

THE EXPERIENCE OF EXPERIMENTATION

“The best way to predict the future is to create”

Peter DRUCKER.

In the 1950s, I was at that age when your ideas about what you will do in life are hazy at best. You are still looking. Before the war, I used to play the violin and went regularly to performances at the national theatre in Iasi, my hometown. Later, I was tempted by journalism, and then by cultural activism.

I never really planned or chose anything. It was chance that helped me find my direction.

It was when I was working as a freelance in charge of the cultural listings at the weekly publication Rampa that I discovered puppetry at the Tandarica Theatre in Bucharest, which was founded in 1945. At the time, it was in a real mess, because of political reasons, but in the course of my frequent visits (the freelancer's necessity) I grew attached to the place. I helped put it back on its feet and managed to get it recognised along with the other subsidised theatres, as artistic institutions all were in those days.

So, I was made director. At the age of 23! (Was this because of their low opinion of puppetry?).

The only thing I lacked was legitimacy! So I went to get it from the Institute of Film and Theatre Arts (IATC), where I spent four years studying drama and directing.

Director and student : that's quite an unusual combination.

I stuck with my theatre, directing both it and the productions there.

I brought in directors, set designers, stage technicians and all kinds of other specialists. Production followed production, and gradually the repertoire of this theatre originally meant exclusively for children was enriched by dramatic works for adults. We tried things out, experimented, hesitated, and came to realise that our art needed to invent its own language, moving away from the theatre of illusion and magic, but also from mimesis. Our experiments and our experiences were part of the heady dynamism of a field in which puppeteers were striving for formal renewal, modernising the expressive languages and concepts of puppetry.

SOUS LE SIGNE DE L'EXPÉRIMENTATION

« La meilleure façon de prédire l'avenir, c'est de le créer. »

Peter DRUCKER.

Dans les années cinquante, j'avais l'âge où l'on cherche le chemin des vocations définitives, non découvertes ni clairement dessinées. Avant la guerre, je m'exerçais au violon et fréquentais avec fidélité les spectacles du Théâtre national de Iasi, ma ville. Plus tard, j'ai été tentée par le journalisme, et encore par le militantisme culturel.

Je n'ai rien prémédité, ni même vraiment choisi. Je dois au hasard d'avoir tracé ma voie.

Pigiste à l'hebdomadaire *Rampa* (La Rampe), chargée de rédiger l'agenda des spectacles, j'ai rencontré la marionnette au théâtre Tandarica de Bucarest, fondé en 1945. Celui-ci était en pleine déroute pour des raisons politiques. En y renouvelant mes visites, pige oblige, je m'y suis attachée. Je l'ai recréé et j'ai conduit des démarches jusqu'à l'obtention de sa reconnaissance et son inscription dans le réseau des théâtres subventionnés, comme toutes les institutions d'art à l'époque.

J'ai été nommée directrice et j'avais 23 ans!!! (Était-ce la conséquence du peu qu'on pensait de la marionnette?)

Il ne me manquait que la légitimité! Je suis allée la chercher à l'Institut des arts du théâtre et du cinéma (IATC), où j'ai intégré, pour quatre années d'études, la section de mise en scène du théâtre dramatique.

Directrice et étudiante à la fois, c'était assez singulier.

Je suis restée fidèle à mon théâtre, exerçant la double fonction de metteur en scène et de directrice.

J'y ai convié un corps de métier : metteurs en scène, scénographes, artisans de plateau et d'ateliers de production étaient à l'œuvre. De nombreuses créations se succédèrent et le répertoire, destiné à l'époque exclusivement aux enfants,

↓ « La Belle née d'une larme », atelier-spectacle dirigé par Margareta Niculescu et Osvaldo Gabrieli, ESNAM (4^e promotion), 1998. [“La Belle née d'une larme”, workshop/show directed by Margareta Niculescu and Osvaldo Gabrieli, ESNAM (4th class), 1998.]





↑ « Out of joint », projet de diplôme de Nicolas Gousseff, ESNAM (1^e promotion), 1991.

[“Out of joint”, diploma project of Nicolas Gousseff, ESNAM (1st class), 1991.]

The Puppeteer's Studio

It is said that necessity is the mother of invention. Given the need to train a new generation of puppeteers in order to enrich the aesthetic vocabulary of their art, I created a training structure as an annexe of my theatre : the “Puppeteer’s Studio.” I thus found myself having to think about the puppeteer’s identity. Was he an actor, or were the qualities required essentially those of a visual artist, a sculptor and builder who was more a craftsman than an artist? This was my first training project. My experience as a director, combined with the knowledge acquired at the IATC, helped me steer clear of empiricism. The training programme was a synthesis of the art of acting, which was taught by visiting staff from IATC, and the art of puppetry, embracing all the different expressive languages and techniques, and passed on by the “virtuosos” of the troupe, who had the skill and the rigour needed for teaching. The programme was rounded out by the study of articulation and its technologies, which are essential to the mastery of handling and movement, and are constantly inspiring new inventions.

This experience lasted four years, from 1972 to 1975. It allowed me to discover and analyse both the advantages and the limits of in-company training. I knew somehow that we were edging towards multidisciplinary, since theatre itself is multidisciplinary.

s'est enrichi d'une littérature dramatique pour adultes. Nous avons cherché, tâtonné, hésité, pour comprendre que notre art devait inventer sa propre langue métaphorique en s'éloignant de ce théâtre d'illusion ou de magie, et de la *mimesis*. Nous étions ouverts aux propositions des avant-gardes. Nos recherches et nos expériences participaient à cet enivrant mouvement mis en marche par les marionnettistes qui ambitionnaient le renouveau des formes, des langages expressifs et des points de vue sur la marionnette.

Le Studio du marionnettiste

On dit que « le besoin est le meilleur conseiller » : confrontée à la nécessité de former une nouvelle génération de marionnettistes dans le but d'enrichir le vocabulaire esthétique, j'ai créé auprès de mon théâtre une structure de formation : le **Studio du marionnettiste**. D'emblée il a fallu que je m'interroge sur l'identité du marionnettiste : était-ce un acteur ? Les particularités de la marionnette lui demandaient-elles avant tout des qualités de plasticien, sculpteur-constructeur, plus proches de l'habileté artisanale que de l'art ? C'était mon premier projet de formation. Mon expérience de metteur en scène, greffée sur les connaissances acquises à l'IATC, m'aidèrent à éviter l'empirisme. Le programme de formation était une synthèse entre l'art de l'acteur, enseignement dispensé par les professeurs invités venant de l'IATC, et l'art du marionnettiste, tous langages expressifs et toutes techniques confondus, transmis par les « virtuoses » de la troupe qui possédaient le don et la rigueur nécessaires à la transmission. L'étude des techniques d'articulation, facteur essentiel dans la maîtrise du geste et du mouvement et inépuisable sujet d'invention, complétait ce programme.

Cette expérience a duré quatre ans, de 1972 à 1975. Elle m'a permis de découvrir et d'analyser les avantages et les limites de la formation en compagnie. Quelque part, la pluridisciplinarité guettait ; c'était une intuition, inspirée du fait que le théâtre lui-même est pluridisciplinaire.

Sollicité par de nombreuses demandes venues du monde entier, le Tandarica a ouvert grand les portes de son théâtre pour accueillir en formation

↓ « Ulica Krokodyli »,
spectacle de fin
d'année dirigé par
Frank Soehnle,
juin 2007.
[“Ulica Krokodyli”,
school year final show
directed by Frank
Soehnle, June 2007.]





↑ « La poétique de l'espace » stage dirigé par Leszek Madzik à l'Institut international de la marionnette, juillet 1997.

[“The poetics of space” workshop directed by Leszek Madzik at the at the International Puppetry Institut, July 1997.]

The Tandarica was beginning to receive requests from all over the world, and so it opened its doors to offer personalised training for young puppeteers. The rule was that the programmes were established with the students, in accordance with their wishes. These opened onto every kind of artistic activity – assisting directors on new productions, methodically learning manipulation (there, I said it! A word that I really don't think is adequate).

I also acquired a real appetite for that other creative activity known as teaching.

The 50s-70s generation

I belong to the 1950s-70s generation (you could, at a stretch, include the 1980s), which, quite without really thinking about it, began to take up the responsibility of renewing “the oldest theatre in the world” : puppet theatre. We knew that the answers would be incomplete, that they could never fully cover the vast territory occupied by puppets, where cultural and theatrical practices are both highly diverse and rooted in ancient traditions.

We pointed puppet theatre in the direction of theatricality and recognised its metaphorical and symbolic dimensions.

We moved gradually towards radical change, making some decisive breaks in order to allow for the emergence of another artistic world. New changes were taking place and here I shall mention only the ones that, in my eyes, played in a key role in the transgression of aesthetic frontiers and the abolition of codes, defying definitions based on genres and categories.

- Emancipation from the castelet freed puppets and changed the parameters of performance. No longer hemmed in by the small space of traditional theatre or, by the

personnalisée de jeunes marionnettistes. La règle était de composer ensemble le programme répondant à leurs vœux : accéder à toutes les activités artistiques, assister un metteur en scène en création, suivre un apprentissage dans les ateliers de construction, et des cours systématiques de manipulation (ah ! il m'a échappé ce mot que je trouve inadéquat).

