univers des rêves m'a toujours accompagné. Pouvoir saisir les choses qui ne peuvent pas être saisies. Les marionnettes peuvent très bien tisser toutes ces liaisons.

C.F. – Ça ouvre un espace à l'inattendu.

I.B. – Sans doute. Le travail avec les marionnettes est très stimulant. Heureusement qu'il est rentré dans ma vie puisque ça a ajouté toutes ces possibilités de décoller de la terre et nous laisser nous émerveiller.

C.F. – Il y a une phrase de Bachelard qui est souvent présente dans tes textes : « Imaginer c'est augmenter le réel d'un ton. » Comment tu situes cette idée dans l'univers des marionnettes ?

I.B. – Cela revient à une pensée sur le spectateur. Laisser au spectateur cette liberté pour construire quelque chose toujours ouverte, en progrès, vient de cette possibilité d'imaginer et d'ajouter. Pour moi, ça fait une énorme différence, car chaque personne que tu vois va ajouter et ajouter encore plus. Tout ce qui nous permet d'imaginer est merveilleux. Ce qui nous coupe l'imagination est terrible et violent. C'est ma difficulté avec certaines choses de la vie ; c'est quand tu te dis : ici l'imagination ne rentre pas.

C.F. – Parce qu'il y a aussi des endroits comme ça.

I.B. – Oui. Et dans ces endroits c'est très bien quand nous arrivons à nous approcher et montrer que ça peut être un peu différent. Par exemple, dans ce territoire des seniors c'est très touchant. Parce que la solitude c'est une chose concrète. Ce n'est que ça. Parfois j'ai des conversations avec eux et j'en vois qui n'ont presque pas souri, mais qui soudain sont en train de rire aux éclats... La plupart ce sont des femmes veuves ; il y a juste un homme. La solitude c'est une chose qui rentre, s'installe et reste là comme une barrière.

C.F. – Ça habite le corps.

I.B. – Oui, ça habite. C'est impressionnant. Soudain quand tu commences à voir les gens autrement, c'est fantastique. Ce sont des petits signes, mais qui pour moi sont immenses. Laisser cette possibilité d'imaginer, de stimuler, de faire un pont... Avec les enfants c'est merveilleux. Parce qu'ils nous aident à imaginer. Ils prennent n'importe quoi. Les adultes, ils perdent cela d'une façon incroyable.

C.F. – Mais nous avons toujours besoin de ça.

I.B. – Tellement. Là-dessus, je reste un enfant et c'est quelque chose que j'aimerais ne jamais perdre. Soudain, tu as envie de faire un saut et tu fais un saut. Cela n'a aucune importance.

C.F. – Est-ce que c'est un compromis cette idée d'avoir l'enfant toujours présent ?

I.B. – Oui. Vraiment. Dans un autre travail réalisé au balleteatro je dirige un projet qui s'appelle Praia Grande. Ça part du texte *História da Praia Grande* de João Paulo et je compte avec une équipe fantastique avec des psychologues et une éducatrice/actrice. Nous menons un travail très spécial qui lie l'art et la psychologie. Nous travaillons dans le terrain des écoles maternelles dans le réseau scolaire public. L'histoire a été adaptée avec une dramaturgie pour travailler les émotions et la violence. Il s'agit d'un projet mené dans la commune de Porto. Le résultat a été très spécial. L'équipe travaille très bien et nous faisons souvent des rencontres de réflexion. Nous nous surprenons toujours avec les enfants. Ce qu'ils nous donnent est immense. Les dessins qu'ils préparent, les histoires qu'ils racontent. Quand ils commencent à parler des choses et des émotions spécifiques. Les enfants sont la meilleure opportunité que les adultes ont pour se revitaliser. João Paulo s'inspirait dans beaucoup de phrases de nos filles, Mafalda et Francisca. Il y a des choses que les enfants nous disent qu'il faut enregistrer parce que c'est précieux. C'est comme si toute la sagesse était là. Et ça,

les adultes n'ont plus. Ils l'ont perdu. Je sais que les questions du quotidien nous écrasent. Mais c'est dommage de ne pas avoir des espaces juste pour jouer. C'est pour cela que l'art a un pouvoir extraordinaire; c'est comme si on était toujours en train de jouer. Jouer est précieux.

C.F. – Les idées d'incomplétude et de désaccord semblent être poursuivies dans tes créations.

I.B. – Pourquoi tu dis ça?

C.F. – Par le côté poétique. Parce que tu n'as jamais l'objet complet, il y a toujours un côté d'absence.

I.B. – Cela est intéressant. En plusieurs créations j'avais cette question de lancer les choses et de penser qu'il n'avait pas de sens de les lier, parce qu'elles pourraient vivre toutes seules. Mais ce n'est pas une question facile. On a l'impression qu'il y a quelque chose à faire et qui a laissé un espace. Et cet espace demeure important pour moi. Comme un Haïku, qui contient tant d'idées mais qui laisse tout ouvert. Je sens que c'est presque comme une captation de la nature où tu dis : regarde, le voilà. Et maintenant vous prenez ce que vous voulez de cela. Mais avec tout le respect. C'est comme quelqu'un qui lance des images sans se soucier trop de les polir au détail.

C.F. – Comment tu imagines le futur des marionnettes?

I.B. – Les marionnettes ont vraiment un potentiel énorme, car elles constituent un territoire fantastique pour la création contemporaine. Je crois toujours là-dessus. Je pense que c'est un art qui peut toujours nous surprendre. D'un côté, par la diversité de propositions que nous assistons les dernières années, de l'autre, par les générations d'artistes, notamment d'artistes plastiques qui apportent des choses nouvelles; il demeure un territoire avec beaucoup de possibilités qui peut faire un important contrepoint avec la question des technologies. Parce que c'est vraiment une autre dimension. Ce n'est pas que le corps comme au théâtre et à la danse. Aujourd'hui, nous sommes facilement capturés par

cet univers technologique et les marionnettes peuvent faire un contrepoint, tout comme les arts vivants. Les festivals jouent un rôle très important. Ce sont des opportunités pour découvrir, surtout pour le public en général. Dans ces diverses formes, l'univers des marionnettes peut être un territoire fantastique dans la création contemporaine.

As criaturas poéticas de Isabel Barros

Isabel Barros é coreógrafa, co-fundadora do balletatro (1983) e diretora artística do Teatro de Marionetas do Porto desde 2010 e do Museu de Marionetas do Porto inaugurado em 2013. Do seu vasto percurso de criação artística destaca-se o cruzamento de linguagens da dança, do teatro e das marionetas. Como professora e formadora, colaborou com várias estruturas como a Escola Superior de Educação de Lisboa (ESELx-IPL), no âmbito da pós-graduação em Marionetas e Formas Animadas, a Escola de Verão para Atores no Teatro do Noroeste CDV, entre outras instituições nacionais e internacionais. Em 2018, recebeu a Medalha Municipal de Mérito - Grau Ouro. O Porto é a sua cidade de origem e eleição na qual desenvolve trabalho com sentido de urgência e forte dimensão social.

Catarina Firmo – Isabel, podes contar novamente o início da história? Como é que as marionetas chegam à tua vida?

Isabel Barros – Eu costumo dizer que as marionetas chegam à minha vida de uma forma apaixonada porque conto para mim o ponto A, o encontro com o João Paulo. Eu já conhecia o João Paulo, e há um momento em que ele me convida para trabalhar com ele; a partir daí, nós começamos a namorar, portanto houve uma questão muito forte em termos pessoais que nos acompanhou todo o resto da vida. Apesar de eu já ter contacto com o mundo das marionetas e de ter assistido ao nascimento do Festival Internacional de Marionetas do Porto em 1989, com a Isabel Alves Costa.

Éramos muito amigas e essa primeira edição do festival foi logo feita em colaboração com o balletteatro e com os nossos alunos que tiveram uma participação muito grande. No fundo, o meu primeiro contacto com as marionetas já existia, mas eu assinalo mais à frente, em 1993, quando eu e o João Paulo começamos a namorar, e a partir daí, tivemos uma vida plena, a todos os níveis, pessoal e profissional. Assim começou a minha história de amor com as marionetas.

C.F. – Por vezes chamas às marionetas, seres do silêncio. Podes falar sobre isso?

I.B. – Talvez pela primeira aproximação que eu tive naquela co-criação com o João Paulo, com o *Terceira Estação*, em que eu também manipulava uma marioneta, senti de alguma maneira que essa relação com essa marioneta, que era uma marioneta de tamanho humano, foi para mim algo sem atrito, quase como se eu sempre tivesse trabalhado com marionetas. Senti que aquilo vinha ao encontro do meu corpo de uma forma subtil e harmoniosa. Portanto, desde aí, eu comecei a sentir que as marionetas eram corpos silenciosos. Antes de tudo, para mim, aquele corpo contém essencialmente silêncio e consegue expressar tanto. E aí aproxima-se um pouco da dança, uma arte que, sem dúvida, vive bem sem as palavras. Também pode viver com palavras e muitas vezes vive com um subtexto e muito apoiada em questões filosóficas, mas existe bem sem as palavras ditas, faladas. E para mim, as marionetas têm essa capacidade, como os bailarinos têm, de não precisarem das palavras para serem muito especiais e irem muito longe.

C.F. – No entanto, a palavra é muito importante nos teus espetáculos, mesmo quando escolhida na justa medida e sobretudo a palavra poética.

I.B. – Sim. Como normalmente não parto de textos escritos expressamente para o teatro nem de obras teatrais, gosto muito de ir buscar palavras que sirvam e venham trazer essa narrativa. O lado mais poético é uma escolha porque é

quase como se as imagens poéticas tivessem mais leveza, ou seja, viessem mais ao encontro deste universo das marionetas, trazendo menor conflito. Para mim, claro. É óbvio que eu vivi com uma pessoa como o João Paulo que tinha uma aproximação, não contrária, mas completamente diferente. O João Paulo gostava muito de trabalhar a partir de textos e aliás, as suas peças para crianças foram todas escritas por ele e encenadas. Eu nunca trabalho assim. Procuo uma outra forma. Para mim, o texto tem de ser uma peça solta como é a marioneta, como todas as outras coisas. São tudo peças soltas que eu depois gosto de levar em conjunto numa criação que depois se faz com todos esses materiais.

C.F. – Esse não fixar do texto também permite que cada um encontre o seu vocabulário, o seu léxico pessoal nessa narrativa.

I.B. – Sim. De alguma forma isso permite mais liberdade. Do meu ponto de vista, cria mais liberdade na construção, na experimentação para os atores. Para mim, depois as peças acabam por nos escapar. Depois de feitas, elas são dos atores. Eu sinto muito isso, quando estou a fazer uma peça, ela não vai ser feita por mim. Portanto, ela tem que estar mesmo feita com eles. Por eles e com eles. Se houver esse fechar de alguma partitura mais rígida, por toda liberdade que possa existir, não vai ser a mesma coisa.

C.F. – E os espetáculos ressoam em cada um de nós de um modo diferente. Cada um encontra a sua própria linguagem de entendimento.

I.B. – Sim. Lembro-me do espetáculo *Pelos Cabelos* que aparentemente não tem história nenhuma. Houve uma amiga que assistiu ao espetáculo com os seus sobrinhos e contou que os miúdos na altura não disseram nada, mas passado uma semana eles começaram a falar sobre o espetáculo. Ela ficou impressionada porque eles tinham visto milhares de coisas e de histórias. É isso que eu acho mais precioso. E de certeza que não foi a história que eu estava ali a contar.

C.F. – Foi a que eles escutaram.

I.B. – Sim. Exatamente. Foi a que eles escutaram.

C.F. - O teu percurso artístico é inseparável do teu trabalho com as comunidades e do teu espírito inquieto. Como é que as marionetas respondem à tua inquietação?

I.B. – No meu percurso artístico trabalhei durante muitos anos com profissionais, bailarinos e atores e sempre me interessou muito esse cruzamento entre eles. Quando as marionetas chegam, esse universo veio introduzir mudanças e o meu trabalho foi-se alargando para mais territórios. Depois, a chegada às comunidades é um sentimento muito pessoal, é quase como se houvesse uma necessidade com tudo isto que foi acontecendo e experimentado, de passar para outros territórios. Quer através da dança, quer através do teatro, quer através das marionetas, com esses cruzamentos todos, sobretudo aquilo que me interessa é levar esta experiência para territórios mais desprotegidos onde eu não sei o que vai acontecer. Quando trabalho com atores, o risco é menor. Eu sei que se trabalhar com profissionais, tecnicamente, artisticamente as coisas se vão naturalmente aproximar, até porque eu os posso escolher, portanto tudo pode encaixar com muita facilidade. Não quer dizer que não haja tensão criativa e que não seja estimulante, não é isso. Mas na verdade, é muito curioso depois ver o que acontece com pessoas que nunca tiveram experiências de formação, com pessoas mais desprotegidas que não têm imagem nenhuma do que é um espetáculo; então têm que acreditar. Têm mesmo que acreditar. Estou a pensar concretamente neste projeto do «Quem sou eu» com os séniores. E de repente há pessoas que já fizeram há muitos anos teatro tradicional e então dizem assim: «Mas agora é que eu estou a perceber : isto não é um espetáculo tradicional, pois não?». E eu digo: «Não, não é um espetáculo tradicional. E então? Vocês só têm que confiar». É toda uma revolução que se tem de fazer ali com as pessoas. Depois uns faltam. Outro dia há um que fica doente. E quando vamos

para os bairros, porque eu trabalho também em bairros com os miúdos, uns dias estão, outros dias não estão. É mais cansativo. Mas são desafios que depois quando tu estás quase a chegar ao fim, pensas assim: que coisa tão bonita. É tão especial! Porque fica muito em ti e fica muito neles. E isso vai dar transformação em termos sociais e vai trazer coisas que os aproximam. Tem depois muitas ramificações. Comecei este trabalho há dez anos com muita intensidade. Não sei se daqui a algum tempo vou voltar a repensar isto, mas na verdade agora é como se fosse uma vontade de passar por esses territórios todos, trazendo as questões que eu uso normalmente com os profissionais. Porque eu faço o mesmo trabalho de voz, de corpo, de palavra. Muito semelhante ao que faço com os atores e com os bailarinos.

C.F. – Com mais desvios.

I.B. – Com muito mais desvios.

C.F. – É essa janela mais aberta do inesperado que te estimula.

I.B. – Sim. Eu sou extremamente paciente na vida, mas porque estou sempre a estimular-me. Não gosto da repetição. Voltar outra vez a repetir, fazer sempre a mesma coisa, não! Preciso de estar sempre em movimento e em mudança. Sobretudo em mudança. Lanço uma coisa, depois lanço a outra. Eu acho que um trabalho artístico nunca pode ser um trabalho de rotina, monótono. Quando tu vais para um ensaio e pensas assim: «Lá vou eu para mais um ensaio». Isto não pode acontecer! Com o envelhecimento, o crescimento e a experiência, o lado humano vai ficando mais sensível. Então há coisas que se calhar agora me realizam em situações mais desprotegidas. Que ainda me encantam e que se calhar noutros territórios já não me encantavam.

C.F. – Porque vais à procura do que não sabes.

I.B. – É. Preciso muito disso. Curiosamente cada vez mais. E também quero aprender. Aliás, fico toda contente quando sou boa aluna. Por exemplo, se vou a uma aula de

Tai-chi e me dizem “estás a fazer bem”. Eu gosto mesmo de aprender, genuinamente. Nestes projetos por exemplo, aprendo se calhar porque há muitas coisas que estão distantes de nós. Aprendo e alongo. O meu sentir vai-se cada vez mais alargando. Por exemplo, este fim de semana vou ter o final de um projeto que durou quase dois anos e apanhou a pandemia. Um projeto lindíssimo com os miúdos do bairro do Cerco do Porto. Um trabalho mais de corpo e canto. Neste caso, nada a ver com marionetas. Foi tão especial o que construímos juntos. É tão saboroso chegar ao fim e olhar para aqueles miúdos e sentir que ficou ali tanta coisa, mas que ficou tanto deste lado também.

C.F. – Quando falas da felicidade de chegar a um lugar de aprendizagem, falas também da importância de não saber os passos para chegar até lá.

I.B. – Sem dúvida, isso é muito importante. Fica tudo branco. Tudo pode acontecer. Mesmo até à última. A imprevisibilidade é a alma do espetáculo. É muitas vezes com isso que se constroem e se encontram coisas especiais. Tudo o que é ao vivo pode falhar. Portanto ali fica tudo ao rubro. E não trato nunca os projetos sociais com condescendência. É uma opção e é tão válida como qualquer outra; são projetos tratados como qualquer objeto artístico. Se é preciso música original, se é preciso texto, tudo é tratado com a mesma qualidade.

C.F. – Falas várias vezes na tua forte ligação com os elementos da natureza e em particular com os pássaros. É um traço fundamental em *Lições de voo*. Como é que transportas essas paisagens para a cena e como é que as marionetas as habitam?

I.B. – Os pássaros para mim existem porque eu amo as árvores. Como diz o Rui Belo, «Eu amo as árvores sobretudo as que dão pássaros». Esse poema é incrível! Porque os pássaros nos fazem olhar para o céu. A minha relação com os elementos é mesmo muito forte. Consigo ser feliz com o

mínimo que na verdade é o máximo. E o máximo é a força da natureza. Teres o mar ali, teres um passarinho a cantar numa árvore que é uma coisa deliciosa... Isso inspira-me porque para mim é a liberdade máxima. E nos espetáculos é isso que eu procuro. Quando eu sinto que o espetáculo começa a ficar preso, é uma coisa estranha. O espetáculo deve fluir e ser tomado pelas pessoas que estão em cena com o máximo de liberdade. E é aí que a coisa se liga. Depois com as marionetas e a questão do voo. Nos meus espetáculos é quase impossível o voo não aparecer. Porque é qualquer coisa que nós não conseguimos fazer, mas conseguimos voar se estivermos a manipular uma marioneta. Nem que seja com um exercício muito pequenino de manipulação em que a marioneta se descola ou fica suspensa. Isso para mim é encantador, sempre. Porque realmente é aquilo que nós não conseguimos e que no fundo qualquer um de nós desejava fazer, sem ser de forma artificial.

C.F. – É o movimento do sonho.

I.B. – Justamente. E é também uma coisa que sempre me acompanhou muito esse universo dos sonhos. Poder agarrar coisas que não se conseguem agarrar. E as marionetas podem estabelecer muito bem essas ligações.

C.F. – E abrem-te ao inesperado.

I.B. – Sem dúvida. O trabalho com marionetas é muito estimulante. Ainda bem que ele entrou na minha vida porque acrescentou essas possibilidades de descolarmos da terra e de nos deixarmos encantar.

C.F. – Há uma frase de Bachelard que surge muito nos teus textos: “Imaginar é aumentar o real em um tom”. Como é que situas essa ideia no universo das marionetas?

I.B. – Isso é muito a pensar no espectador. Deixar do lado do espectador essa liberdade de construir qualquer coisa que está sempre em aberto, em progresso, vem dessa possibilidade de imaginar e acrescentar. Para mim faz imensa diferença porque, em cada pessoa que tu vês, vai

acrescentando e acrescentando. Tudo o que nos permite imaginar é maravilhoso. Aquilo que nos corta a imaginação é tremendo, é violento. Essa é a minha dificuldade com algumas coisas da vida; é quando tu dizes: aqui não entra a imaginação.

C.F. – Porque também há lugares assim.

I.B. – Há. E nesses lugares assim é muito bom quando nós conseguimos chegar lá próximo e mostrar que pelo menos podem ser um bocadinho diferentes. E aí por exemplo, este território dos séniors é extremamente tocante. Porque a solidão é uma coisa concreta. É aquilo. E às vezes ter conversas com eles e de repente ver pessoas que quase nunca sorriam e agora riem à gargalhada... A maior parte das pessoas são mulheres viúvas; só há um homem. A solidão é uma coisa que entra, instala-se e fica ali como se fosse uma barreira.

C.F. – Habita o corpo.

I.B. – Habita. É impressionante. E de repente tu começas a ver as pessoas de outra forma, é fantástico. São sinais pequeninos, mas que para mim são gigantes. E deixar essa possibilidade de imaginar, estimular e ser uma ponte... Com as crianças é maravilhoso. Porque eles ajudam-nos a imaginar. Pegam em qualquer coisa. E depois os adultos perdem isso de uma forma incrível.

C.F. – Mas continuamos a precisar disso.

I.B. – Imenso. Eu nisso sou muito criança e é uma coisa que eu gostava de não perder. De repente apetece-te dar um salto, dás um salto. Não tem importância nenhuma.

C.F. – É um compromisso, essa ideia de manter a criança presente?