J'ai ainsi développé une véritable envie pour cette autre activité créative qu'est la formation.

La génération cinquante-soixante-dix

Je fais partie de la génération des années cinquante-soixante-dix (si on pousse un peu, de celle des années quatre-vingt), qui prend en charge, sans préméditation aucune, la responsabilité de formuler les interrogations posées par la volonté de renouveler « le plus vieux théâtre du monde » : la marionnette. Nous savions que les réponses ne pouvaient être que partielles. Qu'elles ne peuvent couvrir ces vastes territoires où habitent les marionnettes et où les pratiques culturelles et théâtrales sont différentes et issues de traditions ancestrales.

Nous avons engagé le théâtre de marionnettes sur le chemin de la théâtralité et reconnu son identité de métaphore et de symbole.

À petits pas, nous avançons vers des changements radicaux, provoquant des ruptures déterminantes, afin de rendre possible l'émergence d'un autre monde artistique. De nouvelles mutations avaient lieu et je me contenterai d'évoquer celles qui à mes yeux ont joué un rôle fondamental dans la transgression des frontières esthétiques et l'abolition des codes, défiant les définitions par genre et par catégorie.

- L'évasion hors du castelet libère la marionnette et modifie les paramètres du jeu. Affranchie des contraintes de l'espace exigü du théâtre traditionnel, et par extension du respect dû à tous les archétypes, l'imagination choisit et compose l'espace. L'aire de jeu s'approprie aussi bien le grand plateau que la surface limitée d'une simple table, évolue sur le corps-scène du marionnettiste, ou se contente d'un espace vide, délimité par l'éclairage. Cette liberté aura une forte influence sur le jeu, la mise en forme, la mise en scène et en images, puis l'évolution de l'écriture.

- La présence à découvert du corps du marionnettiste avec sa marionnette, ardemment désirée, pratiquée depuis des siècles par les solistes, auteurs de sketches poétiques – voire tragiques ou satiriques – dans un espace soumis au regard du spectateur, représente un changement radical des rapports entre le marionnettiste et la marionnette : il doit faire preuve de son potentiel d'acteur, sans jamais relâcher sa vigilance d'animateur d'un autre corps, la marionnette. C'est là son double rôle et les rapports qui les lient, neutres ou en retrait, complices ou antagoniques, exigent une motivation claire, d'une conduite théâtrale irréprochable. Les écrivains retiendront aussi cette nouvelle donne, source d'inspiration.

- Un moment crucial sera provoqué par l'éloignement du caractère figuratif du personnage, suivi de l'invasion d'une multitude de matériaux : tissus, objets dégradés ou en bon état, bois, papier, accessoires, légumes, fil de fer, etc. Ces nouveaux partenaires demandent de nombreuses astuces pour leur mise en forme, plutôt

The experience of experimentation

same token, the need to respect its archetypes, the imagination was free to choose and compose its own space. The performance could appropriate both the whole stage or the limited space of a simple table, might involve the body/stage of the puppeteer, or simply make do with an empty space delimited by the lighting. This freedom powerfully influenced performance, form and staging, and also stagecraft and dramaturgy.

- The visible presence of the puppeteer's body alongside that of the puppet, which for centuries had been intensely desired and practised by soloists and creators of poetic (or even tragic or satirical) sketches, in a space that could be seen by the spectator, represents a radical change in the relations between the puppeteer and the puppet. Here, the former must show his skill as an actor while remaining constantly attentive to his handling of another body – the puppet. This is a twofold role, and the relations between the two, whether neutral or subdued, sympathetic or antagonistic, require clear justification and a faultless theatrical approach. This new situation was also a source of inspiration for writers.

- Another crucial moment crucial was the distancing of the puppet's figurative aspect, followed by the invasion of all kinds of materials – fabric, damaged or impeccable objects, wood, paper, accessories, vegetables, wire, etc. All kinds of tricks and techniques were needed to put these elements on stage, and to instil a sense of humanity into their abstraction. This required a keen sense of composition and, above all, the invention of new animation techniques, in order to endow movements and actions with the full expressive range required by the drama.

These decades witnessed the birth of the theatre of objects.

All these successive rebellions brought about deep changes. Questions arose about the specificity and identity of puppets, whether figurative or abstract, or a mixture of various elements, and about the relation to the audience.

As a witness to all the pleasures and risks that accompanied these changes, which I have no wish to consign to historical codifications – indeed, I prefer to insist on the joys and creative freedoms of puppetry – what I would like to do now is catch hold of puppetry in its headlong dashes and digressions, and bring it round to a creative and emotionally and intellectually powerful approach that can express the deep meaning of a society that is itself constantly on the move, and of the human beings that constitute it.

We must not leave the spectator by the wayside.

The 1980s were a time of great effervescence for puppetry. Its “revolutions,” which spread over a period of some thirty years, involved a rejection of set ways of doing things, the invention of new theatrical forms, alliances with other arts in general and performing arts in particular, and a mixing of methods, techniques and languages.

Everything was leading towards the birth of a new poetic world.

The interest taken in this art was significant. Having served as a model in the experiments undertaken by the “founding fathers of the new theatre,” today puppetry occupies what is its rightful place in the world of the arts.

There is an example I would like to mention because it is particularly significant. In 1978, at the Erasmianum Foundation, which was created several



abstraite, avec clin d'œil à l'humain. Ils exigent un sens aigu de la composition, et d'abord et avant tout l'invention de nouvelles techniques d'animation, pour donner aux mouvements et aux gestes l'expressivité entière exigée par la dramaturgie.

Le théâtre d'objet est né au cours de ces décennies.

Toutes ces rébellions successives ont provoqué de profonds changements. La marionnette, objet réel, figuratif, ou forme abstraite sujette à de nombreuses alliances, reprend la voie des interrogations sur sa spécificité, son identité et sur ses publics.

Témoin des plaisirs et des risques pris à travers toutes ces mutations, sans volonté aucune de l'envoyer au sérail des codifications historiques, lui accordant la jubilation de sa liberté créative, je souhaiterais aujourd'hui rattraper la marionnette dans sa fuite en avant et ses égarements et la ramener vers une attitude créatrice, à fort impact émotionnel et intellectuel, exprimant le sens profond d'une société – elle-même en continuel mouvement – et des êtres qui la composent.

N'oublions pas le spectateur sur le bord de la route.

Les années quatre-vingt trouvent la marionnette en pleine effervescence. Ses « révolutions », qui s'étendent sur une trentaine d'années, se nomment refus de l'installé, invention de nouvelles formes théâtrales, alliance avec les arts en général et ceux de la scène en particulier, métissage des moyens, des techniques et des langages.

Tout concourt à la naissance d'un nouvel univers poétique.

L'intérêt qu'on lui porte est significatif. Après avoir servi de sujet de référence dans les recherches menées par les « pères fondateurs d'un nouveau théâtre », la marionnette occupe aujourd'hui la place qui lui revient de droit dans le monde des arts.

↑ Inauguration de l'Institut international de la marionnette, 1981. De gauche à droite : Jacques Félix, Roger Mas, Jacques Sourdille, Maurice Blin.

[Opening of the International Puppetry Institut, 1981. From the left to the right hand-side : Jacques Félix, Roger Mas, Jacques Sourdille, Maurice Blin.]

The experience of experimentation

decades ago by the Dutch Royal Family, distinguished four puppetry companies, thereby implicitly honouring their artistic languages : Fratelli di Napoli (traditional Italian theatre), Compagnie Yves Joly (France), the Tandarica Theatre (Romania) and Bread and Puppet (USA), a socially engaged troupe. Previous recipients of the award included Charlie Chaplin, Claude Levi-Strauss and Maurice Béjart.

The interest in puppetry won it various kinds of support, in the form of grants (creative, organisational) to events and festivals. Politicians and administrations began to take an interest.

A desire for collegiality became evident and gave rise to encounters, exchanges and debates. Projects were proposed and put in place by UNIMA, the Union Internationale de la Marionnette, which played its role to the full. Tours and festivals provided a platform for communication between artists and brought puppetry to a growing audience. One noteworthy new development was that adults started to become interested in puppetry.

A profession, and an art form, were becoming increasingly active.

Young directors, artists, set designers, actors and mimes were joining puppetry companies or creating their own, as a place to explore and express their own desires, while others undertook training and enrolled in schools.

This profuse activity generated a very productive movement as well as many new ideas and dreams.

THE SAGA OF THE INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE

“Keep your eye on the peak
but don't forget to see what is at your feet.
The latter does not depend on the former.
Don't think you have arrived because you can see the peak.
Keep an eye on your feet, be sure of your next step
but don't let it distract you from the higher goal.
The first step depends on the last.”

René Daumal (*Mount Analogue*).