I.B. – É. Mesmo. Olha, outro trabalho que estou a fazer no balleteatro é coordenar um projeto que se chama Praia Grande. Parte da História da Praia Grande do João Paulo, com uma equipa fantástica, composta por psicólogas e uma educadora/atriz e estamos a desenvolver um trabalho muito

especial que liga arte e psicologia, atuando no terreno, nos jardins de infância da rede escolar pública. A história foi adaptada, feita uma dramaturgia com vista a trabalhar as emoções e a questão da violência, um projeto do Município do Porto. E tem tido um resultado muito especial. A equipa trabalha muito bem e estamos sempre a fazer encontros de reflexão. Sempre a surpreender-nos com as crianças. Aquilo que as crianças nos dão é imenso. O que eles fazem com os desenhos, as histórias que eles contam. Quando começam a falar das coisas e de emoções específicas. As crianças são a melhor oportunidade que os adultos têm de se revitalizar. O João Paulo inspirava-se muito em coisas que as nossas filhas, Mafalda e a Francisca, diziam. Há coisas que as crianças dizem que vale a pena registar porque é precioso. É como se a sabedoria toda estivesse ali. E isso os adultos não têm. Ou perdem. Eu sei que as questões do quotidiano esmagam. Mas é uma pena que não haja momentos só para brincar. Por isso é que a arte tem esse poder extraordinário; é como se estivesse sempre a brincar. Esse brincar é precioso.

C.F. – Há também as ideias de incompleto e de desacordo muito perseguidas nas tuas criações.

I.B. – Porque é que tu dizes isso?

C.F. – Pelo lado poético. Porque nunca tens o objeto completo, há sempre um lado de ausência.

I.B. – Isso é interessante. Em muitas criações eu tinha esta questão de lançar as coisas e achar que não fazia sentido elas estarem ligadas, porque podiam viver sozinhas. Mas isto não é uma questão fácil. Parece que há sempre alguma coisa que ficou por fazer e que deixou o espaço. E esse espaço para mim continua a ser importante. Como um Haiku, que contém tantas ideias mas que fica também tudo em aberto. Eu sinto que é quase como uma captação da natureza e que tu dizes: olha, é isto. E agora apanhem o que quiserem daqui. Mas com todo o carinho. É como quem lança imagens sem grande preocupação de as apurar ao limite.

C.F. – Como imaginas o futuro das marionetas?

I.B. – As marionetas têm de facto um potencial tão grande que são um território fantástico para a criação contemporânea. Eu continuo a acreditar nisso. Acho que é uma arte que ainda tem muito para surpreender. Eu continuo a achar que pela diversidade de propostas que temos visto nos últimos anos, por todo o lado, pelas gerações de outros artistas e nomeadamente de artistas plásticos que introduzem coisas novas, continua a ser um território com muitas possibilidades que pode fazer um importante contraponto com a questão das tecnologias. Porque é outra dimensão, na verdade. Não é só o corpo como no teatro e na dança. Hoje somos facilmente capturados para esse universo tecnológico e as marionetas podem fazer contraponto, assim como as artes vivas. Os festivais têm um papel muito importante. São oportunidades para descobrir, sobretudo para o público em geral. Nas suas diversas formas, o universo das marionetas pode ser um território fantástico na criação contemporânea.

Les matières en mutation de Phia Ménard

Mutation et transposition sont les principaux points de départ dans les créations de la Cie Non Nova, dirigée par Phia Ménard. Le nom reprend le proverbe latin *non nova, sed nove*, suivant la devise de la compagnie « Nous n’inventons rien, nous le voyons différemment ». Depuis 2008, Phia Ménard, inspirée par son histoire personnelle et le moment où elle a vécu sa transition de genre, a marqué le début d’une recherche artistique sur l’identité des éléments. Bousculer les stéréotypes devient ainsi une motivation intrinsèque à ses métamorphoses artistiques, notamment pour le premier projet du cycle intitulé I.C.E., Injonglabilité Complémentaire des Éléments, dont la première création *P.P.P.* (Position Parallèle au Plancher) a été une pièce dédiée au thème de la glace, suivi par les spectacles *L’après-midi d’un foehn* (en deux versions) et *Vortex* en 2011, marquant les « pièces du vent ». La domination et la soumission au patriarcat est sujet de plusieurs spectacles, surtout dans les créations plus récentes, notamment dans la *Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, une commande de la Documenta de Kassel, dont la première partie a été créé en 2017, avec le spectacle *Maison Mère*.

Catarina Firmo – J’aimerais commencer par le nom de la compagnie Non Nova, qui reprend l’expression latine « Nous n’inventons rien, nous le voyons autrement ». Qu’elle est l’importance de ce regard nouveau qui sait n’avoir rien inventé d’original ?

Phia Ménard – Je pense que c’est une quête d’humilité à un endroit où l’art ne peut pas être humble. Dans le sens où toucher à l’art, toucher à une forme d’expression, de revendication et de spiritualité (parce que le théâtre est aussi une forme de spiritualité), c’était d’affirmer qu’il ne fallait pas attendre de mon regard une révolution, mais plutôt des questionnements. Ces questionnements ramènent une vision un peu décalée, déplacée dans certains sujets. C’est-à-dire que

je ne vais pas inventer des nouveaux sujets. Au moment où j'intitule la compagnie Non Nova, en reprenant le souvenir de cette phrase latine, je voudrais dire qu'il me semble qu'il n'y a que trois sujets : l'amour, la vie et la mort. Ces trois sujets se retrouvent sans arrêt présents dans ma création. Ce que je veux dire, c'est que je n'allais pas inventer d'autres sujets, dans le sens où entre ces trois éléments il n'y en a pas d'autres. On peut mettre tous les autres, ils ne seront que mineurs. Donc c'est ça l'idée de ne rien inventer. L'invention c'est croire qu'on domine quelque chose. Mais on ne domine rien.

C.F. – Je vais justement reprendre le thème de la domination. La domination et la soumission au patriarcat est sujet de plusieurs spectacles, surtout dans les créations plus récentes. Comment les matières en mutation peuvent nous aider à bousculer les stéréotypes ?

P.M. – Je ne sais pas si les matières bousculent mais elles me permettent à moi de créer une relation de décalage d'un élément qui va créer une relation entre le spectateur et moi. La matière peut créer une relation de dialogue. Tous les éléments et les matières que nous partageons toutes et tous essaient de nous rappeler de nos armes. Nous avons l'impression d'être démunis, mais nous avons tout autour de nous. Nous avons les éléments avec nous et les éléments sont finalement les plus forts. Personne ne peut arrêter la pluie. C'est une vraie convocation de dire que peut-être notre révolte face au patriarcat ou à la soumission, c'est de savoir s'imposer par l'imaginaire. Je pense que la meilleure bagarre et la plus grande force humaine, c'est l'imaginaire. Et je prends pour image que dans certains nombres d'actes qui se sont produits, en tout cas de ceux que j'ai pu vivre dans le temps contemporain, je me dis que ce sont des actes très singuliers qui ont ramené l'imaginaire qui ont eu un effet. C'est pour ça que je dis que l'imaginaire est plus fort que tout. C'est l'imaginaire qui contredit la peur.

C.F. – Parce qu’il fait appel au rêve.

P.M. – Oui parce qu’il fait appel au rêve et parce que c’est une forme de médecine contre la peur. De quoi peut avoir peur un pouvoir? C’est de ne pouvoir pas contrôler. Et l’imaginaire ça ne se contrôle pas. J’ai l’impression que les meilleures actions sont celles qui sont incontrôlables, celles qui changent les choses sont parfois les plus absurdes. Un peuple qui imagine c’est un peuple dangereux. Un peuple qui a peur est un peuple bien docile. Quand je mets de l’eau sur scène, je vais jouer avec l’eau et vous allez vous rappeler de votre enfance. Vous vous rappelez avec une sorte de nostalgie de la liberté que vous aviez d’imaginer. Mon travail est de rappeler que cet imaginaire est proche en vous. J’essaie de créer des spectacles où je vous laisse cette place de l’imaginaire pour vous rappeler que ce n’est pas perdu. Ce n’est pas fini. L’enfant que vous aviez été est toujours le même. La seule chose, c’est qu’il est rentré dans la raison de la société, du plus fort. Il a oublié sa place ou en tout cas, celle qui lui fait du bien. C’est comme d’un seul coup, il se trouve dans les vagues et il se met à plonger avec plaisir et à gesticuler dans tous les sens. Et d’un seul coup, il retrouve que sa vraie notion de liberté est de s’accepter comme il est et de s’accepter absurde.

C.F. – Et imparfait.

P.M. – Oui. Au moment où on accepte notre imperfection on ouvre notre imaginaire.

C.F. – L’équilibre est dans vos créations un état de transition, intimement lié à votre carrière de jongleuse. Comment peut-on savourer le déséquilibre?

P.M. – Le déséquilibre finalement, c’est ce qu’on pratique le plus mais c’est ce qu’on accepte le moins. Marcher est un déséquilibre du poids. Nous ne sommes pas du tout équilibrés. D’ailleurs, c’est assez rigolo de se rappeler de marcher à quatre pattes; c’est là où on avait l’équilibre. L’équilibre c’est d’aller vers quelque chose ou vers un autre. Nous sommes sans arrêt en train d’essayer de maintenir l’équilibre. Mais ça veut

certainement dire aussi que l'équilibre, c'est quelque chose de la mort. L'équilibre est maintenu entre la vie et la mort. Et peut-être que le meilleur symbole pour ça c'est l'amour. L'amour est un déséquilibre en permanent entre ces deux notions, de vie et de mort. Moi, dans mon travail, je perçois toujours cette notion en tant que jongleuse. J'ai fait une entrée dans l'art par la jonglerie. Je suis quelqu'un qui écrit des formes où le jonglage n'est pas a priori reconnu comme du jonglage mais qui rappellent plutôt le jonglage de la vie. Le jonglage de la vie, c'est finalement de savoir pourquoi on se lève le matin, pourquoi on se bat. Pourquoi faire tel choix plutôt que tel autre. Tous ces endroits sont éminemment des questions que je vais soulever. Quand je parle aujourd'hui de la soumission, je parle du déséquilibre. Je pose la question : est-il possible de construire une société sans soumission et sans domination ? Ça veut dire trouver un équilibre. Mais peut-être que nous ne sommes pas capables de trouver un équilibre. Donc cette question du déséquilibre est liée à ça. Je pense par exemple à *Temple Père*, la seconde partie des *Contes Immoraux*, où il y a une femme qui domine quatre esclaves pour construire une tour. Je pose la question, à moi et dans la communauté de femmes : qu'est-ce qui fait que nous maintenons la société patriarcale ? Sachant que c'est nous qui avons le pouvoir réellement, puisque si nous arrêtons de faire fonctionner la société patriarcale, elle s'arrête. Mais nous avons un problème et nous ne savons pas résoudre cette question. Celle de la réponse de la sexualité. Et donc, c'est ce genre de questions de déséquilibre qui m'intéressent. Le déséquilibre, qui n'est pas du désordre, c'est une vraie question qui me colle. Elle est sans réponse. Et c'est pour moi un endroit d'imaginaire incroyable.

C.F. – Le début du travail de recherche sur la mutation des éléments correspond à votre histoire personnelle et au changement d'identité sexuelle, en 2008. Il s'agit aussi d'un

projet qui lance la réflexion sur nos identités sociales et politiques.

P.M. – Mon parcours personnel de quête d'identité a lieu dans une société européenne, majoritairement évoluant sur le fait que l'identité est née d'une définition juste du sexe et du corps, qui dit il n'y a que des hommes, il n'y a que des femmes, qu'il ne peut y avoir d'autres définitions. Même le mot genre existe aujourd'hui dans toutes les sociétés européennes avec tout ce que ça entraîne de peur, parce qu'il est évident que toute modification du rapport des êtres humains, liée à cette question de l'identité, pose à chacun une notion de redéfinition, de faire un choix, de savoir finalement ce que je suis. Et je pense que les personnes comme moi, qui ont fait ce parcours d'un corps masculin vers un corps féminin est donc de définir des questions de genre et d'identité, nous requestionnons sans arrêt l'autre comme un miroir, disant : « toi es-tu sûre d'être toi-même ; es-tu sincère avec toi-même ? es-tu sincère avec l'autre ? Et si on est sincère avec l'autre est-ce qu'on est sincère avec soi-même ? ». Et dans toutes ces questions-là on est confronté à une évidence : c'est que c'est une mise en danger par rapport à la société. J'ai montré, lorsque j'ai écrit la pièce *P.P.P.*, où je me mettais en scène seule sous un plafond de boules de glace qui pouvaient me tuer, en disant que le problème de la société, c'est qu'elle est sans arrêt à faire corps pour maintenir ce qu'elle est. Donc la remise en question de la société, c'est la remise en question de l'individu. Et là il y en a ceux qui sont prêts à la considérer et ceux qui ne sont pas. Moi, au moment où j'ai fait le choix de l'art, c'était un choix dans un endroit où je peux questionner ça. J'ai utilisé ce rapport par le fait de pouvoir questionner et d'interroger la possibilité que nous soyons beaucoup plus vastes que nous le pensons. Beaucoup plus fluctuants. Et encore une fois en déséquilibre. J'aimerais pouvoir faire de sorte que le spectateur sort du spectacle, se regarde dans le miroir en se disant : où est-ce que je suis ? Et qu'il dédramatise

cet acte. Je crois que la question la plus importante, c'est de savoir dédramatiser. De dire que penser, réfléchir et se questionner, ce n'est pas dangereux. Bien sûr que ça pose la question : est-ce que je suis capable de me questionner ? Et là ça repose sur une manière de le faire. C'est peut-être notre action en tant qu'artistes de savoir questionner l'être humain, en dédramatisant le fait qu'il a peur de ne pas savoir comment le faire. Alors, il faut créer des situations qui lui permettent de s'imaginer dans un dispositif. C'est ce que je fais dans la plupart de mes pièces. Mes pièces ne sont pas didactiques, parce que justement j'invite le spectateur. Et dans cette invitation il y a rapport avec ce questionnement de l'identité. Mais aussi au pouvoir politique de l'identité. Les dernières pièces sont là pour parler de ça aussi. Lorsque dans *Saison Sèche* cette femme se transforme, via une technique de *Drag King*, en homme ou en espèce de parodie de l'homme, elle le fait pour questionner l'identité masculine. Qu'est-ce qui fait que l'identité masculine se reconnaît par des codes et ces codes-là, qu'est-ce qu'ils ont comme valeur ? En effet, on tourne dans l'absurdité, ce qui est assez rigolo à amener. D'un seul coup, on regarde des choses que nous voyons quotidiennement sans y faire attention, ou en tout cas, nous en tant que femmes on y fait attention parce qu'on les subit. D'un seul coup, on les montre aux hommes pour que les hommes eux-mêmes ils jugent de leurs actes. C'est la puissance du théâtre. Celle de tendre un miroir.

C.F. – C'est aussi un questionnement qui n'est pas placé sur l'impasse mais sur l'ouverture de l'horizon.

P.M. – Oui, bien sûr. Moi, j'essaie sans arrêt de dire que dans tout acte politique il faut savoir ne pas stigmatiser. Et c'est tout l'opposé de ce qui est en train de se passer. Le seul moyen de rationaliser quelque chose qui est irrationnel (et là je reprends la pensée de Deleuze), c'est de dire d'où on parle et de recontextualiser dans un sens plus global qui n'est pas autocentré et le reprendre dans un point de vue très

cosmique. Il faut se reposer la question à chaque fois : à quoi nous appartenons et de quelle partie nous sommes ? Et c'est aussi de cet endroit-là que nous ouvrons l'imaginaire. Peut-être que c'est quelque chose qui est resté de mon enfance. Je regarde ce que je suis, me disant que dans ce cosmos je ne suis absolument rien, mais je fais partie du cosmos. Comme tout être humain. À ce moment-là, ça m'ouvre des perspectives, me disant que j'appartiens à quelque chose. Il y a une histoire qui se fait. Ça permet de ne pas me sentir dépossédée. Je pense que la grande peur qui est la plus absurde politiquement, celle de toutes les pensées de droite et d'extrême droite, c'est la peur d'être dépossédé. Mais on est dépossédé de quoi ? On n'a absolument pas à déposséder. Au moment où on n'a pas d'oxygène oui, on est dépossédé de l'oxygène et de la possibilité de respirer. Mais on n'est dépossédé de rien d'autre. C'est pourquoi que cette relation que j'ai à la matière est très présente. Au moment où je vais reconvoquer de la glace, du vent, certains matériaux, je vais reconvoquer ce dont on est tous et toutes lié. On est lié à ces matières-là. Et on n'est pas dépossédé.

C.F. – *L'après-midi d'un foehn* nous invite dans un espace de non-contrôle, d'interaction sans le toucher, ce qui nous réveille pour l'invisible et le poétique.

P.M. – Dans cette pièce, la plus grande simplicité nous rappelle la très grande complexité de nos mondes. De ce que nous voyons et de ce que nous ne voyons pas. De ce que nous maîtrisons et de ce que nous ne maîtrisons pas. Et encore, une nouvelle fois, de se dire ce que nous ne maîtrisons pas, ce n'est pas grave. Lorsque j'ai écrit *L'après-midi d'un foehn*, *L'après-midi d'un foehn Version 1* et *Vortex*, les trois pièces du vent, je travaille à un endroit où je me penche sur les contradictions des matières. Le sac plastique c'est notre assassin, c'est le pétrole, la révolution industrielle et celle de l'énergie. Le sac plastique est l'élément le plus visible, celui que nous avons tous entre les mains de cette matière. J'avais très envie de

mettre en scène notre meurtrier. Montrer le meurtrier dans sa magie et dans sa beauté. Je me suis dit que peut-être que si nous rendons bon notre meurtrier ça pouvait changer les choses. J'ai décidé que la marionnette serait faite du sac plastique et que l'artiste qui allait construire cette marionnette sous les yeux du public, serait dépossédé de son pouvoir de manipuler, contrôler. Celui d'être la personne qui décide. Je pense que c'est le symbole le plus fort, le fait que l'artiste crée quelque chose dont il est dépossédé et, à la fin, la seule chose qu'il peut faire dans une société comme la nôtre, pour se réapproprier de son pouvoir, c'est de tuer. Donc il tue sa propre création pour exister. C'est Gepetto et Pinocchio. J'avais très envie de cette relation ambiguë que nous avons aux matières mais aussi de notre relation avec la trace, ce qu'on laisse. Et aussi de la question de la jalousie parce que je pense que dans *L'après-midi d'un foehn* il y a une grande beauté et aussi une grande jalousie. L'artiste ne peut rien faire de plus beau face à une matière qui est une matière terrible et, en même temps, une matière géniale, avec laquelle le vent donne naissance à une marionnette. C'est une relation complexe qui parle de la dépossession, mais ça parle aussi de la beauté de la dépossession. Dans *L'après-midi d'un foehn*, je crois que j'ai exprimé aussi une forme de dépossession de la maternité. Dans le sens où je donne naissance à quelque chose qui vit et que je suis obligé d'accepter qu'il prenne son envol. Une fois qu'il a pris son envol il ne m'appartient plus. C'est la question que nous avons avec nos propres enfants. Celui que nous avons désiré, créé et finalement, une fois qu'il est hors de nous, il ne nous appartient plus ; il est quelque part dans ce monde-là. C'est pour ça qu'il y a plusieurs lectures.

C.F. – Faisons un saut vers *La Trilogie des Contes Immoraux*. Pourquoi l'adresse à l'Europe ?

P.M. – L'adresse à Europe est faite entre parenthèses (Pour Europe). Il n'y a pas d'« apostrophe ». Parce qu'en français on parle de l'Europe. Mais en fait, quand on dit

l'Europe, ça veut dire « l'autre ». « L'apostrophe autre ». Pour moi, il y a une question essentielle. Le temps que nous mettions « l'apostrophe », nous regardons toujours Europe comme étant non pas nous, mais les autres. Alors que, quand je retire, je dis Europe, c'est-à-dire que moi, toi, nous sommes Europe. Nous sommes cette société et nous n'avons qu'un désir : la paix, la liberté, pouvoir se mouvoir, pouvoir vivre. Et ça, Europe peut le faire. Dans le sens où elle est une forme un peu contagieuse qui fait que quand je dis Europe, c'est presque comme je disais Terre, comme si je disais la planète. Nous sommes liés les uns et les autres, avec nos différences, nos langues, nos mœurs, nos manières de vivre, nos désirs différents. Et c'est pour ça que je l'ai adressé cette pièce. La deuxième chose c'est que la Trilogie est une commande de la Documenta de Kassel et dans cette commande, Paul B. Preciado avait noué la question « Apprendre d'Athènes » et « Pour un Parlement des corps ». Il était évident que j'allais poser la question qui était sous-jacente : lorsqu'on parle d'Europe, on parle toujours de construction européenne. Dans le discours politique, on parle de la construction de l'Europe. C'est pour ça que je suis partie dans la question l'architecture. Dans la symbolique de l'architecture. Dans ce qui représente symboliquement dans nos imaginaires Europe. Alors le choix de monter un Parthénon en carton ou de faire une Tour de Babel est vraiment lié à cette question d'une Europe de l'imaginaire. Le Parthénon est un symbole toujours présent, dès qu'on veut parler de la République d'Athènes ou d'une sorte de création de la démocratie. Le symbole de l'Unesco c'est le Parthénon. En Autriche, l'entrée de l'Assemblée nationale c'est un fronton du Temple Parthénon. J'ai pris cette symbolique, sachant que c'est une symbolique qui peut s'effondrer. À la fin de *Maison Mère*, quand on voit l'édifice s'effondrer, c'est aussi symboliquement notre devoir de le faire maintenir, mais peut être que c'est celui qui est en dessous qui est le plus intéressant. C'est celui de

l'être humain et pas celui de l'image de la démocratie. Parce que nous sommes dans une démocratie d'images; nous ne sommes pas dans la démocratie. La Tour fait plutôt appel à une vision liée à la religion et à nos croyances. Ça pose la question de la transcendance dans une société européenne. De cette transcendance que nous n'avons pas, par rapport à d'autres sociétés que nous classifions de primaires. Par exemple, si je pense aux aborigènes, ils ont une spiritualité qui nous manque. Je trouvais que la Tour de Babel était le meilleur exemple dans l'Ancien Testament, pour montrer une société qui veut s'élever et qui veut oublier sa spiritualité, qui veut plutôt croire au fait qu'il y aura un Dieu. La spiritualité c'est un partage entre humains. Il y a une grande différence entre croire en Dieu et partager sa spiritualité entre humains.

C.F. – Au-delà des matières nous avons dans ce spectacle les machines comme agrégés des corps. « La machine est mon maître et mon seigneur » nous lance une réplique de la pièce.

P.M. – La machine c'est une question fondamentale que nous exposons dans cette pièce. Nous participons toutes et tous à quelque chose que nous ne savons pas ce que c'est. Nous sommes face à une situation où la machine a plusieurs visions. Elle peut être le corps, elle peut être un pouvoir ou une société. Quand je prends la machine de la société, c'est presque dans la vision de *Métropolis* de Fritz Lang. C'est une société qui s'active pour générer une sorte de nouvelle croyance de la machine. Je crois que nous sommes dans cette relation. Finalement la machine c'est quelque chose de concret, qui ne s'affaiblit pas, qui ne s'arrête pas. Et on ne sait pas pourquoi on la fait bouger et pourquoi on ne l'arrête pas.

C.F. – La transformation des éléments nous parle aussi de l'indiscipline des corps et de leurs possibilités de se libérer par la mutation.

P.M. – Nous allons devoir de toute façon muter. On est déjà en mutation et le monde n'est qu'une constante mutation. Ce qui fait très peur. La mutation, c'est-à-dire

aussi se requestionner et de ne pas rester dans le confort de l'attente. La mutation, c'est aussi l'inconnu. Il faut se résoudre à ne pas avoir peur de l'inconnu. C'est peut-être ça le plus dur. La mutation, c'est quelque chose qu'on désire mais aussi qu'on redoute. L'être humain se pose des questions que l'animal ne se pose pas. Ça nous oblige à dire que la mutation n'est pas dangereuse. Peut-être qu'il nous faut redevenir des animaux pour ne pas nous soucier de la mutation. Quand on se demande : est-ce que muter est dangereux ? ; est-ce que la mutation est un bien ? Peut-être qu'il faut s'extraire de ça. Peut-être que nous n'avons pas le choix.

Les patchworks et les figures en papier de la Cie A Tarumba¹

À l'occasion des 25 ans de la Cie A Tarumba, Luís Hipólito (comédien dans plusieurs créations de la compagnie) a utilisé l'image d'un couteau suisse pour définir le travail de Luís Vieira et Rute Ribeiro². Dans le parcours de A Tarumba se détachent les différentes techniques, esthétiques et dramaturgies qui composent le répertoire de la compagnie, la programmation des éditions du FIMFA Lx, festival de référence dans le panorama des marionnettes portugaises par la diversité et la qualité de spectacles où les arts de la marionnette franchissent les frontières, dans un champ d'intersection artistique. Avec le projet Funicular, programme de formation du CAMa – Centre des Arts de la Marionnette, qui a eu son début en 2010, ils ont créé un espace privilégié pour encourager la création et la formation spécialisée en marionnettes et formes animées, avec des artistes et pédagogues emblématiques tels que Stephen Mottram, Agnès Limbos, Jim Kroupa, Francesca Sorgato e Flop Lefebvre, Fabrizio Montecchi, Thomas Lundqvist, Iris Meinhardt, Antje Töpfer, Gavin Glover, Natacha Belova, Claire Dancoisne, Yngvild Aspeli et René Baker.

Catarina Firmo – Commençons par un saut dans le temps, avec les premiers pas de la Cie A Tarumba, en 1993. Un petit oiseau m'a dit que tout a commencé à Goa.

Rute Ribeiro – Oui, tout a commencé à Goa, quand nous étions en digression avec la Cie Marionetas de São Lourenço, où nous avons commencé notre carrière.

Luís Vieira – Mais l'idée était née bien avant.

1 Cet entretien a été également inclus dans l'oeuvre : FIRMO, Catarina, FALCÃO, Miguel, RIBEIRO, Rute, VIEIRA, Luís, *Pensar a Marioneta FIMFA Lx. Conversas e Reflexões*, A Tarumba, 2022.

2 Cf. Hipólito, Luís. «Um lugar de vistas a perder de vista» in Vieira, Luís e Ribeiro, Rute, *A Tarumba: Marionetas e Formas Animadas 25 anos*, A Tarumba Teatro de Marionetas, Lisboa, 2018, pp.12-13.

R.R. – Quand j’ai connu Luís, il avait déjà un projet, au moment où il travaillait encore dans l’ancien musée, près du Château de São Jorge. Il était en train de construire quelques marionnettes qui seraient après les prototypes de celles qui ont été utilisées dans *Dr Faustus*. Entretemps, nous nous sommes connus en digression et nous avons trouvé intéressante l’idée de créer un projet et suivre une autre direction, même si nous respectons énormément la Cie Marionetas de São Lourenço où nous avons aimé travailler. Et c’était dans une plage à Goa que nous avons décidé de commencer.

L.V. – C’est là que nous avons rassemblé les petites baguettes.

R.R. – C’est là que nous avons rassemblé les petites baguettes et les petites ficelles. Nous sommes arrivés à Lisbonne et nous avons décidé de démarrer notre compagnie.

L.V. – Ce projet était déjà en train de grandir, et c’est vrai que ça a été très compliqué. Aujourd’hui, il n’y a pas beaucoup de jeunes qui prennent l’aventure de commencer une compagnie comme ça, sans rien du tout et sans regarder les conséquences.

R.R. – C’est vrai, nous n’avions rien du tout. Et en plus nous avons décidé de commencer avec *Dr Faustus* de Christopher Marlowe. À ce moment, notre projet n’était pas vraiment les *cadavres exquis*, mais des textes que nous aimions et qui étaient méconnus des adolescents et même du public en général.

L.V. – C’était vraiment l’idée d’adapter des textes classiques, parce qu’à l’époque les gens lisaient vraiment peu, surtout les adolescentes, et nous avons pensé que les marionnettes pourraient être un bon véhicule de transmission de ces histoires intemporelles.

R.R. – Et parce que nous aimions ces textes et nous avions envie de les travailler autrement.

L.V. – Et pourquoi les marionnettes à fil? À l’époque c’était une grande folie. Nous étions en train de démarrer un

projet sur lequel il y avait très peu de choses. Au début, nous avons passé des mois et des mois en train de construire les marionnettes et surtout en train de les animer. Par exemple, mettre une marionnette à fils en train de marcher ce n'est pas facile. Cela implique beaucoup d'entraînement. Mais après, quand tu y arrives, c'est extraordinaire. C'étaient des temps extraordinaires.

R.R. – Oui. Parce que c'était la découverte.

L.V. – C'était la découverte totale.

R.R. – Et à ce moment-là, nous étions très libres et très naïfs.

L.V. – Il nous a fallu lire beaucoup. Étudier la construction, étudier la manipulation. Et après... il n'y avait pas de ponts de manipulation. Il n'y avait pas de compagnies qui utilisaient ce système. Au Portugal, à l'époque il n'y avait pratiquement pas de compagnies qui utilisaient des marionnettes à fils. Je me souviens de la première structure que nous avons construite. Nous étions en train de répéter dans un club sportif à Graça, où le soir il y avait une autre activité liée au jeu.

R.R. – Pendant la journée, des répétitions de marionnettes, le soir, du poker.

L.V. – Cette association était notre maison, pendant la journée. C'est là que nous avons tout construit.

R.R. – Entourés des coupes. Les coupes étaient dans les murs avec des miroirs. C'était comme ça que nous pouvions nous voir en train de manipuler, au milieu des coupes.

L.V. – Les miroirs nous arrangeaient bien. Et cela a été très improvisé, sans aucun argent et avec très peu de recours. Nous sommes tout de suite tombés dans l'erreur primaire de construire une structure avec un pont de manipulation de trois mètres. Et quand nous sommes partis, nous avons démonté pièce par pièce, sans avoir rien noté. Nous avons dû tout refaire quand nous sommes partis pour le Teatro da Trindade.

R.R. – Nous avons pensé que nous allions nous souvenir...

L.V. – Entretemps, nous avons ce premier spectacle que nous souhaitions mettre en scène. Nous sommes allés à une réunion au Teatro da Trindade et nous avons apporté un prototype, avec l'idée que ça pourrait les enthousiasmer.

R.R. – Et cela les a enthousiasmés.

L.V. – Ensuite nous avons eu notre avant-première au Festival de Outono, au Teatro da Trindade. Ça a été un peu fou. Et avec une réceptivité incroyable. Parce qu'il s'agissait d'un projet assez innovateur et c'était à 19 h, dans un horaire un peu inhabituel. Mais ça s'est très bien passé.

R.R. – Notre équipe comptait avec quatre manipulateurs, deux assistants de scène et un technicien de son et lumière.

L.V. – L'espace scénique était le bureau de Faust.

R.R. – Avec quelques effets de pyrotechnie et des explosions.

L.V. – Exactement. Il y avait plein d'effets spéciaux : du feu, de la fumée... Et aussi une souris vivante. Vraiment vivante... Elle entrait par un trou du plateau et se promenait dans le bureau. Quelques personnes pensaient qu'il s'agissait d'une souris électronique.

R.R. – C'est quand nous sommes allés au Festival International de Marionnettes à Porto. Les gens pensaient qu'il s'agissait d'une marionnette.

L.V. – Mais c'était une vraie souris qui est disparue au théâtre pendant cette saison. Il y a eu même quelqu'un qui est venu nous voir à la fin pour nous dire : « J'aimerais vous dire une chose : faites attention. Il y a des souris dans ce théâtre ».

R.R. – À ce moment-là c'était très différent. Nous ne manipulions pas à vue du public, nous étions cachés.

L.V. – Notre structure avait une configuration très particulière parce que c'était un peu comme un CinemaScope, et les proportions entre les marionnettes et la scène semblaient beaucoup plus grandes.

R.R. – Le public était étonné. Les marionnettes et la souris gagnaient des proportions énormes.

L.V. – Ce premier projet était très défiant. Et nous avons tout fait. L'adaptation du texte, les marionnettes, les costumes, les accessoires...

R.R. – Cela a été le déclencheur.

L.V. – Oui. Le grand déclencheur.

R.R. – Et tout de suite avec *Dr Faustus* de Marlowe.

L.V. – Sans pouvoir imaginer ce que venait après. Il y a aussi un côté romantique là-dessus. Je trouve que ce côté d'aventure et de romantisme s'est perdu un peu aujourd'hui avec la technologie. Parce qu'aujourd'hui tout est à la distance d'un clic. Et à l'époque les communications étaient beaucoup plus lentes. Il n'y avait pas internet. Le premier festival que nous avons organisé a été tout à base de fax.

R.R. – Ensuite, nous avons décidé de poursuivre avec d'autres textes.

L.V. – Oui. Nous avons continué ce projet qui était très ambitieux et que nous apprécions beaucoup, parce que les textes étaient fantastiques et le seront toujours. Ils sont toujours actuels au-delà de leur beauté poétique. C'était aussi le plaisir de les faire connaître dans des cadres moins intellectuels, plus populaires. Faire connaître de textes si soignés était fantastique. Parce que les gens adoraient.

R.R. – Les gens réagissaient très bien. Par exemple, quand nous sommes allés à Alfama, nous étions étonnés. Nous avons pensé : « Comment ça va se passer? Comment réagiront-ils dans un instant? ». Les poissonnières, tous ces enfants. Et tout le monde suivait l'histoire. Comme si c'était un feuilleton.

L.V. – Et il y a eu des gens qui sont venus nous demander où ils pourraient avoir les livres ou si nous pourrions leur passer les textes. Ils découvrirent un univers littéraire. Cela est arrivé avec *Mahagonny* de Brecht et avec *Dr Faustus*.

R.R. – Ce n'était pas un projet pour les plus petits mais les enfants restaient curieux et adhéraient totalement.

C.F. – Ils se sentaient inclus.

R.R. – Oui, même s'ils ne comprenaient pas exactement l'histoire et le vocabulaire. C'était marrant parce que dans ce milieu, à Alfama, ils regardaient les marionnettes comme si elles étaient vraiment les actrices. Nous étions ceux qui les manipulaient. Mais les marionnettes...

C.F. – C'étaient-elles qui les intéressaient...

R.R. – Oui, c'étaient-elles qui les intéressaient. Pour eux, c'étaient-elles qui étaient les comédiens. C'était curieux.

L.V. – Nous marchions avec des tambours dans la rue en train d'appeler le public pour le théâtre. Nous écoutions les gens dans les maisons en train de regarder les feuilletons. Nous passions, tels des vendeurs ambulants qui vendent le pain avec un clairon, en train d'appeler les gens afin de venir dans la rue. Et après tous les enfants venaient. Ils nous demandaient : « Eh, le voisin, est-ce qu'aujourd'hui ce sera la continuation ? ». Parce qu'ils étaient habitués aux séries de la télé.

C.F. – Mais ils restaient quand même.

R.R. – Oui, ils venaient voir une autre fois.

L.V. – Et ensuite ils connaissaient déjà quelques répliques. Ces enfants ont fini par gagner des habitudes théâtrales. Parce qu'au début ils n'en avaient pas. Mais au fur et à mesure, ils ont commencé à s'intéresser et à prêter attention.

R.R. – Avant le début du spectacle, c'était un peu comme dans les films anciens. On écoutait des gros mots et des claques par tout. Mais après ils restaient en silence et disaient ensemble le texte par cœur.

C.F. – Comment s'est produit le passage de la technique de fils pour le théâtre de papier ?

R.R. – Luís était en train d'étudier à Charleville en 1993 et entre autres, il a fait le cours avec Alain Lecucq. Ensuite nous avons commencé à faire des workshops de théâtre de papier.

L.V. – À ce moment-là, la mobilité et la communication étaient complètement différentes. Aujourd'hui, les gens se déplacent très facilement et communiquent assez rapidement, mais à l'époque tout était très difficile. Et soudain quand tu trouves un prospectus qui dit « Atelier de Théâtre de Papier », avec une brève description... Tu penses : « Wow, j'aimerais faire cela. Mais comment je peux le faire ? ». Parce qu'il n'y avait pas de formation au Portugal. Et ça demeure très rare. Les compagnies étaient le principal véhicule de transmission de connaissances. Ensuite j'ai postulé et j'ai réussi à avoir une bourse. À ce moment-là j'ai connu plein de gens... Cela a été l'ouverture d'une fenêtre incroyable.

R.R. – Mais le passage au Théâtre de Papier a fini par se faire tout naturellement. À un moment donné c'est devenu très lourd de maintenir ce genre de spectacles, au niveau de la structure. Et l'espace a été aussi un obstacle.

L.V. – Cela a surtout eu avoir avec l'ouverture du processus créatif.

C.F. – Parce que ça a changé aussi une esthétique.

R.R. – Tout à fait. Parce que nous avons aussi envie de faire d'autres choses. Travailler avec des ombres, par exemple.

L.V. – Nous avons commencé à apprendre d'autres moyens de faire les choses et de travailler avec d'autres techniques. Nous nous sommes rendu compte qu'il y a des techniques qui sont plus adéquates pour certaines choses que d'autres et que nous pouvions les mélanger toutes. Finalement nous avons commencé à écrire nos spectacles autrement, non seulement à partir d'adaptations mais à partir d'autres concepts, où l'écriture était faite de plusieurs formes. Et là, nous avons changé un peu l'esthétique initiale du projet. Quelques créations avaient ce qu'on peut appeler d'archéologie théâtrale, de chercher des anciens processus pour raconter une histoire, utiliser de la machinerie théâtrale et, dans certains cas, aller à la rencontre de ce qu'il y a dans un texte de façon fragmentée. Par exemple, dans le cas de *Les*

amours de Don Perlimplín, Lorca a un ensemble d'informations détaillées sur la pièce et nous avons essayé d'aller à la rencontre de l'idée de l'auteur. Mais aussi de l'idée de la musique. Nous avons trouvé après un ensemble de partitions qui nous a permis de recréer encore plus l'ambiance de la pièce originale. C'est un peu comme faire de la musique ancienne ; chercher l'instrument ancien, chercher cette sonorité. Nous avons un peu le même soin. Ensuite nous avons commencé à mélanger plusieurs choses... Dans cette continuité de projets d'adaptations littéraires nous avons commencé par utiliser la vidéo pour créer la scénographie. Il y a toujours eu l'idée d'avoir des musiciens sur scène, mais encore une fois les moyens restreignent beaucoup les créations. Pour avoir un ensemble de musiciens et de chanteurs sur scène, on n'arrivait qu'à faire une ou deux représentations et puis pour continuer, il fallait enregistrer la musique.

R.R. – Dans *Mahagonny* il y a eu un changement de scénographie. Avec *Faustus* c'était une boîte noire, avec *Perlimplín* et la *Tempête* c'était de la toile peinte. Dans *Mahagonny*, un film a été réalisé comme accompagnement de la pièce. Ensuite, nous avons fait un spectacle pour des enfants, où nous avons travaillé avec du théâtre d'ombres et des marionnettes de table. Et nous avons commencé le « Cycle de l'amour » avec *Mironescópio : La machine de l'amour*, à partir de nos textes et de textes anciens. Nous distribuions des lettres au public qui décrivaient sa nature sexuelle, avec des textes qui venaient d'un livre de poésie arabe très ancien, par exemple. C'était drôle de mélanger toutes ces histoires. À ce moment-là nous avons eu aussi envie d'être plus sur scène et d'interagir avec les gens, improviser, créer un monde plus à nous et spécial.

L.V. – Et il y avait une idée très importante qu'était celle de l'intimité, une relation plus intime avec les spectateurs. Nous avons voulu être plus proches des gens et nous ne voudrions pas être séparés par une barrière.

C.F. – Le castelet est tombé.

R.R. – Le castelet est tombé. Radicalement.

L.V. – C'est-à-dire que le salon et la cuisine sont devenus un seul espace. Un espace où on prépare, où on sert et où on partage. C'est une cuisine moderne.

C.F. – Et le signifié de Tarumba. Nous savons que ça veut dire mélanger, étourdir, perdre le nord. Mais comment ça résonne aujourd'hui?

R.R. – Aujourd'hui, nous aurions choisi peut-être un autre, mais j'aime toujours le nom. Tarumba surgit à cause de Federico Garcia Lorca.

L.V. – Tout est venu vraiment à l'envers. Au lieu de penser à une idée de marketing, nous avons pensé à rendre hommage à quelqu'un. Avec un nom qui n'était pas du tout sonore et qui se prêtait à plein de confusions.

R.R. – Mais nous avons voulu rendre hommage à Lorca et aux marionnettistes qui étaient dans le contexte de la Guerre civile espagnole, comme Miguel Prieto, en train de représenter au front en allant par un chemin qu'ils ne savaient pas ce qui était.

L.V. – La liaison était plutôt poétique et romanesque.

C.F. – Poétique et révolutionnaire.

R.R. – Oui, tout à fait. Parce que, imaginer tous ces gens-là, sur la ligne de front, faisant toujours du théâtre... Pourquoi? Parce qu'ils ont cette volonté de faire. Ils ne vont rien recevoir en retour et peut-être qu'ils vont être bannis. Mais ils veulent le faire et veulent partager.

L.V. – Tarumba a aussi à voir avec l'idée de l'émerveillement.

R.R. – Parce que nous aimons dans le nom Tarumba cette idée de mélanger, d'être fou, d'être bourré. Tu ne sais vraiment pas ce que tu as, mais tu es halluciné. C'est ce qui nous fait aimer les choses aussi. Quand tu as cette sensation. Tu ne sais même pas ce qui te fait aimer; tu es étourdi.

L.V. – Quand tu sors de ta vie et de ton quotidien pour rentrer dans un espace et rester tarumba. Wow!

R.R. – C’est magnifique!

C.F. – Est-ce que mélanger et perdre le nord est très différent aujourd’hui?

L.V. – Je ne pense pas.

R.R. – Parfois, ce sont les moindres choses... Ce que tu ne sais pas très bien, si ça va marcher qui fait les gens réagir... Moi, j’aimerais refaire *Faustus*. Pour voir comment ce serait aujourd’hui la réaction. Tout en changeant certaines choses. Peut-être pas beaucoup. Par exemple, je ne changerai pas la bande sonore.

L.V. – La bande sonore était impossible de changer. Elle était remplie de références, dès la musique la plus moderne jusqu’au *Stabat Mater* de Pergolesi.

R.R. – Nous avions Klaus Nomi et des chants arméniens que nous avons trouvés dans une cassette audio.