Here I would like to quote Jacques Félix, the founder and president who had the idea, in an interview with Evelyne Lecucq, in which he evokes those testing but heady times :

It's simple. The birth of the Institut followed on naturally from the first international festival in Charleville, in 1972 ! [...] which coincided with the eleventh congress of the UNIMA : 800 congress-goers came from all around the world!! [...] They received a warm greeting from the people in the town, and the atmosphere was extraordinary! [...]

... after this great success we did it again in 1976. Lots of people wanted to take part. [...] The idea of a permanent venue was mooted. [...]

Il y a un exemple singulier que j'aimerais évoquer pour l'impact de sa signification : en 1978, la Fondation Praemium Erasmianum, créée plusieurs décennies auparavant par la maison royale des Pays-Bas, octroie le prix Erasmus à quatre compagnies de marionnettes et honore implicitement les langages artistiques qu'elles pratiquent : Fratelli di Napoli (théâtre traditionnel italien), la Compagnie Yves Joly (France), le Théâtre Tandarica (Roumanie) et le Bread and Puppet (USA), théâtre engagé. Parmi ceux qui nous ont précédés figurent Charlie Chaplin, Claude Levi-Strauss, Maurice Béjart...

L'intérêt pour la marionnette se traduit par différents soutiens : aides à la création, au fonctionnement, organisation de manifestations, de festivals, etc. Politiques et administrations se mettent à l'écoute.

Un désir de rassemblement se manifeste et donne lieu à des rencontres, échanges et débats. Des projets sont proposés et mis en place par l'Unima, Union Internationale de la Marionnette, qui joue pleinement son rôle. Les tournées et les festivals jettent les bases d'une communication interartistes et font connaître la marionnette à un public de plus en plus nombreux. Phénomène nouveau qui mérite d'être signalé, un public adulte se tourne vers la marionnette.

Une profession et un art se mettent en mouvement pour agir.

De jeunes metteurs en scène, plasticiens, scénographes, acteurs, mimes, intègrent les compagnies de marionnettes ou créent leur compagnie, lieu d'exploration et d'expression de leurs propres envies, trouvent le chemin de la formation et des écoles.

Tout ce foisonnement a généré un mouvement fertile, porteur d'idées et d'utopies.

LA SAGA DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE

« Tiens l'œil fixé sur la voie du sommet
mais n'oublie pas de regarder à tes pieds.
Le dernier pas dépend du premier.
Ne te crois pas arrivé parce que tu vois la cime.
Veille à tes pieds, assure ton pas prochain
mais que cela ne te distraie pas du but le plus haut.
Le premier pas dépend du dernier. »

René DAUMAL, *Le Mont Analogue*.

Je donne la parole à Jacques Félix, président-fondateur, auteur de l'idée, à travers les extraits d'un entretien avec Evelyne Lecucq, pour évoquer ces instants éprouvants et enivrants :

« C'est simple. La naissance de l'Institut est venue naturellement à la suite du premier festival de Charleville, d'envergure mondiale en 1972! [...] concomitant au XI^e congrès de l'Unima : 800 congressistes sont arrivés du monde entier!!! [...] Ils ont découvert l'accueil chaleureux réservé par les habitants de la ville. L'ambiance était extraordinaire! [...] »

The experience of experimentation

In 1979 there was another festival. It opened with Til Eulenspiegel, presented by the Tandarica Theatre from Bucharest. The mayor, the member of parliament and the senator were there in the theatre. They were convinced of the validity of an international project. A meeting was organised, where I was accompanied by representatives of UNIMA. And so it was that our initial project for a Maison de la Marionnette became the Institut International de la Marionnette. [...]

... I brought in André Lebon, the mayor of Charleville, Margareta Niculescu and Henryk Jurkowski, representing UNIMA as founder members. An outline agreement was signed, in which UNIMA undertook to support training. We were careful to gather round us the Centre National de la Marionnette, whose president was Christian Chabaud, Unima-France, Marionnette et Thérapie and Les Petits Comédiens de Chiffons. [...]

There was incomprehension and scepticism : wasn't there a risk of puppetry becoming hamstrung by the institution? Why Charleville? Who would bother to come? Some preferred the idea of a shelter...

For Jacques Félix it was a place where people from the world of puppetry could come together, a place of friendship that promoted the discipline, where "traditionalists" and "moderns" were all welcome.

Personally, I was dazzled by the Institut's potential and its prospects as a future "centre of energies" (to quote an expression by the Scottish poetry Kenneth White that I am fond of using), and saw it as an opportunity to explore the vast field of important questions.

→ « Terra prenyada »,
création Joan Baixas,
compagnie Joan Baixas,
Palautordera, Espagne,
1997.

["Terra prenyada",
produced by Joan
Baixas, Joan Baixas
company, Palautordera,
Spain, 1997.]



[...] après un tel succès nous avons récidivé en 1976. Les demandes de participation étaient aussi nombreuses! [...] L'idée d'un lieu permanent a germé. [...]

1979, autre festival. En ouverture Tyl Eulenspiegel, présenté par le Théâtre Tandarica de Bucarest. Le maire, le député, le sénateur, étaient dans la salle [...] ils ont été convaincus du bien-fondé d'un projet international. Une réunion, à laquelle j'étais accompagné par les représentants de l'Unima, a eu lieu. C'est ainsi que notre projet initial de Maison de la marionnette est devenu celui de l'Institut international de la marionnette » ! [...]

[...] j'ai associé André Lebon, maire de la ville, Margareta Niculescu et Henryk Jurkowski, représentants de l'Unima comme membres co-fondateurs. Un protocole d'accord a été signé, engageant l'Unima à apporter son soutien en matière de formation. Nous avons tenu à regrouper autour de nous le Centre national de la marionnette, dont le président était Christian Chabaud, Unima-France, Marionnette et Thérapie et les Petits Comédiens de chiffons. ! [...]

Des incompréhensions, du scepticisme, se sont manifestés : la marionnette ne risque-t-elle pas de s'enfermer dans une institution? Pourquoi Charleville? Qui va y venir? Certains pensaient plutôt à un abri...

Pour Jacques Félix, c'était un lieu de rassemblement du monde de la marionnette, un lieu de l'amitié, permettant l'épanouissement de celle-ci. Accueillir les « traditionnels » et les « modernes ».

Pour ma part, éblouie par le potentiel que représentait l'Institut et les perspectives qu'il ouvrait dans sa capacité de devenir un « foyer d'énergie » – expression que j'ai



← « Têtes Pansues »,
mise en scène
Christian Gangneron
(Compagnie Arcal),
programme de
création Recherche/
eXpérimentation,
2004.
[“Têtes Pansues”,
staged by Christian
Gangneron (Arcal
company), creative
programme Research/
eXperimentation,
2004.]

The experience of experimentation

There was an urgent need to do just that.

If there is an art form that has managed to avoid becoming sedentarised over the years, then it is surely puppetry. It has come down to us through the ages and across continents, mixing with the forms of other cultures and centuries, becoming a multifaceted art form with uncertain and shifting limits.

In 1981, in the best French tradition, with flags bedecking its facades and an audience of dignitaries, the Institut officially opened. Among its tutelary partners, who, as a result of our contagious enthusiasm, the innovative nature of the project and the life that it brought to the town, the department and the region, were soon to become friends, were Jacques Sourdille, president of the General Council of the Ardennes, seconded by Yves Pardonnet, Maurice Blin, senator, Roger Mas, the mayor, who gave his agreement and the generous assistance of the town, which was confirmed by his successors, including, today's mayor Claudine Ledoux, and Jacques Jeanteur, vice-president of the Chamber of Commerce and Industry.

We had to start from scratch. It took courage and tenacity.

We met François Larose, the first director, who took extreme care over putting everything in place so that the Institut could become functional and welcome its first teachers and students. The library was opened thanks to a collection of old books donated by Jean-Loup Temporal, a French puppeteer and member of the UNIMA executive committee.

Vocational training was the first programme's first strong point. This was my responsibility.

My experience of the "Puppeteer's Studio" in Bucharest now came back to me. I went back to my old questions. What subjects should I take on? Who was the training for? What did puppeteers want? How should we respond to the diversity of practices? Who should be in charge of workshops and internships?

The first workshop lasted three months and was for 20 participants. It was all about string puppets, the idea being to help maintain this increasingly rare form of expression.

I was tempted to try an experiment and bring together a group of instructors representing a diverse range of artistic practices and techniques, thus running the risk of confronting their different conceptions and methods, in order to obtain a complex, subtle and contradictory final analysis. I therefore called on the director and artist Michael Meschke, the director and puppet maker Jan Dvorak, and the historian and stage writer Henryk Jurkowski.

We were all free to decide on our methods and way of dealing with the participants, be it a "listen and respond" or a "follow my example" approach. Participants were thus confronted with the diversity of aesthetic viewpoints and responses, meaning that they were sometimes frustrated or impelled to do their own looking. The result was very positive. Most of them are now doing creative work in the field.

Still, there was a weakness : the lack of coherence in the training process.

In 1983 François Larose left the Institut and returned to the INA, from which he had been seconded.

souvent reprise, empruntée au poète écossais Kenneth White – j'y voyais une chance pour explorer le vaste champ des interrogations qui demandaient une réponse.