L.V. – Cette bande sonore était fantastique.

C.F. – À propos de la musique... La musique est une espèce de signature dans vos spectacles. Il y a presque une playlist qui est aussi une sorte de dramaturgie.

R.R. – Oui. La musique est très importante quand nous commençons à faire quoi que ce soit. Parfois, il y a des musiques qui te donnent une impulsion, une inspiration, une sensation et une forme d’être qui t’amènent plus loin. Ça m’arrive d’avoir une idée pour une pièce et ensuite je vais écouter un ensemble de musiques et soudain : « Je sais. J’ai trouvé! »... Il se peut que les musiques n’aient rien à voir, mais elles ont l’esprit que j’imaginai pour cette création.

L.V. – Oui. La musique est très importante dans nos créations. Ça aide beaucoup à poursuivre l’idée et à retrouver les moments.

R.R. – À créer la sensation et l’émotion qui est derrière ce moment avec la marionnette.

L.V. – Ça aide à créer le rythme du spectacle. Le rythme est quelque chose qui est présent en tout, donc, c'est en quelque sorte naturel de penser que le rythme est à l'origine des spectacles. La façon dont tu te déplaces en fonction d'une certaine musique. La musique aide à rassembler les choses et à soutenir les idées. Et ça aide aussi à créer des moments d'émerveillement. Tout à l'heure, tu as demandé si l'émerveillement est toujours le même aujourd'hui. Et, en fait, il est toujours le même. Parce que parfois c'est une étincelle. C'est la seconde où tu ressens les yeux en train de briller et tu te dis que tu as bien employé ton temps. Parce que tu sors de là une autre personne. C'est ça que nous recherchons au théâtre.

C.F. – Comment les marionnettes peuvent-elles nous aider à penser en dehors de la boîte ?

L.V. – Les marionnettes sont vraiment un territoire extraordinaire. Et ce n'est pas d'aujourd'hui. Cela a toujours été ainsi. Quand tu commences à étudier quelques textes, tu comprends qu'il était ainsi depuis longtemps. Quand tu veux faire des choses vraiment en dehors de la boîte, le meilleur endroit c'est vraiment avec les marionnettes. Parce que tu peux faire vraiment tout. Il n'y a pas de limite. C'est au territoire des marionnettes qu'il est possible de mettre les choses à l'envers.

R.R. – C'est où c'est possible d'aller par d'autres chemins, que tu n'imaginai pas prendre, au moment où tu lisais la pièce pour la première fois. Tu découvres toujours quelque chose à laquelle tu ne t'attendais pas.

L.V. – Les marionnettes te permettent des choses extraordinaires. D'un côté, la participation du spectateur dans la création. Cette triangulation entre le travail de celui qui manipule, l'objet et le public. Et cette relation constante rend a priori l'univers des marionnettes beaucoup plus attirant. Parce que cela inclut les gens dans la création et, l'acte créatif, quand il est partagé avec le public, il se multiplie.

C.F. – Tu dis ça à cause du pacte d’illusion. Parce que nous rentrons au théâtre avec le compromis de croire que cette matière est vivante.

L.V. – Oui, d’une certaine façon. Ça c’est ce que tous les enfants font quand ils sont en train de jouer avec n’importe quel objet. Ils prennent une pierre et ils peuvent jouer à Henri VIII ou Hamlet ou aux indiens et cowboys. Les enfants font ce travail de dédoublement sans aucun effort. Et c’est ce travail qui est demandé aux marionnettistes, d’une façon consciente. La capacité de dédoublement et de dissociation, de donner corps à l’objet et de ne pas affronter son protagonisme sur scène.

R.R. – Parce que les marionnettes ont la capacité d’amener le public à croire au rêve. Tu prends une bouteille d’eau et tu crois que c’est Fred Astaire. C’est ce pouvoir de revenir non pas vraiment à l’enfance mais à un imaginaire perdu. Et quand tu travailles avec les marionnettes, tu travailles sans frontières.

L.V. – Celui est le grand potentiel des marionnettes. Elles sont un véhicule populaire, on leur fait confiance, parce que d’une certaine façon, c’est facile d’appeler le public dans leur direction ; elles sont efficaces et efficientes. Et elles ont cette capacité d’être un univers totalement ouvert.

C.F. – Sachant que vous aimez les *cadavres exquis* et les auteurs qui mélangent les mots, je vous lance le défi de compléter quelques mots associés : Marionnettes et itinérance.

L.V. – Marionnettes et itinérance... Carrosse !

C.F. – Marionnettes et magie.

R.R. – Rêve.

C.F. – Marionnettes et liberté.

L.V. – Bread and Puppet.

C.F. – Rire, humour et non-sens. D’habitude nous voyons toujours ces ingrédients dans vos spectacles. Comment résonnent-ils dans l’univers des marionnettes ?

R.R. – Je pense que c’est par la quête et par ce sentiment de chemin libre pour expérimenter. Parfois, tu penses que « a priori, une chose ne va pas avec l’autre ». Et soudain, elles vont très bien ensemble!

C.F. – Faisons encore un tour sur les classiques. Shakespeare est un auteur qui se répète dans deux spectacles très différents. Est-ce que cela a été par hasard ou il y a eu une motivation particulière?

R.R. – Le spectacle *Le songe d’une nuit d’été* a été mis en scène dans un moment très différent de celui de *La Tempête*. Nous étions dans une autre phase et nous avons eu envie de suivre d’autres chemins. Nous avons ressenti qu’avec tous ces personnages et cette histoire, il nous semblait logique de présenter la pièce totalement à l’envers. Le spectacle se penche sur l’esthétique du kitsch, mais sans aucune époque spécifique.

L.V. – Cela a été fait avec une grande dose d’humour. D’ailleurs, Shakespeare lui-même faisait son apparition au volet. Shakespeare est infini, nous y retournons toujours. Sincèrement, j’aimerais bien faire un gros spectacle de marionnettes à fils, tel que *Roi Lear* ou *Hamlet*.

C.F. – Une des missions de A Tarumba c’est l’engagement dans la formation, par le biais du CAMa et le projet Funicular, entre autres actions que vous avez développées. Commencer à travailler dans l’univers des marionnettes aujourd’hui est sans doute très différent du moment où vous avez commencé, il y a trente ans. Qu’est-ce que vous direz à ceux qui commencent leur vie dans les marionnettes aujourd’hui?

R.R. – Je leur dirais de lire beaucoup. Pas seulement sur les marionnettes mais sur d’autres choses. Faire de la recherche comme dans n’importe quelle formation. Si je savais ce que je sais aujourd’hui, j’allais étudier de la musique, de la danse et j’essaierais d’être encore plus une espèce de couteau suisse.

L.V. – Aujourd’hui, cet univers s’est beaucoup spécialisé. Avant, un marionnettiste sculptait, représentait, manipulait,

transportait, s'occupait des lumières et du son. Aujourd'hui, nous avons des compagnies de théâtre qui utilisent les marionnettes et ils ont les metteurs en scène, les techniciens de son et de lumière, les acteurs et les marionnettistes. Cet univers s'est élargi énormément. L'esprit du marionnettiste passe par le goût d'être sur scène, mais aussi dans l'atelier, le goût d'expérimenter, de construire, de mettre en pratique. En français il y a l'expression « bricoleur ». Aujourd'hui c'est plutôt à voir avec l'idée d'apprendre cette grammaire, de donner vie aux objets. Les rendre vivants et crédibles. Qu'est-ce que je dirai à quelqu'un qui commence maintenant dans l'univers des marionnettes ? Si tu veux rentrer là-dedans, pense-y à deux fois et garde ta naïveté.

C.F. – Quels sont les grands défis et souhaits du FIMFA, vingt et un ans après ?

L.V. – Vingt et un ans après, le Festival a fini par donner une grande visibilité à cette thématique. Il y a de plus en plus de gens qui s'intéressent aux marionnettes, qui les voient d'une autre façon, qui pensent non plus aux marionnettes, mais aux arts de la marionnette. La marionnette est devenue ce territoire hybride, qui s'est laissé intersectionner par plusieurs approches et par des gens qui ont des visions très différentes sur l'art et les processus artistiques ; elle est devenue très difficile de cerner. Depuis les années 60, il est très difficile de cerner le territoire des marionnettes. Le public est devenu plus exigeant, sa façon d'apprécier est différente et il y a une approche plus élargie sur cet univers. Le festival a motivé l'intérêt sur ce territoire et aujourd'hui il y a une pensée critique sur le théâtre de marionnettes qu'il n'y avait pas vingt ans auparavant. Ceci est un héritage que nous souhaitons poursuivre. Élargir les horizons, accompagner des nouvelles choses qui se font. C'est dommage que les marionnettistes n'aient pas réussi, malgré tout, des meilleures conditions de travail et que les marionnettes ne soient pas vues d'une autre façon par les pouvoirs politiques pour permettre que

les gens qui travaillent dans cette branche puissent avoir plus de moyens pour développer ses projets. Ces deux dernières années [2020 et 2021] ont été catastrophiques pour tout le monde. Les créations artistiques ont fini par s'accumuler; des créations qui n'ont pas été présentées avec des nouvelles en préparation. Nonobstant, et revenant au FIMFA, malgré la visibilité que le festival a donné aux marionnettes, qui est toujours reconnu par sa grande qualité et dans quelques cas d'excellence, c'est dommage que la programmation au Portugal ne compte pas davantage de marionnettistes. Les marionnettistes demeurent circonscrits seulement dans quelques festivals. Ce serait importante qu'il y aurait plus d'espaces pour accueillir les productions des artistes nationaux. C'est aussi pour cela que nous avons créé le festival. Pour que la marionnette ne soit pas vue comme une chose de deuxième catégorie et pour créer cet espace de référence qui s'ouvre à d'autres possibilités. Mais je pense que nous avons encore quelques pas à faire dans cette direction. Il y a encore beaucoup de choses à faire, surtout au niveau des mentalités, qui est le travail le plus dur.

C.F. – De là vient aussi l'importance d'ouvrir l'espace de formation.

R.R. – Oui, parce que c'est seulement par là qu'on peut arriver à plus de gens, avec plus de qualité et de plusieurs territoires. C'est seulement par-là que nous pouvons évoluer, faire d'autres choses, faire croître la création portugaise et avoir plus de gens à travailler dans ce domaine. Pendant qu'on ne peut pas faire cela, ça va rester toujours dans la marge.

L.V. – Et par l'idée de ghetto qui est terrible.

R.R. – Cela est une idée que nous refusons. Il nous faut le plus possible d'ouverture.

L.V. – L'idée de ghetto ne nous est pas du tout sympathique. Je pense qu'il fallait faire plus de culture et moins de politique. Cela est une idée romantique, mais je pense qu'il nous faut préserver cette naïveté et liberté. Cela

est fondamental. Il y a que ça qui permet plus d'authenticité. Et parcourir des chemins que nous ne savions pas que nous allions parcourir. Parfois on nous demande : « Mais si vous n'avez pas pensé à ce que vous allez faire dans dix ou vingt ans, pourquoi vous avez fait tout ça ? ». Bon... nous avons fait tout ça parce que nous avons pensé que cela allait nous amuser et parce que cela nous fait un énorme plaisir.

C.F. – Est-ce qu'on fait un dernier cadavre exquis avant de fermer? Marionnettes et naïveté.

L.V. – Marionnettes et naïveté... Une version qui tue.

Patchwork e figuras de papel com a Cia A Tarumba

Na ocasião dos 25 anos da Cia A Tarumba, Luís Hipólito (ator em diversas criações da companhia) utilizou a imagem de um canivete suíço para definir o trabalho de Luís Vieira e Rute Ribeiro³. No percurso da Tarumba destacam-se as diferentes técnicas, estéticas e dramaturgias que compõem o repertório da companhia, a programação do FIMFA Lx, festival de referência no panorama das marionetas em Portugal, pela diversidade e qualidade de espetáculos, onde as artes da marioneta rompem as fronteiras num campo de intersecções artísticas. Com o projeto Funicular, programa de formação do CAMa – Centro de Artes da Marioneta fundado em 2010, criaram um espaço privilegiado para encorajar a criação e a formação especializada em marionetas e formas animadas, com artistas e pedagogos emblemáticos como Stephen Mottram, Agnès Limbos, Jim Kroupa, Francesca Sorgato e Flop Lefebvre, Fabrizio Montecchi, Thomas Lundqvist, Iris Meinhardt, Antje Töpfer, Gavin Glover, Natacha Belova, Claire Dancoisne, Yngvild Aspeli e René Baker.

3 Cf. Hipólito, Luís. «Um lugar de vistas a perder de vista» in VIEIRA, Luís e RIBEIRO, Rute, *A Tarumba: Marionetas e Formas Animadas 25 anos*, A Tarumba Teatro de Marionetas, Lisboa, 2018, pp.12-13.

Catarina Firmo – Vamos recuar até 1993 e aos primeiros passos da Tarumba. Houve um passarinho que me disse que tudo começou em Goa.

Rute Ribeiro – Sim, começou em Goa, quando estávamos em digressão com a Companhia Marionetas de São Lourenço, onde iniciámos a nossa carreira.

Luís Vieira – Mas a ideia já tinha nascido antes disso.

R.R. – Quando eu conheci o Luís, ele já tinha um projeto, quando ainda trabalhava no antigo museu, perto do Castelo. Ele já estava a construir algumas marionetas, que seriam depois os protótipos das utilizadas no *Dr. Faustus*. Entretanto, conhecemo-nos, estávamos em digressão, e achámos que era giro fazermos um projeto nosso e ir por um outro caminho, embora respeitássemos e gostássemos imenso do trabalho das Marionetas de São Lourenço. E foi numa praia, em Goa, que decidimos começar.

L.V. – Foi aí que juntámos os pauzinhos.

R.R. - Foi aí que juntamos os pauzinhos e os fiozinhos. Chegámos a Lisboa e resolvemos arrancar com a nossa companhia.

L.V. – Esse projeto já estava a crescer, e na verdade, foi mesmo muito complicado. Hoje em dia, não há muitos miúdos que se aventurem a começar uma companhia assim, sem absolutamente nada e sem olharem para as consequências.

R.R. – Pois, não tínhamos mesmo nada. E resolvemos começar logo com o *Dr. Faustus* de Christopher Marlowe. Nessa altura, o nosso projeto não era tanto os *cadavres exquis*, mas textos de que nós gostávamos e que eram pouco conhecidos pelos adolescentes ou até do público em geral.

L.V. – Era mesmo a ideia de adaptar textos clássicos, porque na altura as pessoas liam pouco, sobretudo os adolescentes, e achámos que as marionetas poderiam ser um bom veículo de transmissão dessas histórias intemporais.

R.R. – E porque gostávamos desses textos e queríamos trabalhá-los de outra forma.

L.V. – E porquê as marionetas de fio? Na altura, foi uma grande loucura. Estávamos a arrancar com um projeto sobre o qual havia pouca coisa. Andámos durante meses e meses, primeiro a construir as marionetas e depois, sobretudo, a animá-las. Por exemplo, pôr a andar uma marioneta de fios, não é fácil. Implica muito treino. Mas depois, quando consegues, é extraordinário. Foram uns tempos extraordinários.

R.R. – Foi, foi. Porque era a descoberta.

L.V. – Era a descoberta total.

R.R. – E nessa altura, muito livres, muito ingénuos.

L.V. – Passou por ler muitos livros. Estudar construção, estudar manipulação. E depois... não havia pontes de manipulação. Não havia companhias que utilizassem esse sistema. Em Portugal, na altura, não existiam praticamente companhias que usassem marionetas de fios. Lembro-me da primeira estrutura que construámos. Estávamos a ensaiar num clube desportivo na Graça, onde à noite havia outra atividade, ligada ao jogo.

R.R. – Durante o dia, ensaios de marionetas e à noite, poker.

L.V. – Aquela associação era a nossa casa, durante o dia. Foi lá que construámos tudo.

R.R. – Rodeados de taças. As taças estavam nas paredes com espelhos. Era assim que nos podíamos ver a manipular, no meio das taças.

L.V. – Os espelhos davam muito jeito. E foi tudo assim muito improvisado, sem dinheiro nenhum e com poucos meios. Depois caímos logo naquele erro primário de construir uma estrutura, com uma ponte de manipulação de três metros. E quando fomos embora, desmontámos peça por peça, sem ter nada marcado. Tivemos que refazer tudo, quando fomos para o Teatro da Trindade.

R.R. – Achámos que nos íamos lembrar...

L.V. – Entretanto, tínhamos este primeiro espetáculo que queríamos colocar nalgum sítio. Fomos a uma reunião no

Teatro da Trindade e levamos um protótipo, que achámos que os poderia entusiasmar.

R.R. – E entusiasmos.

L.V. – E depois estreámos no Festival de Outono, no Teatro da Trindade. Foi assim um bocado louco. E com uma recetividade surpreendente. Porque era um projeto bastante inovador e era às 19h, num horário pouco habitual. Mas correu muito bem.

R.R. – A nossa equipa era composta por quatro manipuladores, dois ajudantes de cena e um técnico de som e luz.

L.V. – O espaço cénico era o escritório do Fausto.

R.R. – Com alguns efeitos de pirotecnia e explosões.

L.V. – Exatamente. Havia muitos efeitos especiais: fogo, fumo... E até um rato vivo... Vivo mesmo. Entrava por um buraco no palco das marionetas e passeava no escritório. Algumas pessoas achavam que era um rato eletrónico.

R.R. – Isso foi quando fomos ao Festival do Porto. Achavam que era uma marioneta.

L.V. – Mas era mesmo um rato verdadeiro, que nessa temporada desapareceu no teatro. Houve até uma pessoa que no final do espetáculo veio ter connosco e disse “Queria dizer-vos uma coisa: cuidado, neste teatro há ratos.

R.R. – Nessa altura era muito diferente.

Nós não manipulávamos à vista do público, estávamos ocultos.

L.V. – A nossa estrutura tinha uma configuração muito particular, porque era como um CinemaScope, e as proporções entre as marionetas e a cena pareciam muito maiores.

R.R. – O público ficava admirado. As marionetas e o rato ganhavam proporções enormes.

L.V. – Este primeiro projeto foi bastante desafiante. E nós fizemos tudo. A adaptação do texto, as marionetas, os figurinos, os adereços...

R.R. – Foi o rastilho.

L.V. – Foi o grande rastilho.

R.R. – Logo com o *Dr. Faustus* de Marlowe.

L.V. – Sem imaginarmos o que viria a seguir. Há também um lado romântico nisto tudo. Eu acho que este lado de aventura e de romantismo se perdeu hoje um bocadinho com a tecnologia. Porque atualmente está tudo à distância de um clique. Na altura, as comunicações eram muito mais lentas. Não havia internet. O primeiro festival que fizemos foi todo na base do fax.

R.R. – Depois resolvemos prosseguir com outros textos. Era o que gostávamos de fazer.

L.V. – Sim. Continuámos este projeto que era bastante ambicioso e nos dava muito prazer, porque os textos eram fantásticos e vão continuar sempre a ser. São muito atuais, para além da sua beleza poética. Era também o prazer de os dar a conhecer nos ambientes menos intelectuais, mais populares. Dar a conhecer textos tão cuidados, era fantástico. Porque as pessoas adoravam.

R.R. – Reagiam bem. Por exemplo, quando fomos para Alfama. Ficámos muito admirados. Nós pensávamos: “Como é que vai ser? Como é que eles se vão comportar daqui a um bocadinho?”. As peixeiras, aqueles miúdos todos. E ficava tudo a seguir a história. Como se fosse uma novela.

L.V. – E havia pessoas que nos vinham perguntar onde podiam arranjar os livros ou se lhes podíamos facultar os textos. Descobriam um universo literário. Isto aconteceu com o *Mahagonny* do Brecht e com o *Dr. Faustus*.

R.R. – Não era um projeto para os mais pequenos, mas os miúdos ficavam curiosos e aderiam completamente.

C.F. – Sentiam-se incluídos.

R.R. – Sim, embora não percebessem exatamente a história e as palavras que eram usadas. E era giro, porque naquele meio, em Alfama, eles olhavam para as marionetas como se fossem mesmo os atores. Nós éramos os que mexiam. Mas as marionetas...

C.F. – Eram elas que interessavam.

R.R. -Eram elas que interessavam. Elas é que eram os atores. Era curioso.

L.V. – Andávamos com tambores na rua a chamar o público para o teatro. Sentíamos as pessoas todas dentro de casa a ouvir as telenovelas. Passávamos, tal como os vendedores ambulantes que vendem o pão com uma corneta e chamam as pessoas para a rua. E depois vinham os miúdos todos. E perguntavam-nos: «Oh, vizinho, isto hoje vai ser a continuação?». Porque estavam habituados às séries da televisão.

C.F. – Mas ficavam na mesma a ver.

R.R. – Sim, iam ver outra vez.

L.V. – E depois já diziam parte do texto. Aqueles miúdos acabavam por ganhar hábitos teatrais. Porque de início não tinham. Mas depois, interessavam-se e passavam a prestar atenção.

R.R. – Antes de o espetáculo começar, era semelhante aos filmes antigos. Só se ouviam asneiras e carolos. Depois ficavam calados e já sabiam as falas de cor, que diziam em coro.

C.F. – Como se dá a passagem da técnica dos fios para o Teatro de Papel?

R.R. – O Luís esteve em Charleville a estudar, em 1993 e uma das coisas que ele fez foi o curso com o Alain Lecucq. E começámos a fazer workshops de teatros de papel.

L.V. – Nessa altura, a mobilidade e a comunicação eram completamente diferentes. Hoje em dia, as pessoas movem-se com mais facilidade e comunicam muito rapidamente, mas na altura tudo isto era muito difícil. E encontrar um panfleto que diz «Atelier de Théâtre de Papier», com uma breve descrição... Tu pensas : « Eh, pá, eu gostava de fazer isto. Mas como é que eu vou fazer isto? ». Porque não havia formação em lado nenhum, aqui em Portugal. E continua a ser muito escassa. E sobretudo, eram as companhias o

principal veículo de transmissão de conhecimento. Depois concorri e tive uma bolsa. E aí conheci montes de gente... Foi o abrir de uma janela incrível.

R.R. – Mas a passagem para o Teatro de Papel acabou por ser natural. Houve uma altura em que continuar com estes espetáculos, em termos de estrutura se tornou muito pesado. E o espaço também foi uma condicionante.

L.V. – Teve a ver sobretudo com a abertura do processo criativo.

C.F. – Porque isso também mudou uma estética.

R.R. – Claro, porque também queríamos fazer outras coisas. Trabalhar com sombras, por exemplo.

L.V. – Começámos a aprender outras formas de fazer as coisas e a trabalhar com outras técnicas. Percebemos que algumas técnicas são melhores para umas coisas do que outras, e que podíamos misturá-las todas. E acabámos por escrever os nossos espetáculos de outra forma, não só a partir de adaptações, mas a partir de outros conceitos, onde a escrita era feita de várias maneiras. E aí alterou-se um bocadinho a estética inicial do projeto. Algumas criações tinham aquilo que se pode chamar de arqueologia teatral, de procurar antigos processos de contar uma história, utilizar maquinaria de cena e, nalguns casos, de ir à procura daquilo que está num texto e que aparece de uma forma desmembrada. Por exemplo, no *Amor de Don Perlimplín*, Lorca tem um conjunto de informações detalhadas sobre a peça e nós tentámos ir ao encontro da ideia do autor. Mas também da ideia da música. Encontrámos depois um conjunto de partituras que nos permitiu recriar ainda mais o ambiente da peça. É um bocadinho como fazer música antiga; procurar o instrumento antigo, procurar essa sonoridade. Aqui também tínhamos essa preocupação. Depois misturámos várias coisas... Nessa continuidade de projetos de adaptações literárias começámos a usar vídeo para criar a própria cenografia. Sempre houve a ideia ter músicos ao vivo, mas mais uma vez os meios

condicionaram muito as criações. Para ter um conjunto de músicos e cantores ao vivo, acabávamos por fazer um ou dois espetáculos com esse elenco e, posteriormente, gravávamos a música.

R.R. - No *Mahagonny* houve uma mudança de cenografia. Com o *Faustus* era uma caixa negra, com o *Perlimplin* e a *Tempestade* eram cenários pintados. No *Mahagonny* já foi feito um filme que acompanhava a própria peça. Depois, ainda fizemos um espetáculo para o público infantil, em que trabalhávamos com sombras e com marionetas de mesa. E iniciámos o “Ciclo do Amor”, com o *Mironescópio: A Máquina do Amor*, a partir de textos antigos e nossos. Distribuíamos cartas ao público, que descreviam a sua natureza sexual, com textos que vinham de um livro muito antigo de poesia árabe, por exemplo. Era engraçado misturar todas essas histórias. Aí também nos apeteceu estar mais em palco e interagir com as pessoas, improvisar, criar um mundo mais nosso e especial.

L.V. – E havia uma ideia muito importante que era a da intimidade, a relação mais íntima com os espectadores. Nós quisemos estar mais próximos das pessoas e já não queríamos estar separados por uma barreira.

C.F. – Caiu o castelet.

R.R. – Caiu o castelet. Radicalmente.

L.V. – Ou seja, a sala e a cozinha passaram a ser um único espaço. Um espaço onde se faz, onde se serve e se partilha. É uma cozinha moderna.

C.F. - E o significado de Tarumba. Já sabemos que é baralhar, atarantar, etc. Mas como ressoa hoje?

R.R. – Hoje se calhar tínhamos escolhido outro, mas continuo a gostar muito do nome. Tarumba surgiu por causa do Federico Garcia Lorca.

L.V. – Isto é mesmo tudo ao contrário. Mais do que pensar numa ideia de marketing, pensámos em homenagear alguém. Com um nome que não era nada sonoro e que se prestava a imensa confusão.

R.R. – Mas queríamos homenagear o Lorca e aqueles marionetistas que estavam no contexto na Guerra Civil espanhola, como o Miguel Prieto, a representar na frente, a ir por um caminho que não sabiam qual era.

L.V. – À ligação era mais poética e romanesca.

C.F. – Poética e revolucionária.

R.R. – Sim, também. Porque imaginar aquelas pessoas ali, na linha da frente, a continuarem a fazer teatro. Porquê? Porque têm essa vontade de fazer. Não vão receber nada em troca e se calhar até vão ser escorraçadas. Mas querem fazer e partilhar.

L.V. – Tem a ver com a ideia de deslumbramento.

R.R. – Porque gostámos da ideia do baralhar, estar louco, estar borracho. Nem sabes o que tens, mas estás alucinado. Isto é também o que nos faz gostar das coisas. Quando tens esta sensação. Nem sabes o que é que te está a fazer gostar, mas estás baralhado.

L.V. – Saíres da tua vida e do teu dia a dia, entrares num espaço e fiques tarumba. Uau!

R.R. – É ótimo!

C.F. – E baralhar e estontear hoje é muito diferente?

L.V. – Acho que não.

R.R. – Às vezes até são as coisas mais pequenas... Aquilo que tu nem sabes bem se vai funcionar que faz as pessoas reagir... Eu por acaso gostava de voltar a fazer o *Faustus*. Para ver como seria agora a reação. Mudando algumas coisas. Se calhar não muitas. Não mudaria a banda sonora.

L.V. – À banda sonora era impossível mudar. Estava cheia de referências, desde música mais moderna até ao *Stabat Mater* do Pergolesi.

R.R. – Tínhamos o Klaus Nomi e uns cantos arménios que tínhamos encontrado numa cassette.

L.V. – Aquela banda sonora era fantástica.

C.F. – Falando na música. A música é uma espécie de assinatura nos vossos espetáculos. Há quase uma playlist que é também uma espécie de dramaturgia.

R.R. – Sim. A música é muito importante quando começamos a fazer alguma coisa. Às vezes, há músicas que te dão um impulso, uma inspiração, uma sensação e uma maneira de estar que te levam mais longe. Às vezes tenho a ideia de uma peça e depois vou ouvir uma série de músicas e de repente: «Já sei. Encontrei!»... Que podem não ter nada a ver, mas que têm a ver com o espírito que imaginava para aquela criação.

L.V. – Sim. A música é muito importante nas nossas criações. Ajuda muito a perseguir a ideia e a encontrar os momentos.

R.R. – A criar a sensação e a emoção que está por detrás daquele momento com a marioneta.

L.V. – Ajuda a criar o ritmo do espetáculo. O ritmo é uma coisa que está presente em tudo, por isso é, de certo modo, natural pensar que o ritmo está na origem dos espetáculos. A maneira como te deslocas em função de uma certa música. A música ajuda a agregar as coisas e a sustentar as ideias. E ajuda também a criar estes momentos de deslumbramento. Há bocado perguntavas se o deslumbramento é hoje a mesma coisa. É. Porque às vezes é uma chispa. É um segundo em que sentes os olhos a brilhar e dás por bem empregue o tempo em que estás ali. Porque saís outra pessoa. É isso que andamos à procura no teatro.

C.F. - Como é que as marionetas nos podem ajudar a pensar fora da caixa?

L.V. – As marionetas são de facto um território extraordinário. E não é de agora. Sempre foi assim. Quando comesças a estudar alguns textos, percebes que já era assim há muito tempo. Quando queres fazer coisas verdadeiramente fora da caixa, o melhor lugar é, de facto, com as marionetas. Porque podes, de facto, fazer tudo. Não há um teto. É no

território das marionetas que é possível pôr as coisas de pernas para o ar.

R.R. – E onde é possível ir por outros caminhos, em que ao ler pela primeira vez uma peça, não imaginavas ir. Descobres sempre qualquer coisa que não estavas à espera.

L.V. - As marionetas permitem-te coisas extraordinárias. Por um lado, a participação do espectador na criação. Esta triangulação entre o trabalho de quem manipula, o objeto e o público. E esta relação constante torna logo à partida o universo das marionetas muito mais aliciante. Porque envolve as pessoas na criação e o ato criativo quando é partilhado com o público multiplica-se.

C.F. – Dizes isso por causa do pacto de ilusão. Porque nós entramos com o compromisso de acreditar que aquela matéria está viva.

L.V. – Sim, de certa forma. Isso é aquilo que todas as crianças fazem a brincar com qualquer objeto. Pegam numa pedra e podem brincar ao Henrique VIII, ao Hamlet ou aos índios e cowboys. As crianças fazem esse trabalho de desdobramento imediatamente, sem nenhum esforço. E esse trabalho é pedido aos marionetistas, de uma forma consciente. A capacidade de desdobramento e dissociação, dar corpo ao objeto e não afrontar o seu protagonismo em cena.

R.R. – Porque tem aquela capacidade de levar o público a acreditar no sonho. Pegas numa garrafa de água e acreditas que é o Fred Astaire. É este o poder de voltar atrás; não tanto à infância, mas a um imaginário perdido. E quando trabalhas com marionetas, trabalhas sem fronteiras.

L.V. – Esse é o potencial das marionetas. São um veículo popular, são confiáveis porque, de certa maneira, é fácil tu chamares a atenção do público para elas, são eficazes e eficientes. E têm esta capacidade de ser um universo completamente aberto.

C.F. - Pegando no vosso gosto por *cadavre exquis* e por autores que gostavam de baralhar palavras, vou-vos lançar o desafio de completar as seguintes palavras associadas: Marionetas e itinerância.

L.V. – Marionetas e itinerância... Carroça!

C.F. - Marionetas e magia.

R.R. – Sonho.

C.F. - Marionetas e liberdade.

L.V. – Bread and Puppet.

C.F. - Riso, humor e nonsense. Normalmente temos sempre estes ingredientes nos vossos espetáculos. Como é que eles ressoam no universo das marionetas?

R.R. – Eu acho que é pela busca e por este sentimento de caminho livre para experimentares. Às vezes, pensas que « isto à partida não joga nada uma coisa com a outra ». E de repente, joga!

C.F. - Voltando aos clássicos, Shakespeare é um autor que se repete em dois espetáculos muito diferentes. Foi por acaso ou houve alguma motivação particular?

R.R. – Quando fizemos o *Sonho numa noite de Verão* foi numa altura muito diferente do espetáculo *A Tempestade*. Estávamos a trabalhar noutra fase e quisemos ir por outros caminhos. Sentimos que com todas aquelas personagens e aquela história fazia sentido apresentar a peça completamente do avesso. O espetáculo explora o lado kitsch, mas sem nenhuma época específica.

L.V. – Foi feito com uma grande dose de humor. Aliás aparecia o próprio Shakespeare ao postigo. Shakespeare é infinito, volta-se sempre a ele. Para ser franco, gostava de fazer um grande espetáculo de marionetas de fios, com o *Rei Lear* ou o *Hamlet*.

C.F. - Uma das missões da Tarumba é a aposta na formação, através do CAMa e do projeto Funicular, entre outras ações que desenvolveram. Começar a trabalhar em marionetas hoje é certamente diferente de há trinta anos atrás, quando

vocês começaram. Que palavras diriam a quem se arrisque a começar hoje uma vida no universo das marionetas?

R.R. – Ler muito. Não só sobre marionetas, mas sobre outras coisas. Fazer pesquisa como noutra curso qualquer. Se soubesse o que sei hoje ia estudar música, corpo, dança e tentava ser ainda mais um canivete suíço.

L.V. – Hoje em dia esta área do espetáculo especializou-se muito. Antigamente, um marionetista esculpia, representava, manipulava, transportava, iluminava, fazia o som. Hoje em dia tens companhias de teatro que usam marionetas e que têm encenadores, iluminadores, sonoplastas, atores, marionetistas. Este universo expandiu-se imenso. O espírito do marionetista passa pelo gosto de estar em palco, mas também estar no atelier, experimentar, construir, pôr em prática. Os franceses têm uma expressão que é *bricoleur*. Atualmente, tem mais a ver com aprender essa gramática de dar vida aos objetos. Torná-los vivos e credíveis. O que diria a alguém que começa agora, no mundo marionetas? Se queres meter-te nisto, pensa duas vezes e mantém-te ingénuo.

C.F. – Quais são os grandes desafios e desejos do FIMFA vinte e um anos depois?

L.V. – Vinte e um anos depois, o Festival acabou por dar uma grande visibilidade a esta temática. Há mais pessoas que se interessam por marionetas, que as veem de outra forma, que pensam não nas marionetas, mas nas artes da marioneta. A marioneta sendo este terreno híbrido, deixou-se, e bem, interseccionar por várias abordagens e por pessoas que têm visões muito diferentes sobre a arte e os processos artísticos e tornou-se muito difícil balizar. Mas desde os anos 60 que é muito difícil de balizar o território das marionetas. O festival permitiu que houvesse mais gente a interessar-se pelo assunto e hoje há um pensamento crítico sobre o teatro de marionetas que há 20 anos não existia. O próprio público tornou-se mais exigente, a sua forma de apreciar é diferente e tem uma abordagem mais abrangente sobre este universo.

Este é um legado que queremos continuar. Alargar os horizontes, acompanhar as coisas novas que se fazem. Temos pena que os marionetistas não tenham conseguido, apesar de tudo, melhores condições de trabalho e que as marionetas não sejam vistas de outra forma pelos poderes públicos, para permitir que as pessoas que trabalham neste ramo possam ter mais meios para desenvolver os seus projetos. Estes dois últimos anos [2020 e 2021] foram catastróficos para toda a gente. As criações artísticas acabaram por se acumular; coisas que não foram apresentadas com outras novas que se estão a fazer. Ainda assim, voltando ao FIMFA, apesar da visibilidade que o festival deu às marionetas, que é sempre tido de grande qualidade e nalguns casos de excelência, tenho pena que a programação em Portugal não conte com mais marionetistas. Os marionetistas continuam muitas vezes confinados apenas a festivais. Era importante que houvesse mais espaços que pudessem acolher as produções dos criadores nacionais. Foi também para isso que criámos o festival. Para que a marioneta não fosse vista como uma coisa de segunda categoria e para criar esse espaço de referência que abrisse outras possibilidades. Mas acho que ainda temos alguns passos a dar nesse sentido. Ainda há muito a fazer, sobretudo ao nível das mentalidades, que é o trabalho mais árduo.

C.F. – Daí também a importância de abrir o espaço de formação.

R.R. – Sim, porque só assim se pode chegar a mais pessoas, com melhor qualidade e de várias áreas. Só assim se consegue evoluir, fazer outras coisas, aumentar a criação portuguesa e ter mais pessoas a trabalhar nesta área. Enquanto não se conseguir fazer isso, vai continuar na margem.

L.V. – E pela ideia de gueto, que é terrível.

R.R. – Isso é uma ideia que recusamos. É preciso abertura, o mais possível.

L.V. - A ideia de gueto não nos é nada simpática. Eu acho que se devia fazer mais cultura e menos política. Isto é uma

ideia romântica, mas acho que temos que conservar esta ingenuidade e liberdade. Isso é fundamental. Só isso permite mais autenticidade. E percorrer caminhos que não sabíamos que íamos percorrer. Às vezes, perguntam-nos: «Mas se vocês não pensaram no que iam fazer daqui a dez ou vinte anos, fizeram isto a pensar em quê?». Então... nós fizemos isto, porque achámos que nos íamos divertir e porque isto nos dá um prazer enorme.

C.F. – Vai mais um *cadavre exquis*, para fechar? Marionetas e ingenuidade.

L.V. – Marionetas e ingenuidade... Une version qui tue.

Marionnettes et fiction scientifique dans Teatro de Ferro

La compagnie Teatro de Ferro a surgi en 1999 avec les créations de Igor Gandra et Carla Veloso, développant son travail dans le théâtre de marionnettes, mouvement et multimédia. Ses spectacles s'insèrent dans une dynamique de recherche, en lignes de réflexion transversales, explorant les possibilités d'hybridisme de la marionnette. Parmi ses productions avec des voies d'expérimentation distinctes ils ont créé des spectacles adressés à des jeunes publics, projets de réinsertion sociale et des spectacles de recherche. Leurs travaux artistiques avec des communautés encadrés dans le projet intitulé *Lúcida Lúdica* ont été une constante dans le parcours de la compagnie. Depuis 2009, Igor Gandra dirige le Festival International de Marionnettes de Porto (FIMP), où les spectacles programmés cohabitent avec des espaces de perméabilité entre différents publics, dans les workshops et les formations spécialisées, dans les résidences artistiques WIP (Work in Progress) et plus récemment avec l'inauguration du Centre de documentation CDoc Fimp.

Catarina Firmo – Commençons par le début du parcours du Teatro de Ferro qui, dans le cas de Igor, a été aussi un moment de transition du Teatro de Marionetas do Porto.

Igor Gandra – Au Teatro de Marionetas do Porto, j'avais mis en scène le spectacle *O Soldadinho*. Carla a participé dans cette création que nous avons mis en scène au Teatro de Marionetas do Porto, avec Mário Moutinho et surtout avec le soutien de João Paulo [Seara Cardoso]. Avant la fondation du Teatro de Ferro, quand j'étais encore au Teatro de Marionetas do Porto, j'ai participé dans un spectacle intitulé *Viagem a Konostrov*. Ce spectacle est parti d'une invitation qui m'a été faite pour diriger l'épreuve professionnelle d'un étudiant de scénographie de l'Académie Contemporaine du Spectacle à Porto. C'était Sérgio Rolo qui plus tard est

devenu marionnettiste au Teatro de Marionetas do Porto. À cette époque, nous étions très jeunes. C'était en 1996, donc j'avais vingt et quelques ans et j'ai mis en pratique dans ce spectacle un ensemble de choses qui étaient, malgré tout, très différentes de ce que je faisais au Teatro de Marionetas do Porto. Nous utilisions un train qui passait entre les stations Trindade et Senhora da Hora. Le public sortait à Senhora da Hora et était orienté par un couloir que nous avons construit dans un entrepôt de la CP⁴ et là-dedans il se passait un ensemble de scènes, quelques-unes avec des marionnettes dans une ambiance industrielle que la ligne suburbaine accentuait. Le public était rendu après à la station Trindade, dans un autre train. Cette pièce a vraiment ouvert des nouveaux horizons. Quelques mois auparavant, j'avais fait une formation avec Philippe Genty à Charleville-Mézières, où j'ai beaucoup appris et qui a transformé mon regard. D'une certaine façon, j'ai transporté cette expérience dans les années qui ont suivi pour mon travail avec João Paulo et cela a eu certains reflets dans les spectacles de la compagnie EXIT, *A Máquina-Homem* dans le cadre de *Peregrinação* (Expo 98) et, à un degré moindre, *Paisagem Azul com Automóveis* sont quelques exemples. J'ai aussi mis en scène un autre spectacle au Teatro de Marionetas do Porto, *O Aprendiz de feiticeiro*, en 1999 qui avait la particularité d'être parlé en espéranto. À partir de ce moment, j'ai commencé un progressif détachement de l'activité nucléaire de la compagnie et j'ai créé avec Carla, qui travaillait à l'époque au Balletteatro, un espace qui nous permettait de mettre en pratique les choses que nous avions envie de faire. En 1999, nous avons pris la décision de créer le Teatro de Ferro. Le nom Teatro de Ferro se rapporte au spectacle *Viagem a Konostrov* précisément à cause des chemins de fer. Ce spectacle a ensuite gagné le prix O Teatro na Década par le Clube Português de Artes e Ideias, en 1997.

4 Compagnie de chemins de fer portugaise.

Nous avons aussi fait ce spectacle à Lisbonne, dans la station Braço de Prata.

Carla Veloso – Ce spectacle est devenu une référence pour une certaine génération à Porto. C'était une expérience qui a marqué les spectateurs ainsi que les interprètes. Ensuite, notre premier spectacle créé au Teatro de Ferro a été *Belamáquina*.

I.G. – *Belamáquina* était un solo entre moi et une machine, une structure que nous avons faite à l'époque. Au début, nous n'avions pas de soutiens et c'est pourquoi la structure a commencé à être faite petit à petit, jusqu'au moment où nous avons eu le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian qui nous a aidés au moment final. Le nom Teatro de Ferro, au-delà de la liaison avec les chemins de fer a une résonance industrielle rapportée à nos propensions esthétiques et musicales de l'époque ainsi que l'idée de la rouille, en tant que processus de transformation.