Il y avait urgence.

S'il est une forme d'art qui a réussi à échapper au fil du temps, à la sédentarisation, c'est bien la marionnette. Elle a traversé les époques et les continents, « s'hybridant » au passage des cultures et des siècles, pour devenir une forme d'art plurielle, aux contours flous et changeants.

En 1981, dans la meilleure tradition française, l'Institut ouvrit ses portes en présence de notabilités, drapeaux aux façades. Parmi les partenaires tutélaires, agissant plus tard en amis, se laissant contaminer par notre enthousiasme, par le caractère innovant du projet et le souffle de vie qu'il apportait à la ville, au département et à la région : Jacques Sourdille, président du Conseil général des Ardennes, secondé par Yves Pardonnet, Maurice Blin, sénateur, Roger Mas, maire qui donna son accord et l'aide généreuse de la ville (entérinés par ses successeurs, dont Claudine Ledoux, maire actuelle), Jacques Jeanteur, vice-président de la Chambre de commerce et d'industrie.

Mais tout était à faire, il fallait du courage et de la ténacité.

Nous avons rencontré François Larose, son premier directeur, qui, avec un soin extrême, mit tout au point pour que l'Institut puisse devenir fonctionnel et accueillir les premiers maîtres et leurs élèves. La bibliothèque était ouverte, suite à un don de livres anciens fait par Jean-Loup Temporal, marionnettiste français, membre du comité exécutif de l'Unima.

La formation professionnelle fut le premier point fort du programme. J'en assumais la responsabilité.

L'expérience du Studio du marionnettiste à Bucarest est revenue à la surface. J'ai repris le chemin des interrogations. Quels sujets aborder ? À qui s'adresse la formation ? Quelles sont les demandes des marionnettistes ? Quelles réponses trouver à la diversité des pratiques ? À qui confier la direction des stages ?

Le premier stage, thématique, de trois mois, pour vingt stagiaires, fut consacré à la marionnette à fils, ceci afin d'accompagner les efforts de continuation de cette modalité expressive de moins en moins pratiquée.

Je fus tentée par une expérience : rassembler un groupe de formateurs, complémentaires par la diversité de leurs pratiques artistiques et techniques, et prendre ainsi le risque d'une confrontation de concepts et de méthodes, au bénéfice d'une analyse finale complexe, nuancée et contradictoire. J'ai réuni autour de moi Michael Meschke, metteur en scène et plasticien, Jan Dvorak, constructeur de marionnettes et metteur en scène, et Henryk Jurkowski, historien et dramaturge.

Chacun de nous était libre de décider de sa méthode et de la façon de se mettre en relation avec les stagiaires, d'être à l'écoute ou de prôner le « fais comme moi ». Les stagiaires se confrontaient à la diversité des points de vue esthétiques et à la pluralité des réponses, parfois contrariés ou incités à chercher eux-mêmes. Le résultat fut fertile : la plupart sont aujourd'hui présents dans le champ de la création.

Mais il y avait une faille : le manque de cohérence dans le processus de formation.



↑ « Le Horla », mise en scène François Lazaro, compagnie Clastic Théâtre. [“Le Horla”, staged by François Lazaro, Clastic Théâtre company.]

forms and spaces, it was no longer possible to work in autarkic mode and to take on all the different aspects of theatre with the same degree of competence. We therefore had to imagine a new kind of structure, one that was constantly mobile, attentive to puppeteers so as to more effectively cater to their training needs, in order to play a complementary role.

The **thematic workshops** have usually centred on a specific topic, ranging from writing from the stage to set design and building. There are also specific languages such as shadow play, sleeve puppets, the actor, the inanimate object, voice, the body and visual theatre, plus, in response to the Zeitgeist, “new technologies.” These workshops have been led by artists known for their distinctive

This was the beginning of a period of uncertainty.

There was a meeting with Christian Chabaud, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot, Alain Recoing, from the Centre National de la Marionnette, and Jean-Loup Temporal and myself for UNIMA. We discussed the future of the Institut and, implicitly, the possibility of creating a school. All kinds of ideas and propositions were put forward, evoking the utopian spirit of the past, the dream of a school-cum-laboratory or school-cum-manifesto, and the Bauhaus. All these things presided over the debates regarding what would soon be the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette.

Indeed, once the ESNAM teachers’ committee had been set up, in 1987, Henryk Jurkowski, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot and Alain Recoing, followed later by Claire Heggen and Jean-Luc Félix, all helped me think these issues through. Together, it was our job to find the answers to the many questions facing the school.

Inventing a teaching method

Given the evolution of the performing arts, the quest for new languages, the emergence of new technologies, and the dispersion of

En 1983, François Larose quitta l'Institut et réintégra l'INA d'où il avait été détaché.

Une période d'incertitude s'installa.

Une rencontre eut lieu, rassemblant Christian Chabaud, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot, Alain Recoing, représentants du Centre national de la Marionnette, Jean-Loup Temporal et moi-même, au nom de l'Unima. Nos débats portèrent sur l'avenir de l'Institut, et implicitement sur les perspectives de la création d'une école. Des idées et des propositions jaillirent, l'esprit des utopies du passé, le rêve d'une école-laboratoire, d'une école-manifeste, le Bauhaus vinrent se pencher sur ce qui allait bientôt donner naissance à l'École nationale supérieure des arts de la marionnette.

D'ailleurs, dès la création du Conseil des Professeurs de l'ESNAM, en 1987, Henryk Jurkowski, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot, Alain Recoing, rejoints dans un second temps par Claire Heggen et Jean-Luc Félix, m'ont accompagnée dans mes réflexions. Ensemble, il nous appartenait de trouver les réponses aux nombreuses interrogations auxquelles l'école était confrontée.

Inventer une pédagogie

L'évolution des arts du spectacle, la recherche de nouveaux langages, l'apparition des nouvelles technologies, l'éclatement des formes et des espaces ne permettaient plus de fonctionner en autarcie et d'assumer avec une égale compétence tous les aspects de la création théâtrale. Il s'agissait donc d'imaginer une structure inédite, sans cesse en mouvement, à l'écoute des marionnettistes pour mieux intégrer leurs souhaits de formation, dans le souci de la complémentarité.

Les **stages thématiques** sont centrés la plupart du temps autour de thèmes précis et diversifiés, tels la mise en scène, l'écriture, la scénographie et son corollaire, la construction. Il y a aussi les langages et techniques spécifiques, tels l'ombre, la gaine, l'acteur et l'objet inanimé, la voix, le corps, le théâtre visuel, et pour répondre aux exigences du temps, « les nouvelles technologies ». Ces stages sont encadrés par des artistes ayant marqué de leur griffe et de leur originalité créative l'évolution des arts : Joan Baixas,

↓ « Taema ou la fiancée du timbalien », mise en scène Jean-Pierre Lescot, compagnie Jean-Pierre Lescot, 1981.
[“Taema ou la fiancée du timbalien”, staged by Jean-Pierre Lescot, Jean-Pierre Lescot company, 1981.]





↑ « Jardin à la Française », mise en scène Jean-Paul Céalís, 1989.
[“Jardin à la Française”, staged by Jean-Paul Céalís, 1989.]

style and creative originality, among them Joan Baixas, Henk Boerwinkel, Jan Dvorak, Philippe Genty, Gavin Glover, Claire Heggen, Henryk Jurkowski, Josef Krofta, Jean-Pierre Lescot, Leszek Madzik, Michael Meschke, Hoïchi Okamoto, Alain Recoing, Ilka Schönbein, Roland Shön and Frank Soehnle.

Masterclasses, which are conceived as a way of giving real personal exchange, provide participants with a chance to meet outstanding figures and to share a group experience led by fascinating individuals such as Jim Henson, Tadeusz Kantor, Peter Schumann, Josef Svoboda, etc.

Teaching and learning is very personal process, involving acceptance and rejection. Both master and student must take risks, lay themselves bare, be open, and ready to dig deep into themselves in front of everyone else.

The occasional **workshops by Oriental masters**, brought us other bodies of knowledge and skills and opened up an unknown world with a distinct kind of spirituality, based rigorously on ancestral codes. They offered the chance to renew practice by borrowing and carrying out students' own research. Among those involved : Yang Feng (China), Yoshida Minotaro (Japan), Koryû Nishikawa IV (Japan), Nyoman Sumandhi (Bali), Asep Sunandar (Indonesia).

When I was made director of the Institut in 1985, my main concern was to give the Institut a powerful and distinctive identity.

Henk Boerwinkel, Jan Dvorak, Philippe Genty, Gavin Glover, Claire Heggen, Henryk Jurkowski, Josef Krofta, Jean-Pierre Lescot, Leszk Madzik, Michael Meschke, Hoichi Okamoto, Alain Recoing, Ilka Schönbein, Roland Shön, Frank Soehnle...

Les ateliers de maîtres, conçus comme de véritables rencontres, permettent la découverte individuelle et le partage d'une aventure collective sous la houlette de personnalités qui fascinent par leur singularité : Jim Henson, Tadeusz Kantor, Peter Schumann, Josef Svoboda...