C.V. – Le spectacle *Belamáquina* a été créé au Musée de l'Industrie, un bâtiment industriel du XIX^e siècle qui était notre espace de répétitions à l'époque.

I.G. – Cela a été une heureuse coïncidence. Ensuite, en plus ou moins trois ans, nous avons commencé à définir un modèle et un rythme de travail qui a un peu formé notre travail dans les premières années du Teatro de Ferro, avec des créations de caractère fortement expérimental et avec des spectacles pour un public plus jeune. Dans le cadre de Porto 2001 Capitale européenne de la Culture, nous avons fait un projet qui est parti d'une invitation de Isabel Alves Costa, avec des jeunes des quartiers de Viso et Ramal. Plus tard, dans le cadre de l'association « Qualificar para Incluir » nous avons fait un ensemble de projets avec des communautés, surtout avec des jeunes institutionnalisés ou issus des quartiers plus sensibles à Porto.

C.V. – Cela a commencé en 2002 avec le projet *Urbânia*.

I.G. – Exactement. Ensuite, nous avons fait le projet *Desmontagem* dans de nombreuses versions, pendant plusieurs années. Cette relation avec les projets a structuré la façon d’être et de travailler du Teatro de Ferro pendant la première dizaine d’années. En fait, il y avait une grande transversalité entre tous ces espaces et je pense que là-dessus réside un peu notre force en tant que travail artistique. Nous n’avons jamais embarqué dans aucune forme de paternalisme ou de condescendance avec les jeunes ou les non-professionnels ; nous avons toujours assumé les projets en tant qu’espaces d’expérimentation pure et dure et souvent nous avons payé le prix. Souvent, les choses n’étaient pas comprises, pas autant pour les participants mais surtout pour ceux qui venaient assister. Pour ceux qui participaient il y avait toujours une forme d’appropriation et d’engagement dans ce qu’ils étaient en train de faire.

C.V. – La preuve est qu’il y a eu plusieurs éditions. Donc, malgré l’étrangeté que cela a procuré, pour les jeunes participants, ces expériences ont été très impactantes.

I.G. – Lors de la première édition de *Desmontagem* il y a eu une drôle d’équivoque. Nous avons envoyé le plan de travail pour le théâtre où nous étions programmés et cela a motivé pour un instant une grande confusion dans les bureaux de production et pour les gens qui travaillaient dans les zones techniques. Ils étaient perplexes et ne comprenaient pas pourquoi un spectacle avait autant de jours de démontage. Après ils ont compris que *Desmontagem* était le nom du projet. Dans ce projet, nous avons commencé à travailler dans le démontage de l’édifice et de la machinerie théâtrale. Les projets de *Desmontagem* qui ont été faits dans les grands théâtres avaient toujours une implication dans toutes les zones techniques, ainsi que dans la machinerie théâtrale. Cette implication des mécanismes a eu un grand effet dans notre travail. Nous avons commencé avec un spectacle intitulé *Belamáquina* et quand nous avons passé après pour l’univers

de *Desmontagem* c'est le moment où nous avons commencé à amener le public et les participants dans des espaces du théâtre où normalement ils n'étaient pas habitués à circuler et qu'ils ont commencé à habiter. À l'époque, c'était un grand apprentissage. Nous avons déjà l'expérience d'habiter les plateaux, mais pas si intimement liés à l'idée de théâtre en tant que corps, machine et maison. C'était dans ces projets que nous avons développé cette dimension et cela a fini par avoir des reflets dans notre façon de travailler avec des objets et des marionnettes, tout en partant de l'espace et dans ce processus de démontage pour utiliser ce qui normalement est en deuxième ou troisième plan. Cette relation d'intimité avec le théâtre en tant que matière est un aspect qui caractérise notre travail, à partir d'un certain moment.

C.F. – Parce qu'il y a un focus dans les zones plus invisibles.

I.G. – Oui, exactement. Souvent c'est un jeu entre ce qui est visible et ce qui est invisible et sur les conventions.

C.F. – Dans vos spectacles, la dimension visuelle est souvent ancrée à une espèce de patchwork de narratives. Il y a un ensemble de références qui sont travaillées et après il y a une dimension visuelle qui raconte également l'histoire.

I.G. – En plus de vingt ans de travail, nous avons plusieurs spectacles et des expériences très différentes. C'est pourquoi nous avons eu plusieurs phases par rapport à cette question. Et des approches très différentes aussi. À un moment donné, j'ai travaillé avec le processus de dissociation complète. Je créais des images qui coexistaient dans un contexte qui était plutôt d'ambiguïté que de composition. J'ai travaillé pendant un temps sur un type d'images glissantes ; des images dont on ne peut pas saisir le sens d'immédiat et qui posent le spectateur dans un endroit qui me paraît aussi intéressant et dans lequel j'aime bien me situer. L'idée de travailler avec un certain vertige par rapport à l'objet avec lequel on a une relation.

C.V. – Par rapport à cet aspect, je pense que tu as accepté le défi de travailler avec des textes assez connus pour chercher un autre regard sur eux, tout en créant un espace pour des nouvelles significations. Cycliquement, nous avons des moments où il y a une Blanche-Neige, une Belle au bois dormant, un Vendredi ou un Prométhée.

I.G. – Devant ce genre de références, il y a toujours un défi intéressant. Il semble qu'il n'y a plus rien à dire là-dessus. Que tout est fait. Et finalement, pas du tout. Parce qu'il s'agit aussi de travailler sur ce que nous connaissons et sur ce que nous pensons que nous connaissons déjà. Par exemple, avec le spectacle *Maiakowski*, nous nous sommes penchés sur un aspect particulier de son œuvre qui est l'idée d'un voyage dans le temps. Il y a un processus que nous développons au niveau de la création qui est aussi le résultat de notre apprentissage avec les marionnettes et la manipulation. L'apprentissage avec les marionnettes en tant qu'instrument. Cela se rapporte à un autre aspect qui est celui du travail en atelier, le travail de construction. Il est à voir avec notre relation avec la matière et avec les circonstances qui motivent cette forme de sensibilité par rapport à ce qui arrive. Qu'il soit la manipulation ou qu'il soit le fait de recevoir et de comprendre l'information de cet objet manipulé. L'information que cet objet manipulé te donne petit à petit, ou celle de l'objet qui est en train d'être construit et avec lequel tu es en train de convier en tant que créateur. Avec les textes, ce n'est pas si différent que ça. Quand nous travaillons un texte il ne se révèle pas non plus immédiatement. Il y a un processus de découverte et cette découverte passe par la traduction et par la manipulation d'une matière. Le texte est également une matière, quand il apparaît écrit à l'encre, en lumière dans un moniteur ou imprimé. Il ne s'agit pas seulement de concepts. À partir du moment où le texte résonne et fait vibrer l'air, il est un processus et un phénomène de la matière. Dans un certain sens, ce n'est pas si différent quand on est en train de sculpter

quelque chose. Il y a des chemins différents, mais il y a des choses qui se partagent aussi. Pendant un moment, nous avons cherché une espèce de transversalité que nous avons trouvé plutôt dans notre façon de faire que dans le résultat. C'est pourquoi les marionnettes de nos spectacles ont toujours un air inachevé. Plastiquement elles ne surgissent pas avec un aspect achevé. Et c'est dans leur nature parce qu'il y a toujours un côté processuel très présent dans notre façon de travailler. Les spectacles révèlent toujours un peu le processus de création.

C.V. – Les fins de nos spectacles sont, notamment, un peu problématiques.

I.G. – Oui, cela est un aspect intéressant. Il y a plusieurs spectacles où le début et la fin sont problématiques. Il y a même un spectacle, *Pandora*, où nous commençons par les remerciements. Dans *Daydream* nous avons projeté un grand compte à rebours au fond de la scène. Et quand nous arrivons à la fin, cela ne finit pas vraiment. Le théâtre nous donne cette chose merveilleuse qui est la certitude de finir. Nous savons que cela va finir. C'est une certitude. Il peut bien se passer, il peut mal se passer. Mais, au bout d'un moment, cela va finir. Il y a une finitude et avec de la chance, quelque chose après. Notre travail repose beaucoup sur cette perception. Dans le spectacle *Bela Adormecida* nous avons un ensemble de plateaux dans le plateau. Entre eux, il y a le plateau des rêves de la Belle au bois dormant. Dans un moment donné, elle dit : « Parfois je rêve que je suis dans un spectacle et tout le monde me regarde, mais je ne sais pas quoi faire. Je dois donc improviser. » C'est un rêve que je fais souvent. Cela doit être un effet collatéral que je garde en moi de tous les spectacles. Je rêve souvent que je suis sur scène et que je ne sais pas dans quel spectacle je suis. Je cherche des références dans le noir, dans la salle, dans le théâtre. Mais après, il y a toujours quelque chose qui me soulage parce que je sais que cela va finir. Je me dis que bientôt cela va

finir. Notre processus de création est aussi formé par cette dimension vertigineuse de ne pas savoir et en même temps par la certitude que les choses finissent.

C.V. – Il y a même des processus de création que tu diriges, où le résultat de ce que l'on construit et des expériences que nous vivons se maintient dans un territoire inconnu pendant longtemps.

I.G. – Parfois, quand nous travaillons avec des gens pour la première fois, ils deviennent très angoissés parce qu'ils ont l'impression que ça se passe très mal. Ils angoissent parce que nous travaillons depuis un moment et ils ont l'impression que nous n'avons toujours rien. Cependant, dans ce moment-là nous avons déjà pas mal de choses. Nous avons même énormément de choses. Mais il y a cette indétermination en lien avec la recherche de relations entre ce qui est plus clair a priori et ce qui n'existe pas encore. Ce qui reste à inventer et ce que la matière pourra nous renseigner tout au long du processus. De la familiarité avec les objets, du processus de découverte et d'invention. Et cela prend son temps et porte des risques. Il y faut encore demeurer pendant un moment.

C.V. – Ensuite, il y a ce moment où il faut décider entre ce qui on a expérimenté et ce qui on va partager.

I.G. – Oui. Là il faut découvrir où on doit s'arrêter. Souvent, ce que nous partageons est une espèce de montage, une cristallisation de plusieurs moments du processus de création. Nous résistons beaucoup à ce moment. D'un côté, nous sommes très rigoureux avec tout ce qui concerne la qualité de la manipulation. Il faut un travail mûré, tel qu'un instrument avec lequel on répète. En même temps, il y a un aspect fragmentaire dans nos processus de création. Les objets ont leurs propres lois et ils décident de se lier les uns aux autres pour des raisons à eux. Des raisons qui ne sont pas exactement les nôtres. De plus en plus, je cherche ce côté d'autonomie des objets et je donne de l'espace à la façon dont ils décident de se lier.

C.F. – L'univers de la fiction scientifique est souvent choisi dans vos créations, non seulement en tant que thématique, mais aussi dans un point de vue philosophique et sociopolitique.

I.G. – La fiction scientifique est une des matières et références les plus transversales à notre travail. C'est un mécanisme que nous avons trouvé pour parler du monde, puisqu'elle prend un aspect de ce que l'on connaît et de ce qui existe pour l'amener plus loin. Créer le monde à partir de ce point fondamental est un processus très intéressant parce qu'au fond il s'agit encore d'observer le monde à partir d'un objet. En même temps, une des choses qui me plaît le plus dans la fiction scientifique est le fait d'être un genre littéraire où on peut discuter plus largement de ce qui veut dire être humain. Deux exemples très clairs : ce qui veut dire être humain par rapport à d'autres espèces d'autres planètes ou ce qui veut dire être humain par rapport aux machines. Les machines sont une espèce de descendance avec lesquelles nous sommes censés nous lier. Avec lesquelles nous nous lions déjà puisque nous sommes tout le temps avec les smartphones et les ordinateurs derrière nous et ils sont déjà super malins. Ils nous connaissent déjà très bien. Les marionnettes contiennent des problématiques qui en sont proches. Surtout en ce qui concerne cette dernière question de nous définir en tant qu'humains. Quand nous créons des figures de nous-mêmes en miniature, nous sommes forcément amenés à penser à ce que nous sommes. Et en ce que fait de nous ce que nous sommes, pas seulement dans le plan de la métaphysique, mais en tant que corps et en tant qu'objets dans le monde des objets qui se relationnent les uns avec les autres. J'ai aussi trouvé intéressante cette dimension, dans une certaine mesure, un peu religieuse. La fiction scientifique ne nous offre pas une dimension religieuse, mais en elle partage certains aspects, pour nos amener à questionner notre place,

la raison d'être de notre espèce et notre conscience dans l'univers.

C.V. – Ça a commencé avec *Planeta Boogie* en 2002.

I.G. – Oui, ça a commencé dans ce projet, avec un groupe de jeunes des quartiers de Porto. Nous avons inventé une civilisation, par le biais des marionnettes qu'ils manipulaient. Ensuite, nous avons fait *Belamáquina* qui était aussi un spectacle de fiction scientifique et qui par hasard est sorti un peu avant l'avant-première du film *Matrix*. Dans notre spectacle, il y avait un homme, fils d'une machine qui apparaissait avec un grand cordon ombilical lié à elle. Cette création contenait déjà l'idée que nous avons une liaison de plus en plus ambiguë avec les machines. Nous sommes les créateurs, mais nous sommes aussi créés par elles. Ce qui relève encore de la relation entre le manipulateur et l'objet manipulé. Après nous avons fait *Blurp*, un spectacle de fiction scientifique pour des enfants, où il y avait un petit garçon aux cheveux verts comme dans le film de Losey. Son meilleur ami était un robot qui s'appelait Blip. Une fois, nous avons fait le spectacle à Gaia et il y avait une scène où Carla et moi nous rendions nos gestes robotisés et nous avions même un tournevis derrière le dos dont le son était synchronisé avec nos mouvements. À la fin, un petit garçon est venu nous voir en train de pleurer et il nous a demandé : « Mais finalement, vous n'êtes pas vraiment des robots ? ». Il avait passé les dernières cinquante minutes en train de penser que le spectacle était interprété par des robots. À ce moment-là, j'ai regretté de ne pas être un robot pour de vrai – et j'ai eu aussi envie de pleurer. Ensuite, nous avons travaillé l'univers de Stanislaw Lem, avec le spectacle *À procura de Lem* qui a eu son avant-première au Centre Culturel de Belém. Il s'agit d'un auteur qui pose ce genre de questions comme rarement on le fait. Dans une de ces œuvres, il parle d'une civilisation qui ne croit pas à notre existence, comme si les humains n'étaient que des projections mentales. Cela est une condition existentielle très intéressante. Le théâtre de

formes animées est un champ très riche pour penser sur ces possibilités, puisque nous pouvons manipuler des images, des objets, des projections, etc.

C.F. – Dans quelques spectacles du Teatro de Ferro, il semble avoir un dialogue entre ce qui est une possibilité d'utopie et un scénario dystopique où nous ne savons pas exactement où commencent les frontières entre l'un et l'autre. C'est le cas de *À procura de Leme* et je me rappelle aussi les spectacles *Uma coisa longínqua* et *Maiakovski*.

I.G. – Oui, nous travaillons souvent dans cette ligne fine entre une chose et l'autre. Cependant, je pense que notre discours n'est pas dystopique, ou au moins il n'est pas dans un ton de défaite. Souvent, il apporte un message d'espoir, dans plusieurs sens. Cela se rapporte à la dimension processuelle de construction de nos spectacles. Cette dimension utopique reside aussi là-dessus. Nous insistons beaucoup dans le processus, en tant que chemin qui se construit. Cette complexité a ses aspects tantôt beaux, tantôt sombres. C'est à voir avec un jeu que nous cherchons avec ceux qui assistent à nos spectacles: le fait de pouvoir rentrer et sortir de la fable. La fable est en effet nécessaire; elle est en elle-même un véhicule, une machine. C'est comme un excipient, une chose dans laquelle rentrent d'autres choses qui ont leurs principes actifs. Notre insistance à utiliser les mécanismes qui sont exposés dans la propre construction de la fable, du théâtre en tant que corps et en tant que maison, nous amène à proposer pour ceux qui observent la possibilité de rentrer et de sortir.

C.F. – Le travail que vous faites avec les communautés et que vous intitulez *Lúcida Lúdica* est très important dans votre parcours.

I.G. – Oui, celui est un espace constant dans notre parcours. Nous avons très tôt ressenti l'importance de ne pas nous éloigner de tout ce qui n'est pas le monde de la création artistique et du théâtre. Parce que le monde est beaucoup plus que cela. Ces projets nous permettent aussi une liaison

à la terre, ils sont comme des paratonnerres pour nous faire comprendre le monde où nous habitons. Nous pouvons beaucoup apprendre dans une boîte noire, mais il y a bien plus que cela à connaître. Nous ne pouvons pas avoir un discours sur le monde, sur la société, si nous ne connaissons pas les choses. Et pour connaître les choses, il faut connaître les gens, les fréquenter, passer du temps avec eux. Nous n'avons jamais voulu être dans une tour d'ivoire. Nous apprécions quand nous travaillons avec des grandes institutions, mais il nous faut aussi faire notre part. Cela nous permet de travailler sans médiation, c'est-à-dire que nous sommes les médiateurs, dans la façon dont le projet communique, comment il s'inscrit dans l'espace public. Nous avons beaucoup plus de contrôle dans ces projets et cela est important pour nous. C'est à voir un peu avec cette devise marxiste qui parle du contrôle sur les moyens de production. Cela est aussi important.

C.V. – Dans *Desmontagem*, nous étions très jeunes, mais tu avais déjà l'envie de partager ce côté de découverte, d'expérimentation avec ces groupes de jeunes. Quand tu communiquais avec eux, c'était comme si tu ressentais qu'ils pourraient comprendre ce que tu étais en train de penser. C'était vraiment extraordinaire. Quand ils commençaient à créer, à improviser, ils ne savaient pas exactement ce qui les motivait, mais tu as réussi à les amener à explorer ensemble et ils ont même présenté leurs exercices, pour lesquels ils se sont battus, dans les travaux finals. Ils s'engageaient vraiment.

I.G. – Ce qui est vrai c'est qu'au bout de faire l'effort pour te faire comprendre, tu arrives à mieux comprendre aussi ce que t'es en train de faire. Nous avons passé par des grands processus d'apprentissage. Quand tu essaies de produire un discours adapté avec des gens qui ne partagent pas les mêmes codes que toi, qui ne sont pas des professionnels, tu commences aussi à penser d'une façon différente. Cela aussi a été précieux en tant qu'école. Ce sont des endroits qui nous obligent à évoluer.

C.V. – Après le projet *Desmontagem*, nous avons commencé à travailler avec des groupes plus hétérogènes et avec l'association « Qualificar para Incluir ». La propre institution a été transformée, au fur et à mesure que les contextes plus profonds d'exclusion sociale ont été travaillés. Ensuite, nous avons eu un projet qui était *Labor + oratório*, où nous avons commencé à travailler les mots, et que nous avons continué dans les deux versions de *Brecht para principiantes*.

I.G. – Celui était un projet sans marionnettes. Nous avons fait une pièce avec les poèmes de Brecht et après avec ses pièces didactiques.

C.V. – Il n'y avait pas de marionnettes, mais il gardait les principes de déconstruction.

I.G. – Les pièces didactiques de Brecht sont faites pour pousser la réflexion de ceux qui assistent et ceux qui interprètent, parce qu'elles posent un ensemble de questions éthiques et morales qui vont souvent dans le sens inverse par rapport à la moralité dominante. Le travail avec les non-professionnels c'est une manière de mieux connaître le monde qui nous entoure et qui nous amène aussi à repenser notre travail, dans la mesure où il faut le partager de façon lisible avec les autres. D'un autre côté, ce travail nous a permis de faire des choses très différentes et cela est intéressant. Nous nous sommes permis d'autres expériences qui ne s'insèrent pas dans les circuits de diffusion et de circulation des spectacles. Nous avons donc un autre degré de liberté là-dessus, dans plusieurs aspects. Nous ne sommes pas concernés si ces projets vont circuler plus ou moins et cela exerce une grande influence dans les formats que nous pouvons choisir. Nous avons des choses qui ont été très appréciées, mais qui n'ont jamais circulé parce qu'elles avaient des formats assez bizarres. Si nous étions juste en train de créer pour les réseaux de théâtre et pour les festivals, il y aurait plusieurs choses que nous ne saurions pas faire. Le

travail avec les communautés est aussi un espace de liberté parce que nous n'avons pas une attente commerciale.

C.F. – Dans le FIMP [Festival International de Marionnettes de Porto] il y a aussi l'engagement pour créer des espaces de liberté, d'apprentissage et d'expérimentation comme les WIP (Work in Progress), les workshops, les formations et plus récemment le Centre de documentation.