La transmission est un processus fortement personnalisé, fait d'acceptation et de refus. Pour le maître comme pour l'élève, c'est se mettre en danger, se mettre à nu, faire preuve d'une grande ouverture et s'immerger au plus profond de soi sous le regard des autres.

Les ateliers de maîtres orientaux, passeurs d'autres savoirs, programmés de manière ponctuelle, ouvraient les portes d'un monde inconnu, habité d'une autre spiritualité, dans la rigueur de codes ancestraux, et permettaient d'accéder à un renouvellement fait d'emprunts et de recherches propres : Yang Feng (Chine), Yoshida Minotaro (Japon), Koryû Nishikawa IV (Japon), Nyoman Sumandhi (Bali), Asep Sunandar (Indonésie).

Nommée directrice de l'Institut en 1985, ma principale préoccupation fut de donner à l'Institut une identité forte et qui lui soit propre.

Il était urgent pour la marionnette qu'elle affirme la place originale qu'elle devait tenir au même rang que les autres arts de la scène. Qu'elle soit sensible, pour abandonner son autarcie, aux interrogations et propositions de ceux-ci mais aussi qu'elle se laisse surprendre par l'intérêt que lui manifestaient certains metteurs en scène, chorégraphes, plasticiens.

Il fallait dessiner les objectifs de l'Institut, et agir pour désenclaver la marionnette, favoriser le croisement avec les autres disciplines, la faire mieux connaître, promouvoir la recherche et approcher les chercheurs, accompagner la création, développer l'enseignement et la formation professionnelle.

Croisements de la pensée

Mettre en place ce domaine de recherche a demandé une remarquable détermination. Pour aiguillonner l'intérêt des chercheurs, il a fallu dans un premier temps éclaircir les enjeux par des rencontres et des colloques internationaux, puis à l'aide d'un ambitieux programme d'édition et de résidence, attirer la pensée des historiens, théoriciens, sociologues et anthropologues vers le théâtre de marionnettes.

Mes alliées : Brunella Eruli, Henryk Jurkowski, Didier Plassard.

Jusqu'alors, la marionnette était considérée comme trop populaire, trop fruste, pour être digne d'études approfondies. De tradition séculaire et universelle, ayant été de toutes les évolutions – et révolutions – de l'histoire de l'art et de l'histoire tout court, elle représentait pourtant un formidable champ de recherche théorique à investir et à baliser. Il fallut se donner alors des moyens conséquents pour encourager la recherche scientifique appliquée au théâtre de marionnettes.

En constatant les lacunes existant dans la publication de livres dédiés à la marionnette, l'Institut ouvrit une nouvelle ligne d'activité et devint éditeur, en

The experience of experimentation

Puppetry urgently needed to assert its originality, on the same level as the other performing arts. It needed to respond to the questions and propositions put to it by those other forms, and even to abandon its autonomy, but at the same time to be receptive to the interest shown by other directors, choreographers and artists.

We needed to set out the Institut's goals, to open up puppetry, to encourage interaction with other disciplines, to make puppetry better known, to promote research, be in contact with researchers, support new work, and develop teaching and ongoing training.

Intellectual cross-fertilisation

Setting up this field of research took remarkable determination. In order to stimulate the interest of researchers, we had to begin by shedding light on the issues by means of events and international symposia, and then, through an ambitious publishing and residencies programme, attract historians, theoreticians, sociologists and anthropologists to puppet theatre.

My allies : Brunella Eruli, Henryk Jurkowski, Didier Plassard.

Before we did so, puppetry was seen as too popular, too crude, to warrant in-depth study. And yet, with its centuries-old traditions, its role in all the evolutions and revolutions of art history and of history, period, it offered a superb area for research and definition. Considerable financial resources were therefore needed to encourage scholarly research into puppet theatre.

Responding to the gaps in the bibliography on puppets, the Institut turned publisher, embarking on a new field of activity. Its publications specialised in history and theory. A journal, *Puck-La marionnette et les autres arts*, was created in 1988.

Another key project was the foundation of the Villa d'Aubilly in 1996 as an essential resource for researchers. With its library and media centre, it is a unique resource for all artists, researchers and university teachers wishing to carry out in-depth work on the practice and theory of puppet theatre. A system of grants has been put in place to facilitate residencies, while the Institut's resource centre is regularly enriched by the acquisition of new and longstanding titles and also produces its own visual documents based on masterclasses and workshops held at the school, productions by ENSAM students and new shows.

Guided by a spirit of complementarity and partnership, the IIM has set out to join forces with other resource centres and libraries by creating the Réseau International des Centres de Ressources, which is designed to foster international contacts, document sharing and joint research projects and organise conferences and debates.

I strongly believe that a resource centre does more than simply conserve documents, that it plays an essential role in documentary research and document creation.

As we move ahead, so new ideas and initiatives are generated, that it is our role to respond to and act upon – to put into practice.

publiant des ouvrages consacrés à l'histoire et la théorie. Une revue annuelle, *PUCK, la marionnette et les autres arts*, vit le jour en 1988.

Un autre projet fut la fondation en 1996 de la villa d'Aubilly, résidence pour chercheurs et créateurs, appui essentiel à la recherche.

Des ressources importantes y sont associées, un centre de documentation – bibliothèque, médiathèque –, représentant un ensemble de moyens unique. La villa d'Aubilly accueille des artistes, chercheurs ou universitaires de tous bords, désireux de travailler de manière approfondie la pratique ou la théorie de l'art des marionnettes. Un système de bourses facilite l'accueil des résidents. Le centre de documentation de l'Institut enrichit régulièrement son fonds avec l'acquisition d'ouvrages, anciens et actuels, et produit lui-même des documents visuels concernant les stages dirigés par des maîtres, les travaux présentés par les élèves de l'ESNAM, les spectacles en création.

Fidèle à l'esprit de complémentarité qui anime ses activités, l'Institut international de la marionnette a souhaité rassembler autour de lui d'autres centres de documentation et bibliothèques, en créant le Réseau international des centres de ressources, dont les principaux objectifs sont de développer des contacts réguliers, au niveau international, des échanges de documents, des projets communs de recherche, ainsi que des rencontres et débats. Une borne sur un chemin qui mérite d'être réemprunté.

Je nourris la profonde conviction qu'un centre de documentation joue un rôle primordial dans la recherche et la création de documents, bien au-delà de leur seule conservation.

Chemin faisant, de nouvelles idées et initiatives surgissent. Il faut être à l'écoute et agir, mettre en mouvement.

↓ « La poétique de l'espace », stage dirigé par Josef Svoboda, à l'Institut international de la marionnette, juillet 1997.

[“The poetics of space” workshop directed by Josef Svoboda at the International Puppetry Institut, July 1997.]



The experience of experimentation

↓ Inauguration de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette, 1987.

1^e rang, de gauche à droite : Jean-Paul Bachy, Maurice Blin, A. Bengio.
2^e rang, de gauche à droite : Margareta Niculescu, Gérard Mollart, Micheline Félix, Henryk Jurkowski.

[Opening of the National High School in Puppetry Arts, 1987.

1st row from the left to the right hand-side : Jean-Paul Bachy, Maurice Blin, A. Bengio.

2nd row from the left to the right hand-side : Margareta Niculescu, Gérard Mollart, Micheline Félix, Henryk Jurkowski.]

The Institut : a forum

Nor can I forget the important congresses and gatherings held at the IIM – the *Rencontres* – or the energy and passionate desire for exchange and discovery expressed by their participants. These events are for working, but it is clear that they generate a real pleasure in being together. There is a real festive spirit.

These international gatherings are organised on a thematic basis and take in all the Institut's many activities, combining discussions, demonstrations, performances and exercises, all reflecting and sharing the experiences of the participants.

They provide the opportunity to connect the art of puppetry with other arts, as in 1992, with "Musiques en Mouvement," which was a landmark event. In 1990 and 1993 international conventions of puppet schools were initiated in order to take stock of new teaching ideas and practices and the changes observed in the performing arts.

This multidisciplinary principle can also be seen at work in the *Rencontres Internationales des Enseignements Artistiques*, held in 1996 and 1999, the idea of which was to bring together schools working in the different artistic disciplines, and also to stimulate new research on teaching after a long period of inactivity.

The Institut's ambitious cultural project goes hand in hand with an equally ambitious aesthetic project. Research, training, workshops and gatherings always have a creative dimension, a determination to produce art. The Institut has thus become an important creative hub, generating the magic of new shows. Whenever possible, teaching projects are encouraged to develop into new productions, which is their ultimate fruition.



L'Institut, lieu de rencontres

Je n'aurai garde d'oublier les rassemblements d'envergure que sont les rencontres, expression de l'énergie investie par les participants, dans le désir passionné de la découverte et de l'échange. Même si elles ont un caractère « studieux », elles sont traversées par la joie d'être ensemble; le sentiment de fête est là. Les rencontres sont internationales, thématiques, embrassant les champs multiples des activités de l'Institut. Les débats sont accompagnés de démonstrations, sous forme de spectacles, d'exercices, témoignant des expériences vécues par les uns et les autres.