I.G. – Le fait d'avoir passé de la condition de créateur pour la condition de programmer et de me lier avec le public et les artistes est devenu un grand apprentissage dans ces dernières années de direction du festival. Cela a été une expérience vraiment transformatrice. J'apprécie et je soutiens de plus en plus la nécessité de liberté dans la création. Et j'apprécie de plus en plus ma propre liberté en tant que créateur. En même temps, en tant qu'artiste j'ai énormément appris avec les autres artistes et j'ai découvert qu'il y a des choses qui pour moi n'ont pas d'importance et qui sont vitales pour d'autres artistes. À partir du moment où je découvre l'importance de ces aspects dans le travail des autres, ils deviennent plus importants pour moi. C'est ainsi que mon propre monde grandit là-dessus. Programmer est aussi penser et ressentir par les autres. Les autres sont aussi le public, bien évidemment. Quand je fais le festival, je ne programme pas que pour moi et à mon goût. Je programme en train de penser à cette rencontre et à cet espace de liberté. Les espaces que tu viens de mentionner sont très importants parce qu'ils ont une fonction symbolique. Ils sont la preuve que cette relation entre le travail qui est fait et celui qui est construit avec le spectateur est un espace de liberté qui ne se restreint pas à la réception des spectacles. Ces zones plus perméables sont très importantes. Ces espaces où toi qui n'es pas sur le plateau, tu peux t'approcher des choses, les voir d'une autre façon et comprendre que tu peux toi-même apprendre. C'est à voir avec l'idée de transmission et de partage. Pour moi les WIP sont un espace très important pour l'erreur, l'essai, la tentative. Pouvoir être en train

d'expérimenter, d'être à la recherche, de ne pas savoir, d'avoir des doutes et d'avoir encore l'autoconfiance et la confiance dans les autres pour montrer ce que nous sommes en train de faire.

C.V. – C'est une condition pérenne, malgré toute l'expérience. Cette année, par exemple, nous avons eu un WIP avec des créateurs très expérimentés qui s'intitulaient *Futuros Próximos*, avec Isabel Barros, Joclécio Azevedo et Raúl Constante Pereira. Ils étaient là, tout en assumant cette condition de ne pas savoir ce qu'ils étaient en train de faire, avec des questions qu'ils venaient de poser, seulement avec un petit texte et tout en laissant un ensemble de possibilités en ouvert qu'ils ont voulu partager avec nous.

I.G. – Oui, cela a été très beau. Il arrive souvent aux WIP, d'avoir des processus qui sont présentés dans ce contexte et qui retournent au festival un an ou deux après ou avec d'autres choses qui dérivent de ces expériences. Et d'autres fois, ce n'est pas du tout le cas. Ce sont des choses qui sont laissées de côté pendant le chemin ou qui sont intégrées dans d'autres créations. L'espace de formation est aussi très important parce que nous n'avons pas au Portugal une formation dans ces langages. Maintenant nous avons la post-graduation en Marionnettes et Formes Animées dans l'ESEIx-IPL [École Supérieure d'Éducation de Lisbonne – Institut Polytechnique de Lisbonne], mais nous n'avons pas régulièrement des espaces pour une formation spécifique. Qui veut le faire doit chercher très attentivement dans notre pays ou partir à l'étranger. Nous avons commencé à profiter de la présence des créateurs au festival, en particulier des étrangers, pour créer des moments où il y a une transmission de logiques de travail, de savoirs et même des aspects plus techniques. Nous cherchons à combler cette lacune dans la formation spécifique en marionnettes et formes animées. Le FIMP est au niveau de la formation spécialisée, mais nous proposons aussi des offres de formation pour un premier contact,

pour ceux qui ont un peu de curiosité et peuvent ainsi expérimenter avec une formation de qualité. En effet, il y a des choses à dire dans cette histoire de l'élémentaire et du spécialisé. Par exemple, nous pratiquons des arts martiaux et nous sommes tout le temps en train de retourner à la base et à ce qu'on apprend en ceinture blanche. Cette possibilité pour ceux qui ont de l'expérience de pouvoir retourner au début est vraiment un espace de liberté. Parce que le monde professionnel ne nous demande pas cela. Bien au contraire. Le Centre de Documentation FIMP est un des projets qui m'enthousiasme le plus parce qu'il me défie vraiment. Il est venu de la conscience du fait que le festival en ce moment une importante collection. L'année prochaine, nous fêtons 34 ans de festival et nous avons un ensemble d'objets et de documents qui sont pour eux-mêmes la trace de nombreux gestes. Il est important que ces matériaux puissent être consultés et utilisés dans des processus de création et de recherche.

C.V. – Et aussi pour créer un espace qui soutient la production de discours dans ce domaine.

I.G. – Exactement. Et ce discours peut être créé aussi en référence à ce qu'on a fait, avec cette relation entre les temps, entre le passé et le futur. C'est un défi. Pour l'instant, nous avançons petit à petit. Cela ne veut pas dire qu'un jour, il ne puisse pas grandir de façon explosive. Mais à ce moment-là nous ne pouvons pas le faire tout seuls.

C.V. – Oui. C'est un espace pour être occupé et vécu par d'autres personnes.

I.G. – En tout cas, ça me fait plaisir de penser que c'est un legs de notre passage par le FIMP et que c'est aussi la continuité du legs de ceux qui ont fait le festival avant que nous soyons arrivés. C'est important que les choses laissent leurs traces. Ainsi, ceux qui viennent après peuvent travailler, créer et inventer à partir de là. C'est à voir avec la possibilité de transmission et de continuité. Actuellement, il est intéressant

d'avoir la possibilité de savoir de façon documentée comment le festival se faisait en 1990. Je crois que dans le futur cela peut être aussi utile, par rapport au moment présent. C'est pourquoi, en ce moment, notre engagement se penche sur la documentation du présent, soit-il dans le sens de l'archive, soit-il dans la production des films documentaires qui permettent de connaître la réalité portugaise de création et de recherche.

Marionetas e ficção científica no Teatro de Ferro

O Teatro de Ferro surgiu em 1999 com as criações de Igor Gandra e Carla Veloso, desenvolvendo o seu trabalho nos campos do teatro de marioneta, movimento e multimédia. Os seus espetáculos inserem-se numa dinâmica de investigação, em linhas de reflexão transversais, explorando as possibilidades de hibridação da marioneta. Dentro das suas produções com vias de experimentação distintas estreadam igualmente espetáculos destinados ao público infantil, projetos de reinserção social e espetáculos de pesquisa. Os seus trabalhos artísticos com comunidades, enquadrados no projeto *Lúcida Lúdica*, têm sido uma constante no percurso da companhia. Desde 2009, Igor Gandra dirige o FIMP - Festival Internacional de Marionetas do Porto, onde os espetáculos programados convivem com espaços de permeabilidade entre diferentes públicos, em workshops e formações especializadas, residências artísticas WIP (Work in Progress) e mais recentemente com a inauguração do Centro de Documentação CDoc Fimp.

Catarina Firmo – Vamos começar com o início do percurso do Teatro de Ferro que também foi um momento de transição do Teatro de Marionetas do Porto, no caso do Igor.

Igor Gandra – Ainda no Teatro de Marionetas do Porto eu já tinha encenado o espetáculo *O Soldadinho*. A Carla faz parte dessa criação que pusemos em cena no Teatro de

Marionetas do Porto, produzida pelo Mário Moutinho e feita com a ajuda do João Paulo [Seara Cardoso]. Antes do Teatro de Ferro, ainda enquanto membro do Teatro de Marionetas do Porto, participei na criação de uma peça chamada *Viagem a Konostrov*. Partiu de um convite que me foi feito para dirigir uma prova de aptidão profissional de um aluno de cenografia da Academia Contemporânea de Espetáculo do Porto. Era o Sérgio Rolo que se tornou marionetista depois no Teatro de Marionetas do Porto. Na altura, nós éramos muito novos. Foi em 1996, portanto eu tinha vinte e poucos anos e pus em prática nessa peça uma série de coisas que eram apesar de tudo diferentes daquilo que eu fazia nas Marionetas do Porto. Usámos um comboio que passava entre a estação da Trindade e a Senhora da Hora. O público saía na Senhora da Hora e era encaminhado por uma manga que nós construímos para dentro de um armazém da CP e lá dentro acontecia uma série de cenas, muitas delas com marionetas num ambiente industrial que a linha suburbana muito bem sublinhava. Depois o público era devolvido na estação da Trindade num outro comboio. Essa peça abriu realmente horizontes novos. Entretanto, eu tinha estado a fazer uma formação com o Philippe Genty em Charleville Mézières, uns meses antes, onde aprendi muito e onde se transformou a minha maneira de ver as coisas. De alguma maneira, nos anos seguintes transporte para o meu trabalho com o João Paulo uma parte dessas experiências que tiveram alguns reflexos nos espetáculos da companhia EXIT, *A Máquina-Homem na Peregrinação* (Expo 98) e num grau menor *Paisagem Azul com Automóveis* são alguns exemplos. Ainda encenei mais um espetáculo no Teatro de Marionetas do Porto, *O Aprendiz de feiticeiro* em 1999 que tinha a particularidade de ser falado em esperanto. A partir daí, comecei o meu processo de progressivo desligamento da atividade nuclear da companhia e fui criando com a Carla, que na altura trabalhava no Balletteatro, um espaço que nos permitisse pôr em prática as

coisas que queríamos fazer. Em 1999, tomamos a decisão de criar o Teatro de Ferro. O nome Teatro de Ferro tem um bocado a ver com a *Viagem a Konostrov* justamente por causa dos caminhos de ferro. Esse espetáculo depois ganhou o prémio O Teatro na Década pelo Clube Português de Artes e Ideias, em 1997. E fizemo-lo também em Lisboa, na estação Braço de Prata.

Carla Veloso – Esse espetáculo ficou como referência de uma certa geração no Porto. Foi uma experiência que marcou os espectadores e também os intérpretes que participaram. Depois, o primeiro espetáculo criado já no Teatro de Ferro foi o *Belamáquina*.

I.G. – O *Belamáquina* era um solo meu com uma máquina, uma estrutura que fizemos na altura. No início, nós não tínhamos grandes apoios, por isso a estrutura começou por ser feita aos poucos, até que tivemos um apoio da Gulbenkian que ajudou na reta final. O nome Teatro de Ferro, além de ter uma relação inicial com os caminhos de ferro, tem também uma ressonância industrial relacionada com as nossas propensões estéticas e musicais da altura e claro com a ferrugem enquanto processo de transformação.

C.V. – E o *Belamáquina* foi criado no Museu da Indústria, um edifício industrial do século dezanove que era o nosso espaço de ensaios na altura.

I.G. – Foi uma feliz coincidência! Depois disso, em mais ou menos três anos, nós começámos a definir um modelo e um ritmo que modelou um pouco o nosso trabalho nos primeiros anos do Teatro de Ferro, com criações com um teor marcadamente experimental e com espetáculos para um público mais novo. Na esteira da Porto 2001, fizemos um projeto, a convite da Isabel Alves Costa, com uns miúdos do Bairro do Viso e do Ramal. Mais tarde, no âmbito da associação «Qualificar para Incluir» fizemos um conjunto de projetos com a comunidade, sobretudo com miúdos

institucionalizados ou oriundos dos chamados “bairros complicados” no Porto.

C.V. – Começou em 2002 com o projeto *Urbânia*.

I.G. – Exatamente. E depois fizemos o projeto *Desmontagem* em diferentes versões, durante vários anos. Esta relação com os projetos continuada estruturou um pouco a forma de ser e de fazer do Teatro de Ferro durante os primeiros dez anos. Na verdade, havia uma grande transversalidade entre esses espaços todos e penso que essa é uma das razões da nossa força enquanto trabalho artístico. Tentámos nunca embarcar em nenhuma forma de paternalismo ou de condescendência com os jovens e com os não profissionais; sempre encarámos estes projectos como projetos de experimentação pura e dura. Às vezes, as coisas geravam alguma incompreensão entre o público, mas para quem participava havia uma forma de apropriação e envolvimento naquilo que estavam a fazer.

C.V. – A prova é que houve várias edições. Portanto, apesar da estranheza que podia causar, para os jovens que participavam eram processos muito marcantes.

I.G. – Logo na primeira edição do *Desmontagem* houve um equívoco engraçado. Nós enviámos o plano de trabalho para o teatro onde íamos apresentar e aquilo causou momentaneamente uma grande confusão nos gabinetes de produção e nas pessoas que trabalhavam com a parte técnica. Estavam perplexos e não compreendiam como é que o espetáculo tinha tantos dias de desmontagem. Rapidamente perceberam que *Desmontagem* era o nome do projeto. Nesse projeto, começámos a trabalhar sobre a própria desmontagem do edifício e da maquinaria teatral. Os projetos do *Desmontagem* que foram feitos nas grandes casas de teatro tinham sempre uma implicação em todas as áreas técnicas, nomeadamente na maquinaria de cena. Essa implicação dos mecanismos teve um efeito muito grande no nosso trabalho. Começámos com uma coisa que se chamava *Belamáquina* e depois quando passámos para o universo do *Desmontagem* começámos a

levar o público e os participantes para zonas do teatro a que normalmente não acediam e passaram a habitar. Naquela altura, foi uma grande aprendizagem. Nós já tínhamos experiência de habitar palcos, mas não tão intimamente ligados à própria à ideia de teatro enquanto corpo, máquina e casa. Foi nesses projetos que desenvolvemos essa dimensão e isso acabou por ter reflexos na maneira como nós passamos a fazer teatro com marionetas e com objetos, partindo do próprio espaço e começando também nesse processo de desmontagem para utilizar aquilo que normalmente está em segundo e terceiro plano. Esta relação de intimidade com o teatro enquanto matéria é uma coisa que a partir de certa altura caracteriza o nosso trabalho.

C.F. – Porque põem o foco nas zonas mais invisíveis.

I.G. – Sim, exatamente. É mesmo muitas vezes um jogo entre o que é visível e o invisível e sobre as convenções.

C.F. – Nos vossos espetáculos, a dimensão visual está muitas vezes ancorada a uma espécie de manta de retalhos de narrativas. Há uma série de referências que são trabalhadas e depois há uma dimensão visual que conta a essa narrativa.

I.G. – Em vinte e tal anos de trabalho, são muitos espetáculos e muitas experiências diferentes. Portanto, nós temos várias fases em relação a essa questão. E abordagens mesmo muito diferentes umas das outras. Houve um momento em que eu trabalhei sobre o processo de dissociação completa. Criando imagens que coexistem num contexto mais de ambiguidade do que de composição. Trabalhei durante algum tempo sobre um tipo de imagens muito escorregadias; que tu não consegues apreender imediatamente o sentido e que te colocam como espectador num lugar que me parece também interessante, no qual eu gosto de estar também. Trabalhar uma certa vertigem em relação ao objeto com o qual te relacionas.

C.V. – Nesse aspeto, eu acho que tu colocaste o desafio de pegar em textos bastante conhecidos para procurar

olhar para eles de outra forma, criando espaço para outros significados. Volta e meia, havia um ciclo onde entrava uma Branca de Neve, uma Bela Adormecida, um Sexta-feira ou um Prometeu.

I.G. – Perante essas referências há sempre um desafio interessante. Parece que já não há nada mais a dizer. Que já está tudo feito. E afinal, não. Porque se trata também de trabalhar sobre o que conhecemos e do que achamos que conhecemos. Por exemplo, com o espetáculo *Maiakonski*, nós concentramo-nos num aspeto muito preciso da obra dele que é a ideia da viagem no tempo. Há um processo que nós vamos desenvolvendo ao nível de criação que é o resultado também da nossa aprendizagem com as marionetas e com a manipulação. A aprendizagem da marioneta enquanto instrumento. E que se liga com um outro aspeto importante no nosso trabalho que é o trabalho da oficina, o trabalho do atelier e da construção. Tem a ver com a nossa relação com a matéria e com as circunstâncias que propiciam essa forma de sensibilidade em relação ao que está a acontecer. Seja a manipulação, seja receberes e compreenderes a informação daquele objeto manipulado. A informação que o objeto manipulado vai fornecendo a par e passo, ou do objeto que está a ser construído e com o qual vais convivendo como criador. No fundo, com os textos não é tão diferente assim. Quando abordamos um texto ele também não se revela imediatamente. Portanto, há um processo de descoberta e essa descoberta passa pela tradução e pela manipulação de uma matéria. O texto é mesmo matéria, seja quando nos aparece escrito, na forma de luz, num monitor ou impresso. Não são só conceitos; há uma expressão material, quando é dito ou quando é gravado. A partir do momento em que ele ecoa e faz vibrar o ar é um processo e um fenómeno da matéria. Num certo sentido, não é tão diferente de esculpir uma coisa qualquer. Tem os seus caminhos diferentes, mas também tem coisas que são partilhadas. No fundo, durante algum

tempo, nós procurámos uma espécie de transversalidade que se manifestou mais nitidamente na forma de fazer do que propriamente no resultado. É por isso também que as marionetas nos nossos espetáculos têm muitas vezes uma dimensão de algo inacabado. Plasticamente não surgem com um aspeto finalizado. É essa a natureza delas porque há sempre um lado processual muito presente na nossa maneira de fazer as coisas. Os espetáculos acabam sempre por informar um pouco sobre o próprio processo de fazer.

C.V. – Inclusivamente, os finais dos nossos espetáculos são sempre um pouco problemáticos.

I.G. – Pois, isso é um aspeto interessante. Há vários espetáculos, em que a ideia de início e o fim aparecem como problemáticas. Houve um espetáculo, o *Pandora*, em que começávamos com os agradecimentos. Em *Daydream* projectávamos uma grande contagem decrescente no fundo cena. E quando chegámos ao fim, aquilo não acabava realmente. O teatro também oferece essa essa coisa maravilhosa que é acabar. Sabemos que acaba. É uma certeza. Corra bem ou corra mal. Vai terminar – há uma finitude e com sorte algo para lá. O nosso trabalho incide muito sobre essa percepção. No espetáculo *Bela Adormecida* temos uma série de palcos dentro do palco. Um dos palcos é o palco dos sonhos dela. A uma dada altura, ela diz assim: «Às vezes sonho que estou num espetáculo e as pessoas estão mesmo ali, a olhar para mim, mas eu não sei o que fazer. Então tenho de improvisar.» Este é um sonho que eu tenho recorrentemente. Deve ser um efeito colateral de ter tantos espetáculos dentro de mim. Eu sonho várias vezes que estou em cena e não sei qual é o espetáculo que estou a fazer. Procuo referências no escuro, na plateia, no próprio teatro. Mas depois há sempre qualquer coisa que me conforta por saber que vai acabar. Digo a mim próprio, daqui a bocado isto termina. O nosso processo de criação também é formado por esta dimensão vertiginosa do

não saber e ao mesmo tempo pela certeza de saber que as coisas terminam.

C.V. – Há mesmo processos de criação que tu conduzes, onde o resultado do que construímos e das experiências se mantém em território desconhecido durante muito tempo.

I.G. – Às vezes quando trabalhamos com pessoas pela primeira vez, elas ficam muito angustiadas porque acham que está a correr muito mal. Ficam angustiadas porque já estamos a trabalhar há algum tempo e acham que ainda não temos nada. No entanto, nessas alturas já temos muito. Já temos imensa coisa. Mas há essa indeterminação e que tem a ver com a procura das relações entre aquilo que é mais claro à partida e o que ainda não existe. O que ainda está por inventar e aquilo que a matéria nos poderá vir a informar ao longo do processo. Da convivência com objetos, do processo de descoberta e de invenção. Isso leva o seu tempo e tem os seus riscos. Tem de se andar por ali algum tempo.

C.V. – Depois há aquela fase em que tens de decidir entre aquilo que experimentaste e aquilo que vais mostrar.

I.G. – Sim. E descobrir também onde parar. Muitas vezes o que nós mostramos é uma espécie de montagem, uma cristalização de vários momentos do processo de criação. Nós também resistimos muito a isso. Por um lado, somos rigorosos com o que tem a ver com a qualidade da manipulação. Isso precisa de um trabalho maturado, como num instrumento em que tens de repetir várias vezes. Mas ao mesmo tempo, há um aspeto fragmentado nos nossos processos de criação. Os objetos têm regras próprias e decidem ligar-se uns aos outros por razões que são suas. Que não são bem as nossas. Cada vez mais procuro esse lado de autonomia dos próprios objetos e dou espaço para a forma como eles se decidem relacionar.

C.F. – O universo da ficção científica é muitas vezes escolhido nas vossas criações, não só como temática, mas também de um ponto de vista filosófico e sociopolítico.

I.G. – A ficção científica é uma das matérias e referências mais transversais ao nosso trabalho. É um mecanismo que nós encontramos para falar do mundo, porque pega num aspeto daquilo que se conhece e do que existe para levá-lo mais longe. Criar o mundo a partir desse ponto fulcral é um processo muito interessante porque no fundo é também observar o mundo a partir de um objeto. Ao mesmo tempo, uma das coisas que mais me agrada na ficção científica é ser um género onde se discute mais radicalmente o que é ser humano. Dois exemplos bem claros: o que é ser humano em relação a espécies de outros planetas ou o que é ser humano em relação às máquinas. As máquinas são uma espécie de descendência nossa, com a qual nos teremos de relacionar. Na verdade, com a qual já nos relacionamos. Passamos a vida com os smartphones e os computadores – eles já estão superespertos. Eles já nos conhecem muito bem. A marioneta contém problemáticas algo próximas. Sobretudo nesta última questão de nos definir enquanto humanos. Ao criarmos figuras nossas miniaturizadas, também estamos obrigatoriamente a pensar sobre o que é que somos. E o sobre o que faz de nós aquilo que somos, não só no plano da metafísica, mas também enquanto corpos, enquanto objetos no mundo dos objetos que se relacionam uns com os outros. Também me pareceu interessante esta dimensão que, numa certa medida, é um bocado religiosa. O que a ficção científica oferece não é necessariamente uma dimensão religiosa, mas também tem um pouco a ver com isso, por nos fazer questionar o nosso lugar, a razão de ser da nossa espécie e a nossa consciência no universo.