Elles furent l'occasion de confronter l'art de la marionnette aux autres arts de la scène, comme en 1992 « Musiques en mouvement », autre borne. Le renouveau de la pensée sur l'enseignement, la mise en accord des principes pédagogiques avec les mutations qui traversent les arts de la scène, nous ont amenés à initier des rencontres internationales des écoles de marionnettes, en 1990 et 1993. Les débats sont accompagnés de démonstrations, sous forme de spectacles, d'exercices, témoignant des expériences vécues par les uns et les autres

Et pourquoi ne pas étendre le principe de la pluridisciplinarité aux Rencontres internationales des enseignements artistiques, en 1996 et 1999, dont le titre exprime la volonté de réunir des écoles de toutes disciplines artistiques confondues? Tenter ainsi de débloquent la recherche dans le champ de l'enseignement, restée longtemps en suspens.

L'ambitieux projet culturel de l'Institut s'est accompagné d'un non moins ambitieux projet esthétique. La recherche, la formation, les stages et les rencontres se sont systématiquement accompagnés de ce souci de créer et de produire de l'art. Il est devenu un lieu privilégié où l'art se fait, où la magie des spectacles prend forme. Dès que cela est possible, il s'empresse de faire s'épanouir les projets de formation jusqu'à leur ultime aboutissement : la création de spectacles.

À ce sujet, Lucile Bodson, à la direction de l'Institut international de la marionnette et de l'ESNAM depuis 2003, porte une attention particulière à l'insertion professionnelle



↑ «Verbale ou la tricoteuse des mots» solo de Laura Sillanpää, ESNAM (7^e promotion), mars 2007. [“Verbale ou la tricoteuse des mots” solo of Laura Sillanpää, ESNAM (7th class), March 2007.]

The experience of experimentation

In this regard Lucile Bodson, director of the Institut International de la Marionnette and the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette since 2003, is particularly attentive to the professional careers of young graduates. A residencies programme designed primarily for former ENSAM students provides young artists with the resources for research, experimentation, production and performance. This support for fledgling puppeteers who have just emerged from the nest of the school, represents a real creative springboard for their careers, and at the same time brings new blood to the art of puppetry. It supports young artists with their creative projects, providing resources and working spaces and offering significant back-up for the production process.

This initiative now represents an important dimension of the Institut's activities, and Lucile is putting all her energy into forging strong links between the School and the professional environment.

FOR A MULTIDISCIPLINARY TEACHING APPROACH

"The future of the theatre can also emerge
from the work done by a school."

Margareta NICULESCU.

The deep-rooted conviction underlying this epigraph sums up my thinking about teaching and played a fundamental part in the creation, in 1987, of the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), the first and only institution for advanced puppetry studies in France. The school and its mother body, the Institut International de la Marionnette, now form an entity which has no equivalent anywhere in the world.

I am a firm believer in the school, while being fully aware that it is an institution. Is there something frightening about this word? Everything hinges on the school's people and ideas, on its unique status as a trace of the presence of great reformers : those who brought change to the theatre – to its concepts, practices and relationships with society; those who introduced challenge and contestation into the theatre and thus into the school.

As a repository of writings and documentation, the school is *the* locus for access to history; the point of convergence of Western and Eastern arts; a laboratory for the ideas and the "thrust" that regenerates theatre.

The thing is to find the answers that will encourage the puppeteer – that supreme *bricoleur* and devotee of the atypical solution – to go to school. First of all, what school? – or rather what schools, given his espousing of creativity in every shape and form? Isn't he out to be a writer, visual artist, musician, dancer and actor all at once? Not to mention a tightrope walker and an image whiz?

What makes finding the answers even tougher is the vast landscape of theatrical poetics covered by the word "puppeteer." What school will suit someone whose chosen mode of expression is metaphor? What exactly is special about the puppeteer's vocation?

des jeunes diplômés. Des programmes de résidences de création, destinés en priorité aux anciens élèves de l'ESNAM, offrent aux jeunes artistes les moyens de la recherche, de l'expérimentation, de la création et de la représentation. L'accompagnement de ces premiers pas représente, pour ces jeunes diplômés à peine sortis du cocon protecteur de la formation, un véritable tremplin, et permet le renouvellement du paysage de la création. Elle porte le même souci d'accompagnement aux jeunes créateurs, porteurs d'un projet de spectacle, en mettant à leur disposition des moyens et des espaces de travail et assurant un suivi significatif du processus de réalisation.

Son initiative occupe de nos jours une place importante dans les activités de l'Institut et Lucile met toute son énergie à créer de véritables passerelles entre l'École et la vie professionnelle.



← « L'Homme qui fait le soleil », spectacle de fin d'année dirigé par Roland Shön, juin 2007.

[“L'Homme qui fait le soleil”, school year final show directed by Roland Shön, June 2007.]

POUR UN ENSEIGNEMENT PLURIDISCIPLINAIRE

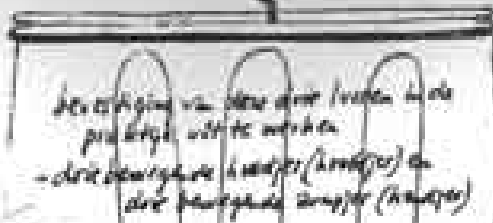
« L'avenir du théâtre peut aussi naître sur les chantiers d'une école. »

Margareta NICULESCU.

Je mets en exergue cette conviction profonde qui exprime ma pensée sur l'enseignement et a joué un rôle fondamental dans la création en 1987 de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette (ESNAM), première et seule structure d'enseignement supérieur de la marionnette en France. Ancrée au sein de l'Institut international de la marionnette, l'École forme avec lui un ensemble unique au monde.

Speelkast met slachters draad - N
van van 1939

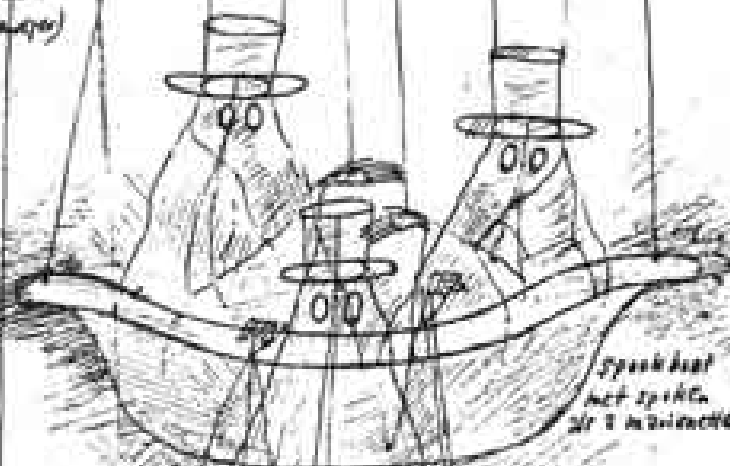
- speelt met een slachters draad -



de beweging van deze drie linden is de
praktijk uit te werken
- drie bewegende linden (hoofden) en
drie bewegende draadjes (Armpjes)



de bewegende draad (deze reeds knijpt
al klaar op tanden)



Speelkast
met spijk
of 2 draadjes



Vidnet
heeft getint
uit aardig
kenners
konden

derde speel
of stekker
met kookvinger
en de draad van hand
te hangen

dit marker
vermoedelijk te
natuurlijk



de bewegende draad
met talje v. post
mits als soort myter (opklapbaar)
- twee open, dambler (stef en videren) (zo in boek later)



zee monster, nieuw soort en vorm
niet in de diepte...

"FANTOMEN"

idee eind juni 1939

Leke boerwinkel

tijdsduur 2 1/2 min

Je crois fermement en l'école, consciente qu'il s'agit d'une institution. Faut-il avoir peur du mot? Tout dépend des personnes qui l'habitent et des idées qui y circulent. L'École reste ce lieu unique qui garde les traces du passage des maîtres réformateurs, ceux qui ont fait évoluer le théâtre, changé ses concepts, ses pratiques, ses rapports à la société. Ils ont fait entrer l'esprit de contestation, la mise en doute dans le théâtre et donc dans l'école.

Dépositaire de documents et d'écrits, l'école est le lieu privilégié de l'accès à l'histoire; le lieu de confluence des arts occidentaux et des arts orientaux; le laboratoire de la pensée et du « faire avancer », source régénératrice du théâtre.

Trouver les réponses qui pourraient inciter le marionnettiste, ce bricoleur de génie, épris de mouvements et d'actes insolites, à aller à l'école. Quelle école lui proposer, où plutôt quelles écoles, puisqu'il revendique la création sous toutes ses formes? N'ambitionne-t-il pas d'être à la fois écrivain, plasticien, musicien, danseur, comédien, mais aussi funambule et magicien de l'image?

Ce qui rend les réponses encore plus ardues, c'est le vaste territoire des poétiques théâtrales couvert par le mot « marionnettiste ». Quelle école pour celui qui a choisi de s'exprimer par la métaphore? Y a-t-il une vocation particulière pour devenir marionnettiste?