C.V. – Começou com o *Planeta Boogie* em 2002.

I.G. – Sim, começou com esse projeto, com um grupo de miúdos de bairros do Porto, em que inventamos uma civilização, com um conjunto de marionetas que eles manipulavam. Depois fizemos o *Belamáquina* que também era um espetáculo de ficção científica e que por acaso, foi

criado pouco antes de ter saído o *The Matrix*. No nosso espetáculo, havia um homem, filho de uma máquina que aparecia com um grande cordão umbilical ligado a ela. Essa criação já continha a ideia de nós termos um parentesco cada vez mais ambíguo com as máquinas. Somos os criadores, mas também somos criados por elas. O que tem ainda uma ligação muito evidente com a relação entre o manipulador e o objeto manipulado. Depois fizemos o *Blurp*, um espetáculo de ficção científica para miúdos, onde aparecia um menino de cabelo verde, como o do filme do Losey. E o melhor amigo do *Blurp* era um robô chamado Blip. Uma vez, fizemos o espetáculo em Gaia e havia uma cena em que eu e a Carla robotizávamos os nossos gestos (tínhamos mesmo uma aparafusadora escondida cujo som sincronizávamos com os nossos movimentos). No final, veio um miúdo a chorar e a perguntar-nos: «Mas afinal vocês não são mesmo robôs de verdade?». Ele tinha passado os últimos cinquenta minutos a acreditar que estava a ver um espetáculo desempenhado por robôs. E eu fiquei com pena de não ser um robô de verdade nesse momento – e também tive vontade de chorar. Depois trabalhamos o universo do Stanislaw Lem, com o espetáculo *À procura de Lem* que estreou no CCB. É um autor que coloca estas questões como poucos o fazem. Numa das suas obras, ele fala de uma civilização que não acredita na nossa existência, como se os humanos fossem apenas projeções mentais deles. É uma condição existencial muito interessante. O teatro de formas animadas é um campo muito rico para pensar sobre estas possibilidades, porque podemos manipular, objetos, imagens, projeções, etc.

C.F. – Em alguns dos vossos espetáculos parece haver um diálogo entre aquilo que é uma possibilidade de utopia e um cenário distópico e nem sempre sabemos exatamente onde é que começa a fronteira entre um e outro. Além do espetáculo *À procura de Lem*, lembrei-me de *Uma coisa longínqua* e do *Maiakovski*.

I.G. – Sim, nós trabalhamos muito nessa linha fina entre uma coisa e outra. No entanto, acho que o nosso discurso não é distópico, ou pelo menos não é derrotista. Frequentemente traz uma mensagem esperançosa, em muitos sentidos. Tem ainda a ver com a dimensão processual de construção dos espetáculos. Essa dimensão utópica também reside aí. Nós insistimos muito no processo, enquanto caminho que se constrói. Essa complexidade tem os seus aspetos belos e os seus lados mais sombrios. Também tem a ver com um jogo que nós vamos procurando fazer com quem vê os nossos espetáculos que é irmos entrando e saindo da fábula. A fábula é necessária; é ela própria um veículo, uma máquina. É como um excipiente, uma coisa dentro da qual cabem outras coisas que têm os seus princípios ativos. A nossa insistência em utilizar os mecanismos expostos da própria construção da fábula, do teatro enquanto corpo e enquanto casa leva-nos a propor para quem observa que vá entrando e saindo.

C.F. – O trabalho que têm feito com as comunidades e que intitulam *Lúcida Lúdica* tem sido muito importante no vosso percurso.

I.G. – Sim, tem sido um lugar constante. Nós sentimos desde muito cedo que era importante não nos afastarmos de tudo o que não é o mundo da criação artística e do teatro. Porque o mundo é muito mais do que isso. Esses projetos também nos ligam à terra, são uma espécie de para-raios para perceber em que mundo é que estamos. Aprende-se muito fechado numa caixa preta, mas há muito mais para conhecer. Nós não podemos ter um discurso sobre o mundo, sobre a sociedade se não conhecermos as coisas. E as coisas conhecem-se, conhecendo as pessoas, convivendo com elas, estando com elas. Nunca quisemos estar em nenhuma torre de marfim. É por isso que apesar de gostarmos de trabalhar com instituições grandes, também queremos fazer a nossa parte. Isso permite-nos trabalhar sem mediação, ou seja, os mediadores somos nós, ao nível da forma como o projeto

comunica e como se inscreve no espaço público. Temos muito mais controlo nesses projetos e para nós isso também é importante. Tem um pouco a ver com aquela máxima marxista de controlo sobre os meios de produção. Isso também importa.

C.V. – Nos projetos do *Desmontagem*, nós éramos muito novos, mas tu tinhas em ti o desejo de partilhares essa parte da descoberta, da experimentação com aqueles jovens. Quando comunicavas com eles, sentias que aquilo que estavas a pensar, eles também conseguiam entender. E era absolutamente extraordinário. Quando eles começavam a criar e a improvisar, não sabiam exatamente o que é que os movia, mas tu conseguias que eles explorassem contigo e até mostrassem e defendessem os seus trabalhos nos projetos finais. Eles empenhavam-se mesmo.

I.G. – A verdade é que de tanto te tentares fazer entender, acabas por perceber melhor o que andas a fazer. Têm sido grandes processos de aprendizagem. Quando tu tentas produzir um discurso adaptado a pessoas que não partilham os mesmos códigos, que não são profissionais, também comesças a pensar de uma maneira diferente. Isso também teve o seu valor como escola. São lugares que nos obrigaram a evoluir.

C.V. – Depois do *Desmontagem*, começamos a trabalhar com grupos mais heterogéneos e com a associação «Qualificar para Incluir». A própria instituição também se foi transformando, à medida que foram trabalhados estes contextos mais árduos da exclusão social. A seguir, tivemos um projeto que era o *Labor + oratório*, em que começamos a trabalhar a palavra e que continuamos com as duas versões do *Brecht para principiantes*.

I.G. – Era um projeto sem marionetas nenhuma. Fizemos uma peça com os poemas do Brecht e depois as peças didáticas.

C.V. – Não tinha marionetas, mas mantinha os princípios da desconstrução.

I.G. – As peças didáticas do Brecht são feitas para pôr a pensar quem vê e quem faz porque colocam uma série de questões éticas e morais que estão frequentemente a contrapelo com a moralidade dominante. O trabalho com os não-profissionais é uma maneira de conhecer melhor o mundo à nossa volta e também de nos pôr a pensar sobre o nosso trabalho, na medida em que temos de o partilhar de uma forma legível com outras pessoas. Por outro lado, temos permitido fazer coisas diferentes e isso é interessante porque como têm um formato diferente permitem outras experiências que não se inscrevem nos circuitos de difusão e de circulação dos espetáculos. Portanto, também aí temos um outro tipo de liberdade em muitos aspetos. Não estamos preocupados se aquilo vai circular muito ou pouco e isso tem muita influência nos formatos que podemos escolher. Há coisas que nós fizemos que foram muito apreciadas, mas que nunca circularam porque tinham formatos estranhísimos. Se nós só fizessemos coisas para as redes de teatro e para os festivais, haveria muitas coisas que não saberíamos fazer. O trabalho com as comunidades é também um espaço de liberdade para nós porque não há essa expectativa comercial.

C.F. – No FIMP há também a preocupação em criar espaços de liberdade, de aprendizagem e experimentação, como o WIP (Work in Progress), os workshops, as formações e mais recentemente com o Centro de documentação.

I.G. – Ter passado da condição de criador para uma outra condição que é de alguém que programa e que se relaciona com o público e com os artistas de uma outra maneira tem sido nestes anos de direção do festival uma enorme aprendizagem. Tem sido uma experiência mesmo transformadora. Aprecio cada vez mais a minha própria liberdade como criador. Defendo cada vez mais a necessidade de que os artistas tenham muita liberdade para criar. Ao mesmo tempo, como

artista tenho aprendido imenso com os outros artistas e descobri que há coisas que não eram importantes para mim e que são vitais no trabalho de outros. A partir do momento em que eu descubro a importância desses aspetos no trabalho dos outros, elas passam a ser também mais importantes para mim – o meu próprio mundo cresce. Programar também é tentar pensar e sentir pelos outros. E estes outros também são o público, evidentemente. Quando faço o festival, não programo só para mim nem só para o meu gosto. Programo a pensar nesse encontro e nessa ideia de liberdade. Os espaços que tu referiste são muito importantes porque têm uma função simbólica. São o sinal de que esta relação entre o trabalho que é feito e quem o constrói como espectador é um espaço de liberdade e não é feito só da receção dos espetáculos. Essas zonas de maior permeabilidade são muito importantes. Esse espaço em que tu que não estás em cima do palco também podes entrar, podes aproximar-te das coisas e vê-las de uma outra maneira e perceberes que podes tu próprio aprender. Tem a ver com a ideia de transmissão e de partilha. Para mim, os WIP são um espaço muito importante de erro, tentativa e partilha. Estarmos a experimentar, estarmos à procura, não sabermos, temos dúvidas e ainda assim termos a autoconfiança e a confiança nos outros para mostrarmos o que estamos a fazer.

C.V. – Isso é um estado que se mantém, por mais experiência que se tenha. Este ano, por exemplo tivemos um WIP com criadores muito experientes, chamado *Futuros Próximos* com a Isabel Barros, o Joclécio Azevedo e o Raúl Constante Pereira. E eles estavam ali, assumindo essa condição de não saberem ainda o que estavam a fazer, com questões sobre as quais tinham começado a pensar, apenas com um pequeno texto e deixando uma série de possibilidades em aberto que quiseram partilhar connosco.

I.G. – Sim, foi muito bonito. Acontece muitas vezes com os WIP, processos que são apresentados ali e que

regressam ao festival um ano ou dois mais tarde ou então com outras coisas que derivam daquelas experiências. Outras vezes não. São coisas que ficam pelo caminho ou que são integradas noutras criações. O espaço da formação também é muito importante porque nós não temos em Portugal uma formação nestas linguagens. Agora temos a Pós-graduação na ESELx-IPL em Marionetas e Formas Animadas, mas não temos regularmente espaços para uma formação específica. Quem a quer fazer, tem de a procurar muito atentamente no nosso país ou então ir lá para fora. E nós procuramos aproveitar a presença dos criadores no festival, em particular dos estrangeiros, para criar esses momentos em que há a transmissão de lógicas de trabalho, de saberes e até de aspetos mais técnicos. No fundo, procurando colmatar essa lacuna da formação específica nas marionetas e formas animadas. A formação no FIMP é ao nível da formação especializada, mas também propomos ofertas para um primeiro contacto, para quem tem um bocadinho de curiosidade e pode experimentar com uma formação de qualidade. Na verdade, essa história do elementar e do avançado tem muito que se lhe diga. Por exemplo, nós praticamos artes marciais e estamos sempre a voltar à base e àquilo que se faz em cinto branco. Essa possibilidade para os que têm experiência poderem voltar ao início também é um espaço de liberdade. Porque o mundo profissional não nos pede isso; pede precisamente o contrário. O Centro de Documentação do FIMP é um dos projetos que mais me entusiasma porque mais me desafia. Veio da consciência de o festival ter um acervo importante. Para o ano, fazemos 34 anos e temos um conjunto de objetos e documentos que são eles próprios o rasto desses inúmeros gestos. É importante esses materiais poderem ser consultados e serem usados em processos de criação e de investigação.

C.V. – E também criar um espaço para apoiar a produção de discurso nesta área.

I.G. – Exatamente. E esse discurso pode ser criado também com referência ao que já foi feito, nessa relação entre tempos, entre passado e futuro. É um desafio. Por hora, vamos avançando em passos pequenos. Não quer dizer que não possa crescer um dia, de uma forma explosiva. Mas aí não podemos ser só nós.

C.V. – Sim. É um espaço para ser ocupado e vivido por outras pessoas.

I.G. – Em todo o caso, fico contente por pensar que este é um legado da nossa passagem pelo FIMP e que é a continuidade do legado de quem fez o festival antes de nós chegarmos. É importante que as coisas deixem o seu rasto. Os que vierem depois, podem trabalhar, criar e inventar a partir dali. Tem a ver com a possibilidade de transmissão e de continuidade. É hoje muito interessante a possibilidade de saber de uma maneira documentada como é que o festival se fazia em 1990, acredito que no futuro isso possa ser também útil em relação a este tempo em que estamos. Também por isso, neste momento o nosso compromisso é com a documentação do presente, seja no sentido do arquivo, seja na produção de filmes documentários que permitem conhecer a realidade portuguesa da criação e da investigação.

Références bibliographiques

ASPELI, Yngvild. 2014. Dossier spectacle *Cendres*. Consultable sur : <https://www.plexuspolaire.com/ashes>

ASPELI, Yngvild. 2020. Dossier spectacle *Moby Dick*. Consultable sur : <https://www.plexuspolaire.com/moby-dick>.

ASPELI, Yngvild. 2019. Entretien avec Nicole Bloom in *Theatre Times*. Consultable sur : <https://thetheatretimes.com/interview-with-yngvild-aspeli/>

ASPELI, Yngvild. S.d. *Notes d'intention artistique*. Consultable sur : <https://www.plexuspolaire.com/note-dintention-artistique>

ASPELI, Yngvild. 2017. « Un langage de l'intime ». Entretien avec Anaïs Heluin in *La Terrasse* n° 257. Consultable sur : <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/un-langage-de-lintime/>

BARNIER, Anne. 2015. « Le rapport figure/fond dans la fabrique de COI » in *Revue Corps Objet Image*, Strasbourg : TJP, p.26-37.

BARROS, Isabel. S.d. *A intemporalidade das marionetas*. Consultable sur : <https://marionetasdoporto.pt/a-intemporalidade-das-marionetas/>

BARROS, Isabel. 2015. « Intérprete Espectador » *15 anos. 15 testemunhos Edição FIMEA Lx15*. Consultable sur : <http://fimfalx15.blogspot.com/2015/10/isabel-barros-interprete-espectador.html#more>

BENSKY, Roger Daniel. 1971. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Paris : Klincksieck.

BOBES, Xavier. 2011. Dossier du spectacle *Insomni*. Consultable sur : <https://www.xavierbobes.com/en/archive/playground/insomnia/>

CALDER, Alexander. 1967 *Autobiography*. Londres : The Penguin Press.

CHABAUD, Christian. 2008. « La marionnette, une écriture scénique contemporaine » in Callies, Grégoire, *[Pro]vocations marionnetiques 2*. Strasbourg : Théâtre Jeune Public. p.35-45.

DOGANIS, Basile. 2012. *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris : Les Belles Lettres.

FIRMO, Catarina. 2018. « Desafiar a gravidade, escutar as matérias: FIMFA e FIMP 2017 », in *Sinais de Cena*, Revista de Teatro e Artes Performativas Série II, volume n° 3, CET/FLUL, APCT, Orfeu Negro, p. 325-336. Consultable sur : <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17509>

FIRMO, Catarina. 2017. « Lisboa-Porto ida e volta. Diário de bordo sobre marionetas em dois festivais (FIMFA e FIMP 2016) » in *Sinais de Cena* Revista de Teatro e Artes Performativas Série II, n° 2, Orfeu Negro, p. 265-274. Consultable sur : <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17438>

FIRMO, Catarina. 2020. « Réinventer les paysages et dessiner les vols au Théâtre de Marionnettes de Porto » in Damian Martin, Diana, Pettersen, Anette Therese et Pina Coelho, Rui (org.) *Critical Stages/Scènes critiques. 22 Theatre Criticism for Young Audiences : New Directions*. The IATC journal/Revue de l'AICT. Consultable sur : <https://www.critical-stages.org/22/reinventer-les-paysages-et-dessiner-les-vols-au-theatre-de-marionnettes-de-porto/>

FIRMO, Catarina. 2021. « Tocar nas coisas e resgatar paraísos perdidos: voltar ao teatro com o Descon?FIMFA ». in *Sinais De Cena*, Revista de Teatro e Artes Performativas Série II, n°5, Orfeu Negro, p.316–325. Consultable sur : <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/24818>

GANDRA, Igor. 2017. « A escassos dias da partida... » in Programme de *Marionetas Tradicionais de um País que não Existe*.

GARRÉ-NICOARA, Marie. 2014. « La voix articulée au(x) corps marionnettique(s) » in Le Pors, Sandrine et Longuenesse, Pierre (org.) *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Artois Presses Universitaires.

GOUSSEF, Nicolas. 2018. « Apprendre a aprender ». *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 2, n. 14, p. 100-112.

HEGGEN, Claire. 1998. « À la croisée du corps et de l'objet » in Blum, Lambert. Cealis, Jean Paul et Heggen, Claire. *Théâtre d'objets*. Amsterdam : Theater Institut Nederland.

HERBIN, Renaud. 2016. Dossier du spectacle *Milieu*. Consultable sur : <http://www.renaudherbin.com/milieu>

HERBIN, Renaud. 2018. Dossier du spectacle. *At the still turning point of the turning world*. Consultable sur : <http://www.renaudherbin.com/at-the-still-point-of-the-turning-world-2018>

HIPÓLITO, Luís. 2018. « Um lugar com vistas a perder de vista » in VIEIRA, Luís e RIBEIRO, Rute. *A Tarumba – Marionetas e Formas Animadas: 25 anos*. Lisboa: A Tarumba, p.12-14.

KLEIST, Heinrich Von. 1993. *Sur le théâtre de marionnettes*. Paris : Editions Mille et une nuits.

LARIOS, Shaday. 2020. « Casa y Teatro de Objetos: Intimidación del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia », in *Títeteressante*. Consultable sur : <http://www.titeressante.es/2020/04/casa-y-teatro-de-objetos-intimidacion-del-espacio-domestico-en-tiempos-de-guardar-distancia-por-shaday-larios/>

LARIOS, Shaday, HERNÁNDEZ, Ángel. 2019. *La Melancolia del Turista*. Oligor y Microscopia. Segovia : La Uña Rota.

LAZARO, François. 2003. « L'art de faire parler les pierres » in Lecucq, Evelyne, (dir.), *Carnets de la marionnette n° 1, Les fondamentaux de la manipulation : Convergences*. Paris : THEMAA, p.31-39.

LAZARO, François. 2002. « Traducteur de langues étrangères » in *Alternatives théâtrales*. n° 72 *Voix d'auteurs et marionnettes*, Bruxelles, p. 30-33.

LECUCQ, Evelyne. 2004. *Carnets de la marionnette n° 2. Pédagogie et formation*. Paris : THEMAA.

NYKÄNEN, Marja. 2008 « Marionnette et traditions » in Callies, Grégoire, *[Pro]vocations marionnetiques 2*, Strasbourg : Théâtre Jeune Public, p.27-32.

PASKA, Roman. 2000. « Jouer sur la frontière entre l'animé et l'inanimé » in *Alternatives Théâtrales. Le théâtre dédoublé* 65-66.

PÉREC, Georges. 2000. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée.

PODEHL, Enno. 1996. « La perception spatiale du manipulateur » in Plassard, Didier, *Les mains de lumière*, Charleville-Mézières : Éditions de l'Institut International de la Marionnette, pp.339-344.

PRÉVERT, Jacques. 1992. *Œuvres Complètes I. La pluie et le beau temps*. Paris : Gallimard.

ROUSSEAU, Magali. 2015. Entretien avec Mathieu Dochtermann. « *Je Brasse de l'air : Mécaniques poétiques pour émerveillement déambulatoire* ». Consultable sur : <https://toutelaculture.com/spectacles/performance/je-brasse-de-lair-mecaniques-poetiques-pour-emerveillement-deambulatoire/>

ROUSSEAU, Magali. 2015a. Programme du spectacle *Je Brasse de l'air*. Consultable sur : <http://insolitemecanique.com/index.php/je-brasse-de-lair/le-spectacle/>

SILVA, Leandro Alves. 2018. « A Palavra que age. O teatro de animação como um território de escutas » in *Moin Moin. Revista de Estudos sobre Marionetas e Formas Animadas* n°19, Florianópolis: CEART/UEDESC, p. 133-146.

STRAUSS, Botho. 1995. *Fragments de l'indistinct*, trad. de l'allemand par Claude Porcell. Paris : Gallimard.

VIEIRA, Luís et RAPAZ, João. 2018. « Do projeto à ação: materiais e técnicas de construção » in Falcão, Miguel et Firmo, Catarina. *Marionetas e Formas Animadas. Teorias e Práticas*. Lajes do Pico : Companhia das Ilhas, p.59-76.

VIEIRA, Luís, RIBEIRO, Rute. 2018. « Dar vida ao inanimado: manipulação de marionetas » in Falcão, Miguel et Firmo, Catarina. *Marionetas e Formas Animadas. Teorias e Práticas*. Lajes do Pico : Companhia das Ilhas, p.121-146.



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Dépôt légal : décembre 2022