Empoigner le théâtre dans sa globalité, confronter l'élève à l'ensemble des disciplines pour les pratiquer toutes ou se définir face à une seule, du jeu à la scénographie et de la mise en scène aux technologies les plus complexes du spectacle.

Et d'ailleurs, que transmet-on? Est-ce qu'un maître marqué par l'originalité de sa propre démarche peut enseigner des généralités? Le propre du créateur n'est-il pas de suivre sa propre voie, ses intuitions, ses partis pris culturels, esthétiques et éthiques?

Encore et surtout, qui est l'élève? Qu'advient-il du novice, soumis au « charisme » de son maître? Comment faire pour exprimer ses idées sur le théâtre, ses conceptions, sa foi aussi, sans opprimer la personnalité de l'élève, se demande le professeur. Comment échapper à la domination, même involontaire, de celui-ci sans rien perdre de la richesse de son expérience, s'inquiète l'élève.

Et quel est le regard que l'école porte sur le théâtre? Et le théâtre est-il à l'écoute de l'effervescence qui se vit à l'école, est-il curieux de ses propositions?

Suite à mes entretiens avec Robert Abirached, à l'époque directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture, j'ai eu le courage de m'engager dans cette extraordinaire aventure. Il a d'ailleurs joué un rôle décisif dans la création de l'École.

Imaginer l'école tel un creuset où de jeunes artistes fondent un alliage noble enrichi par le désir de donner un sens à leur art.

Le souci de l'École est la pluridisciplinarité. Reconnue comme une caractéristique des arts de la scène, étonnamment elle tarde à être adoptée par la pédagogie. Dispenser une formation de base identique à l'éducation du comédien, le marionnettiste étant lui-même homme de théâtre. Créer une dynamique où la

← « Fantomen »,
dessins de Henk
Boerwinkel, 1979.
[“Fantomen”,
drawns from Henk
Boerwinkel, 1979.]

The experience of experimentation



↑ « La Chair de l'Homme » mise en scène Aurélia Ivan (6^e promotion), compagnie Tsara, 2009.
[“La Chair de l'Homme” staged by Aurélia Ivan (6th class), Tsara company, 2009.]

How, the pupil wonders, is he to avoid being dominated, even unintentionally, while losing nothing of the richness of the experience being imparted?

In addition, how does the school see the theatre? And is the theatre aware of the ferment that marks the school : is it curious about the school's ideas?

It was after my conversations with Robert Abirached, at the time in charge of the theatre and performing arts section at the Ministry of Culture, that I finally dared to take the plunge. He too, as it happens, played a decisive part in the creation of the school.

We must think of the school as a crucible where young artists invent a splendid alloy, part of which is the urge to give meaning to their art.

The school's concern is multidisciplinary, a recognised feature of the performing arts but, astonishingly, lagging far behind in teaching terms. So, the puppeteer being a theatre person, we must provide a basic training identical with that of the actor; and generate a dynamic in which the concern with handing on tradition can also extend to the most experimental and sophisticated practices. The classical techniques offer the puppeteer – in his endless quest for the right expressive realm – the possibility of contact with “trades” outside his own. So we must ensure that he escapes the grim fate of becoming a mere theatrical prop, while remembering that without a grasp of the basics art is mere dilettantism : even Yehudi Menuhin began with his scales.

The school, then, emphasises contact with artists who pass on their ideas about theatre and recount their paths and experiences. For the pupil this means a treasure-trove of information to draw on in choosing his personal creative field and itinerary.

It may be that the best kind of teaching is triggering and maintaining curiosity. So above all we must “teach” the passion for the theatre, the pleasure of the imaginative experience.

The essential thing is to come to grips with theatre globally, to confront the student with all the disciplines – from scenography to direction to highly complex technology – so he can learn them all or find self-definition in just one of them.

And then, what is to be imparted? Can someone with a highly original approach really teach basic, general stuff? Isn't it up to the creator to follow his own path, his own intuitions and cultural, aesthetic and ethical leanings?

And above all, what about the student? What becomes of a novice faced with the “charisma” of his teacher? How, the teacher wonders, is he to express his ideas, concepts – and his faith – without becoming an oppressor?

préoccupation pour la transmission des traditions s'enrichit de la prise en compte des pratiques les plus expérimentales, voire les plus sophistiquées. Les techniques classiques offrent au marionnettiste – toujours en quête de son monde expressif – la possibilité de rapports avec des « corps » qui lui sont extérieurs. Éviter à la marionnette le destin déplorable de servir le théâtre en tant qu'accessoire, sachant bien que sans l'apprentissage des techniques de base, la pratique de l'art reste dilettantisme : même Yehudi Menuhin a commencé par faire des gammes.

L'École privilégie le contact avec des artistes enseignant leurs idées du théâtre, leur cheminement et leur expérience, permettant à l'élève, à partir d'un volume d'informations riche, de déterminer son option, son champ créateur, son itinéraire particulier.

La meilleure pédagogie est peut-être de provoquer et d'entretenir la curiosité. « Enseigner » d'abord et avant tout la passion du théâtre, le plaisir de vivre l'imaginaire.

Devant tant de questionnements, en proie au doute et à l'incertitude, j'ai ressenti le besoin de rencontrer des personnalités du théâtre, créateurs et pédagogues, reconnues pour leur expérience et leur ouverture. J'ai été impressionnée par l'accueil chaleureux que chacun, Antoine Vitez, Jacques Lecoq, Jean-Pierre Miquel, Alain Knapp, tour à tour me réservait, à l'écoute de mes innombrables interrogations, se prêtant au jeu des questions-réponses, enrichissant ainsi mes réflexions.

Le programme d'une école, loin de camper dans le système fermé de l'immobilisme académique, a intérêt à être en prise constante avec la culture, les arts de la scène, la société et l'époque où il s'inscrit. J'avais devant moi le modèle des conservatoires où, pour la plupart, un corps de professeurs de métier, permanent, enseignait à longueur d'années le même et immuable savoir. Je refuse aujourd'hui de croire qu'un tel programme, en rupture avec le théâtre vivant, puisse éveiller la personnalité créative de l'élève.

Le marionnettiste est-il doté d'une sensualité particulière qui le rend disponible aux exigences de ce théâtre à visage multiple, où le geste, avant d'être fait pour

↓ « Penthésilée »,
atelier-spectacle
dirigé par
Eloi Recoing, ESNAM
(4^e promotion), 1998.
[“Penthésilée”,
workshop/
show directed by
Eloi Recoing, ESNAM
(4th class), 1998.]



The experience of experimentation

→ « arden/Ardenne »,
d'après « Comme
il vous plaira » de
W. Shakespeare.
Création :
Roman Paska,
marionnettiste,
metteur en scène,
scénographe,
pédagogue, directeur
de l'Institut
international de la
marionnette et de
l'ESNAM de 1999 à
2002.
Sur son parcours il
créa avec les élèves
de l'ESNAM « Le
manuscrit trouvé
à Saragosse » de
Jan Potocki et
« Ornithikos » d'après
Aristophane et
Hitchcock.
Il reprit son activité de
créateur à New York
en 2002.
[.]

Faced with all these issues and afflicted with doubts and uncertainties, I felt the need to meet theatre figures, creators and teachers known for their experience and open-mindedness. And I was struck by the warm welcome I was given by Antoine Vitez, Jacques Lecoq, Jean-Pierre Miquel and Alain Knapp, who listened patiently to my endless questions and readily provided me with thought-provoking answers.

Far from locking itself into closed-circuit academic immobility, a school's study programme must be in full-time contact with the culture, performing arts and society of its time. The model being offered me was that of conservatories where, mostly, a permanent teaching staff gave the same unchanging classes year after year. I refuse to believe that today this kind of curriculum – in utter contrast with living theatre – can spark the student's creativity.

Is the puppeteer endowed with a distinctive sensuality, one that opens him up to the demands of a multifaceted theatre in which gesture, before being a form of expression, is a way of "injecting life"? Every substance contains its own energy, density, sonority and degree of malleability; and for these the puppeteer is constantly on the lookout, on the alert, knowing he must cope with their resistances and clashes, must read them responsively until their impact on his imagination forces his material out of its inertia.

And further, what teaching is needed to prepare the puppeteer physically, to open him up to a relationship with the fictive body and give him access to both reality and the imaginary domain? In their search for the theatrical persona, how far do actor and puppeteer go down the same road together, and when do they come to the parting of the ways?

When there is true mastery, when the puppeteer almost feels the puppet's body in his own – those oh so vital articulations, and the weight, volume and substance – an organic bond is established. He must visualise the puppet in his imagination, behold it – and hold it! – inside his head. The puppet takes over time, rhythm, speech, breath. It knows how to maintain silence, that source of tension, as well as the immobility that intrigues and creates suspense. These are all means of affirming its independence, its autonomy as a character who thinks for himself.

Teaching the arts of puppetry is a complex business, demanding time, money and a preparation at once subtle and painstaking. It would be mistaken to see it as "small scale," as a kind of miniaturised version of drama teaching. In my thinking about the teaching of the "arts of puppetry" – a term deliberately chosen to reflect the diversity of disciplines involved – and in my educational choices, I have let myself be guided by the considerations outlined above, conscious that some of the choices will be difficult to implement and will not necessarily meet with unanimous approval. After all, have not I myself abandoned plenty of utopian ideas and ideals along the way?

As a director I wanted the school to embody the same kind of intensity as a theatre company : bringing together, in a spirit at once creative and open to outside input and new ideas, directors, scenographers, playwrights, puppeteers, actors, choreographers, musicians and lighting designers ready to commit to research while passing on their experience enthusiastically and challengingly.



exprimer, est là pour « donner la vie » ? Toute matière porte en elle une énergie, une densité, des degrés de malléabilité, une sonorité pour lesquels le marionnettiste est à l'écoute, en attente, aux aguets, afin d'en gérer la résistance et les oppositions, et d'en faire une lecture sensible jusqu'à ce que l'impact sur son imaginaire sorte la matière de son inertie. Aussi, quel enseignement pour préparer le corps du marionnettiste, le rendre disponible à se mettre en relation avec le corps fictif et lui permettre à la fois le réel et l'imaginaire ? Et jusqu'à quel point, dans la recherche du personnage dramatique, le comédien et le marionnettiste parcourent-ils le même chemin et à quel carrefour se séparent-ils ?

S'il y a maîtrise, si le marionnettiste ressent presque dans son propre corps le corps de la marionnette (ses articulations – ô combien essentielles –, son poids, son volume, sa matière), un lien organique s'établit. Il lui faut visualiser l'image de la marionnette dans son imaginaire. La voir – l'avoir ! – dans sa tête. La marionnette s'empare du temps, du rythme, de la parole, du souffle. Elle sait garder le silence, source de tension, ainsi que l'immobilité qui intrigue et crée le suspense. Autant de moyens pour affirmer son indépendance, son autonomie de personnage qui pense par lui-même.

L'enseignement des arts de la marionnette est complexe, il demande une élaboration nuancée et rigoureuse, il a besoin de temps et de moyens. Ce serait une

The experience of experimentation

Comprehensive, multidisciplinary teaching

The student is the school's core concern. Its multidisciplinary nature leaves him free to explore other stage specialities and orientate his personality towards autonomy and freedom of choice. Through this range of encounters he can become aware of his own creative aptitudes and aspirations, acquiring along the way the capacity to meet the demands of a multifaceted theatre.

↓ «Ulysse et moi»
atelier-spectacle
dirigé par Christian
Carrignon, ESNAM
(6^e promotion),
février 2004.
[“Ulysse et
moi” workshop/
show directed by
Christian Carrignon,
ESNAM (6th class),
February 2004.]

The school's aims and objectives

The school exists to train puppeteers as top-level professional artists capable of practising puppetry in all its formal diversity; of responding to its contemporary demands; of handing on a métier and an artistic experience in which learning and research go constantly hand in hand; of facilitating the development of new creative energies; and of bringing the instructive and the creative together in performance.

My view of theatre and of the performing arts in general led me to entrust the shaping of the curriculum to creative people. People with real skills to hand on and, especially, people keen enough and daring enough to put their speculations and projects on the line in experimental work with students. Whether they are



erreur de se le représenter de « petite taille », sorte de miniature de l'enseignement de l'art dramatique. Dans mes réflexions sur l'enseignement des « arts de la marionnette » (titre que j'ai choisi en référence à la diversité de ses disciplines) et dans mes options pédagogiques, je me suis laissé guider par les considérations que je décris ci-dessus, consciente qu'un certain nombre de choix seraient difficiles à mettre en chantier et qu'ils ne feraient pas nécessairement l'unanimité. N'ai-je pas abandonné moi-même en chemin nombre d'idées et d'idéaux utopiques ?

Metteur en scène, j'avais envie de faire vivre l'École avec la même intensité qu'une équipe de théâtre. Réunir dans un esprit créatif, ouvert à l'échange et à la réflexion, des metteurs en scène, scénographes, dramaturges, marionnettistes, comédiens, chorégraphes, musiciens, éclairagistes, désireux de s'engager dans la recherche, de transmettre leur expérience dans l'effervescence et l'interrogation.

Un enseignement global et pluridisciplinaire

L'École met l'élève au centre de ses pensées. La pluridisciplinarité permet à l'élève l'approche d'autres disciplines de la scène, forme sa personnalité, le rend autonome et libre dans ses choix. À travers ces diverses confrontations, il prend conscience de ses propres aptitudes créatives et de ses aspirations. Il acquiert la capacité de répondre aux demandes d'un théâtre à visage multiple.

Objectifs de l'École

Les objectifs de l'École sont de former des marionnettistes, artistes professionnels de haut niveau, capables de pratiquer le théâtre de marionnettes dans sa diversité d'expression et de répondre à ses exigences contemporaines, de transmettre un métier et une expérience artistique liant en permanence apprentissage et recherche, de favoriser l'épanouissement de nouvelles énergies créatrices, et d'articuler enseignement et création par la réalisation de spectacles.

Le regard que je pose sur le théâtre, sur les arts de la scène en général, a suscité en moi le désir de confier la réalisation du programme de l'École aux créateurs. À ceux qui ont un savoir à transmettre et surtout à ceux qui ont l'envie et l'audace de placer leurs interrogations, leurs projets, sur un chantier d'expérimentation avec des élèves. Qu'ils soient metteurs en scène du théâtre dramatique ou autres, leur savoir et leur expérience élargissent l'horizon de la pensée et de la pratique théâtrale.

L'enseignement se fait par la transmission, l'apprentissage, la création et aussi par l'improvisation, facteurs révélateurs de la personnalité de l'élève.

Pour conclure après cette description, j'insisterai sur ce qui constitue pour moi l'essentiel : tenir l'élève en éveil, l'inciter à réagir de façon active, à se révéler, à affirmer ses propres options dans l'effervescence, déroutante parfois, contraignante toujours, d'un temps qui nous fait toujours défaut. L'élève doit apprendre à prendre des risques, sur le territoire sécurisant, il est vrai, de l'école. J'ai opté pour la pluridisciplinarité, avec l'inconvénient probable d'un calendrier saturé.

Aller à l'école, c'est un projet de vie.

Il faut le vivre avec une forte implication créative, rigueur et passion.

The experience of experimentation

theatre directors or others, their knowledge and experience can only broaden the school's theoretical and practical horizons.

Teaching takes place via transmission, learning, creation – and also improvisation. All of which serve to bring out the student's personality.

In closing I should like to insist on what I see as the essential thing : keeping the student alert, encouraging him to respond actively, lay himself open and assert his own opinions in a sometimes perplexing, always restrictive ferment of shortage of time. The student must learn to take risks in a school setting that can pamper him. My preference has gone to multidisciplinary and the probable disadvantage of an overloaded programme.

Schooling is a lifelong project.

One to be embraced with real creative commitment, exigency and passion.

In the final analysis, any school's guiding concept, methodology and pedagogy can only be validated by what comes after. The ideal school does not exist. There are gifted pupils and gifted teachers. There are also contestation – revolt, even – and rifts. But the school can cope with anything that helps a different kind of theatre to develop.



En fin de compte, le concept, la méthodologie, la pédagogie de chaque école ne peuvent être validés que par « l'après-école ». Il n'y a pas d'école idéale. Il y a des élèves et des maîtres doués. Il y a aussi des contestations, des rébellions même, des ruptures. Mais tout peut être vécu à l'école si cela permet à un autre théâtre d'éclorre.

Le désenclavement des arts de la marionnette, l'un des objectifs les plus significatifs de l'Institut, est aujourd'hui une réalité, un fait accompli.

De plus en plus nombreux et décomplexés, des écrivains, théoriciens, acteurs de la scène, prennent désormais le chemin des arts de la marionnette, tandis que le revirement d'attitude d'un public d'adultes est manifeste.

Décomplexés aussi, les marionnettistes, libres de leur choix, dégagés d'un carcan référentiel unique, volontairement insoumis à l'alternative entre tradition et modernité et n'hésitant donc pas à explorer l'inépuisable potentiel des anciens pour dire avec brio des vérités actuelles. Les spectacles de Cyril Bourgois, Romuald Collinet, Alban Thierry, tous passés par l'ESNAM, en témoignent, chacun dans leur langage de prédilection.

À l'autre extrême, la fascination qu'exercent les nouvelles technologies, le virtuel, les projections en tout genre ou les créations « animatroniques¹ » sur l'imaginaire des artistes de la scène, et des marionnettistes en particulier, sont une autre source de « magie », une nouvelle aventure. L'occasion inédite d'un partage du sensible fondé sur l'interactivité et l'implication du spectateur.

De fait, des mondes hétérogènes se croisent à nouveau et ouvrent de nouvelles perspectives. Nous trouverons-nous devant d'autres interrogations? ●

1. Animées par ondes radio, chères à notre ami Jim Henson à son époque.